

Quaderni della Casa Romena di Venezia
X, 2015

Sicilia–Romania
Dialogo interculturale
Mediterraneo – Pontus Euxinus
Atti del Convegno di Catania
12-13 maggio 2011

Curatore scientifico: MARGARETA DUMITRESCU

Cure tecniche e redazionali: AURORA FIRȚA, CRISTIAN LUCA, CRISTIAN ALEXANDRU DAMIAN

Revisione linguistica: AURORA FIRȚA

Copertina: CRISTIAN ALEXANDRU DAMIAN

Immagine di copertina: Dettaglio tratto dalla *Carte de la Turquie d'Europe* di Gilles Robert de Vaugondy, Paris 1748 (collezione privata Cristian Luca) e *Siciliae Regni Delineatio Recens'* di Scipione Basta e Geronimo Castrogiovanni, Paris 1702 (Paris, Service Historique de la Marine, Château de Vincennes, Recueil 38, n. 68, authorisation n. 2934/2003).

ISSN: 1583–9397

© 2015 Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia

Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia

Palazzo Correr, Campo Santa Fosca

Cannaregio 2214 – 30121 Venezia (VE)

Tel.: 041 52 42 309; Fax: 041 71 53 31

E-mail: istiorga@tin.it

<http://www.icr.ro/venezia/>



QUADERNI DELLA CASA ROMENA DI VENEZIA
X, 2015

SICILIA–ROMANIA
DIALOGO INTERCULTURALE
MEDITERRANEO – PONTUS EUXINUS
Atti del Convegno di Catania
12-13 maggio 2011

Bucureşti 2015

INDICE

ALEXANDRU GH. SONOC <i>Nuovi dati su un dipinto di Antonello da Messina della collezione del Museo Nazionale Brukenthal di Sibiu e sul suo significato culturale e storico</i>	7
NICOLAE SABĂU <i>Porti italiani nella Collezione del Museo Brukenthal di Sibiu</i>	45
BARBARA MANCUSO <i>Pitture italiane nella collezione di Samuel von Brukenthal. Presenze seicentesche</i>	67
MARGARETA DUMITRESCU <i>Breve excursus sulla figura di Ovidio e gli scrittori romeni in esilio</i>	79
MARGARETA DUMITRESCU <i>Presenze romene in Sicilia</i>	87
NICOLÒ MINEO <i>Attesa e rabbia in Sicilia tra miti e parabole negli anni Quaranta: la modernizzazione difficile</i>	93
PAOLO MILITELLO <i>Tra Oriente e Occidente: immagini del Mediterraneo tra XVII e XVIII secolo</i>	113
DOMENICO TANTERI <i>La cultura in utopia</i>	127
MIRCEA ANGHELESCU <i>Documento e finzione agli albori della storia moderna: Il Consiglio d'Egitto e la Cronaca di Huru</i>	143
RUDOLF DINU <i>Le colonie rurali italiane in Romania alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. Documenti e immagini (1879–1943)</i>	151

NUOVI DATI SU UN DIPINTO DI ANTONELLO DA MESSINA DELLA COLLEZIONE DEL MUSEO NAZIONALE BRUKENTHAL DI SIBIU E SUL SUO SIGNIFICATO CULTURALE E STORICO

ALEXANDRU GH. SONOC

Museo Nazionale Brukenthal di Sibiu

Non si sa esattamente come e dove questo «piccolo quadro, una delle tante opere della grande arte rinascimentale italiana»¹, soprattutto (e, diremmo, anzitutto), della pittura dell'Italia meridionale sia stato acquistato dal barone Samuel von Brukenthal (1721–1803), il governatore della Transilvania (1777–1787), le cui varie e preziose collezioni hanno formato, secondo la sua volontà testamentaria, il nucleo del Museo Nazionale Brukenthal di Sibiu/Hermannstadt, inaugurato nel 1817. Si può supporre che l'interesse del Barone per questo lavoro si sia dovuto principalmente al fatto che il quadro risale al Rinascimento, e non a informazioni certe o intuiti sulla sua appartenenza alla scuola italiana di pittura, tanto meno ad Antonello da Messina, il più importante rappresentante della pittura siciliana del Rinascimento.

All'epoca, la pittura italiana era, in genere, poco accessibile persino sul mercato italiano² e anche i collezionisti più facoltosi avevano difficoltà nell'acquistare pittura rinascimentale. Dalla parte dei grandi collezionisti di dipinti di Vienna, della Casa d'Asburgo o dei ceti aristocratici si nota un vivo interesse per l'arte italiana³, considerata la più adatta a soddisfare esigenze ideologiche ed estetiche.

La passione per l'arte italiana caratterizza allo stesso modo le corti degli altri sovrani tedeschi, come quella di Dresda, del principe elettore di Sassonia⁴ e quella di Ludwigsburg, del duca di Württemberg⁵. L'acquisto di numerosi lavori di artisti italiani o, più raramente, di famose collezioni di alcuni nobili italiani,

¹ Arta italiană din secolele XV–XVIII în muzeee și colecții din România (București, Craiova, Timișoara, Cluj-Napoca, Sibiu, Octombrie, 1982– Ianuarie, 1983), [București] 1982, p. 4.

² PIERRE DESCARGUES, *Le musée de l'Ermitage*, Paris 1961, p. 21; REMMET VAN LUTTERVELT, *Musées de Hollande*, Paris 1960, p. 33; HENNER MENZ, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde*, Paris 1962, p. 39, 41 sgg.

³ KATHARINA BOTT, «Die Neigung eines Liebhabers». *Gemäldesammler im 18. Jahrhundert*, in *Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal*, München–Wolfratshausen 2003, p. 20.

⁴ H. MENZ, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde* cit., p. 39.

⁵ AUGUST B. RAVE, *Die Barockgalerie im Schloss Ludwigsburg*, Stuttgart 2004, p. 15.

come quella del duca Francesco III di Modena (comprata in 1746 dal suo agente Ventura Rosso, da August III, principe elettore di Sassonia e re di Polonia, per l'immensa somma di 100.000 zecchini⁶) ha spinto immediatamente la galleria di Dresda fra le più importanti dell'Europa d'allora⁷, aumentando notevolmente il prestigio del collezionista.

Dati i costi dei quadri dei maestri italiani, l'interesse dei collezionisti, soprattutto di quelli con mezzi limitati, si volge verso l'arte *settentrionale*; anche in questo caso sono più accessibili le opere risalenti all'*età dell'oro* della pittura nei Paesi Bassi⁸ e non quelle dei maestri del Rinascimento.

Il Barone coltivava un particolare interesse per l'arte tedesca, spiegabile con la sua aspirazione civile di rendere omaggio alla sua fede e alla sua nazione, come dichiarato dal motto di famiglia (*servabo fidem genusque*), che si riflette anche nel suo desiderio di aprire un'università protestante in Transilvania⁹, a Sibiu, dove il seminario gesuita, sostenuto dagli Asburgo, era visto come una potenziale minaccia per la nazione sassone di fede luterana¹⁰. Progetto che non abbandonò mai, visto che lasciò per testamento le proprie collezioni al Ginnasio Evangelico di Sibiu.

All'epoca, l'arte rinascimentale tedesca del Cinquecento era ammirata anche dagli italiani, come dimostrato dalla presenza di alcuni lavori dei pittori tedeschi in famose collezioni dell'Italia Settentrionale, di Modena o Venezia. È evidente la passione del conte Francesco Algarotti, l'agente d'August III, per i lavori d'Albrecht Dürer e di Hans Holbein il Giovane¹¹, pittori ai quali furono attribuiti anche alcuni quadri presenti nei vecchi cataloghi del Museo Brukenthal. L'attività del conte Algarotti nel servizio del sovrano di Polonia e Sassonia (1743–1747) cominciò nell'anno dell'arrivo di Samuel von Brukenthal all'Università di Halle (11 maggio 1743).

Grazie a questo interesse fu acquistata, come opera di Albrecht Dürer, *la perla della collezione del Museo, Il uomo con il cappello blu* di Jan van Eyck,

⁶ H. MENZ, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde* cit., p. 39.

⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸ R. VAN LUTTERVELT, *Musées de Hollande* cit., p. 31.

⁹ ALEXANDRU GH. SONOC, *Fidem genusque servabo: a nobility motto and its civic sense. Considerations on the cultural heritage of Baron Samuel von Brukenthal*, in Van Eyck, Memling, Breughel. Arcydziela malarstwa z kolekcji Brukenthal National Museum w Sibiu / Van Eyck, Memling, Breughel. Masterpiece Paintings from the Collection of the Brukenthal National Museum in Sibiu, Gdańsk 2010, p. 31 sgg.

¹⁰ Per il significato della presenza dei gesuiti a Sibiu: AL. GH. SONOC, GHEORGHE NATEA, *Câteva medalioane devoționale descoperite în mormintele din cripta Bisericii Romano-Catolice "Sf. Treime" din Sibiu și semnificația lor cultural-istorică*, in «Monedă și comerț în sud-estul Europei», III, 2009, p. 203-270.

¹¹ H. MENZ, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde* cit., p. 38.

come dimostrato dal monogramma falso dell'artista tedesco che si nota nell'angolo sinistro superiore del quadro, con il millesimo 1492.

Similmente, il ritratto di Lucas Hirscher III, il giudice reale della città di Brașov/Kronstadt (n. inv. 416), più recentemente attribuito (a ragione o a torto) al pittore Gregorius di Brașov¹² era considerato, nel vecchissimo catalogo manoscritto della pinacoteca Brukenthal, un lavoro di Hans Holbein il Giovane, nell'età quando tali confusioni erano frequenti: nella collezione del duca Francesco III di Modena, *Il ritratto del signore di Moretta*, un dipinto di Hans Holbein il Giovane fu attribuito a Leonardo da Vinci¹³. Il ritratto del giudice reale di Brașov è, inoltre, l'unica opera transilvana anteriore al Settecento della collezione del barone Samuel von Brukenthal. Ad ogni modo, dal punto di vista della sua qualità artistica è una presenza completamente isolata nella Transilvania del medio e tardo Cinquecento, somigliante ad alcuni ritratti contemporanei di Germania ed Austria¹⁴. D'altronde, Gregorius di Brașov è conosciuto solo dalle fonti scritte, come autore di pitture murali e di bandiere dipinte e come decoratore di scudi, blasoni e calessi¹⁵. Perciò, nel suddetto catalogo manoscritto della collezione, anche la *Crocefissione* di Antonello da Messina (fig. 1) è annotata come appartenente a un anonimo tedesco del Trecento¹⁶. Nei seguenti cataloghi, questo quadro continua ad essere attribuito a un anonimo tedesco, senza alcun tentativo di identificare l'autore¹⁷.

¹² ELENA POPESCU, *Portretul lui Lucas Hirscher, atribuit pictorului brașovean Gregorius*, in *Confluence. Repere europene în arta transilvăneană*, a cura di DANIELA DÂMBOIU, IULIA MESEA, Sibiu 2007, p. 43-48. Ricerche recenti riguardanti quest'opera: AL. GH. SONOC, IULIA MESEA, *A new approach of the portrait of Lucas Hirscher III, the Judge of Brașov in the collection of the Brukenthal National Museum*, in «Brukenthal. Acta Musei», VIII/2, 2013, p. 177-202; I. MESEA, AL. GH. SONOC, *Noi considerații cu privire la portretul lui Lucas Hirscher III, judele Brașovului / Neue Betrachtungen zum Bildnis des Kronstädter Stadtrichters Lucas Hirscher III*, in *Portretele patriciatului săsesc din Brașov. Un capitol de artă transilvană / Bildnisse sächsischer Patrizier aus Kronstadt. Ein Kapitel siebenbürgischer Kunst*, a cura di RADU POPICA, Brașov 2013, p. 24-41.

¹³ H. MENZ, *Les chefs-d'œuvre de la Galerie de Dresde* cit., p. 40.

¹⁴ Per confronto: SABINE HAAG, CHRISTIANE LANGE, CHRISTOF METZGER, KARL SCHÜTZ, *Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500* (Kunsthistorisches Museum Wien, 31. Mai 2011 bis 4. September 2011; Kunsthalle der Hypo – Kulturstiftung München, 16. September 2011 bis 15. Januar 2012), Wien 2011.

¹⁵ E. POPESCU, *Portretul lui Lucas Hirscher* cit., p. 44.

¹⁶ *Der älteste handschriftliche Katalog* (Biblioteca Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, Ms. 628), n. cat. 23 (La scuola tedesca, I stanza).

¹⁷ *Die Gemälde – Galerie des freiherrlichen v. Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, Hermannstadt 1844, p. 100, n. cat. 6 (anonimo tedesco); *Freiherr Samuel*

Nel 1901, mentre il catalogo della collezione del Museo Brukenthal stava per essere stampato dal curatore Michael Csáki, che riconosce nel quadro lo stile di Piero de Cosimo, Theodor von Frimmel, il primo ricercatore della collezione Brukenthal comunicò che il quadro sarebbe nello stile di Piero della Francesca¹⁸, come indicato e descritto nella suddetta edizione del catalogo¹⁹. Il lavoro fu attribuito ad Antonello da Messina poco dopo (1902), da K. Voll²⁰, attribuzione della quale M. Csáki dubitava in qualche misura²¹. Purtroppo, con la sola eccezione del fatto che W. von Bode nella sua corrispondenza con il Museo (1928) accettava la versione di K. Voll, l'interesse degli storici dell'arte nei confronti di questo lavoro (a proposito del quale Giulio Carlo Argan, nel 1982, ha detto che «sarebbe sufficiente un piccolo dipinto come "La Crocifissione", che è stato a Sibiu, per fare la fama di un museo»²²), cessò per un periodo lungo assai, fino all'ultimo decennio prima della seconda guerra mondiale. Il suo grande valore artistico e storico-culturale, convalidato da B. Berenson²³, S. Bottari²⁴ e J. Lauts²⁵, ha fatto sì che nel 1948 il dipinto finisce tra le diciannove opere «prese in prestito a nome del popolo romeno» dal Museo Brukenthal e portate al Museo Nazionale d'Arte della Repubblica Popolare Romena (oggi il Museo Nazionale d'Arte della Romania, MNAR) di Bucarest, che difficilmente

von Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt: Führer durch die Gemäldegalerie, 4^a edizione, Hermannstadt 1893, p. 56, n. cat. 220 (anonimo tedesco).

¹⁸ THEODOR VON FRIMMEL, *Galerie Studien*, vol. III/5 (*Geschichte der Wiener-Gemälde-Sammlungen*), Berlin–Leipzig 1899, p. 133.

¹⁹ M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, 5^a edizione, Hermannstadt 1901, p. 60, n. cat. 194 (con il riferimento scorretto al nome dell'artista italiano: «Piero degli Franceschi»).

²⁰ KARL VOLL, *Die Gemäldegalerie in Hermannstadt*, Wien 1902, p. 133 sgg.

²¹ M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 6^a edizione, Hermannstadt 1909, p. 220 sgg., n. cat. 732 (nella nota si mantiene il riferimento scorretto al nome dell'artista italiano al quale fu attribuito il lavoro: «Piero degli Franceschi»).

²² *Arta italiană din secolele XV–XVIII în muzei și colecții din România* cit., p. 4.

²³ BERNARD BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, London 1932, p. 24; B. BERENSON, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle principale opere con un indice dei luoghi*, Milano 1936, p. 21.

²⁴ STEFANO BOTTARI, *Contributi allo studio dell'ambiente artistico siciliano nel '400 e alla formazione di Antonello da Messina*, in «Critica d'Arte. Rivista trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze», 1, 1935, p. 98; S. BOTTARI, *Il primo Antonello*, in «Critica d'Arte. Rivista trimestrale dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze», 3, 1937, p. 101 e 108.

²⁵ JAN LAUTS, *Antonello da Messina*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n. s., 7, 1933, p. 16, 20 e 66; J. LAUTS, *Ein Jugendwerk des Antonello da Messina*, in «Mitteilungen aus dem Baron Brukenthal'schen Museum», 4, 1934, p. 5-15; J. LAUTS, *Antonello da Messina*, in «Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst», 6, 1939, p. 181-190; J. LAUTS, *Antonello da Messina*, Wien 1940, p. 9 sgg.

ha accettato di restituirlle, nel 2006, al Museo Nazionale Brukenthal (MNB) di Sibiu, il continuatore del museo sassone nazionalizzato nel 1948.

L'importanza di quest'opera consiste nel fatto che è stata spesso invocata nei dibattiti sulle interferenze artistiche tra il mondo *Settentrionale* e il Mediterraneo, sulla genesi e l'evoluzione dell'arte rinascimentale italiana e del suo ruolo nello sviluppo dell'arte dei Paesi dell'Oltralpe, sul suo impatto sull'arte tardo-gotica.

Il dibattito s'incentrò, ovviamente, anzitutto sugli aspetti stilistici, ma non furono omesse le diverse informazioni storiche e biografiche fornite da fonti scritte. Le ricerche degli ultimi Trenta anni hanno però rivelato anche una serie di elementi tecnici, essenziali per una datazione più precisa e per discutere le vie per le quali il pittore siciliano, ancora nel periodo di formazione e sperimentazioni, subì gli influssi settentrionali.

L'artista fu molto apprezzato in Italia a partire dalla fine del Quattrocento. In un lungo testo in rima dedicato a Federico da Montefeltro, duca di Urbino, Giovanni Santi (1433–1494), il padre del famoso Raffaello, racconta una visita del suo nobile protettore a Mantova. Il poeta rileva l'importanza dell'influsso dei pittori fiamminghi nello sviluppo dell'arte rinascimentale d'Italia e, fra i suoi grandi rappresentanti, ricorda anche Antonello da Messina, come un «uomo tanto chiaro» («Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro»)²⁶.

Sulla base dei dati forniti da Anatolie Teodosiu del MNAR di Bucarest, Joanne Wright ha dichiarato (1993) che la pittura, a differenza della visione tradizionale²⁷, non è fatta su legno di pioppo (*Populus sp.*), ma su una tavola di legno di albero da frutto, forse di pesco (*Prunus persica*), come è suggerito dalla durezza e compattezza del materiale. Scelta, in ogni caso, insolita, ma più spesso utilizzata sulla riva nord del Mediterraneo, dalla Provenza alla Catalogna che in Italia²⁸.

Studiando quest'opera (39,4 x 23,1 cm), proprio per la presentazione in Sicilia, la patria del grande artista, ho avuto la gioia di scoprire sul lato posteriore (fig. 13–14) due iscrizioni in lingua tedesca, rivolte a due persone diverse e scritte con matita, intorno alla fine dell'Ottocento²⁹ o nella prima metà del Novecento e che, soprattutto, non sono state finora sufficientemente prese in considerazione. Una (con caratteri latini universalmente utilizzati) è un nome

²⁶ MICHAEL BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, 2^a edizione, Oxford 1988, p. 111-114.

²⁷ M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 5^a edizione, p. 60; M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 6^a edizione, p. 221.

²⁸ *Antonello da Messina: l'opera completa*, a cura di MAURO LUCCO, Milano 2006, p. 142.

²⁹ Infatti, il quadro fu restaurato nel 1897 [M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 5^a edizione, p. 60 e *ibid.*, 6^a edizione, p. 221], ma da Eduard Gerisch dell'Akademie der Bildenden Kunst di Vienna.

proprio (*Schöpp*), non-identificato, forse un pittore restauratore, o, più probabilmente, un corniciaio (forse quello che, sotto l'influsso dello Storicismo, ha realizzato, alla fine dell'Ottocento, la cornice attuale con aspetto di telaio di finestra tardo-gotica). La seconda variante è più probabile giacché non si conosce nessun restauratore con questo nome che abbia lavorato alla collezione del Museo Brukenthal alla fine dell'Ottocento o nella prima metà del Novecento.

La seconda iscrizione (con caratteri latini specifici per lo spazio tedesco alla fine dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento) ha una particolare rilevanza nell'ambito del dibattito circa la natura del legno della tavola: *Birnholz*, una forma meno comune, piuttosto popolare e arcaica del termine colto *Birnbaumholz*, che significa *legno di pero*. Il fatto che la tavola monossile, con una forte curva (fig. 7–8), sulla quale è dipinta la scena della Crocifissione, sia di legno di pero (*Pyrus sp.*) è un'informazione apparentemente rimasta sconosciuta ai ricercatori, almeno a quelli del Ventesimo secolo. Penso che Anatolie Teodosiu ne era al corrente e che, sulla base di questa informazione (senza accertamento dendrologico!) formulò l'ipotesi che si trattava di una tavola di legno di albero da frutto.

A sostener simile ipotesi sono i numeri d'inventario segnati sul retro della tavola (fig. 13–14) – probabilmente nell'inventario della Pinacoteca Imperiale di Vienna (G[emälde-] G[alerie] 7981) e in quello della Galleria d'Arte Europea del MNAR (A[rtă] E[uropéană] 15) – copiati all'interno del foglio di cartone che copre il retro della tavola (fig. 4–6)³⁰. Il numero d'inventario GG 7981 sembra, quindi essere prova del fatto che il quadro approdò nella collezione del barone Samuel von Brukenthal dopo esser appartenuto proprio alla collezione imperiale.

Verso il 1984, insieme agli altri 18 lavori abusivamente presi dal Museo Brukenthal, il quadro passa nel patrimonio del Museo Nazionale d'Arte della Repubblica Socialista Romania di Bucarest, per una decisione del Consiglio Nazionale della Cultura e dell'Istruzione Socialista (istituzione che all'epoca svolgeva le competenze dell'attuale Ministero della Cultura). Dagli scritti scientifici scompaiono le menzioni sull'appartenenza del lavoro al patrimonio del Museo Brukenthal³¹. Forse proprio in questo periodo fu inscritto sulla parte posteriore del lavoro e trascritto sulla sua lastra di protezione, fatta di cartone, il numero d'inventario della Galleria d'Arte Europea del Museo di Bucarest.

Non sappiamo se l'ipotesi di J. Wright riguardante il legno di plesco si basi su un accertamento dendrologico (possibilità di cui dubitiamo) e nemmeno se

³⁰ Nel catalogo della mostra di pittura italiana di Quattrocento al Settecento di vari musei e collezioni di Romania (1982), il lavoro è menzionato con il numero d'inventario 7981/15: *Arta italiană din secolele XV–XVIII în muzeu și colecții din România* cit., p. 28, n. cat. 2.

³¹ MARIA OLIMPIA TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană sec. XVI–XVIII în Piancoteca Brukenthal*, Sibiu 2007, p. 134.

l'affermazione si sia basata solo su congetture. L'ipotesi può essere stata avanzata all'interno dei dibattiti sul modo in cui l'influsso settentrionale sarebbe arrivato al siciliano attraverso artisti del Nord che si trovavano alle corti del re Renato d'Anjou (1438–1442): artisti provenzali, come Barthélémy d'Eyck e Enguerrand Quarton (Charonton) o Alfonso V d'Aragona (1442–1458), che aveva portato con lui pittori catalani³².

Un dettaglio molto importante (che già prima non fu considerato sufficientemente, e, a quanto ne sappia, mai invocato) contro l'ipotesi che sarebbe legno di pesco sono la larghezza del pannello e il modo in cui il tronco dell'albero (naturalmente, dopo la rimozione della sua parte centrale, più morbida e più deperibile) fu tagliato: tangente agli anelli di crescita e non nella maniera usata in Italia all'epoca, cioè dal tronco spaccato in quarti e poi da pannelli estratti attraverso incisioni successive, parallele con uno dei margini di ogni pezzo e perpendicolari all'altro). Il pesco è un albero che dopo la rimozione degli elementi non-adatti all'ottenimento di una tavola di buona qualità, difficilmente avrebbe mantenuto lo spessore necessario per ottenere una tavola che, incurvandosi col passar del tempo, potesse avere una tale larghezza.

Considerato il fatto che nel 1948, dopo la nazionalizzazione del Museo Brukenthal, gestito dalla chiesa luterana di Romania a nome della comunità sassone, l'opera è stata trasportata a Bucarest, da esporre nel Museo d'Arte della Repubblica Popolare Rumena, e considerando inoltre la datazione tardiva del telaio, le caratteristiche grafologiche e paleografiche delle due iscrizioni, il restauro del 1897 e, infine, il fatto che ha ricevuto l'attuale numero di inventario 732 (corrispondente a quello del catalogo edito dal custode M. Csáki nel 1909, senza dimenticare che nei cataloghi di 1901 e 1909 si dice ancora chiaramente che il supporto di pittura era una tavola di legno di pioppo) riteniamo che le due iscrizioni con matita risalirebbero al periodo 1909–1948.

Quest'ipotesi è sostenuta anche del fatto che la direzione dello spostamento progressivo delle larve degli insetti xilofagi attraverso le gallerie prodotte da essi nel pannello comparve dopo l'allontanamento della superficie iniziale della parte posteriore del lavoro, durante il detto restauro del 1897 ad opera di Edmund Gerisch³³. Le due iscrizioni che si trovano sulla nuova superficie posteriore del lavoro sono proprio il risultato di quest'operazione. Anche la cornice attuale risale ad un periodo ulteriore al restauro.

Un piccolo margine non verniciato prova che l'opera aveva inizialmente una piccola cornicetta (fig. 10–11), con la stessa preparazione, il che comprova che le dimensioni attuali del lavoro sono quelle originali e che non si tratta

³² *Botticelli to Titian: Two Centuries of Italian Masterpieces*, a cura di DÓRA SALLAY, VILMOS TÁTRAI, AXEL VÉCSEY, Budapest 2009, p. 224.

³³ M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 5^a edizione, p. 60 e *ibid.*, 6^a edizione, p. 221.

quindi di un frammento tagliato da un lavoro più ampio³⁴. In seguito ad un'attenta analisi del dipinto, abbiamo osservato su tutti i lati (fig. 9–11) segni del suo montaggio in un telaio; i più visibili si trovano sui lati corti (fig. 11).

Questo elemento è particolarmente importante tanto nell'ambito del dibattito sulla sua appartenenza a un gonfalone processionale, quanto della sua datazione precoce, relativa alle informazioni della fonte scritta del 5 marzo 1457, dove si afferma che l'artista si prese l'impegno di dipingere un gonfalone per la confraternita di San Michele dei Gerbini di Reggio Calabria, secondo il modello di quello che aveva fatto per la confraternita dei disciplinati di Messina³⁵.

M. Rostoworowski ha invocato la curvatura della tavola, ritenendola quale effetto delle variazioni di umidità e temperatura risultate dallo spostamento dai magazzini freddi e umidi, con poca luce, sotto luce abbagliante del sole; tutto ciò solo per sostenere che il lavoro fosse un frammento di uno dei suddetti gonfaloni processionali. L'affermazione è lontana dalla verità giacché la curvatura naturale risultò dall'essiccazione del legno tagliato tangenziale agli anelli di crescita. Inoltre il buono stato di conservazione dello strato pitturale originale (fig. 12) contraddice fortemente tale ipotesi.

Nello stato attuale della ricerca, la dichiarazione di Giorgio Vasari (1511–1574)³⁶, colpito da un lavoro di van Eyck che apparteneva al re (il trittico Lomellini), secondo la quale Antonello sarebbe diventato il primo artista italiano che aveva imparato il segreto della pittura a olio dopo un viaggio intrapreso nei Paesi Bassi per imparare la tecnica del mastro dai suoi discepoli, non è considerata giustificata³⁷. Lo stesso biografo menziona, inoltre, l'omicidio commesso da Andrea del Castagno³⁸ per invidia di Domenico Veneziano, il pittore dal quale l'artista siciliano avrebbe imparato il segreto della pittura in olio³⁹. Una semplice leggenda è considerata anche la relazione di Carlo Ridolfi (1594–1658) sul modo in cui Giovanni Bellini, travestito come accomandante di un ritratto, riuscì a imparare i segreti della nuova tecnica di pittura⁴⁰.

³⁴ Antonello da Messina: *l'opera completa* cit., p. 142.

³⁵ GIOACCHINO DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Studi e documenti*, Palermo 1903, p. 36.

³⁶ GIORGIO VASARI, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, баятелей и зодчих* (edizione completa in un solo volume, tradotta in italiano da A. G. GABIČEVSKIJ e A. I. BENEDIKTOV), Moskva 2008, p. 320-323.

³⁷ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224. Tuttavia, M. O. Tudoran Ciungan ha condiviso ancora nel 2002 l'opinione tradizionale, che Antonello da Messina ha viaggiato nei Paesi Bassi (M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană din secolele XVI–XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, vol. I, *Scoala venetă*, Sibiu 2002, p. 19).

³⁸ G. VASARI, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев* cit., p. 340-342.

³⁹ OSKAR BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini*, Londra 2008, p. 60; G. VASARI, *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев* cit., p. 322.

⁴⁰ O. BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini* cit., p. 60 sgg.

Anche se si ritiene comunemente che la tavola di Sibiu sembra esser stata dipinta a olio, l'esame con i raggi X effettuato in occasione della mostra di Milano (1996) ha rivelato interessanti differenze rispetto ai lavori veramente dipinti ad olio da Jan van Eyck, cosa che ha confermato l'opinione di J. Wright⁴¹ sul fatto che il quadro sarebbe stato fatto principalmente a tempera, anche se manca ancora l'analisi chimica che chiarirebbe definitivamente questo aspetto⁴².

Questa visione è coerente con quella espressa da M. C. Galassi, che afferma che si tratta di una pellicola costruita da impasti opachi e corposi; lo stesso fa risalire il lavoro ai primi anni sessanta del Quattrocento e le prime esperienze dell'artista con la tecnica della pittura ad olio intorno al 1470 e ammette implicitamente che il quadro è dipinto soprattutto a tempera⁴³, che corrisponde in termini generali al solito modo di esecuzione di Antonello da Messina, che lavora principalmente in tempera e che, quando utilizza una tecnica mista, finisce alcuni dettagli dei livelli superiori con un intervento ad olio⁴⁴. Inoltre, nella più importante opera in cui venivano presentate le varie collezioni di pittura italiana di Romania, pubblicata nel 1982, si approvava già l'idea che si tratta di un lavoro a tempera e olio⁴⁵.

Giovanni C. F. Villa dimostra che, dal punto di vista tecnico, tutte e tre le versioni della *Crocifissione* di Antonello da Messina (di cui quella di Anversa, fig. 2, è apparentemente dipinta a tempera e olio⁴⁶ e quella di Londra, fig. 3, in olio⁴⁷) sono completamente indipendenti dalla presunta influenza dei Paesi Bassi e che la valutazione del paesaggio ed i dettagli sono essenzialmente diversi dell'arte di quei pittori e soprattutto da quella di Jan van Eyck⁴⁸.

Dato che gli studi degli storici dell'arte si sono concentrati innanzitutto sull'importanza del lavoro appartenente alla collezione del Museo Nazionale Brukenthal nel complesso della creazione di Antonello da Messina, ma anche sul suo luogo nella storia della pittura rinascimentale italiana, sono state scoperte molte analogie con altri dipinti raffiguranti la Crocifissione (il cui prototipo è,

⁴¹ JOANNE WRIGHT, *Antonello da Messina. The origins of his style and technique*, in «Art History: Journal of the Association of Art Historians», 3/1 (1980), p. 41-60; J. WRIGHT, *Antonello in formazione: un riesame della Crocefissione di Bucarest*, in «Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte», 45/2, 1993, p. 21-31.

⁴² *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 142.

⁴³ MARIA CLELIA GALASSI, *Metodi progettuali ed esecutivi di Antonello*, in *Ecce Homo. Antonello da Messina. Genova e Piacenza: due versioni a confronto*, a cura di F. SIMONETTI, Genova 2000, p. 69-80.

⁴⁴ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 142.

⁴⁵ *Arta italiană din secolele XV–XVIII în muzei și colecții din România* cit., p. 28.

⁴⁶ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 216-224, n. cat. 32.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 180-185, n. cat. 24.

⁴⁸ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224.

ovviamente, il quadro dipinto da Jan van Eyck, di Metropolitan Museum di New York), conservati a Torino (Museo Civico di Palazzo Madama) e Venezia (Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro) e con la piccola immagine appartenente una volta alla collezione Henschel, oggi al Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid⁴⁹. Sono state menzionate anche due opere di Petrus Christus: il *Compianto di Cristo morto* (Musée du Louvre) e la *Crocifissione* del Museo di Dessau, persa durante la Seconda Guerra Mondiale⁵⁰. Il quadro di Sibiu ricorda il prototipo vaneyckiano del Metropolitan Museum non solo per la differenza notevole tra la rappresentazione dei corpi dei due ladroni crocefissi, a seconda della loro posizione rispetto a Gesù crocefisso e le rocce sulla parte inferiore del quadro⁵¹, ma anche per l'orizzonte alto del paesaggio sullo sfondo⁵².

Invece, la mancanza dei ladroni nella scena della Crocifissione e il paesaggio sullo sfondo, specifici solo per le varianti di Anversa e di Londra potrebbe essere avvicinata al modello dei collaboratori e epigoni di Jan van Eyck, come ha suggerito il confronto con i loro lavori della *Gemäldegalerie* di Berlino e della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia⁵³. Ma il pittore siciliano non arriva copiare in maniera servile i modelli vaneyckiani, come gli altri artisti italiani e stranieri (come ha rilevato ad esempio il caso di un lavoro attribuito anche al suo maestro, Niccolò Colantonio⁵⁴), soprattutto perché traspone sullo sfondo del modello della Crocifissione un paesaggio siciliano facilmente riconoscibile⁵⁵.

Per quanto alle vesti, sono stati segnalati alcuni echi della rappresentazione dei mantelli nella scultura tardogotica dell'artista borgogna Claus Sluter, che permangono a lungo nella creazione di Antonello da Messina⁵⁶. Pertanto, è giustificata la conclusione di Grigore Arbore Popescu, che traendo spunto da tendenze pittoriche diverse ma non contrastanti, radicate in realtà culturali complementari, il pittore ha filtrato stili, adeguandoli al rigore della propria sintesi espressiva e armonizzando il rapporto fra luce ed

⁴⁹ Da Antonello da Messina a Rembrandt. Capolavori d'arte europea dal Museo Nazionale d'Arte di Romania, Bucarest e dal Museo Nazionale Brukenthal, Sibiu, a cura di GR. ARBORE POPESCU, Milano 1996, p. 23-24.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

⁵¹ TILL-HOLGER BORCHERT, *Antonello da Messina e la pittura fiamminga*, in *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 32, fig. 5-6.

⁵² *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 142.

⁵³ TILL-HOLGER BORCHERT, *Antonello da Messina e la pittura fiamminga* cit., fig. 11-12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 144.

espressione e fra colore e spazio fino a raggiungere ai livelli di sensibilità paragonabili, nell'ultimo quarto del Quattrocento, solo a Piero della Francesca⁵⁷.

A differenza delle versioni di Anversa e Londra, fatte risalire, secondo l'iscrizione dipinta dall'autore agli anni settanta del Quattrocento⁵⁸ e, rispettivamente, al 1475⁵⁹, a quella di Sibiu manca una tale datazione. Inoltre, in quest'ultimo caso, il carattere narrativo della composizione è più evidente che nel lavoro di Anversa e soprattutto, in quello di Londra, dove la dimensione narrativa è soppressa in favore dell'espressione dell'emozione⁶⁰.

Oggi, l'ipotesi di Roberto Longhi secondo il quale la *Crocefissione* di Sibiu fosse stata abbandonata e ripresa dopo alcuni anni (circa 2 o 3) è oggi difficilmente accettabile. Longhi conosceva le teorie sulla datazione del lavoro sulla base di informazioni provenienti da fonti scritte relative alla realizzazione di gonfaloni processionali da parte di Antonello da Messina (in realtà senza alcun valore in questo contesto, secondo lo stato attuale della ricerca⁶¹); riteneva inoltre che i dettagli nella parte superiore (realizzata, a suo parere, più tardi) ricordassero molto Piero della Francesca, mentre la parte inferiore fosse più in stile borgogna. Risulta difficilmente accettabile anche perché si tratta di una piccola opera di un artista così dinamico, nella quale non si può rintracciare nessuna vera discontinuità nell'esecuzione, né in seguito all'esame degli strati di pittura, né differenze di disegno tra le due parti del dipinto.

D'altronde, pochi ricercatori⁶² condivisero la sua opinione: tra di essi, Dana Roxana Hrib, che formula i suoi argomenti sulle differenze quantitative e qualitative della documentazione relativa agli approcci biblici e umanistici⁶³, rispettivamente la differenza tra la canonicità di alcuni dettagli della scena della Crocifissione e il realismo di alcuni dettagli anatomici dei tre crocifissi e di alcuni elementi del paesaggio. Credo che si tratta di una spiegazione completamente diversa, piuttosto mistica, che è piuttosto il frutto dell'intuito della suddetta ricercatrice⁶⁴.

⁵⁷ *Da Antonello da Messina a Rembrandt* cit., p. 22.

⁵⁸ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 180. L'iscrizione: 147. / antonellus messaneus / me pinxit.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 216. La scritta: 1475 / Antonellus / messaneus / me. pinxit.

⁶⁰ O. BÄTSCHMANN, *Giovanni Bellini* cit., p. 42.

⁶¹ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 142 e 144.

⁶² FERDINANDO BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 90; LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1983, p. 84; *Antonello da Messina*, a cura di F. BOLOGNA, FEDERICO DE MELIS, Milano 2013, p. 29.

⁶³ DANA ROXANA HRIB, *Muzeul Național Brukenthal. Ghidul Galeriei de Artă Europeană*, București 2007, p. 20.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

Considerato il tessuto fragile di argomenti che sono alla base di molte ipotesi avanzate finora, fondate su deduzioni che in genere non affrontano la complessa cronologia per la quale il quadro è un punto nodale⁶⁵, la data alla quale risale il lavoro variava nell’arco compreso tra l’inizio degli anni cinquanta del Quattrocento⁶⁶, tra il 1450–1452⁶⁷, tra il 1450–1455⁶⁸, tra il 1450–1455, con una particolare menzione per il 1455⁶⁹ o anche per il 1450⁷⁰, poco dopo il 1455⁷¹, verso il 1456⁷², poi tra 1456–1457⁷³, prima del 1457⁷⁴, tra l’aprile 1457 e l’inizio del 1460⁷⁵ e dopo il 1460, come risultato dei tentativi di collegare queste date con gli esperimenti del pittore dopo il suo ritorno dalla Calabria nel 1460⁷⁶, dei primi anni sessanta⁷⁷ o anche durante il periodo 1460–1470⁷⁸. La più tarda datazione proposta della quale siamo a conoscenza è 1475–1476⁷⁹.

⁶⁵ Da Antonello da Messina a Rembrandt cit., p. 24.

⁶⁶ J. LAUTS, *Antonello da Messina* cit., p. 15–88; S. BOTTARI, *Il primo Antonello* cit., p. 97–109; S. BOTTARI, *Antonello da Messina*, Milano–Messina 1953, p. 13 sgg.; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura dell’400* cit., p. 84; LILIANA ARBACE, *Antonello da Messina. Catalogo completo*, Firenze 1993; J. WRIGHT, *Antonello in formazione: un riesame della Crocefissione di Bucarest* cit.; MAURO NATALE, FRÉDÉRIC ELSIG, *Antonello da Messina*, in *El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV. Catalogo della mostra (Museo Thyssen–Bornemisza, Madrid–Valencia, Museo de Bellas Artes)*, a cura di MAURO NATALE, Madrid–Valencia 2001, p. 397–400.

⁶⁷ J. WRIGHT, *Antonello da Messina. The origins of his style and technique* cit.

⁶⁸ J. LAUTS, *Ein Jugendwerk des Antonello da Messina* cit., p. 5–15; J. LAUTS, *Antonello da Messina*, in «Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst», 6, 1939, p. 181–190; J. LAUTS, *Antonello da Messina*, Wien 1940, p. 9 sgg.; S. BOTTARI, *Antonello da Messina*, Greenwich 1955; F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee* cit., p. 90.

⁶⁹ D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal* cit., p. 18.

⁷⁰ *Ibid.*, 2^a edizione, Sibiu 2011, p. 171.

⁷¹ GIORGIO VIGNI, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, Milano 1952.

⁷² ANATOLIE TEODOSIU, *Catalogul Galeriei de artă universală*, vol. I, *Pictura italiană*, Bucureşti 1974, p. 12; ANATOLIE TEODOSIU, *Școala italiană*, in *Pictură universală din Muzeul de artă al Republicii Socialiste România*, Bucureşti 1975, p. 6.

⁷³ G. VIGNI, G. CARANDENTE, *I restauri compiuti dall’Istituto Centrale del Restauro per la mostra di Antonello da Messina e del Quattrocento siciliano*, in «Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro», 14–15, 1953, p. 18 sgg.

⁷⁴ R. ROSTOWOROWSKI, *Trois tableaux d’Antonello da Messina*, in «Jaarboeck van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten», 2, 1964.

⁷⁵ F. BOLOGNA, F. DE MELIS, *Antonello da Messina* cit., p. 28.

⁷⁶ G. FIOCCO, *Colantonio e Antonello*, in «Emporium. Rivista mensile illustrata d’arte, letteratura, scienze e varietà», 111, 1950, p. 61; GIOACCHINO BARBERA, *The life and work of Antonello da Messina*, in *Antonello da Messina: Sicily’s Renaissance Master*, a cura di G. BARBERA, New York 2005, p. 20 sgg.

⁷⁷ FIORELLA SRICCHIA SANTORRO, *Antonello e l’Europa*, Milano 1986; FAUSTA NAVARRO, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia*.

In genere si accettava l'idea che questa fosse un'opera di gioventù dell'artista⁸⁰, rilevando che, attualmente, dai pochi dati conservati nelle fonti scritte risulta che dal 1444–1445 è stato allievo di Niccolò Colantonio a Napoli e che ha lavorato come pittore indipendente solo dal 1457⁸¹.

Tuttavia, nello stato attuale della ricerca, l'opinione comunemente accettata è che il quadro non risale a periodi anteriori al 1465 all'incirca e che addirittura sia un po' più tardo⁸². L'opinione è condivisa da Giovanni C. F. Villa, che ritiene che il lavoro di Sibiu può risalire alla fine degli anni sessanta del Quattrocento⁸³, ciò che escluderebbe, ovviamente, la possibilità di considerarlo come un frammento del gonfalone di processione menzionato il 5 marzo 1457.

Villa basa la sua ipotesi anche su un disegno fatto dall'artista siciliano, acquistato dal Museo del Louvre nel 1983⁸⁴, che servì come modello per una copia fatta nella bottega di Antonello, copia attualmente conservata al Metropolitan Museum di New York e acquistata da Robert Lehman, sempre a Parigi, negli anni venti del Ventesimo secolo⁸⁵, che dimostra l'esistenza di uno stretto rapporto con il gruppo di sante donne rappresentato a destra della croce di Gesù.

Il Quattrocento, a cura di FREDERICO ZERRI, Milano 1987, p. 455; DOMINIQUE THIÉBAUT, *Le Christ à la colonne d'Antonello da Messine*, Paris 1993, p. 121 sgg.; G. BARBERA, *Antonello da Messina*, Milano 1998; CHIARA SAVETTIERI, *Antonello da Messina*, Palermo 1998.

⁷⁸ GIOVANNI PREVITALI, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello*, I). *La data del "Cristo benedicente" della National Gallery di Londra. II). Il "Cristo deposto" del Museo del Prado*, in «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 20–21, 1980, p. 30; ANNA FORLANI TEMPEsti, *The Robert Lehman Collection*, vol. V, *Italian Fifteenth- to Seventeenth-Century Drawings*, New York 1991, p. 183.

⁷⁹ STEFANO ZUFFI, FRANCESCA CASTRIA, *Pictura italiana. Maeștrii tuturor timpurilor și capodoperele lor*, București 1997, p. 91.

⁸⁰ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 142.

⁸¹ *Da Antonello da Messina a Rembrandt* cit., p. 22.

⁸² G. PREVITALI, *Da Antonello da Messina a Jacopo di Antonello* cit., p. 30.

⁸³ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224 sgg., n. cat. 49. Nelle più recenti ricerche, seguendo il punto di vista di Giovanni C. F. Villa, l'opera è stata collocata nel periodo 1465–1470: DANIELA DÂMBOIU, GUY THEWES, DANIELE WAGENER, *Brueghel, Cranach, Tizian, van Eyck. Meisterwerke aus der Sammlung Brukenthal*, Berlin 2012, p. 107; MARCO GOLDIN, *Da Botticelli a Matisse. Volti e figure*, Treviso 2013, p. 327, n. cat. 16.

⁸⁴ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 284 sgg., n. cat. 47; cfr. A. FORLANI TEMPEsti, *The Robert Lehman Collection* cit., fig. 65.2; F. BOLOGNA, F. DE MELIS, *Antonello da Messina* cit., p. 155, n. cat. 30.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 286 sgg., n. cat. 48; cfr. A. FORLANI TEMPEsti, *The Robert Lehman Collection* cit., p. 182–185, n. cat. 65, fig. 65; F. BOLOGNA, F. DE MELIS, *Antonello da Messina* cit., p. 154, n. cat. 11.

Anche con questa datazione, per l'esegesi più recente si tratta di un lavoro unitario, considerato tra le prime opere eseguite dall'artista⁸⁶; opera che, come molti altri lavori di Antonello che conosciamo solo grazie alle descrizioni fatte nei secoli XVIII–XIX, ebbe, per di più, la sfortuna di essere stata smarrita, anche a causa dei numerosi terremoti che investirono la Sicilia e la Calabria.

Pertanto, il tentativo di identificare l'opera di Sibiu con altri gonfaloni processionali o con altri quadri di carattere religioso dipinti dall'artista, menzionati in diverse fonti scritte (1463, 1473, 1477), si rivela inutile⁸⁷.

Lo studio della composizione del lavoro conservato presso il Museo Nazionale di Brukenthal di Sibiu rivela alcuni elementi molto interessanti, sia per quanto riguarda la struttura, ma soprattutto dal punto di vista della simbolistica; malgrado l'importanza di questi ultimi per valutare la posizione dell'opera nel contesto della pittura religiosa del Rinascimento italiano e tra le rappresentazioni di scene della Crocifissione, alcuni di essi non furono sufficientemente analizzati in passato.

È noto che al momento in cui dipinse la tavola di Sibiu, Antonello da Messina era sotto l'influsso dei primi elementi compositivi rinascimentali, sul modello di Piero della Francesca. Malgrado ciò, è difficile trovare un altro pittore del Rinascimento italiano che presti talmente tanta attenzione ai dettagli del paesaggio che ivi si può riconoscere, ad esempio, nella rappresentazione topografica dello Stretto di Messina; o un pittore nei quadri del quale le pieghe angolari delle vesti dei personaggi riecheggino così bene l'arte dei Paesi Bassi, della Borgogna e della Provenza, ma soprattutto quella di Jan van Eyck, che Antonello conobbe durante la sua formazione come artista, attraverso i lavori conservati a Napoli⁸⁸.

Un tale influsso dell'arte dei Paesi Bassi, che si manifesta nella rappresentazione dettagliata del paesaggio della scena della Crocifissione, esisteva nell'arte italiana ancora prima, in Piermatteo Bocca di Giovanni, in un'opera dipinta intorno al 1440, che può suggerire anche la conoscenza di un prototipo che potrebbe essere messo in relazione con Jan van Eyck, il cui influsso, assimilato forse per il tramite di Domenico Veneziano, si può individuare anche in altre opere di questo artista delle Marche⁸⁹.

Nell'arte rinascimentale del territorio veneto una simile composizione, con paesaggi animati da molti personaggi nello sfondo, le cui radici lontane si trovano nei Paesi Bassi, è riscontrabile anche più tardi, agli inizi del Cinquecento, come lo dimostra un lavoro che risale a 1515–1520 all'incirca: *San Girolamo nel deserto* (attualmente conservato all'Accademia Carrara di

⁸⁶ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224.

⁸⁷ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 144.

⁸⁸ VILMOS TÁTRAI, *Renaissance without boundaries*, in D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 203.

⁸⁹ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 222 sgg., n. cat. 48.

Bergamo, n. inv. 58 00 026 AC), opera dovuta ad un artista minore, Giovanni Mansueti, che rappresenta una direzione seguita anche da altri artisti del posto, come Lorenzo Lotto e Bellini⁹⁰.

Nel caso delle due Crocifissioni dipinte da Giovanni Bellini, una nel 1477, della Galleria Corsini di Firenze⁹¹, l'altra della Casa di Risparmio di Prato spa⁹², è evidente il riflesso del pittore veneziano sul lavoro dell'artista siciliano.

Dal 1485, la tradizione della pittura di paesaggio ispirata dai Paesi Bassi è visibile anche a Milano, sullo sfondo di scene religiose, legate anche al ciclo della Crocifissione; per esempio nel *Compianto di Cristo*, dovuto a Bergognone (Szépművészeti Múzeum, Budapest, n. inv. 65)⁹³. Nell'opera di Antonello da Messina di Sibiu, l'influsso certo del paesaggio dei Paesi Bassi, in particolare di quello di van Eyck, si legge nella linea di orizzonte alta e nelle rocce con aspetto spugnoso del primo piano⁹⁴. Sempre qui, nella parte inferiore del quadro, si trova anche un dettaglio del paesaggio meno commentato: l'immagine della terra scissa, dettaglio relativamente raro nella rappresentazione della Crocifissione nell'arte occidentale del Rinascimento, nonostante che la comprensione del suo significato fosse confermata anche da un racconto biblico molto noto, quello relativo al terremoto che ha avuto luogo dopo la crocifissione di Gesù Cristo e che avrebbe portato alla rottura del velo del tempio di Gerusalemme⁹⁵ e che, secondo l'evangelista Luca, fu accompagnato anche da un oscuramento del Sole, che sarebbe durato tre ore⁹⁶. Si tratta di eventi comunemente interpretati come simboli della fine della Vecchia Legge e come espressione della denuncia Divina dell'alleanza stretta con il popolo di Israele, che è il fondamento della religione giudaica.

Per quanto riguarda la composizione del quadro di Sibiu e i significati complessi dei personaggi, della loro disposizione, dei diversi dettagli (elementi di paesaggio, animali, piante e oggetti simbolici), occorre ricordare alcuni accertamenti di Giulio Claudio Argan, che ha notato che Antonello da Messina crea uno spazio prospettico, la cui vastità e profondità sono misurate dalla distribuzione degli oggetti rappresentati e dalla diminuzione delle grandezze proporzionalmente con le distanze; ha notato inoltre che non è la figura quella che domina lo spazio, attraverso la sua azione, ma, è lo spazio a ristingersi e concentrarsi per finalmente trovare, nella figura, un punto focale⁹⁷. L'ultima osservazione viene dimostrata anche da altre composizioni complesse,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 220 sgg., n. cat. 47.

⁹¹ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 306 sgg., n. cat. 57.

⁹² *Ibid.*, p. 308-311, n. cat. 58.

⁹³ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 226 sgg., n. cat. 50.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁵ *Matteo*, 27:51-52; *Marco*, 16:38; *Luca*, 23:45.

⁹⁶ *Luca*, 23:44-45.

⁹⁷ GIULIO CLAUDIO ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, New York 1997, p. 399.

scomponibili in base ai gruppi di personaggi. A partire dallo spazio empirico dei pittori fiamminghi e non da quello teorico, architettonico, di Filippo Brunelleschi, l'artista siciliano è giunto a conclusioni molto vicine a quelle di Piero della Francesca⁹⁸.

In termini di elementi del paesaggio rappresentato nelle tre versioni della Crocifissione dipinte da Antonello da Messina, ci sono molti elementi comuni, ma anche rilevanti differenze. In primo luogo, l'elemento che più colpisce è l'acqua, il primo menzionato nel racconto della Genesi⁹⁹. Mentre nel quadro di Londra la possibilità che sullo sfondo sia rappresentato lo Stretto di Messina è ancora in dibattito¹⁰⁰, la situazione è molto diversa per la versione di Sibiu. Qui, la vista panoramica dominata da un pezzo di mare è quasi topografica¹⁰¹. Il che (come, d'altronde, è stato già suggerito¹⁰², anche se il significato simbolico dei vari particolari non è stato sufficientemente colto) comunica chiaramente, anche se in chiave simbolica, che si tratta della patria del pittore (e, molto probabilmente, di quella del committente del lavoro). Si tratta quindi di Messina, riconoscibile per sua baia a forma di falce (in greco: zágklon) che ha determinato lo sviluppo di questa città portuaria (dove anche il nome della colonia greca Zankle, fondata qui dai pirati di Cumae nell'ottavo secolo a.c.)¹⁰³. Nel piano lontano si scorgono i Colli Peloritani e le isole Eolie (Lipari), in realtà impossibili da vedere in questa posizione e a destra, il monastero basiliano di San Salvatore (con la sua famosa scuola greca, che si trova tra 1467–1468 sotto la guida di Konstantinos Laskaris); dietro si vede il castello Matagrifone, noto anche come Rocca Guelfonia¹⁰⁴.

Secondo un'usanza frequente all'epoca, il paesaggio locale, associato con la scena della Crocifissione sostituisce in maniera simbolica quello di Gerusalemme¹⁰⁵, cioè il luogo in cui ebbe luogo l'evento memorabile del sacrificio del Figlio di Dio, la Divinità Incarnata, i cui elementi definitori erano, naturalmente, sconosciuti al pittore siciliano.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 400.

⁹⁹ *Genesi*, 1-2.

¹⁰⁰ *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 182.

¹⁰¹ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224.

¹⁰² VILMOS TÁTRAI, *Renaissance without boundaries* cit., p. 203.

¹⁰³ JOHN BOARDMAN, *Grecii de peste mări. Colonizarea greacă și comerțul timpuriu*, București 1988, p. 233.

¹⁰⁴ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224; cfr. *Da Antonello da Messina a Rembrandt* cit., p. 24; D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal. Ghidul Galeriei de Artă Europeană*, București 2007, p. 20.

¹⁰⁵ L'idea che il paesaggio sarebbe una veduta del Gerusalemme fu già sostenuta da M. Csáki (M. CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum* cit., 5^a edizione, p. 60 e *ibid.*, 6^a edizione, p. 221, ma probabilmente si tratta di una semplice affermazione congetturale, fondata sulla relazione neotestamentaria relativa a la crocifissione di Gesù).

Come ha osservato anche Grigore Arbore Popescu, Messina è una città ideale, un equivalente simbolico di Gerusalemme¹⁰⁶, cioè un luogo in cui possiamo capire che a causa dei peccati dei suoi abitanti, Gesù Cristo potrebbe essere crocefisso di nuovo, nella speranza di una nuova promessa di salvezza. Ad eccezione di M. Kaleciński, che respinge questo significato del paesaggio, spiegato come un gesto di gratitudine per un committente locale¹⁰⁷, questo punto di vista è accettato da più ricercatori recenti, che insistono sul fatto che, con l'aiuto di un monaco del monastero basiliano, Antonello da Messina avrebbe potuto decidere di vivere questa *devotio moderna* che fa sentire più intensamente la fede, con la conseguente sovrapposizione degli eventi e luoghi sacri con eventi, esperienze e luoghi della vita quotidiana¹⁰⁸.

Un'altra interpretazione, che non contraddice la precedente, è che la salvezza è universale, che gli abitanti di Messina faranno parte di essa, nonostante i loro peccati. Tuttavia, l'accuratezza dei dettagli architettonici e l'organizzazione razionale della composizione visibile nelle versioni di Anversa e di Londra sono elementi specifici della pittura italiana, così come i paesaggi con figure piccole sullo sfondo portano l'impronta dell'influenza dell'arte dei Paesi Bassi.

Questi elementi specifici del paesaggio di Messina mancano totalmente nelle versioni di Anversa e Londra, più strettamente legate ai loro modelli fiamminghi; il che indica che i loro committenti non erano interessati a evidenziare simbolicamente un rapporto tra Messina e Gerusalemme, di rilevare che Messina è il prototipo terrestre di una Gerusalemme celeste, come nella versione di Sibiu. Nella versione da Anversa si distingue uno scorciò di mare, di dimensioni molto più ridotte, apparentemente non individualizzato e, naturalmente, più convenzionale. Nella versione di Londra, dove la rappresentazione del mare manca, è aumentata l'importanza della fortificazione, dietro la quale si scorge un lago, il che suggerirebbe un intento di rappresentare elementi di un paesaggio urbano, ancora non identificato nella fase attuale della ricerca. All'orizzonte, oltre le rive del lago, ci sono le cime delle colline. L'idea di rappresentare elementi essenziali del paesaggio della sua città natia, come immagine ed eco di una città ignota non è singolare: è presente anche nell'opera del pittore provenzale Enguerrand Quarton (Charonton), un mediatore tra l'arte

¹⁰⁶ Da Antonello da Messina a Rembrandt cit., p. 24.

¹⁰⁷ Antonello da Messina, Tycjan, Veronese. *Mistrzowie malarstwa wołskiego y kolekcji Muzeum Narodowego Brukenthala w Sibiu, Rumunia / Antonello da Messina, Titian, Veronese. Masterpieces of Italian painting from the collection of the Brukenthal National Museum in Sibiu, Romania*, Gdańsk 2011, p. 111.

¹⁰⁸ Antonello da Messina: l'opera completa cit., p. 144. Per il ruolo delle scuole greche d'Italia nella trasmissione de la cultura antica e bizantina nell'età del Rinascimento: FEDERICA CICCOLELLA, *Donati Graeci. Learning Greek in the Renaissance*, Leiden-Boston 2008.

francese e fiamminga e italiana di origine pierfranceschiana, assimilate in Provenza; egli dipinse la città di Roma, utilizzando i tratti caratteristici del paesaggio della sua città natale, Villeneuve-les-Avignon¹⁰⁹. Inoltre, Dominique Thiébaut rilevò l'esistenza di elementi comuni tra il paesaggio dello Stretto di Messina, rappresentato in un'opera di Quarton Enguerrand (*L'incoronazione di Maria*, ora conservata al Museo Pierre de Luxembourg di Villeneuve-les-Avignon) e il dipinto di Antonello da Messina di Sibiu: si tratta del monte di una delle isole Eolie e del cammino in riva al mare, indizi di un possibile viaggio dell'artista siciliano in Provenza, tra il 1457–1460 o 1465–1471¹¹⁰.

Le piccole scene di vita quotidiana con figure minuscole, di ispirazione fiamminga solo parzialmente assimilata¹¹¹, che si scorgono sullo sfondo, dietro le tre croci, in vicinanza del paesaggio, conferiscono a quest'ultimo nuovi significati, grazie all'elemento umano che anima e in particolare grazie alle attività svolte dai personaggi. Nella versione di Sibiu, si tratta di viaggiatori su una strada dalla costa, mentre in quella di Anversa c'è una scena di caccia.

È difficile dire se il loro scopo è di animare il paesaggio, o se hanno anche un significato moralizzante o mistico: l'*homo viator*, rispettivamente l'*homo ludens*. Il contrasto tra le attività di tutti i giorni e la drammatica scena della Crocifissione potrebbe avere lo scopo di suggerire l'indifferenza degli uomini, assorti per lo più dalle piccole faccende quotidiane, nei confronti del sacrificio di Cristo. In senso mistico, la vita umana in questo mondo può essere effettivamente considerata come un viaggio e lo sforzo di acquisire beni materiali, onori, piaceri fugaci come una caccia, che spesso può diventare rischiosa per il cacciatore stesso. Tuttavia, la piccola scena quotidiana sullo sfondo manca nella versione londinese, con un paesaggio rigorosamente costruito, al quale la luminosità dei colori conferisce un tocco di serenità fredda, distante, presente in una certa misura anche nel paesaggio rappresentato nell'opera di Anversa.

Proprio perché l'attenzione di Antonello da Messina si concentra su particolari rilevanti in termini di paesaggio topografico e simbolico e, allo stesso tempo, su vari atteggiamenti e gesti rilevanti dei personaggi in primo piano, si desidera raffigurare l'illusione degli oggetti di gioco. Il pittore suggerisce appena, attraverso elementi chiave, alcuni dettagli minori del paesaggio, come gli uccelli in volo, le barche ancorate, le barche a vela sul mare, i personaggi sulla riva, a differenza di Jan van Eyck, che ha fatto tutto con la punta del

¹⁰⁹ Da Antonello da Messina a Rembrandt cit., p. 24.

¹¹⁰ DOMINIQUE THIÉBAUT, Antonello, Barthélémy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri: contatti, influenze reciproche o coincidenze artistiche?, in Antonello da Messina: l'opera completa cit., p. 36, fig. 19-21.

¹¹¹ Da Antonello da Messina a Rembrandt cit., p. 24.

pennello o di Giovanni Bellini, nelle opere dei quali le macrofotografie svelano tutt'un altro mondo¹¹².

La scena della Crocifissione di Gesù sul Golgota¹¹³, tra due ladri¹¹⁴, è un tema documentato in tutte le regioni d'Italia, anche se non molto frequente, come dimostrato dalla ricerca di Eugenio Battisti¹¹⁵, che ha evidenziato il ruolo degli artisti senesi di intermediari tra la pittura italiana e quella francese e fiamminga, e che ha insistito, allo stesso tempo, sul modo di rappresentare le storie sacre e sulla trasformazione delle tesi teologiche in aneddoti accessibili alle persone con scarsa istruzione. A differenza di Gesù Cristo, rappresentato in maniera canonica, crocefisso con chiodi passando attraverso la parte superiore e il letto inferiore, il metodo della crocifissione dei due ladroni è leggermente diverso: sono «appesi a un albero», come dice il termine ebraico *talah*¹¹⁶, perché essi non sono stati inchiodati su croci, ma su tronchi d'albero puliti dai rami¹¹⁷. Abbiamo a che fare quindi con una crocifissione su *palus* o *crux o simplex*. Questo modo di rappresentazione dei ladroni, di ispirazione vaneyckiana, giunta attraverso Niccolò Colantonio¹¹⁸, è un'accentuazione del carattere di per sé infamante (secondo la percezione antica) della morte per crocifissione; per l'uomo cristiano medievale essa si propone come una *mala morte*, senza croce, con il chiaro intento di richiamare l'attenzione sul significato soteriologico dell'ultima somministrazione dei sacramenti: la confessione e l'estrema unzione. Proprio per questo, i due ladroni sono rappresentati in maniera antitetica, per suggerire, appunto, la differenza nella scelta di fede: il corpo del ladrone a destra di Cristo (il cui nome, secondo la tradizione, fu Dismas), con le gambe liberate dal legaccio, esprime la pace perché egli aveva accettato Gesù come Salvatore, mentre il corpo contorto dell'altro, sopra il quale pende l'ombra nera di un corvo (un uccello rapace che anche nell'Antichità romana è menzionato in relazione ai crocefissi¹¹⁹). Secondo la tradizione simbolica benedettina questo ricorda le rappresentazioni delle anime torturate dell'inferno. Secondo un'opinione molto

¹¹² D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224.

¹¹³ Matteo, 27:33; Marco, 15:22; Luca, 23:33; Giovanni, 19:17.

¹¹⁴ Matteo, 27:38; Marco, 15:27; Luca, 23:33; Giovanni, 19:18.

¹¹⁵ EUGENIO BATTISTI, *Antonello*, Palermo 1985, p. 46.

¹¹⁶ All'inizio, la parola *talah* si riferisce, infatti, all'esposizione del cadavere impiccato o crocefisso di un giustiziato, ricordato in diversi testi biblici (*Deuteronomio*, 21:22-23; *Giosue*, 10:26-27; 2 *Samuele*, 4:12; cfr. *Galateni*, 3:13). Più tardi, in seguito al contatto degli ebrei con diversi popoli che praticavano l'esecuzione per crocifissione (persiani, greci, romani), essa giunge praticamente sinonimo di *shaphakh*, che denomina questa forma di esecuzione, estranea alle tradizioni penali ebree.

¹¹⁷ GEORGE RILEY SCOTT, *A History of Torture*, Twickenham 1995, p. 153 sgg.

¹¹⁸ Da *Antonello da Messina a Rembrandt* cit., p. 24.

¹¹⁹ MICHAEL FERBER, *A Dictionary of Literary Symbols*, 2^a edizione, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid-Cape Town-Singapore-São Paulo 2007, p. 168.

diffusa all'epoca il corvo si nutre del corpo del ladro, cominciando con suoi occhi¹²⁰, tutto ciò sta simboleggianto il male che si nutre le anime dei caduti¹²¹.

Al contrario, il corpo di Gesù Cristo è rappresentato, anche in modo simbolico, come imponderabile, anticipando così il momento della dematerializzazione, del galleggiare, dell'Ascensione al cielo, mentre il suo viso sereno certifica la possibilità della Resurrezione¹²².

In linguaggio visuale, che è un mezzo veramente efficace per la diffusione e la ricezione del discorso religioso da parte dei moltissimi analfabeti e anche da parte di quelli meno istruiti, Dismas incarna il peccatore pentito, che deve essere salvato per grazia divina, che lo salva negli ultimi momenti della vita, attraverso un rapporto diretto con il Figlio di Dio, non per intercessione del clero che non esisteva ancora. Alla comparsa del clero alludono le ultime parole di Gesù Cristo alla Vergine Maria e all'apostolo Giovanni (relative alla successione apostolica). La presenza degli ultimi in questo contesto non ha quindi solo un mero significato storico, secondo il racconto del Nuovo Testamento sulla Crocifissione, anche se la menzione esplicita del fatto che l'apostolo Giovanni avrebbe assistito alla crocifissione di Gesù non si ritrova che nel Vangelo attributo a lui¹²³ e la presenza della Vergine Maria a questo evento è espressamente menzionata solo da Giovanni¹²⁴ e Marco¹²⁵.

Al corvo quindi (che porta anche una nota più forte di realismo) è affidato un ruolo essenziale nella comprensione del messaggio sulla *buona morte* e sulla *mala morte*¹²⁶, il che spiega la presenza di questo uccello anche nella versione di Anversa. Alla luce di questi precetti religiosi si trasmette un messaggio sulla

¹²⁰ Ibid., p. 168, s. v. *raven*; cfr. E. P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture*, New York 1896, p. 149 sgg.; ARTHUR H. COLLINS, *Symbolism of Animals and Birds Represented in English Church Architecture*, London 1913, p. 142 (con la menzione che proprio per questo motivo la confessione e la penitenza, che salvano l'anima morta dai suoi peccati sono confrontate con i corvi che divorano i cadaveri, cominciando con gli occhi).

¹²¹ D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal* cit., p. 18; D. R. HRIB, AL. GH. SONOC, *Introducere*, in D. R. HRIB, *Tipologiile morții în pictură: Școala italiană. Muzeul Național Brukenthal / Death Typologies in Painting: The Italian School. The Brukenthal National Museum*, Sibiu 2008, p. 10 sgg.; cfr. JEAN-PAUL CLÉBERT, *Bestiar fabulos. Dictionar de simboluri animaliere*, București 1995, p. 89, s. v. *corb, cioară*.

¹²² D. R. HRIB, AL. GH. SONOC, *Introducere* cit., p. 11; cfr. D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal* cit., p. 18.

¹²³ *Giovanni*, 19:26-27.

¹²⁴ *Giovanni*, 19:25.

¹²⁵ *Marco*, 15:40.

¹²⁶ Per la questione della *buona morte*: MARIA CRĂCIUN, “Moartea cea bună”: *intercesori și protectori în pragul marii treceri. Între discursul clerical și pietatea populară*, in *Discursuri despre moarte în Transilvania secolelor XVI-XX*, a cura di MIHAELA GRANCEA, ANA DUMITRAN, Cluj-Napoca 2006, p. 232-235.

punizione che spetta a quelli che, privati dell'assistenza del curato come gestore degli ultimi sacramenti, si rifiutano negli ultimi istanti della vita l'occasione di una salvezza straordinaria, attraverso un rapporto diretto, personale con la Divinità.

Ecco che il ruolo della morte, di tramite tra la dimensione fisica e quella spirituale¹²⁷, presenta notevole interesse per l'artista siciliano, come dimostra anche l'analisi della disposizione dei diversi personaggi e dei loro atteggiamenti e gesti.

G. C. Argan, che si riferisce alla variante di Anversa, ha notato che i tre corpi nudi sono portati molto in alto, in modo da avere come sfondo il cielo, in un paesaggio aperto e profondo, con un progressivo ripetersi e avvicinarsi della linea orizzonte ai profili dei colli, fino ad avvolgere i corpi dei crocefissi nella luce¹²⁸, ciò che mette in risalto l'importanza della scena della Crocefissione, che ci fa riflettere sulla relazione fra l'uomo e la Divinità, sulle buone e cattive azioni, ma anche sul significato soteriologico della fede e del rammarico, più forte dei peccati degli uomini.

In questo contesto va osservato tuttavia che la rappresentazione del ladro Dismas, che crocifisso a destra di Gesù Cristo si è pentito, ricorda una statua classica¹²⁹ attestata agli Uffizi già dalla fine del Quattrocento, raffigurante il satiro Marsia¹³⁰. Sebbene non si sappia se il pittore abbia o meno conosciuto questa statua, è chiaro che gli era nota la scultura dell'Antichità greco-romana¹³¹.

B. Aikema ha notato che anche il ladro crocifisso a sinistra del Cristo, ma nella versione da Anversa, ricorda il gruppo bronzeo di Ercole e Anteo di Pollaiolo nel Museo del Bargello¹³², il che mostra l'interesse del pittore siciliano non solo per le opere degli scultori antichi, ma anche per i lavori dei suoi contemporanei.

G. Barbera ritiene che i corpi nudi dei crocefissi ricordano la pittura toscana, specialmente Fra' Angelico, mentre il tendaggio di coloro che sono vicini a Cristo e il primo piano ricordano la maniera dei Paesi Bassi¹³³.

Giovanni C. F. Villa insiste, inoltre, che mentre la costruzione generale del paesaggio, il lavoro di Sibiu tradisce l'influenza dei modelli dei Paesi Bassi, la gestualità stupenda dei personaggi è rilevante per il contesto mediterraneo, italiano: Maria Maddalena alza le mani e gira il suo volto, l'apostolo Giovanni

¹²⁷ D. R. HRIB, AL. GH. SONOC, *Introducere* cit., p. 10.

¹²⁸ G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana* cit., p. 401.

¹²⁹ PHYLLIS PRAY BOBER, RUTH RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986, p. 75, fig. 32.

¹³⁰ Antonello da Messina: *l'opera completa* cit., p. 144.

¹³¹ Da Antonello da Messina a Rembrandt cit., p. 24.

¹³² Antonello da Messina: *l'opera completa* cit., p. 216 e 218.

¹³³ G. BARBERA, *The life and work of Antonello da Messina* cit., p. 21.

trema alla vista del ladro Dismas, apre le braccia¹³⁴, anche se il modo di rappresentare il gioco delle dita del personaggio (lunghe, espressive, separate l'uno dall'altro) è caratteristico anche dell'*Annunciazione* di Barthelemy d'Eyck (lavoro conservato nella Chiesa di S. Maddalena a Aix-en-Provence)¹³⁵. Credo che gli atteggiamenti degli altri personaggi siano ugualmente rilevanti. Giacché le loro figure sono poco individualizzate, i gesti e i colori dei vestiti sono molto importanti per la comprensione della scena. La Vergine Maria medita, tranquilla, con le mani giunte in preghiera, in un apparente contrasto con altri due personaggi femminili della parte destra della tavola, dove è raffigurato l'apostolo Giovanni: Maria Salome si copre il volto con le mani, gridando, mentre Maria di Cleofa (nominata anche «la madre di Giacomo il Minore e di Giuseppe»¹³⁶, i figli di Zebedeo¹³⁷ e la quale si dice che era la sorella della Vergine Maria¹³⁸), dirigendosi verso di lei, si allontana girando le spalle – in maniera poco consueta – tanto alla croce di Gesù, quanto alla Vergine stessa¹³⁹. Il compianto del defunto, che esprime il dolore della comunità per la perdita di un suo membro, non è solo un atteggiamento verso la morte, ma anche un atto sociale, attraverso il quale la comunità conferma e diventa consapevole della morte¹⁴⁰.

La rappresentazione della scena della Crocifissione trasforma l'artista in un testimone del mistero dell'incarnazione del Verbo, che ha reso possibile non solo la nascita, ma anche la morte e la risurrezione del Figlio di Dio, possibilità affermata da San Giovanni Damasceno nel contesto della disputa iconoclasta, come risposta agli atteggiamenti svariati dei cristiani nei confronti dell'aniconismo giudaico¹⁴¹. Proprio come la tunica marrone di Maria di Cleofa equilibra dal punto di vista cromatico, dall'altra parte della croce, il vestito verde

¹³⁴ D. SALLAY, V. TÁTRAI, A. VÉCSEY, *Botticelli to Titian* cit., p. 224.

¹³⁵ D. THIÉBAUT, *Antonello, Barthélémy d'Eyck, Enguerrand Quarton e altri* cit., p. 53, fig. 17 e 18.

¹³⁶ *Matteo*, 27:56; *Marco*, 15:40; *Luca*, 24:10.

¹³⁷ *Marco*, 1:19-20; 3:17; 10:35; *Luca*, 5:10. Al lato di Maria Maddalena, nello stesso frammento, Matteo menziona anche Maria, la madre di Giacomo il Minore e di Giuseppe, ma come un'altra persona che la madre dei figli di Zebedeo (*Matteo*, 27:56).

¹³⁸ *Giovanni*, 19:25. Infatti, nel periodo neotestamentario, le parole *fratello* e *sorella* potevano avere numerosi significati, con riferimento a diversi gradi di parentela (compreso *cugino*, rispettivamente *cugina* o *cognato*, rispettivamente *cognata*).

¹³⁹ D. R. Hrib considera (D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal* cit., p. 18), secondo me erroneamente, che il personaggio che si allontana sarebbe la Vergine Maria, argomentando il suo punto di vista con la delusione risultata del fatto che Gesù, che le affida alla protezione dell'apostolo Giovanni, le si rivolge con l'appellativo «donna» (*Giovanni*, 19:26-27), ciò che può equivalere con la rottura delle relazioni fisiche, umane.

¹⁴⁰ D. R. HRIB, AL. GH. SONOC, *Introducere* cit., p. 10.

¹⁴¹ MARCO COLLARETA, *Antonello e il tema dell'Annunciazione*, in *Antonello da Messina: l'opera completa* cit., p. 72.

scuro della Vergine Maria, allo stesso modo la veste rossa di Giovanni, il più amato degli apostoli, corrisponde al mantello rosso di Maria Maddalena; la veste bianca di Maria Salome (sul lato opposto, come disposizione della scena, alla Vergine Maria), equilibra il colore marrone della veste di Maria di Cleofa.

La presenza di queste tre donne (tra gli altri testimoni dell'esecuzione) sul Golgota è espressamente menzionata dagli evangelisti Giovanni¹⁴² e Marco¹⁴³, mentre Matteo¹⁴⁴ e Luca¹⁴⁵ parlano solo di «donne che erano venute con Gesù da Galilea» per servirlo. Le testimonianze degli evangelisti concordano solo per quanto riguarda Maria Maddalena e Maria di Cleofa, giacché Matteo non menziona né la Vergine Maria, né Maria Salome, né come testimoni della Crocifissione, né della Resurrezione¹⁴⁶, mentre Luca non menziona espressamente nessuna di queste donne fra i testimoni della Crocefissione¹⁴⁷, ma solo della Resurrezione: Maria Maddalena, Giovanna e Maria di Cleofa¹⁴⁸.

La stessa Maria Maddalena sarebbe anche la prima testimone della Resurrezione¹⁴⁹, secondo Marco¹⁵⁰, ma registrata in un frammento ora riconosciuto come un'interpolazione più tarda¹⁵¹, anche se Giovanni afferma chiaramente la stessa cosa¹⁵². Tuttavia, Giovanni dice che Simone (Pietro) e Giovanni credettero, come Maria Maddalena aveva detto loro, che il corpo di Gesù sarebbe stato messo nella tomba e che solo dopo la partenza degli apostoli Gesù fosse comparso davanti a questa per annunciare la sua resurrezione, che essa ha proclamato agli apostoli¹⁵³.

Invece, secondo Matteo, le prime testimoni della Risurrezione sono state «Maria Maddalena e l'altra Maria»¹⁵⁴, che deve essere Maria di Cleofa¹⁵⁵. Benché Luca racconta che i primi testimoni della Risurrezione furono le donne che erano venute con Gesù dalla Galilea e che esse non furono credute¹⁵⁶; Giovanni afferma invece che Simon (Pietro)¹⁵⁷ e Giovanni hanno anche loro creduto, come aveva detto Maria Maddalena, che il corpo di Gesù sarebbe

¹⁴² *Giovanni*, 19:25.

¹⁴³ *Marco*, 15:40.

¹⁴⁴ *Matteo*, 27:55-56.

¹⁴⁵ *Luca*, 23:55.

¹⁴⁶ *Matteo*, 27-28.

¹⁴⁷ *Luca*, 23.

¹⁴⁸ *Luca*, 24:10.

¹⁴⁹ SUSAN HASKINS, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, New York 1995, p. 1 sgg.

¹⁵⁰ *Marco*, 16:9.

¹⁵¹ S. HASKINS, *Mary Magdalen: Myth and Metaphor* cit., p. 4.

¹⁵² *Giovanni*, 20:1.

¹⁵³ *Giovanni*, 20:1-18.

¹⁵⁴ *Matteo*, 28:1-10.

¹⁵⁵ *Matteo*, 27:56 și 61.

¹⁵⁶ *Luca*, 24:1-11.

¹⁵⁷ *Luca*, 24:34.

scomparso dalla tomba e che solo dopo la partenza degli apostoli egli sarebbe apparso davanti a lei per renderle nota la sua resurrezione, che lei poi annunciò agli apostoli)¹⁵⁸.

Comunque fosse, Maria Maddalena, la donna peccatrice che ha fatto penitenza, è espressamente menzionata prima di tutte altre donne da tutti gli evangelisti¹⁵⁹, probabilmente per il suo statuto di beneficiaria della grazia di essere stata la prima ad annunciare il miracolo della Resurrezione; essa diventa un simbolo per tutti i peccatori che prendono la decisione di cambiare loro vita, seguendo la via propagata da Gesù. Poi, a differenza di Simone (Pietro), essa non ha mai rinnegato Gesù¹⁶⁰ e non l'ha mai tradito, a differenza dei ladri insieme ai quali fu crocefisso (anche su questo punto le testimonianze degli evangelisti non concordano: Giovanni non riferisce niente su questo argomento¹⁶¹, due dei vangeli canonici accusano entrambi i ladri¹⁶² e solo Luca afferma che uno di loro, ma senza dire quale, si è pentito¹⁶³).

Nella scena della Crocifissione, Antonello da Messina segue, quindi, non la lettera dei vangeli, che piuttosto una tradizione liturgica, fondata sui racconti dei vangeli di Giovanni e di Marco (concernente i testimoni della crocifissione) e, rispettivamente, di Luca (a proposito della penitenza del ladro).

La posizione dei personaggi nel campo riprende in maniera simbolica la croce su cui Gesù fu crocefisso: alle estremità del palo (*stipes*) della croce sono rappresentate Maria Salome e Maria, come alle estremità del fascio (*patibulum*) sono rappresentati Maria di Cleofa e l'apostolo Giovanni. Secondo una tradizione che corrisponde solo in linea di massima alla lettera dei vangeli¹⁶⁴, Maria Maddalena ha asciugato con i suoi capelli (un segno di penitenza) i piedi di Gesù, che li ha lavati (in segno di ospitalità)¹⁶⁵. Il luogo che essa occupa ricorda la posizione del piccolo sostegno per le gambe (*suppedaneum*) del crocefisso; nella casa di Maria e di Marta, a Betania, essa siede ai piedi di Gesù¹⁶⁶, cioè nel luogo dove tradizionalmente, nell'arte funeraria romana

¹⁵⁸ S. HASKINS, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor* cit., p. 52.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁰ Matteo, 27:69-75; Marco, 14:30-31, 66-72; Luca, 23:34, 54-61; Giovanni, 13:38; 18:25-27.

¹⁶¹ Giovanni, 19.

¹⁶² Matteo, 27:44; Marco, 15:32.

¹⁶³ Luca, 23: 39-43.

¹⁶⁴ L'unzione coll'olio santo è stata a Betania, nella casa del lebbroso Simone e fu fatta da una donna, il cui nome non viene menzionato (Matteo, 26:6-13; Marco, 14:3-9); solo Giovanni dice che suo nome era Maria, che era la sorella di Marta e di Lazzaro, un amico di Gesù e anche che essa ha asciugato con i suoi capelli i piedi di Gesù (Giovanni, 11:1-3). Non c'è nessun riferimento evangelico esplicito che questa Maria sia la stessa persona di Maria di Maddala, conosciuta come *Maria Maddalena*.

¹⁶⁵ Giovanni, 11:2.

¹⁶⁶ S. HASKINS, *Mary Magdalene: Myth and Metaphor* cit., p. 1.

provinciale, nelle scene di banchetto con il defunto disteso sul letto (*kliné*), sono rappresentate le donne sedute, in conformità con le tradizioni della commensalità ellenistica e romana.

Ritengo che tanto la disposizione cruciforme dei personaggi (che ha lo scopo di indurre colui che contempla di farsi il segno della croce, in modo da assumere il modello di Cristo e di meditare sull'importanza soteriologica di questo evento), quanto l'alternanza dei colori, da una parte e dall'altra della croce su cui fu crocefisso Gesù, alla quale si deve anche la divisione dello spazio sull'asse di simmetria, sotto l'influsso di una tradizione che ricorda le icone bizantine richiami l'attenzione sui diversi significati soteriologici della morte di ciascuno dei tre crocefissi: la sorpresa di Giovanni, il pentimento del ladro Dismas, la sua miracolosa redenzione per via della parola del Figlio di Dio, accettato come salvatore in fin di vita, la serena rassegnazione di Maria, che confida nella volontà di Dio, poi il lutto di Maria Maddalena, una dolorosa espressione dell'intensità dei sentimenti, naturale per la condizione umana con la sua doppia natura, fisica e spirituale, la comprensione del carattere universale e inesorabile della morte in Maria di Cleofa, ma anche il suo rifiuto di percepire la morte come definitiva e infine, la disperazione di Maria Salome, causata dalla consapevolezza della dannazione dell'anima del peccatore che, bestemmiando, non accetta il dono della salvezza universale in Cristo.

Si tratta, in ultima analisi, di una serie di atteggiamenti, causati dalla consapevolezza della distinzione della duplice natura, umana e divina, di Gesù Cristo e della sorte diversa del mortale, a seconda della *buona morte – mala morte*.

Inoltre, in tutte le controversie concernenti la veridicità storica dell'esistenza, e implicitamente, della morte di Cristo scritte del Nuovo Testamento da autori antichi o non cristiani il diventare consapevoli della morte di Cristo è un elemento essenziale, senza il quale la fede nella Resurrezione non esisterebbe¹⁶⁷.

Da qui l'interesse dell'artista per la rappresentazione realistica della morte dei crocefissi, come realtà ultima, sorpresa in un momento immediatamente dopo la morte naturale o indotta, con tutti gli accertamenti empirici da parte dei soldati romani: conficcare la lancia nel petto di Gesù e frangere le ossa delle gambe dei ladri con un randello¹⁶⁸.

Infatti, i volti cianotici dei ladroni che riflettono la conoscenza del fatto che i crocefissi che avevano le ossa delle gambe fratturate stanno soffocando dal dolore; morivano quindi di insufficienza coronarica, dato che la vittima (secondo la ricerca di Dr. Hermann Mödder, di Colonia), non poteva più sostenere il peso del corpo sul poggiapiedi di piccole dimensioni (*suppedaneum*) e / o sul

¹⁶⁷ D. R. HRIB, AL. GH. SONOC, *Introducere* cit., p. 10.

¹⁶⁸ Giovanni, 19:31-36.

supporto in corrispondenza del sedere (*sedile* o *cornus*), fissati sul palo verticale della croce; di conseguenza, l'insufficiente apporto di sangue nella metà superiore del corpo, del cervello e del cuore, determinava rapidamente un collasso ortostatico¹⁶⁹.

Nel Quattrocento, la crocefissione non era, tuttavia, una forma di esecuzione comune nell'Europa occidentale e la crocifissione di Bertholf (1127), prevosto della diocesi di Burges, per l'omicidio di Carlo il Buono, conte di Fiandra, è stata una delle ultime attestate in Francia¹⁷⁰, quindi la rappresentazione realistica del Crocifisso indica, se non l'osservazione diretta di tali esecuzioni, almeno una buona conoscenza della fisiologia umana.

A differenza della scena così popolosa, così ricca di significati e di riflessioni di Sibiu, la versione di Anversa ha solo due personaggi: la Vergine Maria a sinistra e l'apostolo Giovanni a destra, sopravvissuti a Gesù, e affidati da Egli uno all'altra. Invece, nella versione di Londra, dove entrambi i personaggi sono rappresentati in modo simile, seduti, guardando ognuno un lato della croce sulla quale Gesù è crocefisso, in un piano lontano si distinguono altri tre personaggi che hanno già lasciato la scena.

La mancanza dei ladri in questo lavoro si deve al modello vaneyckiano, documentato dalla miniatura del *codex aureus* di Torino e dal quadro a Ca' d'Oro¹⁷¹.

Nella parte bassa delle varie versioni della Crocifissione sono dipinti oggetti, piante e animali, appartenenti al repertorio simbolico della morte, che costituiscono un'ulteriore conferma della morte come morte fisica, affermando il suo carattere universale e inesorabile: il ceppo, il cranio e le ossa umane, le erbe secche (nella versione di Sibiu), il gufo, le ossa umane e i teschi, i serpenti e probabilmente il giusquiamo (nella versione da Anversa), i teschi umani e le ossa, e forse il giusquiamo (*Hyoscyamus niger*), una pianta molto usata nei rituali magici¹⁷² (nella versione di Londra). Per i lavori di Sibiu e Anversa, si

¹⁶⁹ WERNER KELLER, *Arheologia Vechiului și Noului Testament*, s. l. 1995, p. 362; cfr. FREDERICK T. ZUGIBE, *The Cross and the Shroud: A Medical Inquiry into the Crucifixion*, New York 1988; FREDERICK ZUGIBE, *The Crucifixion of Jesus, Completely Revised and Expanded: A Forensic Inquiry*, New York 2005; PIERRE BARBET, *A Doctor at Calvary: The Passion of Our Lord Jesus Christ As Described by a Surgeon*, s. l. 2014.

¹⁷⁰ G. R. SCOTT, *A History of Torture* cit., p. 154.

¹⁷¹ Antonello da Messina: *l'opera completa* cit., p. 144, p. 180.

¹⁷² L'intossicazione con la scopolamina contenuta in questa pianta ha dato alle streghe la sensazione di volare, come hanno affermato empiricamente i loro investigatori (MATTHIAS SEEFLDER, *Opium. Eine Kulturgeschichte*, München 1990, p. 109 sgg.; JOSEPH PÉREZ, *The Spanish Inquisition: A History*, New Haven 2006, p. 229, n. 10; cfr. GHEORGHE BRĂTESCU, *Vrajitoria de-a lungul timpului*, Bucureşti 1985, p. 172) e come hanno dimostrato più tardi le ricerche di biochimica. In alcune regioni della Germania, una delle forme del nome del giusquiamo (*Bilse*) è arrivato a significare la strega e nel tedesco vecchio questa pianta era chiamata *Niflkraut*, perché il suo uso ha facilitato il

dovrebbero aggiungere il corvo che si sta dirigendo verso il ladro a sinistra di Gesù Cristo crocefisso, che si pente dei misfatti e che non verrà salvato. In questa chiave, il corvo è dipinto richiama anche l'idea della deperibilità del corpo, del suo scioglimento, sul ritorno al materiale di cui è stato creato, il tutto contrapposto alla dematerializzazione del corpo di Gesù e alla sua ascensione al cielo; viene quindi suggerita l'opposizione tra la morte fisica e la morte spirituale, ma anche all'idea che colui che trascura l'anima ed è intento solo ad accumulare ricchezza materiale e piaceri mondani rimarrà per sempre prigioniero di questo mondo, del ciclo eterno della materia.

L'unico elemento comune a tutte le varianti è il teschio con le ossa umane. Tradizionalmente, il cranio è quello dell'antenato Adamo, sepolto nella collina dove la Crocifissione ebbe luogo e diede anche il nome: *Golgota*, in latino *Calvaria*¹⁷³.

Questo significato è sottolineato, in alcuni casi, dalla rappresentazione del mozzo, che simboleggia non solo la vita violentemente interrotta, ma anche il padre, l'origine che garantisce la rigenerazione attraverso i rampolli; richiama anche l'altare pagano¹⁷⁴ e il Golgota, come luogo di esecuzione del Figlio di Dio, sopra la tomba simbolica di Adamo, potrebbe essere ritenuto come tale.

In questo contesto, delle allusioni evidenti ad Adamo, il serpente che esce dal cranio rappresenta il Male, diventato per un desiderio folle degli antenati Adamo ed Eva la causa principale della dannazione del genere umano¹⁷⁵. Il serpente sarà sconfitto attraverso la morte sulla croce di Gesù Cristo, che come Dio Incarnato, redime l'umanità dal peccato originale dandole la salvezza. Il serpente che esce dal cranio (alludendo ad un'immagine archetipale, che presenta il serpente come guardia dei tesori¹⁷⁶ e padrone delle scienze occulte¹⁷⁷ o penetrando nel corpo umano, soprattutto in quello della donna¹⁷⁸) è, ovviamente, il simbolo del peccato¹⁷⁹, ma, allo stesso tempo, può avere un significato ancora più profondo e alludere al pericolo della dannazione alla quale porta il desiderio dell'uomo a cui, naturalmente, manca la conoscenza del Bene e del Male, che è desideroso di avere i frutti dell'Albero della Conoscenza. Il

passaggio verso il *Niflhain* (MATTHIAS SEEFELDER, *Opium. Eine Kulturgeschichte* cit., p. 109), cioè l'Altro Mondo, grazie all'intossicazione che produce allucinazioni o anche la morte.

¹⁷³ IVAN EVSEEV, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara 1994, p. 49, v. *craniu*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 27, v. *buturugă*.

¹⁷⁵ *Geneza*, 3.

¹⁷⁶ I. EVSEEV, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* cit., p. 181, v. *șarpe*.

¹⁷⁷ J. P. CLÉBERT, *Bestiar fabulos* cit., p. 274, v. *șarpe*.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 279, v. *șarpe*.

¹⁷⁹ SIMON COHEN, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden–Boston 2008, p. 143.

serpente è quindi il nemico dell'anima, la tentazione del Male, la falsa conoscenza e può essere identificato con l'eresia, come risulta anche dal trattato sull'apparizione del peccato (*Hamartigenia*), scritto verso 400–405 d. C., dall'autore cristiano Aurelius Prudentius Clemens (348–c. 413) che associa la riproduzione dei serpenti vivipari con l'apparizione delle illusioni nella mente umana¹⁸⁰.

Il prototipo di serpente viviparo è la vipera, che secondo un'opinione tardoantica, è nata per violenza, il padre è ucciso dalla madre nel momento della concezione e la madre, dai bambini¹⁸¹.

Il gufo, presagio di morte, che poggia su un ramo di vite, simboleggia la tristezza, l'oscurità, la solitudine e la malinconia¹⁸², ma soprattutto la morte improvvisa e imprevedibile¹⁸³, che (quando non si tratta del tutto di una *mala morte*) non può sconfiggere la speranza della risurrezione, giacché la morte e la resurrezione non sono che altro due componenti del piano divino, tracciato sin dalla dannazione pronunciata alla cacciata dall'Eden e portato a compimento grazie alla doppia natura, divina e umana, eterna e anche mortale, di Gesù Cristo.

Nell'immaginario biblico, il gufo del deserto è il simbolo dell'anima disperata¹⁸⁴. Nel Medio Evo, il gufo è anche un simbolo antisemita, un'allusione all'*abbagliamento* del popolo ebreo, che non sopporta la luce di Gesù Cristo e perciò fu dileggiato dai cristiani¹⁸⁵ e, nello stesso tempo, del paganesimo e anche del diavolo, a un livello popolare¹⁸⁶.

Il messaggio (ripetuto ossessivamente all'epoca) dell'opera di Antonello da Messina conservata nella collezione del Museo Brukenthal – la versione più complessa dal punto di vista simbolico e la più completa da una prospettiva artistica – è incentrato sulla necessità dell'uomo di meditare alla salvezza dell'anima, per essere curato e protetto, da una parte contro la falsa conoscenza che incide sul libero arbitrio, d'altra parte contro i falsi profeti, attraverso i quali il Male diffonde il suo messaggio distruttivo; la necessità, inoltre, di riflettere sulla *buona morte* e sulla *mala morte*, sulla garanzia della salvezza dell'anima

¹⁸⁰ JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dicționar de mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*, vol. III, București 1995, p. 310, v. *șarpe*.

¹⁸¹ *Physiologus XII* (tradotto da Michael J. Curley), Chicago–London 2009.

¹⁸² J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dicționar de mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, culori, numere*, vol. I, București 1994, p. 214, v. *bufniță*.

¹⁸³ J. P. CLÉBERT, *Bestiar fabulos* cit., p. 47, v. *bufniță*; cfr. M. FERBER, *A Dictionary of Literary Symbols* cit., p. 147 sgg., v. *owl*; S. COHEN, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art* cit., p. 208.

¹⁸⁴ A. H. COLLINS, *Symbolism of Animals and Birds* cit., p. 138; cfr. *Psalmi*, 102:6.

¹⁸⁵ E. P. EVANS, *Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture* cit., p. 77 sgg.; J. P. CLÉBERT, *Bestiar fabulos* cit., p. 47, v. *bufniță*; cfr. *Physiologus*, VII.

¹⁸⁶ I. EVSEEV, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale* cit., p. 26, v. *bufniță*.

anche all'ultimo minuto attraverso la grazia divina, che agisce sul peccatore che, alla fine, usando solo la sua capacità di conoscenza del Bene e del Male, si pente delle sue azioni e accetta l'importanza del riconoscimento del sacrificio universale di Cristo.

In un recente commento su questo quadro, Dana Hrib rileva che l'approccio compositivo, in sé, non è privo di significati, giacché il registro inferiore presenta il mondo caduto della materia e del dolore, il registro mediano descrive il mondo personale del pittore, idealizzato secondo i propri modi creativi e il registro superiore rispecchia la dimensione dove si può accedere solo dopo la morte; la ricercatrice conclude che il messaggio trasmesso dall'artista è che alla libertà del cielo si può raggiungere solo accettando il sacrificio e l'ideale nel pensiero sin dagli anni di vita¹⁸⁷. La stessa ricercatrice afferma che l'approccio compositivo è sostenuto dalla cromatica, di modo che il mondo fisico, arido, è dipinto in toni di ocra e marrone, mentre il mondo idealizzato combina questi toni con sfumature di azzurro e di bianco in una progressiva crescita della luminosità, man mano che il trattamento si avvicina all'orizzonte; il che simboleggia l'infinito, l'eternità, considerando che il rosso dei mantelli di Maria Maddalena e dell'apostolo Giovanni suggerisce il terrore prodotto dall'accettazione del sacrificio¹⁸⁸.

Malgrado il fatto che la mia opinione sul periodo al quale risale quest'opera sia diversa da quello di Dana Hrib e nonostante esistano divergenze riguardo all'identità dei personaggi che assistono alla Crocefissione, le mie opinioni sui complessi significati mistici dei vari dettagli confermano, approfondiscono e accentuano l'interpretazione della mia collega.

¹⁸⁷ D. R. HRIB, *Muzeul Național Brukenthal* cit., p. 20.

¹⁸⁸ *Ibid.*



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

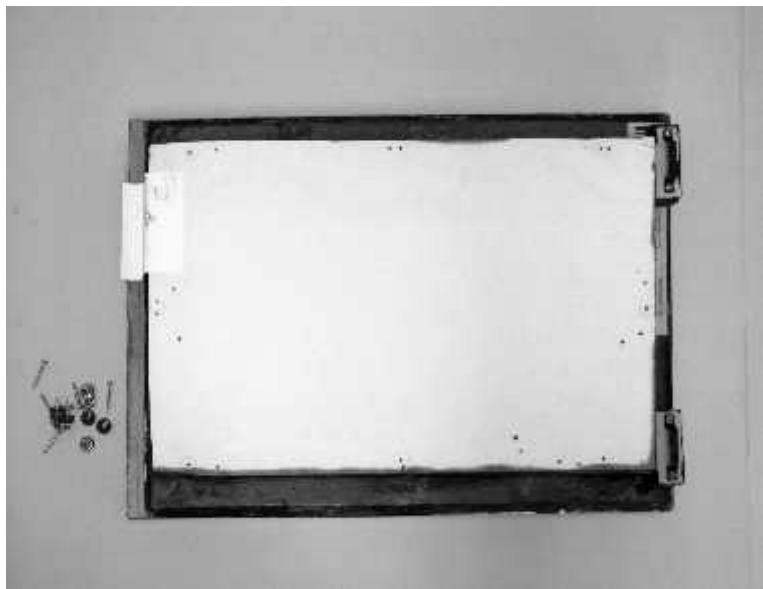


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

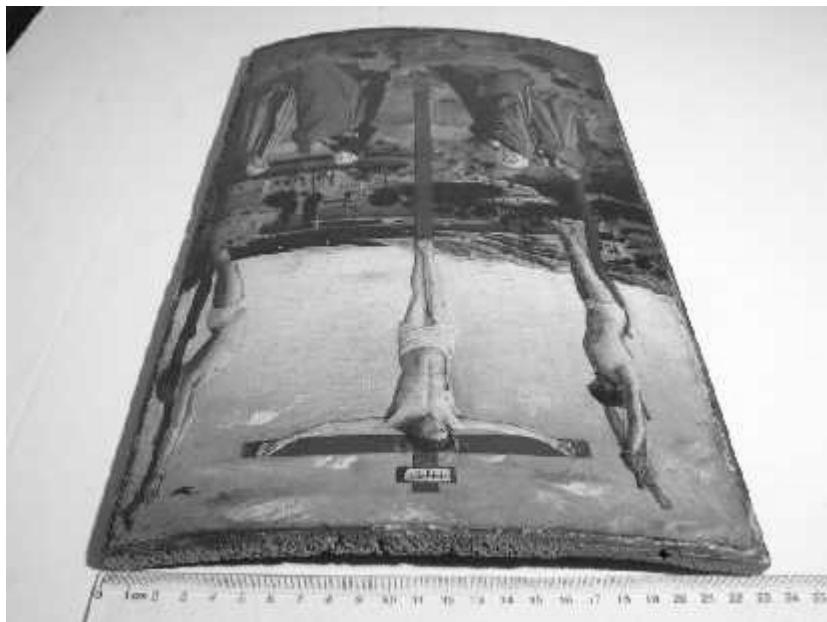


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

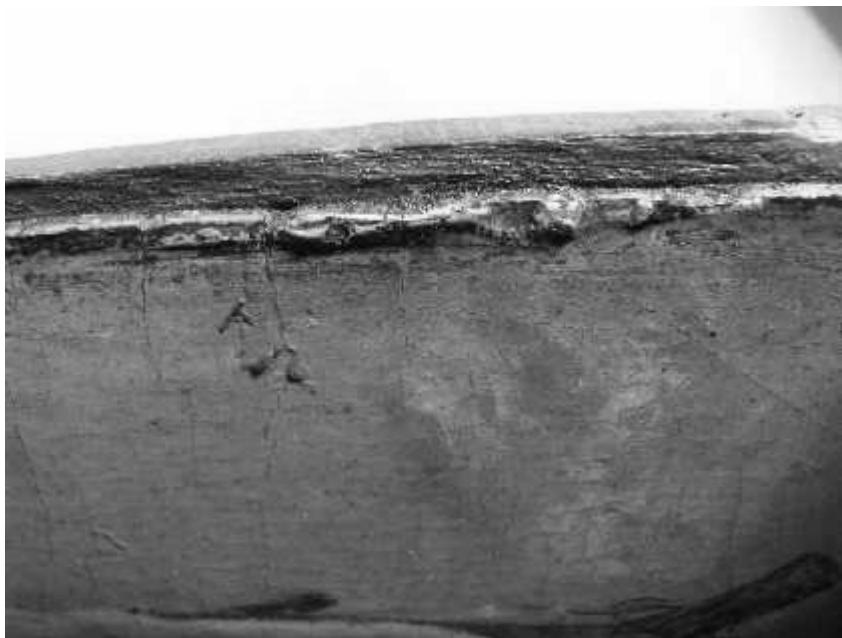


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

PORTI ITALIANI NELLA COLLEZIONE DEL MUSEO BRUKENTHAL DI SIBIU

NICOLAE SABĂU
Università «Babeş–Bolyai» di Cluj-Napoca

La generosità e la vastità del tema del convegno di Catania, *Dialogo interculturale Mediterraneo – Pontus Euxinus*, ha rappresentato per me, storico dell'arte, una vera e propria sfida, risvegliando nella mia memoria una serie di temi, di linee di ricerca sviluppate solo in parte o rinviate *sine die* per poter analizzare con profitto altri temi per me più stringenti, come quelli relativi alle arti plastiche del Barocco transilvano o quelli riguardanti l'attività dei maestri e delle maestranze italiane nel Principato di Transilvania tra Cinque e Ottocento. Sarebbe mio dovere morale quello di rispondere a questo invito in primo luogo rilevando la presenza in Italia di giovani artisti moldavi o valacchi della prima metà dell'Ottocento, ovviamente a livello di istruzione accademica, dal momento che è noto, e d'altra parte facilmente percepibile, come la pittura moderna romena sia esposta in quest'epoca all'influenza italiana. Durante la loro giovinezza, i precursori di questo genere artistico – Tătărescu, Asachi, Szathmari, Popescu – studiano in Italia, mentre Nicolae Grigorescu attraversa la penisola, da dove torna con degli abbozzi e un discorso plastico che presenta una delicata e sottile intonazione romantica.

Fin dalla metà del XIX secolo i signori¹ dei due principati romeni, e dopo di loro il sovrano del nuovo Regno, accordano attraverso la *Eforia Ţcoalelor* delle borse di studio in Occidente, e l'Italia rappresenta, soprattutto per i pittori, una delle mete preferite (Petre Alecsandrescu nel 1850, Constantin Stăncescu tra il 1857 e il 1861, Mihail Ștefănescu nel 1871, Emanoil Bardassar nel 1876).

La presenza degli artisti romeni in Italia si amplifica nel periodo interbellico come conseguenza della fondazione delle due istituzioni culturali aperte dallo Stato romeno, la Scuola Romena di Roma e la Casa Romena di Venezia. Le eccezionali testimonianze plastiche del talento e della maturazione degli artisti romeni, presenti fin da allora alla Biennale di Venezia (dal 1924), rappresentano gli splendidi risultati di una fruttuosa ispirazione, stimolata dalla

¹ Il termine romeno *domnitor*, usato ufficialmente per identificare la massima autorità politica dei principati di Moldavia e Valacchia tra il 1859 e il 1881, non ha un corrispettivo esatto in italiano, potendosi tradurre approssimativamente con il termine *signore*, benché tale traduzione non sia di per sé pienamente esatta (NdT). Un vivo ringraziamento al collega e amico Giordano Altarozzi per la traduzione.

cultura e dal paesaggio italiani². Un corollario di questo attaccamento è rappresentato dall'esposizione organizzata dall'Associazione *Amiciția italo-română* dal 15 al 31 marzo 1940 e intitolata *Italia văzută de artiștii români* (*L'Italia vista dagli artisti romeni*), in cui sono state esposte le opere di almeno 53 artisti per un totale di 130 lavori appartenenti a pittori, grafici, scultori e architetti che avevano viaggiato in Italia, alcuni di loro grandi maestri nel genere praticato, come per esempio i pittori Ștefan Popescu, Gheorghe Petrașcu, Jean Al. Steriadi, Ștefan Dimitrescu, Mihaela Eletheriade, nipote di George Tătărescu, Eustațiu Stoenescu, Nicolae Dărăscu e Ana Berza-Tzigara, o gli architetti Petre Antonescu, George M. Cantacuzino, Nicolae Cucu, Grigore Ionescu e Horia Teodoru. Tutti questi artisti percepiscono le testimonianze di un mondo che, al di là del paesaggio e del pittoresco, rappresenta una realtà familiare tipica di una comune spiritualità latina, perfettamente compresa e vissuta dai romeni. Anche così, è possibile identificare, nelle loro creazioni, alcuni aspetti originali, ovvero quei mezzi espressivi: «che oltrepassano la scuola e la moda e si ispirano alle grandi tradizioni di equilibrio e di chiarezza, che ci trasportano nell'Italia di tutti i tempi, per ritrovare noi stessi»³.

Il *Dialogo* a cui si riferisce il titolo del presente convegno non può però essere circoscritto alla sola storia dei rapporti italo-romeni dal Medio Evo alla fine dell'Ottocento. Esso offre la possibilità di identificare lo sviluppo di storie parallele. Il soggetto di tale dialogo non può essere limitato, poiché esso si allarga in realtà all'Occidente intero, a Roma e Bisanzio, a Venezia e Genova, così come all'Europa orientale tutta. Tale dialogo significa esistenza di un'identità culturale e storica propria dell'Europa. Tale identità storico-culturale è dimostrata da quell'identità storico-culturale che cercheremo qui di analizzare ricorrendo a *studi di caso* relativi a pittori occidentali che hanno viaggiato in Italia in diverse epoche, e le cui opere sono esposte presso la Pinacoteca Brukenthal di Sibiu.

Più in concreto, negli ultimi quindici anni tale dialogo si è concretato in cinque convegni italo-romeni e romeno-italiani in cui sono state presentate le ricerche di storici, storici dell'arte, filologi provenienti dalle due nazioni, a cui ho partecipato in prima persona con soggetti relativi alla presenza dei maestri italiani nel Principato carpatico (secc. XVI–XVIII): nel 1995 il convegno *Italia e*

² La presenza e gli esperimenti novatori di tanti artisti, tra i quali Virginia Tomescu Scrocco (1886–1950), Aurel Băieșu (1897–1928), Adam Băltățu (1899–1979), Max Arnold (1897–1946), Sabin Popp (1896–1928), Lucian Grigorescu (1894–1965). Si veda ADINA CURTA, *Rapporti culturali ed artistici tra Romania ed Italia*, Perugia 2011 (mss.), p. 92–115.

³ *ITALIA văzută de artiștii români. Pictură, acuarelă, desen, sculptură. Prezentată de Asociația "Amiciția italo-română"* (15–31 martie 1940. Sala de expoziții a Ministerului Propagandei), contributo e catalogo a cura ADRIAN MANIU, București 1940.

*Romania: due storie e due popoli a confronto*⁴, organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini e dall'Università Ca' Foscari in collaborazione con l'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia⁵; nel febbraio 2007 il convegno *L'immagine riflessa. Romeni in Italia e italiani in Romania*, patrocinato di La Sapienza Università di Roma, dall'Università di Perugia, dall'Università «Babeş–Bolyai» di Cluj-Napoca e dal Comune di Foligno, dove si sono svolti i lavori⁶; nel dicembre 2007 la giornata di studio *Antonio Possevino. I gesuiti e la loro eredità culturale in Transilvania*, organizzata dalla Facoltà di Storia e Filosofia dell'Università «Babeş–Bolyai», dal Centro di Studi Transilvani di Cluj-Napoca, dall'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest e con il patrocinio scientifico del Consiglio Nazionale delle Ricerche di Roma⁷; nel gennaio 2010 il convegno *Genova, la Romania e l'Europa*, patrocinato dall'Università degli Studi di Genova e dall'Università «Babeş–Bolyai» di Cluj-Napoca⁸; infine, nel giugno 2010 il convegno *La vita nel Settecento tra Venezia e la Transilvania*, organizzato dall'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia, dalla Casa di Carlo Goldoni e dalla Fondazione Musei Civici di Venezia. Nei miei interventi ho ripercorso la storia dei rapporti culturali e artistici italo-transilvani nell'epoca di Sigismondo di Lussemburgo (1387–1437), del Principato transilvano autonomo e della Transilvania come parte dell'Impero asburgico (secc. XVI–XVIII).

⁴ «Il confronto a cui si riferisce il titolo è soprattutto storia di rapporti italo-romeni dal Medio Evo alla fine del Settecento. Ma è anche possibilità di un confronto portato su sviluppi di storie parallele. D'altronde anche il rapporto Romania–Italia non è esclusivo in questo confronto [...], perché in realtà esso si allarga a tutto l'Occidente, a Roma e Bisanzio, all'Europa intera. Sullo sfondo, quindi, di questo confronto più preciso, che poi predomina quantitativamente nelle relazioni del Convegno, tra terre dell'attuale Romania e Italia, c'è tutta l'Europa. Il che ci riporta d'altronde al senso al quale si ispira un po' tutta l'iniziativa: reintegrare in Europa una nazione, per un notevole tempo, così come altre dell'Europa Orientale, sequestrata per così dire dall'Europa e operare affinché lo studio del passato giustifichi e fondi l'autocoscienza nazionale romena nella cornice più vasta della identità culturale e storica dell'Europa», in SANTE GRACIOTTI, *Presentazione*, in *Italia e Romania: due popoli e due storie a confronto* (secc. XIV–XVIII), a cura di S. GRACIOTTI, Firenze MCMXCVIII, p. VIII.

⁵ *Ibid.*

⁶ *L'immagine riflessa. Romeni in Italia e italiani in Romania* (Atti del convegno italo-romeno di Foligno, 22–25 febbraio 2007), a cura di GIORDANO ALTAROZZI, GHEORGHE MÂNDRESCU e DANIEL POMMIER VINCELLI, Roma 2008.

⁷ *Antonio Possevino, i Gesuiti e la loro eredità culturale in Transilvania* (Atti della Giornata di Studio Cluj-Napoca, 4 dicembre 2007), a cura di ALBERTO CASTALDINI, Roma 2009.

⁸ *Genova, la Romania e l'Europa* (Atti del Convegno di Genova, 29–30 gennaio 2010), a cura di MICHELE MARSONET, Genova 2010.

Per la Transilvania, la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo rappresentano l'epoca in cui appaiono le prime grandi collezioni artistiche, come la Pinacoteca del governatore della Transilvania Samuel von Brukenthal (1721–1803) di Sibiu⁹ e le note biblioteche del vescovo cattolico Ignatiu Batthyány di Alba Iulia¹⁰ e del Cancelliere di Transilvania Samuel Teleki di Târgu-Mureş¹¹, in ognuna delle quali l'Italia è ben rappresentata, con manoscritti, incunaboli e libri provenienti dalle botteghe dei miniaturisti e dalle ricercate tipografie della Penisola. L'Italia, che per le sue città, i suoi borghi e il suo paesaggio può essere definita un vero e proprio *Paese delle arti*, diviene nel corso dei secoli non soltanto un esempio nel campo delle creazioni letterarie universali, ma anche in quelli della produzione musicale e, soprattutto, di quella artistica. La varietà di colori e ritmi ha facilitato, per gli artisti che nel corso dei secoli hanno attraversato questa Italia fonte di ispirazione, un contatto materializzato attraverso la mediazione del filtro degli stati d'animo personali e delle suggestioni culturali, proiettate sui luoghi visitati divenuti alla fine parte essenziale di un mito.

Questa ricerca iniziatica, questo viaggio in Italia finalizzato alla conoscenza, alla pittura, alla scultura, all'identificazione o all'acquisto di opere d'arte ha rappresentato l'iter abitudinario e obbligatorio per tutti gli artisti di ogni epoca storica, nella vita di un futuro maestro durante il suo periodo di apprendistato e soprattutto di specializzazione, con un'importanza straordinaria, rappresentando di fatto un viaggio finalizzato all'apprendimento della scienza pittorica nelle botteghe dei grandi maestri o alla riscoperta e allo studio delle loro opere¹².

Dall'istruzione di tipo medievale del giovane artista, realizzata nello spazio ristretto della bottega del maestro, che limitava il contatto con gli ambienti vicini o lontani, si passa alle nuove esperienze fatte accanto al maestro nei nuovi luoghi dove questo ottiene delle commissioni, tanto che, con il

⁹ ALEXANDRU LUNGU, SANDA MARTA, VALENTIN MURESAN, MARIA OLIMPIA TUDORAN, *Barocke Sammellust Samuel von Brukenthal. Sibiu (Hermannstadt)*, red. JAN SEEWALD, München 2003.

¹⁰ JAKÓ ZSIGMOND, *Batthyány Ignaz a tudós és a tudománzsyerveyö*, in «Erdélyi Múzeum», LIII, 1991, p. 76-99; IACOB MÂRZA, *Die Bibliothek Batthyaneum von Alba Iulia (Karlsburg)*, in *In honorem Paul Cernovodeanu*, a cura di VIOLETA BARBU, Bucureşti 1998, p. 201-210.

¹¹ THURZAI MÁRIA, *Un trésor de l'époque des lumières en Transylvanie: la bibliothèque de Samuel Teleki a Tîrgu Mureş*, in «Revue Romaine d'Histoire», V, n. 2, 1966, p. 340-354 (tirage à parte); DEÉ NAGY ANIKÓ, *A könyvtáralapító Teleki Sámuel*, Cluj-Napoca 1997.

¹² MAURIZIA MIGLIORINI, *Il viaggio dei pittori nel Sei e Settecento e lo studio dei grandi maestri*, in *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea* (Atti del Convegno di Genova, 6-8 novembre 2007), a cura di L. MASCIGLI MIGLIORINI e GIULIA SAVIO, Genova 2008, p. 69-89.

Rinascimento, si assiste a una vera e propria emancipazione e amplificazione di tali esperienze, come risulta dagli scritti di Giorgio Vasari, Federico Zuccari, Benvenuto Cellini, Karel van Mander, Hendrik Glotzius, Giovanni Pietro Bellori, Filippo Baldinucci ecc¹³.

La propensione degli artisti europei per l'Italia non si risolve soltanto al perfezionamento professionale, e i fenomeni naturali eccezionali divengono un obiettivo di grande curiosità, non solo scientifica, raccogliendosi intorno a essi ogni volta un gran numero di spettatori affascinati, attratti dallo spettacolo rappresentato da tali eventi. Le pittoresche immagini dedicate alle eruzioni vulcaniche sono via via più numerose, divenendo più tardi un vero e proprio genere artistico a cui pochi sono gli artisti che sanno resistere. L'Etna e il Vesuvio rappresentano elementi paesaggistici tra i più rappresentativi non solo per i maestri italiani, ma anche per gli artisti stranieri che sorprendono sulle loro tele un'attività vulcanica spesso enfatizzata per rispondere al gusto del committente. La letteratura di viaggio relativa alla Napoli del Cinque e Seicento registra tali emozioni, amplificate dai fenomeni naturali del XVII secolo, come la violenta eruzione del Vesuvio che ebbe luogo nella notte tra il 15 e il 16 dicembre 1631, che provocò enormi danni alla città e, conseguentemente, un'ondata di reazioni da parte della società europea dell'epoca¹⁴. Le conseguenze di tale disastro e l'immagine della città dopo l'eruzione hanno trovato un relatore d'eccezione nel francese Jean-Jacques Bouchard, giunto a Napoli qualche mese dopo la calamità (17 marzo–6 novembre 1632), autore di un *Voyage dans le Royaume de Naples*¹⁵.

Questi sono stati i motivi che mi hanno spinto a percorrere, al fianco dei maestri stranieri della Pinacoteca Brukenthal, un altro viaggio, virtuale stavolta, in cui la pittura e il suo racconto espresso attraverso i colori rendono noti alcuni porti peninsulari, e in primo luogo quello di Napoli.

Il primo dipinto appartiene a Jan van Essen (sec. XVII), pittore poco noto, menzionato intorno al 1658–1659 come apprendista nell'archivio della gilda di Anversa (Liggeren), e in modo meno sicuro come «Giovanni Vanes, pittore fiammingo» nei documenti romani del 1669¹⁶.

Il paesaggio napoletano, intitolato *Dimostrazione navale nel porto di Napoli* e conservato presso la Pinacoteca Brukenthal (olio su tela 50 x 31 cm, senza firma né data, n. inv. 601, Fig. 1), rende con strema precisione l'architettura della città vista dal porto in un disegno rigoroso e dettagliato fino al *fotografico*, in cui accanto alla riva, in primo piano, appare la possente e

¹³ *Ibid.*, p. 71-76.

¹⁴ FRANCESCO DIVENUTO, *Letteratura di viaggio a Napoli fra '500 e '600*, in *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia* cit., p. 151-163.

¹⁵ *Ibid.*, p. 153-154.

¹⁶ BEGRUNDET VON URLICH THIEME, FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 11/12, Leipzig 1999, p. 44.

solenne fortezza *Maschio Angioino* o *Castel Nuovo* con le sue cinque torri e il suo chiaro Arco di Trionfo, che prese il nome da Carlo I d'Angiò che lo fece costruire, come sede regale nel 1279, mentre sulla collina che sovrasta la città appare il *castello di Sant'Elmo* e *San Martino*. Visibile da ogni parte della città, il castello che risale al re Roberto d'Angiò (1329), si erge sulla collina di San Martino. In questa fabbrica *Tino da Camaiano* vi mise mano erigendo fra le poderose mura protette da un fossato, due torri quadrangolari (demolite a fine Quattrocento). Nel 1538 il Castello fu trasformato per mano dell'architetto militare *Pedro Luis Scrivà* che ne fece una costruzione a impianto stellare, pare anche su suggerimento di *Francesco di Giorgio Martini*, ospite a fine Quattrocento del re di Napoli. Acanto, la *Certosa di San Martino* fu fondata nel 1325 per volere di Carlo d'Angiò. Lo stupendo convento dei frati certosini di San Martino, subì una radicale trasformazione nel Seicento per l'intervento di *Cosimo Fanzago* (1591–1678)¹⁷ che vi profuse il suo genio di costruttore e decoratore insieme. Lo stupendo complesso di San Martino che spazia sul panorama di Napoli è forse il centro più rappresentativo del barocco della città.

I dettagli topografici del terreno accidentato su cui si stende la città sono rese in modo molto più sommario, attraverso toni pallidi di grigio e sfumature di verde, prive di vigore, anche il cielo apparendo poco valorizzato dal punto di vista plastico, benché occupi gran parte del registro superiore. Ciò fa pensare che ogni elemento sia stato reso allo scopo di costituire un *quadro cromatico* nell'insieme della composizione, piuttosto che uno spazio terrestre di tipo paesaggistico. La rappresentazione della città presenta una monotonia cromatica anche maggiore, utilizzata allo scopo di evidenziare i dettagli architettonici degli edifici, visti quasi come separati, dalla stessa distanza e tutti esposti alla stessa luce senza ombra. Il movimento e gli importanti effetti cromatici del paesaggio urbano sono concentrati nei primi piani, in cui i colori contrastanti delle bandiere, lo sventolare loro e delle velature, la posizione delle navi e la differenziazione proporzionale raggiunta attraverso lo sporadico affiancamento di altre imbarcazioni, sono elementi dinamici fondamentali. Gli azzurri che tendono verso il verde, con le loro sfumature di grigio, del mare aggiungono, allo stesso modo, effetti propri del frammento di paesaggio marittimo della scena.

L'opera ha una storia relativamente corta all'interno della galleria Brukenthal, apparendo nella collezione solo dopo il 1892 (anno in cui appare l'ultimo catalogo del XIX secolo) ed essendo menzionato per la prima volta in merito a un suo restauro effettuato a Vienna nel 1898. Nei cataloghi del 1901 e del 1909 è presente come opera di un anonimo italiano. Lo specialista italiano Gino Doria l'attribuisce, nel 1959, a Jan van Essen in una sua missiva all'allora

¹⁷ FRANCO STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Napoli 1969, p. 181 sgg; RUDOLF WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*, Torino 2005, p. 250-253, note 67-72 alle p. 258-259.

custode della galleria Brukenthal Teodor Ionescu, segnalando anche una variante firmata del lavoro, presente a Napoli al Museo di San Marino. Tale attribuzione è stata successivamente confermata da altri specialisti¹⁸.

Hendrik Frans van Lint (Anversa 1684–Roma 1763) è stato, ad Anversa, allievo di Pieter van Bredael, per poi andare a Roma nel 1710, dove è menzionato anche con il soprannome di «Monsu Studio». A Roma sposa Rosa Fiorelli, divenendo nel 1744 membro della Congregazione dei Virtuosi, di cui diventa direttore nel 1752. Ha dipinto scene mitologiche e paesaggi animati, soprattutto con ambientazione italiana¹⁹.

Due dei quattro paesaggi di Hendrik Frans van Lint presenti nella collezione del Museo Brukenthal sono pendenti simmetrici: *Porto con torre rotonda* (olio su tela 21,5 x 275, fig. 2), firmato e datato nella parte inferiore sinistra *H. Van Lint. Ft 1721* (n. inv. 691) e *Porto con torre quadrata* (olio su tela 21,5 x 28 cm., fig. 3), firmato e datato nella parte inferiore sinistra *H. Van Lint Ft 1721* (n. inv. 692). La costruzione compositiva prevede l'affiancamento dei due paesaggi, ed è per questo motivo che nel primo quadro (n. inv. 691) la torre si trova sulla destra, mentre nel secondo (n. inv. 692) sulla sinistra. Il fine disegno traccia le forme in modo preciso, mentre il colore scuro in primo piano e il bianco (con sfumature di azzurro) su un piano mediano e in secondo piano definiscono l'ombra e la luce, sottolineando la spazialità e contribuendo in modo fondamentale a ricreare l'atmosfera del paesaggio marittimo. A differenza dei paesaggi urbani di Roma e Napoli dipinti da Bredael e van Essen (precedentemente presentati), i due lavori di van Lint non rendono gli elementi architettonici (edifici, la rada del porto) per la loro spettacolarità o per immortalare nei ricordi talune immagini frammentarie di una certa città, ma sono rappresentazioni dal valore simbolico, in cui i ruderi (e soprattutto i resti delle due torri) suggeriscono l'inesorabile passare del tempo. Per questo le due torri sono fortemente spinte in primo piano e vigorosamente evidenziate mediante i colori, a un tempo monumentali e oscuri. Il paesaggio marino, animato dalla presenza delle navi e delle barche a vela, dai raffinati giochi cromatici che rendono il mare e il cielo, costituisce la parte dinamica della rappresentazione e comprende altre costruzioni portuarie, edifici e ruderi. I personaggi umani ridotti al ruolo di ornamenti cromatici, allo stesso tempo, rendono più dinamico l'insieme delle composizioni e, soprattutto, il primo piano.

La nostra critica specialistica ha omesso la ricerca delle consonanze tematiche e stilistiche di questo genere pitturale praticato da van Lint, maestro parzialmente italianizzato, conoscitore senza dubbio dei lavori di apprezzati predecessori peninsulari. Mi riferisco qui a Salvator Rosa (1615–1673) e alle sue marine, tra i quali *Marina del porto* e *Marina del faro*, generosi quadri

¹⁸ Grazie all'amichevole aiuto e alla cortesia di Valentin Mureşan, storico d'arte, per queste informazioni.

¹⁹ *Allgemeines Lexikon* cit., 23/23, p. 258.

pendentivi (olio su tela 233 x 399 cm) che si trovano oggi nella Galleria Palatina (Palazzo Pitti) di Firenze, opere realizzate su ordinazione del cardinale Giancarlo de' Medici nel periodo del soggiorno fiorentino dell'artista, tra 1640–1649²⁰. Nonconformista e stravagante, apprezzato per le scene di battaglia imparate nello studio del suo maestro Aniello Falcone, attaccato alle composizioni storiche ma apprezzato postumo proprio per i paesaggi, le marine e le ricordate scene di guerra, Rosa s'ispira dalla tradizione del paesaggio fiammingo di Paul e Matthija Bril, illustrando spazi profondamente dominati da un cielo scuro pieno di nuvole, da tempeste che contorsionano gli alberi, la malinconia severa delle rocce, edifici in rovina trattati con una gamma di colori nervosi, di bruni e grigi, modalità apprezzata abbastanza rapidamente da alcuni dei contemporanei, opposta agli incantevoli *Elysee* di Claude Lorraine, presente anche lui a Firenze (Uffizi) attraverso il suo *Porto con Villa Medici* dell'anno 1638²¹. Peraltro il XVIII secolo vede nei paesaggi di Salvator Rosa e Claude Lorraine la quintessenza del contrasto tra il sublime e il bello. Secondo le affermazioni di un maestro di quel tempo Sir Joshua Reynolds, Claude Lorraine ci conduce verso «la pace delle scene dell'Arcadia della terra magica» mentre lo stile di Rosa ha «la forza d'ispirare sentimenti di grandiosità, raffinamento e sublimazione»²². Una sintonica messa in scena con l'architettura dei farri cilindrici simili e solitari bastioni di veglia, la carena a strisce delle navi a riva per rivestimento e la verticalità in causa degli alberi delle navi la troveremo anche nell'opera del maestro fiammingo a passo con le esperienze e i risultati dello studio Rosa in cui sono stati elaborati temi con porti immaginifici, porti con rovine (il periodo fiorentino) presenti nella Collezione Burlington Fine Arts Club (Londra), *Paesaggio con golfo*, Museo Prado di Madrid o la *Marina* della Galleria Colonna di Roma.

I quadri della Pinacoteca di Sibiu sono stati acquistati dal barone Samuel von Brukenthal e attribuite allora a Hans van Lint, anche se in cataloghi successivi essi appaiono sotto il nome di Heinrich van Lint. Il grande esperto d'arte Theodor Frimmel, nel 1894, è stato il primo a stabilire che la firma doveva essere interpretata come quella di Hendrik Frans van Lint, e che l'anno

²⁰ *Palazzo Pitti*, a cura di MARCO CHIARINI (Saggi di M. CHIARINI, KIRSTEN ASCHENGREEN PIACENTI, ETTORE SPALLETTI), Firenze 1988, p. 12-13; *Allgemeines Lexikon* cit., 29/30, p. 1-3.

²¹ Allo stesso maestro si devono anche altre marine in composizioni e scenari simili segnati dalla presenza delle navi galleggianti sullo specchio calmo del mare, con primi piani animati da personaggi pittoreschi ma anche dalla monumentalità e la forza delle abituali torri di fortificazione, fari circolari come appaiono sulle tele che si trovano in Alte Pinakotek di München (*Porto con alba*) del 1638 e Ermitage, San Pietroburgo (*Porto con tramonto*) del 1649.

²² R. WITTOWER, *Arte e architettura* cit., p. 280.

di pittura del paesaggio con la torre rotonda (n. inv. 691) è il 1621; da quel momento, l'attribuzione non è più stata contestata.

A un anonimo olandese (secc. XVII–XVIII) sono stati attribuiti i due pendenti intitolati *Il porto di Napoli* (olio su tela 81 x 118 cm, fig. 4), senza firma né data (n. inv. 832) e *Porto con rovina di colonna antica* (olio su tela 81 x 119 cm, fig. 5), anch'esso privo di firma e data (n. inv. 833), sicuramente opera dello stesso autore, databili più al XVII secolo che non a quello successivo. Essi possono essere catalogati come paesaggi urbani portuari, anche se sono combinati con scene di genere fortemente concentrate in primo piano per essere imposte all'attenzione dell'osservatore. Benché gli si accordi una posizione importante nell'insieme di ciascuna opera, si può dire che i personaggi siano resi soltanto da un punto di vista compositivo (delle proporzioni) e cromatico, di fatto rimanendo soltanto delle figure che suggeriscono l'idea di movimento e agitazione propri dell'attività portuaria. Anche se rese in modo parziale e frammentario, le navi e le barche con i loro alberi, la velatura, il cordame, le bandiere, sembrano essere i veri protagonisti delle opere, e appaiono quasi monumentali con le loro potenti verticalità che si elevano verso il cielo, con i colori che le pongono in evidenza, occupando una vasta superficie compositiva d'insieme e dominando l'intero registro superiore. Da loro la vista si sposta verso il primo piano agitato e quindi, solo in un secondo momento, verso il paesaggio urbano propriamente detto, che si trova sullo sfondo. In tali rappresentazioni lo spazio cittadino è «messo in sordina» dalla sfilata di imbarcazioni, anche se sulla destra del paesaggio con il porto di Napoli (n. inv. 832) i dettagli architettonici – fortificazioni turrite e bastionate, edifici cittadini, torri e chiese – sono attentamente rappresentati. Una domanda però si pone quasi spontaneamente: cosa ha fatto pensare che si tratti proprio del porto di Napoli? Si può ritenere che nei quadri appaiano monumenti ed edifici realmente esistiti all'epoca della loro realizzazione, ma non si può escludere che l'anonimo pittore olandese non abbia mai visitato la città e che abbia costruito un panorama frammentario, traendo ispirazione da incisioni di altri artisti. E ancor più, se i dettagli presenti non ricordano la città campana, il paesaggista avrebbe potuto riprodurre un'architettura fantastica, sintetizzando immagini (e ricordi) di diverse città precedentemente visitate. L'idea di un quadro architettonico immaginario può essere applicata con ogni probabilità al paesaggio pendente con numero d'inventario 833, in cui le architetture sono rese con estrema precisione sulla parte sinistra della composizione, ma nel quale le coordinate plastiche e cromatiche sono quasi identiche con quelle del suo gemello.

Entrambi i lavori sono stati acquistati dal barone Brukenthal e trascritti nel catalogo manoscritto (realizzato quando egli era ancora in vita, intorno al 1800) come opera di un pittore del circolo di van der Meeren (probabilmente con riferimento a Aegidius van der Meeren, attivo ad Anversa e Roma intorno al

1675), per poi essere attribuite a un autore della scuola tedesca, anche se esso è rimasto anonimo.

Le attribuzioni di una cautela spiegabile sono dovute agli specialisti del museo Brukenthal di Sibiu. Naturalmente le ricerche non sono state esaurite e così come succede di solito durante la ricerca, la vicenda e non lo scopo seguito con precisione, può offrire piacevoli sorprese. Ciò fu vero anche nel caso dei due lavori considerati opere di un «anonimo olandese» oppure creazioni probabili di Aegidius van der Meeren. La consultazione di alcuni cataloghi con immagini affascinanti dei musei olandesi, piacevole intrattenimento di vacanza ci ha causato – probabilmente – la rivelazione della scoperta del maestro quale ha realizzato il prototipo, il lavoro quale ha servito, crediamo, come modello per la tela che si trova nella Pinacoteca di Sibiu, *Porto Orientale* (Orientalischen Hafen, fig. 6) dovuta a Hendrik van Minderhout (1632–1696), olio su tela di dimensioni generose (205 x 274 cm) che si trova nel patrimonio del Museo Groeningen di Bruges²³. Vam Minderhout chiamato anche *der groenen Ridder von Rotterdam* proveniva da una famiglia di artisti, suo padre essendo il primo professore. Dopo aver superato gli esami richiesti dagli statuti del tempo, sarà ammesso nella corporazione di S. Luca, il giovane maestro essendo apprezzato dai contemporanei per i suoi monumentali quadri marini e per i porti europei che sono ancor oggi valori patrimoniali delle collezioni e musei come il Rodolfino di Praga, Anversa (due lavori), Bergens, Breslau, Bruges, Bruxelles, Douai, Dresda, Torino, Vienna (Alberetina, disegni), Collezione Grez (Bruxelles) ecc.²⁴

Anton Faistenberger (1633–1708), pittore originario di Salisburgo, ha iniziato il suo apprendistato accanto a suo padre, il pittore di altari Wilhelm Faistenberger (1623–1690), per poi perfezionarsi in Italia, a Roma e Venezia, dove sembra che abbia frequentato, tra gli altri, la bottega di Johann Karl Loth (1632–1698), pittore di Monaco di Baviera trapiantato a Venezia, dove ha preso il nome di Carlotto. A Roma è entrato in contatto con i lavori di Poussin e di Salvator Rosa, che hanno influenzato il suo stile di lavoro. Divenuto un apprezzato paesaggista, è stato chiamato a Vienna (1703) dall'imperatore Leopoldo I (1658–1705) in persona, lavorando come paesaggista nella capitale imperiale fino alla morte²⁵. È considerato il pittore che più di tutti ha contribuito alla diffusione dello stile pittorico di Poussin nella paesaggistica austriaca.

²³ DIRK DE VOS, *Groningemuseum. Die Vollständige Sammlung*, Bruges 1983, p. 67.

²⁴ *Allgemeines Lexikon* cit., 11/12, p. 44.

²⁵ IULIUS STRNADT, *Anton und Josef Faistenberger* (Diss. Phil. masch.), Innsbruck 1964; *Zusammenfassung* in «Mitteilungen des Vereins für vergleichende Kuntforschung», 20, 1967/1968, p. 38 segg.; *Barock*, a cura di HELLMUT LORENZ («Geschichte der bildenden Kunst in Österreich», 4), München–London–New York–Wien 1999, p. 455–456; V. MUREŞAN, *Barocul în pictura germană și austriacă din secolele XVII–XVIII (Colecția Muzeului Brukenthal)*, Sibiu 2006, p. 117–118.

Tra i cinque paesaggi attribuiti a Faistenberger conservati presso la Collezione Brukenthal, quello intitolato *Paesaggio con edifici antichi* (olio su tela 63 x 80 cm, n. inv. 363, fig. 7), senza firma né data, è quello che più si avvicina al paesaggio classicista di Poussin; in esso gli edifici antichi sono collocati in un paesaggio naturale caratterizzato da ampi spazi, con personaggi vestiti secondo lo stile greco-romano e un rilievo monumentale sullo sfondo. Il modo in cui sono rese le acque del fiume, il cielo al tramonto con le sue nuvole, le fronde degli alberi si avvicinano alla maniera di Poussin. La sua composizione è molto semplificata rispetto a quelle del celebre maestro, ma le similitudini diventano visibili nella resa dell'elemento naturale: le corone degli alberi in controluce, i piani che si succedono in profondità e sono contraddistinti da personaggi, edifici, ruderis e soprattutto il tentativo di rendere il cielo nella luce propria dell'alba o del tramonto, con grosse e soffici nuvole, talvolta vorticose, tutti sono elementi che rimandano a Poussin. Seguendo il modello di quest'ultimo, il pittore austriaco ricostruisce, ricorrendo all'immaginazione, l'architettura degli antichi templi romani, una colonna (sul modello di quella traianea), il vertice di una piramide (probabilmente ispirata dalla Piramide Cestia di Roma), oltre ad altri dettagli che suggeriscono l'idea di una città intera, a cui si aggiunge la colonna di fumo e vapori che esce dalla vetta di un cono di un vulcano lontano, che rappresenta un vago riferimento alla Sicilia o al Vesuvio. Faistenberger conserva il tipo di rappresentazione della natura proprio di Poussin e di Lorrain, gli effetti della luce del tramonto resa attraverso colori caldi in tonalità di giallo e arancione e il gioco cromatico delle nuvole e degli alberi tracciati sullo sfondo di un cielo azzurro con tonalità d'oro. Il gioco tra ombre e luce è, per così dire, capovolto attraverso una potente illuminazione artificiale dello sfondo e dei piani di profondità, e non dei primi piani, capovolgimento che produce un grande effetto che accentua la spazialità del paesaggio e crea l'ampio panorama che si apre sull'immaginaria città antica, senza che le dense ombre diminuiscano troppo l'insieme compositivo, la cromatica e la serie di personaggi in primo piano.

Dal momento del suo acquisto, effettuato dallo stesso barone Brukenthal, e fino a oggi il quadro è stato considerato opera di Anton Faistenberger.

Il quadro *Città di mare* (olio su tela 109 x 145 cm, n. inv. 258, fig. 8), anonimo e senza data, è stato considerato fin dal suo acquisto da parte di Samuel von Brukenthal opera di un anonimo tedesco. Tale attribuzione, rintracciabile fino al 2007 in tutti i cataloghi della Galleria, è rimasta valida fin quando nel catalogo intitolato *Arta italiana din sec. XVI–XVIII în Pinacoteca Brukenthal [L'arte italiana dei secc. XVI–XVIII nella Pinacoteca Brukenthal]*, p. 213) Maria Olimpia Tudoran Ciungan ha riattribuito il dipinto a Luigi Vanvitelli (nato Lodewijk van Wittel, 1700–1773), identificando allo stesso tempo la città-porto

con Napoli²⁶. Purtroppo mancano sia argomenti stilistici che fonti documentarie a sostegno di tale ipotesi, che si basa in gran parte su una somiglianza stilistica con un quadro dipinto dal padre di Luigi, Gaspare Vanvitelli (1653–1736) in cui è rappresentata la città di Napoli. Sempre su tale comparazione si basa la tesi secondo cui il panorama presente nella parte sinistra del dipinto della Pinacoteca Brukenthal sia quello napoletano, senza che nell'immagine siano identificabili monumenti, castelli, chiese o edifici noti della grande città italiana, tali da convincere che tale identificazione sia realmente corretta. Il solo elemento che potrebbe giustificare tale interpretazione non è costituito dalla presenza sullo sfondo del Vesuvio (simile piuttosto al crinale di un monte), quanto dal faro del porto, posizionato in primo piano nella parte di centro-sinistra, che si ritrova anche in altri paesaggi che ritraggono la città.

Al di là dei problemi di attribuzione e di identificazione della città ritratta, il paesaggio è degno di nota per la composizione equilibrata del primo piano, per gli alberi delle navi sulla destra e per le mura della torre sull'estrema sinistra che costituisce la cornice del massiccio faro rotondo sul centro-sinistra. Questi elementi lasciano aperta una via di fuga prospettica che porta dal proscenio alla lontana linea dell'orizzonte passando al di sopra della distesa marina. I dettagli e la parte espressiva del paesaggio urbano sono concentrati nel registro inferiore, dove il galeone con la bandiera olandese, posizionato sulla destra, è reso nei minimi dettagli, seguito dall'architettura cittadina, dal faro, dalla porta d'ingresso alla città affiancata da torri e dalle massicce mura di cinta. Altri due edifici completano la rappresentazione architettonica, dopodiché il panorama cittadino si sfuma perdendosi nella luce nebbiosa del fondale dominato dai monti. Questi dettagli architettonici sono stati al centro dell'attenzione del pittore, che le ha evidenziate attraverso i contorni, la luce e il sole, subordinandogli sia le figure dei personaggi e le barche del primo piano, sia le navi più lontane (ma anche quella vicina). Riducendo al minimo gli effetti cromatici dell'acqua del mare e del cielo, con le sue nuvole bianche *macchiate* dalla luce crepuscolare del sole dell'alba, il paesaggista ha evidenziato ancor più il centro d'interesse dell'intera opera.

Un attento studio del quadro sembra confermare l'ipotesi secondo cui si tratterebbe di una creazione della scuola italiana del XVIII secolo (o maniera olandese italianizzante), e non dell'opera di un pittore tedesco.

Altre due immagini portuarie della Collezione di Sibiu appartengono all'apprezzato paesaggista napoletano Angelo Maria Costa²⁷, attivo a Napoli a

²⁶ MARIA OLIMPIA TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană sec. XVI–XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, Sibiu 2007, p. 213.

²⁷ Precedenti alla maggior parte delle vedute del G. P. Pannini, ma eseguite nella sua maniera sono le rappresentazioni che portano la sua firma, per esempio: «Sala con colonne e rovina: Angelo Maria Costa F. Milano 1714». Lavori del maestro si trovano a Brunsviksch, Spital am Semmering, vedute che combinano spesso elementi di paesaggi

partire dal 1696, anno in cui realizza il dipinto intitolato *Veduta del Palazzo Reale di Napoli* (conservato oggi presso il Museo di Toledo), al 1721, quando esegue un altro paesaggio napoletano (*Veduta di Napoli con Posillipo e Castel dell’Ovo*, collezione privata londinese). Presso il Museo Brukenthal sono conservate le opere *Veduta di Napoli con Castel Sant’Elmo e Castel Nuovo* (n. inv. 210, fig. 9) e *Veduta di Napoli con Castel dell’Ovo e Posillipo* (n. inv. 211, fig. 10)²⁸. La prima rappresenta una veduta panoramica della città immortalata dal golfo in una composizione precisa e rigorosa. Nel piano secondo, a destra, si erge la possente fortezza con le cinque torri, costruita come sede reale, nel 1279, da Carlo d’Angiò. Il Maschio Angioino o Castel Nuovo è legato a celebri eventi come il «Gran Rifiuto» di Papa Celestino V, l’elezione di Bonifacio VIII, la sosta di Giotto autore di certi affreschi oggi perduti, la visita del poeta Petrarca. Il re Carlo II lo arricchì con la Cappella Palatina e il re aragonese Alfonso trasformò il Castello, che diventò insieme una possente fortezza e una comoda reggia, servendosi di architetti catalani quali *Ptats*, *Vila Sclar*, *Gomar*. Sullo sfondo, a sinistra, visibile da ogni parte di Napoli si erge Castel Sant’Elmo e il trecentesco monastero di San Martino, già trasformato per l’intervento di Cosimo Fanzago, architetto e scultore che a Napoli, e qui soprattutto, ha lasciato grande impronta.

La scala cromatica si esprime nelle diverse tonalità di verde del mare, quindi nei grigi dell’architettura del primo piano e del Vesuvio sullo sfondo, a destra. Il dipinto è stato attribuito di volta in volta ai pittori De Costa, Vincenzo da Costa (1893) e Giovanni Francesco da Costa (1909). L’attribuzione corretta (Angelo Maria Costa) si deve al noto storico dell’arte Raffaello Causa, già direttore del Museo di Capodimonte e Soprintendente dei Beni Artistici e Culturali (1972)²⁹, attribuzione successivamente confermata dall’altrettanto noto storico dell’arte italiano, Nicola Spinosa (1986)³⁰.

La seconda veduta rappresenta un’immagine panoramica della città vista stavolta dal mare, sviluppata sulla base di tre registri, in cui l’accento cade sull’architettura del secondo piano, mentre in primo piano sono rappresentate le acque del golfo coperte da diverse imbarcazioni e l’antichissima rocca normanna, *Castel dell’Ovo*, trasformata da Federico II, da Carlo I d’Angiò e da Roberto d’Angiò, in una vera e possente fortezza.

L’architettura costiera è formata da una moltitudine di edifici vicini tra loro, uno dei quali ha tre piani, con ampie facciate orientate verso il mare, alcune di essi porticati: un’architettura che descrive una zona quasi compatta che parte

con disegni di architettura *quadraturistica* nel convento di Klosterneuburg (Vienna); Coll. Bickerstock (Vienna) e anche nostalgiche pitture di rovine antiche nel Castello Raudnitz (Boemia); si veda *Allgemeines Lexikon* cit., 7, p. 516-517.

²⁸ M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană sec. XVI–XVIII* cit., p. 93-94.

²⁹ *Ibid.*, p. 93.

³⁰ *Ibid.*

dalla riva occupando gli appezzamenti di terreno collinare della celebre località, mentre il cielo all’orizzonte appare leggermente annuvolato.

L’ultimo maestro analizzato è Pieter van Bredael il Vecchio (Anversa, 1629–1719), pittore di paesaggi animati e ritrattista che ha lavorato insieme a David Ryckaert III, poi ha viaggiato in Spagna e in altri Paesi occidentali tornando a Anversa nel 1648. Qui si è sposato con la figlia dello scultore Jennyn Veldener, dalla quale ha avuto otto figli di cui tre a loro volta pittori: *Jan Peter. Joris e Alexander*. Nel 1650 entra nella gilda San Luca di Anversa. Tra gli altri, ha avuto come allievo Hendrik Frans van Lint. Benché non esistano date precise relative a un suo soggiorno in Italia, egli ha dipinto numerosi paesaggi italiani, con rovine, piazze, scene di lotta. La sua pittura rimanda ai paesaggi ornamentali di Jan Breughel il Vecchio, e le sue figure sono concepite seguendo il modello pittorico di David Teniers.

Seguendo la moda paesaggistica del XVII secolo, egli ha dipinto, come i pittori che hanno studiato in Italia (C. Berchem, J. B. Wenix, J. J. Cossiau, J. Lingelbach), paesaggi con una vegetazione lussureggianti, con rovine – a volte monumentali – e scene pastorali con personaggi e animali domestici.

Repliche del suo paesaggio della galleria Brukenthal, intitolato *Piazza vicino a Ponte Sant’Angelo a Roma* (olio su tela, 180 x 224 cm, firmato sulla parte inferiore sinistra P. V Breda F., n. inv. 131, fig. 11), si trovano nei musei di Stoccolma e Bruges, e il dipinto è concepito come un paesaggio cittadino estremamente animato. Lo spazio è suggerito dalla successione dei piani e dalle alternanze di luce che si distribuiscono in modo alternato nei primi piani, dividendo il paesaggio in due parti, quella con la scena del mercato e quella in cui appaiono le architetture del celebre Castel Sant’Angelo e del ponte che da esso prende nome. Le due parti sono relativamente indipendenti, essendo separate dalle acque del Tevere. La scena di mercato, animata da una moltitudine di personaggi ornamentali, non attrae l’attenzione se non per alcuni dettagli, come gli animali domestici e qualche altra mercanzia riprodotta in modo più dettagliato. Essa sembra avere come scopo quello di evidenziare per contrasto la solidità e le impressionanti forme monumentali delle famose fortificazioni romane del fondale compositivo, che si profilano parzialmente nel vasto cielo che domina l’intero insieme. Il pittore sorprende l’atmosfera agitata di un giorno di mercato nella luce mediterranea di un caldo mattino d'estate. Nel dipinto non manca l’intenzione di fissare i dettagli caratteristici della Città Eterna, quali i suoi monumenti, i luoghi celebri (la scena di mercato si svolge in Piazza del Popolo, con il suo imponente obelisco, Flaminio giunto da Eliopoli, dove fu innalzato per la volontà di Ramses I, 1318–1304 a. C., restaurato

all'epoca di papa Sisto V³¹, e la sua Fontana del Tritone opera del Bernini), anticipando in alcuni elementi i paesaggi di tipo veduta più tardi.

Il quadro fu acquistato da Samuel von Brukenthal come opera di un anonimo della scuola olandese, per essere poi attribuito, nel 1893, a Jan Bredael e successivamente, da Th. Frimmel nel 1894, a Guillam van Breda (1593–1638), Frimmel interpretando l'iniziale del nome come una **G**. e non come una **P**. Con questa attribuzione, il dipinto è citato nel *Lexikon Thieme–Becker* (vol. IV, p. 562). L'esperto belga Jan de Maere, nel 2000, e Fred Meijer, nel 2001, hanno attribuito nuovamente l'opera a Pieter van Braevel il Vecchio, riconoscendo che la firma appartiene a quest'ultimo, decifrando nel modo seguente: **P.(eter)** **v.(an)** **B.(redael)** **F.(ecit)**.

La fine di questo nostro periplo portuario ci riporta alla mente il nostalgico e significativo epitaffio del canonico della diocesi di Alba Iulia, Giovanni Lazo (Ioan Lászai †), inciso sulla sua lapide sepolcrale di Santo Stefano Rotondo, testimonianza emozionante dell'attaccamento di questo *transilvano pannonicus* all'Italia e a Roma *patria comune*:

*Natum quem gelidum vides ad Istrum
Romana tegier viator urna
Non mirabere si extimabis illud
Quod Roma est Patria omnium fuitque.*

[«Non ti meravigliare, o viandante, se vedi giacere in tomba romana colui che nacque presso il gelido Danubio: pensa che Roma fu ed è la patria di tutti»]³².

³¹ ARTURO BOCCINI, *Roma città degli obelischi*, estratto dalla rivista «MCM – La Storia delle Cose», marzo 2001.

³² SÁRKÖZY PÉTER, “*Roma est Patria omnium fuitque*”. *Lászai János erdélyi főesperes siremléke a római Santo Stefano Rotondo templomban. Il sepolcro del canonico ungherese János Lászai nella chiesa di San Stefano Rotondo sul Monte Celio. The tomb of the Hungarian canon János Lászai in the Church of Santo Stefano Rotondo on the Caelian Hill*, p. 38-39.



1. Jan van Essen, *Manifestazione navale nella rada di Napoli*.



2. Hendrick Frans van Lint, *Porto con torre rotonda*.



3. Hendrick Frans van Lint, *Porto con torre quadrata*.



4. Anonimo olandese, *Porto di Napoli* [Hendrik van Minderhaout (?), *Porto*].



5. Hendrik van Minderhaout, *Porto Orientale*, Museo Groeningen, Bruges.



6. Anonimo olandese, *Porto con rovina di colonna antica*.



7. Anton Faistenberger, *Paesaggio con edifici antichi*.



8. Luigi Vanvitelli, *Città sul mare*.



9. Angelo Maria Costa, *Veduta del porto di Napoli con Castel Sant'Elmo e Castel Nuovo (Maschio Angioino)*.



10. Angelo Maria Costa, *Veduta del porto di Napoli con Castel dell'Ovo e Posillipo*.



11. Pieter van Bredael il Vecchio, *Mercato vicino al ponte Sant'Angelo di Roma*.

PITTURE ITALIANE NELLA COLLEZIONE DI SAMUEL VON BRUKENTHAL. PRESENZE SEICENTESCHE

BARBARA MANCUSO
Università degli Studi di Catania

Quando nel 1790 il barone Samuel von Brukenthal istituiva il museo che avrebbe inaugurato nel 1817 nel palazzo di Hermannstadt, l'attuale Sibiu, tredici sale del secondo piano erano destinate ai dipinti¹. In una raccolta eterogenea come molte del periodo, che conteneva antichità, monete, miniature, disegni, minerali, porcellane e gioielli accostati a una ricchissima biblioteca, le pitture erano suddivise per scuole: la fiamminga, l'olandese, la tedesca e l'italiana, alla quale erano destinate ben quattro sale².

L'ordinamento della raccolta per scuole non sorprende a questa data. Precoci segni di una svolta in tal senso erano già ravvisabili nel *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*³ che il veneziano Francesco Algarotti elaborava nel 1742 per l'elettore di Sassonia Augusto II, suggerendo, pur se ancora in maniera timida, un ordinamento che avrebbe chiarito i progressi delle arti nei diversi territori. La successiva sistemazione delle raccolte a Dresden da parte di Augusto II, divenuto frattanto Augusto III re di Polonia, avrebbe subito l'influenza di quel progetto e indotto poi i collezionisti di secondo Settecento a una partizione per scuole delle loro raccolte di pittura. Conclusione del processo sarebbe stata in Italia, proprio negli anni in cui Brukenthal raccoglieva e ordinava le sue pitture, la risistemazione degli Uffizi a Firenze che Luigi Lanzi, dietro incarico del granduca Pietro Leopoldo, attuava tra 1775 e 1782 imponendo alle raccolte di pittura un allestimento per scuole e per epoche. La stessa struttura avrebbe presto determinato la sistematica partizione per scuole e per epoche delle correnti artistiche italiane su cui l'abate impostava la sua *Storia pittorica della Italia* pubblicata in varie edizioni tra il 1795 e il 1809,

¹ Sul barone e le sue raccolte cfr. oltre ai testi citati nelle note che seguono, CHRISTINE F. LAPING, *Samuel von Brukenthal (1721–1803). Eine Untersuchung zur Geschichte und zum Charakter seiner Sammlung in Hermannstädter Museum*, München 2004.

² Cfr. GRIGORE ARBORE POPESCU, *Due collezioni d'arte europea, in Da Antonello da Messina a Rembrandt. Capolavori d'arte europea dal Museo Nazionale d'Arte di Romania, Bucarest e dal Museo Nazionale Brukenthal, Sibiu*, a cura di GR. ARBORE POPESCU, Milano 1996, p. 12.

³ *Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda*, 28 ottobre 1742, in *Opere del conte Algarotti, Edizione novissima*, a cura di FRANCESCO AGLIETTI, Venezia 1791–1794, vol. VIII, p. 351-388.

proponendo una visione che alla storiografia artistica – come spesso è accaduto – proveniva proprio dagli allestimenti delle collezioni e dalle esperienze museali.

Che Brukenthal sul finire del Settecento esponesse una rassegna della storia dell’arte attraverso la disposizione dei quadri per scuole è segno di aggiornamento alle tendenze del tempo e giustifica anche certe presenze, non così scontate al tempo, nella sua collezione di dipinti.

Avviata la propria raccolta di pitture a Vienna, a partire dal 1770, il barone ne dava adeguata notizia sulle pagine dell’*Almanach de Vienne* del 1773, dove la menzione del *Gabinetto dell’Eccellente Barone Samuel von Brukenthal*, lodato come una delle raccolte più rimarchevoli visitabili in città, seguiva quella delle collezioni del principe di Liechtenstein⁴.

La stessa impressione offre una fonte finora del tutto trascurata, che riporta puntuali notizie sul personaggio e sulle sue raccolte, dal 1777 trasferite ad Hermannstadt dove Brukenthal avrebbe tenuto la carica di governatore della Transilvania fino al 1787. È il *Viaggio curioso-scientifico-antiquario per la Valachia, Transilvania e Ungheria sino a Vienna* di Domenico Sestini, testimone diretto ad Hermannstadt nell'estate del 1780. Lì il toscano Sestini, naturalista e bibliotecario a Catania del principe di Biscari, autore della *Descrizione del Museo di Antiquaria e del Gabinetto d’Historia Naturale di Sua Eccellenza il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello*⁵, immediatamente richiedeva al suo arrivo di visitare le raccolte private cittadine.

La prima collezione ove sarà condotto con i suoi compagni di viaggio sarà proprio quella del barone, evidentemente la più importante della città. «Primieramente – scriveva Sestini – condotti fummo dal sig. governatore il barone de Bruckenthal [...] il quale ci accolse molto gentilmente, e appresso il quale ci trattenemmo qualche ora per visitare tutte le sue diverse collezioni e rarità, e in primo luogo quella dei quadri, di diverse scuole, e pennelli, la quale ha un gran merito, per molti pezzi rari dei più celebri pittori»⁶. La partizione per

⁴ *Almanach de Vienne en faveur des étrangers, ou abrégé historique indiquant ce que la ville de Vienne renferme de renferme de plus remarquable et de plus curieux, avec le plan de cette ville*, chez Joseph Kurzböck, Vienne 1773, p. 180-181. Su questa prima menzione della collezione cfr. EMIL SIGERUS, *Beiträge zur Geschichte der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie*, in «Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum», V, 1935, p. 26, 36; MARIA ORDEANU, *Prima colecție de gravură europeană în Transilvania secolului al XVIII-lea*, in «Ars Transsilvaniae», VII, 1997, p. 192.

⁵ DOMENICO SESTINI, *Descrizione del Museo di Antiquaria e del Gabinetto d’Historia Naturale di Sua Eccellenza il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello Patrizio Cataneo fatta dall’Abate Domenico Sestini Accademico Fiorentino*, Firenze 1776; GIOVANNI SALMERI (con introduzione di), *Il Museo del Principe di Biscari* (ristampa anastatica id.), Catania 2001. Una *Nuova edizione riveduta, corretta e accresciuta dall’autore* sarebbe apparsa nel 1787.

⁶ DOMENICO SESTINI, *Viaggio curioso-scientifico-antiquario per la Valachia, Transilvania e Ungheria sino a Vienna*, Firenze 1815, p. 67-69.

scuole è annotata dall'attento Sestini che loda anche la volontà di rendere pubblica la biblioteca, di cui osserverà con avidità libri rari e stampe di monete antiche, arricchita da Brukenthal «il quale dal suo recente ritorno da Vienna aveva fatto provvedere molti libri per aumentarla, e finito che avesse il suo nuovo palazzo, che sta fabbricando nella grande piazza, questa sarebbe colà collocata e renduta pubblica in forma totale»⁷.

Pur citando in primo luogo i dipinti, segno della rilevanza delle raccolte di pitture, Sestini concentrerà i suoi interessi su libri e antichità, passione prima del bibliotecario e antiquario dei Biscari, nonché dello stesso barone che orgoglioso mostrava «una buona raccolta di libri appartenenti all'antiquaria, nella quale scienza, o studio egli n'è ben versato, avendo a tal effetto una ricca serie di medaglie romane, consolari, e greche nei tre metalli, oltre una serie di monete del Medio Evo; diversi idoli in bronzo, dei busti, e qualche statuetta, non che dei bassirilievi, ritrovati tutti in Transilvania»⁸, con quell'attenzione alla storia locale che mai mancava ai collezionisti del periodo e che si riproponeva anche nella «collezione de' minerali [...] delle diverse miniere della Transilvania»⁹. Osservati bassorilievi e iscrizioni, Sestini non poteva che proporre un paragone che dalla sua penna usciva particolarmente elogiativo: «Se un tal personaggio metterà in esecuzione le sue savie idee, io credo, che con tutta la ragione debba chiamarsi il Genio della Dacia, come il principe di Biscari si è meritato quello della Sicilia per aver fatte delle grandi imprese in vantaggio dello studio della veneranda antichità, e delle scienze ancora», per concludere «Così Cibino [sic] avrà una ricca biblioteca, una collezione di quadri, un museo di storia naturale, e un orto botanico, secondo le mire e le buone intenzioni di un sì magnifico Mecenate, e protettore»¹⁰.

Il paragone con Ignazio Biscari, che negli anni Quaranta aveva fondato a Catania un museo di antiquaria e storia naturale inaugurato nel 1758¹¹, non era istituito sulla consistenza delle raccolte, mancando nel museo catanese una collezione di pitture, che pure esistevano nel palazzo di famiglia¹², e non emergendo nell'elenco proposto da Sestini per la cittadina di Hermannstadt un museo di antichità, qual era invece prevalentemente quello di Biscari.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

¹¹ Cfr. STEFANIA PAFUMI, *Museum Biscarianum. Materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania 2006 e il più sintetico contributo sulla collezione Biscari in BARBARA MANCUSO, *Castello Ursino a Catania. Collezioni per un museo*, Palermo 2008, p. 50-67.

¹² Cfr. B. MANCUSO, *Artisti e collezionisti nelle rinascite di una città, in Catania. La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, a cura di ENRICO IACHELLO, Catania 2010, p. 88-119, in particolare p. 107-108.

Brukenthal e Biscari sembrano piuttosto accomunati dalla volontà di restituire decoro e grandezza alle loro rispettive città attraverso l'apertura di musei e biblioteche pubbliche, senza trascurare l'intento di porsi al servizio dell'utile comune e favorendo gli studi sull'arte, l'antiquaria e le scienze, come Biscari esplicitamente dichiarava nell'iscrizione posta sulla medaglia commemorativa coniata in occasione dell'inaugurazione del museo catanese che recitava «PUBBLICAE UTILITATI / PATRIAEC DECORI / STUDIOSORUM COMMODO / MUSEUM CONSTRUXIT / CATANAE / ANNO MDCCCLVII».

Samuel von Brukenthal avrebbe ampliato la collezione avviata a Vienna anche negli anni trascorsi ad Hermannstadt, dove affidava al pittore Johann Martin Stock, ritrattista, incisore e restauratore, gli acquisti di pitture e disegni¹³, rigorosamente annotati nei propri libri di conti¹⁴.

Esistenza di un tale mediatore a parte, nulla sappiamo al momento delle modalità di acquisizione delle opere da parte del barone, delle concrete dinamiche che regolavano la scelta e l'acquisto dei dipinti nonché di quanto la disponibilità delle opere sul mercato determinasse gli ingressi in collezione. Contribuiva il dono, secondo le ipotesi di Theodor von Frimmel, ad accrescere le raccolte con il confluire di alcuni dipinti nella collezione di Sibiu per cessione da parte dell'imperatrice Maria Teresa di opere che in origine appartenevano alla raccolta dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo¹⁵, dalla quale proveniva anche il celebre *Ecce Homo* attribuito a Tiziano da quando Jonescu sulle pagine di «Paragone» nel 1960 ha difeso l'autografia della tela appartenente a un gruppo composto da ben dieci opere che Brukenthal, a leggere gli antichi cataloghi manoscritti della collezione, considerava di Tiziano¹⁶.

Proprio la proposta di identificazione dell'*Ecce Homo* con uno dei dipinti riprodotti nel noto quadro di David Téniers il giovane, oggi al Kunsthistorischen Museum di Vienna, che analiticamente illustrava un gruppo di opere appartenenti alle raccolte di Leopoldo Guglielmo avvalorerebbe l'ipotesi del dono e indicherebbe una provenienza viennese della tela¹⁷.

¹³ Cfr. GR. ARBORE POPESCU, *Due collezioni d'arte europea*, in *Da Antonello da Messina cit.*, p. 12.

¹⁴ Un riferimento ai libri di conti tenuti tra 1759 e 1789 è in JAN DE MAERE, *Fidem genuisque servabo. «Au service de mon peuple et de ma foi»*, in Bruegel, Memling, Van Eyck. *La collection Brukenthal* (catalogo della mostra al Musée Jacquemart-André di Parigi, 11 settembre 2009–11 gennaio 2010), a cura di JAN DE MAERE, NICOLAS SAINTE FARE GARNOT, Bruxelles 2009, p. 51-57, in particolare p. 54.

¹⁵ Cfr. THEODOR VON FRIMMEL, *Aus der Galerie Hermannstadt*, in «Repertorium für Kunsthissenschaft», 19, 1896, p. 109-117, in particolare p. 113; TH. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldeesammlungen*, I, Berlin-Leipzig 1899, p. 211, dove il capitolo III è dedicato alla collezione Brukenthal.

¹⁶ Cfr. TEODORO JONESCU, *Un “Ecce Homo” di Tiziano al Museo Brukenthal*, in «Paragone. Arte», 11, 1960, p. 38-45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

Pericoloso sarebbe pertanto, allo stato attuale degli studi, stabilire quanto Tiziano corrispondesse a una preferenza del barone o quanto non fosse piuttosto l'esito dell'abbondanza di opere venete nelle collezioni imperiali. Enucleare tendenze di gusto del barone von Brukenthal rimane, senza lo studio di una documentazione più specifica come documenti di acquisto e carteggi, problema complesso. Altamente probabile è comunque che il barone, strettamente legato alla corte viennese dove avviò la propria raccolta, si adeguasse alle predilezioni manifestate nelle raccolte della casa d'Austria¹⁸, anche semplicemente a voler tenere in conto il peso rilevante che nella storia del collezionismo ha sempre avuto l'emulazione. Che il «sig. governatore [fosse] molto portato a proteggere le belle arti, e le scienze sul piede dell'augusta regina»¹⁹, lo notava già Sestini, percependo relazioni emulative con la corte di Vienna.

Nelle collezioni di Maria Teresa, accrescimento del nucleo seicentesco appartenuto all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo, un posto d'onore spettava ai maestri italiani e in particolare alla scuola veneta del Cinquecento. La raccolta che Leopoldo Guglielmo, allora governatore dei Paesi Bassi, aveva avviato a Bruxelles a partire dal 1647 e trasferito a Vienna al suo rientro nel 1656 comprendeva dipinti italiani e fiamminghi, con una predilezione per il rinascimento veneto e per le opere – in bella mostra nel dipinto di David Téniers il giovane – di Tiziano, Giorgione, Lorenzo Lotto e Palma il Vecchio. Non può non legarsi a queste presenze il gran numero di pitture del Cinquecento veneto in collezione Brukenthal, con le varie opere ritenute di Tiziano, il *San Girolamo penitente* di Lorenzo Lotto²⁰, un dipinto in origine ritenuto di Giovanni Bellini e le tele di Palma il Giovane, Bassano, Veronese. Presenti anche in collezione Brukenthal erano pure gli autori seicenteschi già prediletti da Leopoldo Guglielmo: Fetti, Farabosco e Cagnacci²¹.

Avvalorerebbe la volontà di accostarsi alle raccolte della casa d'Austria la presenza in collezione della *Morte di Cleopatra*, ripresa in dimensioni minori della parte centrale della *Cleopatra* di Vienna di Guido Cagnacci, assegnata al pittore nel catalogo manoscritto di Neuhauser del 1813 e nei cataloghi a stampa ottocenteschi, ma presto ricondotta a un copista e ritenuta oggi «copia

¹⁸ Un riferimento alle collezioni di Leopoldo Guglielmo d'Asburgo e Eugenia di Savoia quali modello per Brukenthal è in PAUL IOAN POPESCU, *Confluent socio-culturale europene în Sibiu în secolul al XVIII-lea*, in «Brukenthal. Acta Musei», IV/2, 2009, p. 437-444, in particolare p. 442.

¹⁹ D. SESTINI, *Viaggio* cit., p. 71.

²⁰ Sull'opera recentemente presentata in mostra a Roma cfr. F. FRACASSI, scheda n. 22, in *Lorenzo Lotto* (catalogo della mostra alle Scuderie del Quirinale, Roma, 2 marzo–12 giugno 2011), a cura di GIOVANNI CARLO FEDERICO VILLA, Cinisello Balsamo (MI) 2011, p. 164.

²¹ Cfr. WOLFGANG PROHASKA, *Storia della pinacoteca*, in *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna*, Londra 2008, p. 6-15, in particolare p. 11.

semplificata e qualitativamente poco pregevole della figura centrale viennese»²². Sia che Brukenthal ritenesse di possedere un originale, come attesterebbe la menzione nel manoscritto del 1813, sia che avesse voluto procurarsi una copia del dipinto viennese, realizzato da Cagnacci per Leopoldo Guglielmo, la presenza dell'opera documenta lo stretto legame tra le due collezioni e le volontà emulative del collezionista. Comprensibile d'altro canto la disponibilità sul mercato viennese di opere di artisti italiani che in quell'area erano stati attivi, come, oltre a Cagnacci, i più tardi Federico Bencovich, pittore di corte a Vienna, dove soggiorna per lungo periodo negli anni Trenta, rappresentato in collezione Brukenthal da una *Liberazione di Socrate dal carcere*²³ o il meno noto pittore di origine bolognese Paolo Antonio Alboni, attivo ai primi del Settecento presso la corte viennese²⁴.

In mancanza di studi sulle dinamiche di acquisizione dei dipinti Brukenthal, quanto rimane per enucleare caratteri della collezione e inclinazioni del collezionista sono le opere stesse e gli antichi cataloghi delle raccolte di pitture.

Dopo la prima presentazione delle opere sul citato *Almanach de Vienne* del 1773, un catalogo manoscritto fu stilato nel 1813 dal pittore Franz Neuhauser: vi si elencavano 1029 dipinti, di cui 185 appartenevano a scuole italiane. Data la prossimità cronologica è probabile che il catalogo, pur compilato dopo la morte del barone, sia ancora, almeno in parte, specchio di quanto il barone credeva di possedere. Un nuovo catalogo fu compilato nel 1836, in tre manoscritti che annoveravano 1091 dipinti suddivisi per scuole, da Johann Ludwig Neugeboren, lo stesso che nel 1844 avrebbe pubblicato il primo catalogo a stampa del museo²⁵, seguito da alcune stesure tardo ottocentesche, con i primi studi di Theodor Von Frimmel²⁶.

²² WOLFGANG PROHASKA, *La Morte di Cleopatra*, in *Guido Cagnacci* (catalogo della mostra), a cura di DANIELE BENATI, MARCO BONA CASTELLOTTI, Rimini 1993, p. 172. Contraddice l'opinione di Prohaska solo Laura Muti, scheda n. 9, in LAURA MUTI, DANIELE DE SARNO PRIGNANI, *Segnalazioni dal Museo Brukenthal di Sibiu*, in *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di storia dell'arte*, Faenza 2002 (Arte documento, 10), p. 356-358, che propone di ascrivere l'opera all'ultimo periodo di Cagnacci, tra 1657 e 1663, quando l'artista lavorava tra Venezia e Vienna. Per una ricostruzione della storia attributiva dell'opera cfr. inoltre MARIA OLIMPIA TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană sec. XVI-XVIII în Pinacoteca Brukenthal*, Sibiu 2007, p. 63-65.

²³ Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană* cit., p. 48-49.

²⁴ Sui dipinti Brukenthal del pittore e la sua attività viennese di paesaggista cfr. LAURA MUTI, scheda 1-4, in L. MUTI, D. DE SARNO PRIGNANI, *Segnalazioni* cit., p. 355-356.

²⁵ JOHANN LUDWIG NEUGEBOREN, *Die Gemälde Galerie des freiherrlichen Brukenthalischen Museums in Hermannstadt*, Hermannstadt 1844.

²⁶ I cataloghi comparsi nella seconda metà dell'Ottocento sono KARL SCHELLEN, *Freiherr Samuel von Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt 1893 e TH. VON FRIMMEL, *Kleine Galeriestudien. Die*

Un'analisi quantitativa delle presenze pittoriche in collezione lascia emergere che non era il Rinascimento italiano ad occupare grande spazio nel museo, né le opere dei cosiddetti primitivi, altra presenza diffusa nelle collezioni del periodo, di cui Brukenthal possedeva importantissimi esemplari soprattutto fiamminghi, con opere di Jan Van Eyck o Hans Memling²⁷, e neppure le opere dei classicisti contemporanei già in temperie neoclassica, pur essendo presente nella biblioteca Brukenthal una copia del *Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide* di Giovan Battista Piranesi, segno di un interesse concentrato peraltro non sulla produzione dell'autore ma sull'antico manufatto in sé, dato che il barone possedeva anche il *De Columna Traiani* di Raffaele Fabretti (1683) e le *Antichità romane* di Petro Santi Bartoli (1692)²⁸.

Un antico catalogo manoscritto, custodito presso la biblioteca del museo, documenta un primo allestimento delle raccolte di pittura italiana in cui gli interessi sembrano abbastanza concentrati sulle pitture rinascimentali, da Tiziano a Correggio, da Raffaello a Leonardo a Michelangelo, secondo le antiche attribuzioni, ma in cui non mancano opere ricondotte a Ribera (2), Mattia Preti, Domenichino (2), Sacchi, Domenico Feti, Francesco Albani (2), Pietro da Cortona, Annibale e Agostino Carracci, Filippo Gherardi, Paolo Alboni da Bologna (4)²⁹. La consistenza delle raccolte sarebbe aumentata prima della morte di Brukenthal, fino ad annoverare un numero di pitture italiane ben superiore alle 56 presentate precedentemente. Nel definitivo assetto delle raccolte le opere pittoriche della collezione erano, come metteva in evidenza già

Gemälde-Sammlungen in Hermannstadt, Bamberg 1894, cui seguirono gli studi di Csáki del 1901 e del 1903, confluiti in MICHAEL CSÁKI, *Baron Brukenthal'sches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Hermannstadt 1909. Più recenti, ma ricognizioni solo parziali delle collezioni, sono: *Muzeului Brukenthal. Galeria de Artă Plastică*, catalogo e introduzione a cura di TEODOR IONESCU, Bucureşti 1964; *Muzeul Brukenthal Sibiu. Galeria de Artă*, Bucureşti 1975.

²⁷ Sulla presenza dei primitivi fiamminghi cfr. Bruegel cit.; cfr. inoltre LIANE SCHNEEMAN, *The Brukenthal Museum in Sibiu: the state of research of its Flemish and Dutch collection*, in «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 60, 1991, p. 39-54.

²⁸ Cfr. FRANK-THOMAS ZIEGLER, *Antikenrezeption und Kunstmuseum im Settecento die Colonna di Traiano von Giovanni Battista Piranesi*, in «Brukenthal. Acta Musei», IV/2, 2009, p. 397-424.

²⁹ Cfr. Ältester Katalog, Sibiu, Biblioteca del Museo Nazionale Brukenthal, ms. 628. Il catalogo è trascritto relativamente alle pitture di scuola italiana che ammontano al numero di 56, in MARIA ORDEANU, *Kleine Galeriestudien – ein Blick in Brukenthal'sche Gemäldegalerie*, in Barocke Sammellust. Die Sammlung des Baron Samuel von Brukenthal (catalogo della mostra, München, Haus der Kunst, 7 febbraio–11 maggio 2003), Wolfratshausen 2003, p. 39-41. Per le numerose presenze bolognesi cfr. T. JONESCU, *Quadri bolognesi al Museo Brukenthal*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, Venezia 1971, p. 256-261.

nel 1960 Jonescu, «nella maggior parte dell'epoca barocca»³⁰, con un'accezione del termine estensiva a tutto il Seicento.

Tra le opere secentesche numerose erano quelle di ispirazione naturalistica e, per contro, quelle di aperta adesione alle tendenze barocche.

Al primo gruppo appartengono opere legate al naturalismo bolognese di primo Seicento della scuola dei Carracci, con un'*Incoronazione di spine*, copia da Annibale Carracci³¹, un'opera di bottega raffigurante un ragazzo con vaso³² e un *Trasporto di Cristo morto* di Sisto Badalocchio³³, nonché dipinti che in vario modo si legano alla pittura caravaggesca.

Proprio a Caravaggio era attribuito nell'inventario di Neuhauser del 1813, ritenuto quindi probabilmente un originale del pittore dallo stesso Brukenthal, un *San Girolamo*, oggi ricondotto a pittore romano dei primi del Seicento³⁴. Caravaggeschi, romani e napoletani, non mancavano in collezione, con una *Maddalena*, oggi ritenuta di scuola napoletana e ricondotta alla bottega di Battistello Caracciolo³⁵.

Solo il rimando a un tema caravaggesco si coglie invece nella copia della *Giuditta con la testa di Oloferne* tratta dal celebre originale viennese di Cristofano Allori³⁶ o nel *Ragazzo con frutta* attribuito al romano Angelo Caroselli³⁷, imitatore di opere caravaggesche, nonché abile copista.

A correnti naturaliste rinviano varie altre opere Brukenthal: dal *San Giovanni nell'isola di Patmos* del genovese Domenico Fiasella, siglato e datato «D. F. 1639»³⁸, alla *Cena in Emmaus* di scuola napoletana, attribuita a Massimo

³⁰ T. JONESCU, *Un "Ecce Homo" di Tiziano* cit., p. 43, nota 1. Nella sintetica descrizione in nota della consistenza della collezione Brukenthal, Jonescu avvertiva che, dei quadri del barone, «più che metà sono fiamminghi [...] il rimanente sono tedeschi, austriaci, italiani e francesi, nella maggior parte dell'epoca barocca».

³¹ Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiană* cit., p. 68-69. Ritenuta nel catalogo manoscritto del 1813 di Neuhauser opera di Giorgione, l'opera è stata ricondotta all'originale custodito presso la Pinacoteca nazionale di Bologna da Roberto Loghi.

³² *Ibid.*, p. 70-71.

³³ *Ibid.*, p. 36-37. In origine attribuito genericamente a seguace di Ludovico Carracci, è stato ricondotto al pittore da Roberto Longhi.

³⁴ Sull'opera cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiana* cit., p. 27.

³⁵ *Ibid.*, p. 72-73. In origine attribuita a Guido Reni, poi a scuola bolognese, riferimenti negati da Longhi e Gnudi.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 78-79.

³⁸ Attribuito in origine a ignoto italiano, ricondotto poi a Domenico Fetti e riconosciuto infine opera di Fiasella in *Mostra dei pittori genovesi a Genova nel Seicento e nel Settecento* (catalogo della mostra Genova, Galleria di Palazzo Bianco, 6 settembre-9 novembre 1969), a cura di CATERINA MARCENARO, Genova 1969, p. 34, 36, scheda n. 14. Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, scheda n. 10, in *16th-18th Century European Paintings from the National Museum of Art of Romania and the National Brukenthal*

Stanzione, sensibile, nella sua prima attività, alle influenze caravaggesche e riberesche.

Ma il Seicento di Brukenthal annoverava opere di varia ascendenza: dal *Rinaldo e Armida* attribuito a Francesco Allegrini da Gubbio, un allievo del Cavalier d'Arpino attivo a Roma fino al 1633³⁹; al *Cimone e Pero* a lungo attribuito a un allievo di Guercino e oggi ricondotto a pittore di scuola romana⁴⁰; a un *San Francesco* attribuito nel catalogo di Neuhauser ad Agostino Carracci ma ritenuto oggi, per suggerimento di Roberto Longhi, derivazione da un modello del genovese Bernardo Strozzi⁴¹.

Ampio spazio detenevano, anche fra le pitture seicentesche, le opere legate a Venezia e all'ambiente veneto, probabilmente per ragioni di mercato che favorivano la presenza di opere venete a Vienna. A Johan Liss, pittore di origine tedesca attivo a Venezia, è stato recentemente attribuito, con collocazione cronologica tra 1621 e 1623, un *Satiro con contadini* che rivela una sensibilità già tendente al barocco⁴²; a Girolamo Forabosco è stato attribuito da Longhi un *San Girolamo*⁴³; alla produzione del vicentino Francesco Maffei, attivo anche a Venezia, in bilico tra l'irrequietezza delle proposte tardo manieriste e l'esuberanza barocca, appartiene un *San Sebastiano*⁴⁴; al veneziano Andrea Celesti è stata attribuita una vivace serie di secondo Seicento raffigurante *Le quattro stagioni*⁴⁵; al padovano Pietro Liberi la *Morte di Leandro*⁴⁶. Veneziano di adozione era poi il genovese Giovan Battista Langetti, presente con *Giuseppe in prigione che interpreta i sogni* e *Isacco che benedice*

Museum (catalogo della mostra, Hiratsuka, The Hiratsuka Museum of Art, Mitsukoshi, Mitsukoshi Museum of Art, Nara, Nara Sogo Museum of Art, Takamatsu, Takamatsu City Museum of Art, Ibaraki, The Museum of Modern Art, Chiba, Chiba Sogo Museum of Art), Hiratsuka-Chiba 1995, p. 50-51 e, più recentemente, DANIELE DE SARNO PRIGNANI, scheda n. 12, in L. MUTI, D. DE SARNO PRIGNANI, *Segnalazioni* cit., p. 359-360, che ha il merito di pubblicare l'illustrazione.

³⁹ Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiana* cit., p. 15. L'attribuzione, risalente a un carteggio del 1969, è di Roberto Longhi.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² Cfr. D. DE SARNO PRIGNANI, scheda n. 14, in L. MUTI, D. DE SARNO PRIGNANI, *Segnalazioni* cit., p. 360-361.

⁴³ Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, scheda n. 17, in *Da Antonello da Messina* cit., p. 56.

⁴⁴ Cfr. PAOLA ROSSI, *Francesco Maffei*, scheda n. 99, Milano 1991, p. 113.

⁴⁵ M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Quattro dipinti inediti di Andrea Celesti al Muzeul Brukenthal di Sibiu*, in «Arte Veneta», 47, 1995, p. 90-91; M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Arta italiana* cit., p. 82-86.

⁴⁶ Cfr. sull'opera, oltre a M. O. TUDORAN CIUNGAN, scheda n. 22, in *Da Antonello da Messina* cit., p. 66, UGO RUGGERI, *Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del Seicento*, scheda P 102, Rimini 1996, p. 160.

*Giacobbe*⁴⁷, opere di un pittore che formatosi presso Pietro da Cortona aveva conosciuto, proprio a Roma, anche l'opera di Ribera, diventando, una volta giunto a Venezia, uno dei caposcuola della corrente dei cosiddetti tenebrosi, cui apparteneva anche Johan Carl Loth, trapiantato a Venezia alla metà del XVII secolo, presente in collezione Brukenthal con *Mercurio e Argo* e *Giobbe che non riconosce la moglie e gli amici*, opere che da Langetti traggono la tensione naturalistica pur nel fluire della pennellata e nel moto barocco⁴⁸.

Dichiaratamente barocche sono molte delle opere Brukenthal, che culminano anche in episodi più tardi che rivelano già grazia ed eleganza rococò come l'*Angelica e Medoro* del chiarista Sebastiano Ricci⁴⁹ o raggiungono esiti eccentrici come accade nelle tele del genovese Alessandro Magnasco, rappresentato in collezione da un *Trionfo della Fede* e da un *Ratto di Proserpina*⁵⁰.

Il trionfo del Seicento in collezione Brukenthal, qui rappresentato soltanto da una stretta selezione di dipinti italiani, operata trascurando del tutto opere di genere e numerosissimi paesaggi, che sembrano essere la vera ‘passione’ di Brukenthal⁵¹, si estendeva peraltro anche alle altre scuole con opere di Rubens, Leonard Bramer o Jacob Jordaens.

Pressoché tutte le declinazioni stilistiche e geografiche della pittura italiana del Seicento sono rappresentate in collezione Brukenthal, senza veti né per le correnti naturalistiche né per le opere pienamente barocche.

⁴⁷ Sulle due opere di Langetti cfr. MARINA STEFANI MANTOVANELLI, *Giovanni Battista Langetti*, in «Saggi e Memorie di storia dell’arte», 17, 1990, p. 41-105, in particolare p. 72; M. O. TUDORAN CIUNGAN, schede n. 25-26, in *Da Antonello da Messina* cit., p. 72-75.

⁴⁸ Cfr. D. DE SARNO PRIGNANI, scheda n. 15, in L. MUTI, D. DE SARNO PRIGNANI, *Segnalazioni* cit., p. 361. Le opere sono state attribuite a Loth da M. O. TUDORAN CIUNGAN, *Patru tablouri de Johann Carl Loth zis Carlotto în Pinacoteca Brukenthal*, in «Ars Transsilvaniae», 3, 1993, p. 133-136.

⁴⁹ Sull’opera, per la quale è stata proposta una datazione al 1716, quando l’artista, dopo continui e numerosi viaggi era appena e definitivamente rientrato a Venezia, cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, scheda n. 30, in *Da Antonello da Messina* cit., p. 82. In collezione Brukenthal sono anche del pittore una *Partenza di Tobiolo* e una *Cacciata di Eliodoro dal tempio*.

⁵⁰ Cfr. M. O. TUDORAN CIUNGAN, scheda n. 31, in *Da Antonello da Messina* cit., p. 84; M. O. TUDORAN CIUNGAN, schede nn. 24-25, in *16th-18th Century European Paintings* cit., p. 72-73; WOLFGANG PROHASKA, schede n. 58-59, in *Alessandro Magnasco 1667-1749* (catalogo della mostra al Palazzo Reale, Milano, 21 marzo-7 luglio 1996), a cura di MARCO BONA CASTELLOTTI, Milano 1996, p. 216-217.

⁵¹ Cfr. JAN DE MAERE, *Collectionner la peinture flamande au temps des Lumières en Transylvanie*, in *Bruegel* cit., p. 41-49, in particolare p. 44. Analisi quantitative hanno indotto l’autore ad affermare che più della metà della collezione era costituita da paesaggi, scene di caccia e scene di ambientazione naturale o con animali.

A voler dare maggior valore a ciò che il barone credeva di possedere, prescindendo dalle moderne attribuzioni, il risultato non cambia: i nomi dei pittori che compaiono nei primi cataloghi del museo, e che più dovevano corrispondere a quello che Brukenthal riteneva di avere in collezione, sono quelli di Ludovico e Annibale Carracci, Reni, Ribera, Fetti, Guercino, Salvator Rosa, Pietro da Cortona, Solimena, ai cui ambiti erano ricondotte molte opere, mentre altri dipinti erano ritenuti autografi di Liberi, Sacchi, Nuvolone, Romanelli, Preti, Giordano, Andrea Pozzo⁵².

Ciò che spesso si ritiene di marginale interesse per i collezionisti di fine Settecento occupa grande spazio nelle raccolte di Brukenthal. Quel Seicento che talvolta è presente nelle raccolte settecentesche soltanto per ragioni ereditarie prevale in una collezione formata a partire dagli anni Settanta del XVIII secolo. Quel Seicento, naturalista e barocco, che non avrebbe dovuto avere al tempo particolare fortuna – e di certo non ne aveva da decenni nella storiografia artistica italiana per influenza delle posizioni di Giovan Pietro Bellori – è un tassello determinante della collezione di Sibiu.

La visione negativa del barocco non influiva su tutti i collezionisti tra fine Settecento e primo Ottocento, non sempre e totalmente dediti alla raccolta di pezzi classicheggianti. Le frequenti aperture al barocco o al naturalismo seicentesco erano certo favorite dall'ampia disponibilità sul mercato di opere di tal genere, accertata su alcune piazze italiane, che comportava una «riscoperta» ancora da indagare e affermare, in maniera simile a quanto accertato dai pionieristici studi di Francis Haskell sulla rivalutazione del Seicento spagnolo nelle collezioni inglesi di primo Ottocento⁵³.

In tal senso non sarà stato di poco conto il fatto che a seguito della soppressione nei territori dell'impero dell'ordine dei Gesuiti, nel 1773, proprio negli anni del governo di Maria Teresa, molte opere seicentesche, nel novero delle quali entrava una serie di grandi opere di Rubens, confluirono nelle collezioni reali. Fattori ben più concreti e materiali, primo fra tutti la disponibilità delle opere, orientavano insomma le scelte dei collezionisti e determinavano quelli che si sarebbero poi affermati come mutamenti di gusto.

Movente primario di tali aperture doveva essere però una delle esigenze più pressanti per i collezionisti del periodo: la completezza. L'affermarsi del modello collezionistico per scuole esigeva che non ci fossero vuoti ma una serie quanto più completa di opere che rappresentassero la produzione artistica delle differenti aree geografiche. Il fattore completezza diveniva pertanto, oltre che un presupposto comune, una delle categorie di giudizio delle raccolte del periodo. Con acquisti o scambi si provvedeva a completare serie e insiemi, accrescendo la

⁵² Cfr. T. JONESCU, *Un “Ecce Homo”* cit., p. 43, nota 1.

⁵³ Cfr. F. HASKELL, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Ithaca (NY) 1976; trad. it. *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano 1982 e 1990, p. 155-168.

collezione proprio nelle sue sezioni più carenti, come avrebbero fatto anche i successori di Maria Teresa. Il figlio Giuseppe II a partire dal 1780, proprio al fine di colmare dei vuoti nella rassegna delle varie scuole, intanto ordinate nelle Gallerie del Belvedere, procedette ad acquisti volti ad ottenere maestri del Seicento olandese, tra i quali Rembrandt, nonché opere di scuola italiana, giunte a Vienna anche grazie al noto scambio del 1792 tra il successore di Giuseppe, Francesco II, e suo fratello, il granduca Leopoldo di Toscana, che comportava l'arrivo a Firenze di varie opere venete, tra cui la *Flora* di Tiziano, e il trasferimento al Belvedere di Vienna di dipinti manieristi e del Seicento fiorentino.

Non altrimenti che attraverso la lente del criterio della completezza si possono spiegare collezioni come quella di Brukenthal in cui coesistevano opere di scuole, epoche e tendenze tanto diverse, e in cui anche le pitture del Quattrocento, fiamminghe e non, non erano solo specchio della fortuna dei primitivi e della loro ormai ampia diffusione fra i collezionisti privati, ma divenivano componenti indispensabili delle raccolte per la comprensione delle origini dell'arte moderna.

In attesa di poter approfondire e meglio comprendere le modalità di acquisizione dei dipinti Brukenthal, le concrete dinamiche di formazione della collezione, che definitivamente potranno chiarire «gusti» e predilezioni del barone, sono questi gli spunti per un recupero di Brukenthal collezionista, e in particolare di Brukenthal collezionista del Seicento.

BREVE EXCURSUS SULLA FIGURA DI OVIDIO E GLI SCRITTORI ROMENI IN ESILIO

MARGARETA DUMITRESCU
Università degli Studi di Catania

Con la Guerra di Indipendenza del 1877, la Dobrugia si affranca dalla dominazione turca e viene reintegrata nel territorio della Romania. La Dobrugia, vasta regione che si affaccia sul Mar Nero (lat.: Pontus Euxinus), ha come centro più importante la città di Constanța, l'antica Tomis, legata al nome di Ovidio, il quale vi fu relegato nell'anno 8 d. C. dall'imperatore Augustus. Alcuni anni più tardi, nel 17 d. C., il poeta latino moriva a Tomis, sconsolato per non essere riuscito a tornare in Patria, nonostante le continue suppliche rivolte all'imperatore e le continue sollecitazioni di intercessione rivolte agli amici e ai parenti, così come leggiamo nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*.

L'evento storico dell'affrancamento della Dobrugia dai turchi è stato celebrato sul piano culturale da diverse iniziative, tra cui anche quella di evocare la memoria del poeta esiliato a Tomis attraverso un monumento. Le autorità dell'epoca desideravano anche in questo modo sensibilizzare la gente a prendere coscienza del proprio passato storico e culturale, nel nuovo clima instauratosi dopo la Guerra di Indipendenza. L'opera fu commissionata all'artista italiano Ettore Ferrari¹, il quale eseguì una statua bronzea di Ovidio, collocata nella piazza centrale della città, nel 1887.

¹ L'artista romano Ettore Ferrari (1845–1929) ha eseguito una statua in bronzo di Ovidio, collocata nella Piazza dell'Indipendenza a Constanța, nel 1887 (per i tempi di esecuzione, trasporto e inaugurazione della statua, si veda C. STĂNESCU, “Ovidiu”, *statuia și piesă*, in «România literară», n. 34, 1972, p. 25). Una statua gemella di Ovidio è stata destinata alla città natale del poeta, Sulmona (1925). Prima ancora, nel 1879, Ettore Ferrari aveva realizzato in Romania la statua di Ion Eliade-Rădulescu, collocata nella Piazza dell'Università a Bucarest, sul cui piedistallo ci sono le insegne della massoneria (v. *Ettore Ferrari e la massoneria*, catalogo della mostra a cura di ETTORE PASSALALPI FERRARI, Roccasecca dei Volsci, 30 novembre 2002–30 novembre 2003). In Romania, altre sue opere, di minore entità, si trovano a Cluj-Napoca (si veda ŢEFLAN DAMIAN, *Alcuni momenti dei rapporti culturali tra Cluj e l'Italia*, in «Studi italo-romeni», 3, 2001, p. 25-32). Si veda anche *La Romania per Ettore Ferrari*, catalogo della mostra a cura di E. PASSALALPI FERRARI, Roma, 2–21 maggio 1994. Per l'attività di Ettore Ferrari in Italia, è doveroso ricordare l'imponente statua di Garibaldi a Catania, in via Etnea, nonché quella di Giordano Bruno a Roma, in Piazza Campo dei Fiori.

Ovviamente, un così importante evento culturale fu accolto con generale entusiasmo, tuttavia non mancarono atteggiamenti di riserva o addirittura di ostilità, come fu quello di Alexandru Odobescu. Con lo pseudonimo di «Ibis», Alexandru Odobescu pubblicò in quell'occasione due articoli, di fatto due pamphlet, *Statuia lui Ovid [La statua di Ovidio]* e *Ovid în Tomi [Ovidio a Tomis]*², per protestare contro l'iniziativa di collocare nell'antica Tomis una statua di Ovidio, facendo in questo modo assurgere a simbolo delle origini latine dei romeni proprio Ovidio: un letterato mediocre, una personalità sbiadita, un piagnucoloso senza dignità (come risulta dai *Tristia* e dalle *Epistulae ex Ponto*), un detrattore della Dobrugia e dei suoi abitanti, per giunta³. In realtà sembra che all'origine di tanto accanimento contro Ovidio fossero dei dissensi di natura politica nei confronti di Dimitrie Sturdza, ministro della Pubblica Istruzione e principale sostenitore dell'iniziativa in memoria del poeta latino⁴. Tale episodio, è vero isolato, andava comunque ricordato, da un lato perché vi fu implicato Alexandru Odobescu, scrittore e personalità culturale importante; dall'altro, perché testimonia l'atmosfera effervescente di quegli anni.

In previsione della festività dell'inaugurazione della statua bronzea di Ovidio, Vasile Alecsandri compose *Ovidio*, lavoro teatrale rappresentato con successo sia a Bucarest, che a Constanța. Il lavoro teatrale di Alecsandri fu solo l'inizio dell'apparizione di una serie di numerose opere teatrali, poetiche e musicali incentrate sulla figura di Ovidio. Si potrebbe parlare di un vero culto per il poeta latino, nato in quella circostanza celebrativa.

Bisogna precisare che, nello spazio letterario romeno, la memoria del poeta latino è sempre stata viva, tramandata dalla tradizione popolare, dall'interesse degli scrittori e dei critici letterari per le sue opere, dalle traduzioni, dall'interesse manifestato dagli storici. Però, è da quel momento in poi, dalla metà dell'Ottocento, che Ovidio, oltreché oggetto di esegesi, di interessi scientifici, è diventato egli stesso personaggio letterario, evocato con

² IBIS [ALEXANDRU ODOBESCU], *Statuia lui Ovid*, in «Epoca», n. 519, 23 agosto–4 settembre 1887; *Ovid în Tomi*, in «Epoca», n. 524, 29 agosto–10 settembre 1887. Entrambi gli articoli sono stati riprodotti in «Revista de istorie și teorie literară», 18, n. 1, 1969, p. 33-106. Estratto con il titolo: *Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu, Pagini de proză necunoscută, prezentate de George Băiculescu*.

³ «Povero Ovidio! Da qualsiasi parte lo rigireresti per osservarlo più da vicino, egli si screda da solo e proprio come uno zingaro – anch'egli strimpellatore d'istinto – lo scopriamo essere libidinoso, fanfarone, pauroso e bugiardo», in *Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu* cit., p. 103.

⁴ NICOLAE LASCU, *Al. Odobescu și Ovidiu*, in IDEM, *Pentru clasicism*, Cluj-Napoca 1997, p. 64-70.

toni elegiaci, ma anche parodici, smitizzanti. Le altre arti, la musica sinfonica, la scultura, hanno altresì tributato il loro omaggio al poeta latino⁵.

Oltre alla Guerra di Indipendenza del 1877, un altro momento storico, che ha segnato una svolta nel modo di recepire la figura di Ovidio fu la Seconda Guerra Mondiale. Quando nell'autunno del 1944 la Romania dovette firmare l'armistizio con l'Unione Sovietica, molti intellettuali – sorpresi da questi eventi all'estero – decisero di non tornare più nel Paese. Molti altri decisero di lasciare la Romania al più presto. Fu l'inizio di un vero esodo degli intellettuali, che si concluse quasi mezzo secolo dopo, con la caduta del comunismo. Sono state fatte delle stime per quanto riguarda l'entità del fenomeno dell'esilio letterario romeno nel XX secolo. Nella prefazione, dal titolo eloquente *Avatarii lui Ovid [La reincarnazione di Ovidio]*, al suo dizionario *Scriitori români din afara granițelor țării [Scrittori romeni al di là dei confini del Paese]*, Laurențiu Ulici individua due tappe storiche in cui si è concentrato l'esodo degli scrittori romeni: la prima, quantificabile in cinquanta scrittori circa, avviene tra il 1945–1949, durante l'instaurazione del regime totalitario; mentre la seconda tappa riguarda oltre duecento scrittori e si estende su un arco di tempo più ampio che va dal 1972, con l'inizio di un crescente inasprimento delle misure limitative della libertà di espressione, fino al 1989, con la caduta del regime. In conclusione, Laurențiu Ulici afferma che la Romania ha il più elevato numero di scrittori in esilio rispetto a tutti gli altri paesi dell'Est Europa, anche rispetto all'Ungheria, che ha altresì conosciuto un vero esodo degli intellettuali dopo la repressione della rivoluzione del 1956⁶.

Per gli scrittori romeni rifugiati nei vari paesi liberi, europei ed extraeuropei, Ovidio diventa un paradigma del loro essere esuli. Si potrebbe parlare anche nel loro caso del «complesso Tomis», «the Tomis complex», che una studiosa romena (sensibile dunque alla vicenda ovidiana e lei stessa esule) ha formulato e applicato alla letteratura australiana, pervasa dai temi identitari, dal sentimento di essere esiliati su un lembo di terra ai margini del mondo ecc.⁷. Si potrebbe, dunque, estendere questo concetto anche ai letterati romeni esuli, adattandolo alle loro peculiarità, incentrate soprattutto sui problemi connessi alla lingua di adozione.

I letterati romeni esuli si identificano a volte in maniera totale con Ovidio. Vintilă Horia, ad esempio, trova una piena rispondenza tra il proprio destino e quello del poeta latino:

⁵ N. LASCU, *Ovidiu în România*, in IDEM, *Ovidiu. Omul și poetul*, Cluj 1971; ȘTEFAN CUCU, *Publius Ovidius Naso și literatura română*, Constanța 1997.

⁶ LAURENȚIU ULICI, *Avatarii lui Ovid*, in *Scriitori români din afara granițelor țării* București 1996, p. 5-8; EVA BEHRING, *Scriitori români din exil 1945–1989*, București 2001, p. 23.

⁷ IRINA GRIGORESCU PANĂ, *The Tomis Complex. Exile and Eros in Australian Literature*, Berne 1996.

Era come me un poeta, si era trovato come me in una posizione ostile di conflitto col suo tempo. Era stato esiliato come me, lontano dai suoi e dal suo ambito, pervenendo ad una filosofia nei confronti della realtà che gli era stata imposta⁸.

Ricordiamo che Vintilă Horia è anche autore di un romanzo (di gran successo peraltro, vincitore del Premio Goncourt) sull'esilio in terra tomitana di Ovidio, un Ovidio introverso, meditativo, presago dei benefici del cristianesimo: *Dio è nato in esilio*, 1960.

Paragonarsi, o essere paragonati, a Ovidio era quasi d'obbligo, anche in assenza di particolari riscontri di affinità, tranne il fatto di essere esuli. Cioran, per esempio, accettava di essere accostato a Ovidio, ma per sottolinearne le differenze, egli, infatti, reputava essere un Ovidio *à rebours*⁹.

In alcuni casi si immedesimano con Ovidio anche scrittori che, pur non essendo espatriati, si sentono in Romania racchiusi in un *esilio interiore*. Alla fine degli anni '40 del secolo scorso, quando il regime comunista non lasciava agli intellettuali alcuno spiraglio di speranza, Ștefan Augustin Doinaș insieme con gli altri membri di *Cercul literar* di Sibiu decidono di sciogliere la loro società letteraria e di dedicarsi ognuno a professioni che non obbligavano loro a fare compromessi con il regime. Alcuni dei versi che Șt. Aug. Doinaș scrisse in quel periodo, altri scritti nel periodo di detenzione, oppure nel periodo in cui ha avuto l'interdizione di pubblicare, sono stati poi raccolti in un volume, che egli ha intitolato in modo suggestivo *Ovidiu la Tomis. Versuri "din exil"* [Ovidio a Tomis. Versi "dall'esilio"], e lo ha pubblicato appena dopo il 1989¹⁰.

Un altro caso, Nina Cassian. Dopo aver poetato in sintonia coi dogmi ideologici del comunismo, nel 1984, quando ormai il regime si avviava inesorabilmente verso la sua agonia, la scrittrice Nina Cassian decide di esiliarsi dalla Romania e, acquistato lo statuto di esule, vola col pensiero a Ovidio: «Ho almeno tre cose in comune con Ovidio: la poesia, il naso (Publius Ovidius Naso) e l'esilio [...]»¹¹. Per la verità, i suoi contemporanei l'avevano paragonata a Dante, per il suo profilo piuttosto energico, reputandola tuttavia la più attraente fra le scrittrici romene brutte¹².

Prendendo spunto da questo scherzoso riferimento a Dante–Ovidio, è il caso di ricordare l'esule Mircea Eliade, il quale, irritato dal continuo ricorso dei suoi connazionali esuli all'identificazione con Ovidio, suggeriva loro l'esempio

⁸ VINTILĂ HORIA, *Un scriitor împotriva timpului său*, brano tradotto in romeno da SANDA POPESCU da *Consideraciones sobre un mundo peor* (1978), in «Secoulul 20», n. 10–12, 1997 e n. 1–3, 1998, p. 213.

⁹ EMIL CIORAN, *Lettera a Aurel Cioran*, Parigi, 8 aprile 1975 in IDEM, *Scrisori către cei de-acasă*, a cura di DAN C. MIHĂILESCU, Bucureşti 1995, p. 132.

¹⁰ ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ, *Ovidiu la Tomis. Versuri "din exil"*, Craiova 1998.

¹¹ NINA CASSIAN, *Memoria ca zestre. Cartea a III-a 1985–2005*, Bucureşti 2005, p. 216.

¹² ALEXANDRU ȘTEFĂNESCU, *Istoria literaturii române contemporane 1941–2000*, Bucureşti 2005, p. 315.

di un altro grande esule, Dante: «Come scrivevo anche a Vintilă Horia, è Dante che dobbiamo prendere come modello, non Ovidio»¹³. A questo rifletteva Eliade un giorno nebbioso d'autunno del 1951, mentre passeggiava per le strade di Parigi:

Salivo lentamente, mentre mi rasserenavo, sentivo sempre più tumultuosa nell'animo la rivelazione: il fatto di essere sradicati dal Paese – come una lunga e difficile prova iniziatica, destinata a purificarsi, a trasformarci. La Patria, lontana, inaccessibile, sarà come un Paradiso in cui ritornare spiritualmente, cioè *nello spirito* in segreto, ma *realmente*. Ho pensato molto a Dante, al suo esilio. Non ha alcuna importanza se, fisicamente, non dovessimo tornare mai più nel Paese. E non dobbiamo neanche romperci troppo la testa domandandoci che tipo di paese troveremo, che tipo di gente ecc. La Firenze di Dante non è stata la Firenze medioevale, così come neanche la successiva, la Firenze rinascimentale, non è durata troppo. Ha perduto la sua autonomia politica nell'interesse dell'Italia, che è nata più tardi. E, oggi, l'Italia stessa rinuncerà alla sua autonomia per nuove e vaste integrazioni politiche. Ma tutto ciò non è riuscito ad abolire la *Patria* di Dante¹⁴.

Un anno più tardi, nel 1952, in un articolo intitolato *Între Tomis și Ravenna [Tra Tomis e Ravenna]*, Eliade riprende le sue considerazioni circa le due modalità di vivere l'esilio, rappresentate da Ovidio e Dante. Ai lamenti di Ovidio sopraffatto da un destino avverso, Eliade contrappone l'atteggiamento attivo del poeta fiorentino, il quale porterà a compimento il suo destino artistico proprio mentre era in esilio:

Per questo motivo mi sembra che gli scrittori romeni in esilio, i poeti soprattutto, avrebbero dovuto ricordare più Dante, e meno Ovidio. È Dante che dobbiamo prendere come modello. Provare, ognuno secondo le proprie forze, di dominare virilmente *dorul*, la nostalgia, per i paesaggi e le beatitudini lasciate nel Paese. Ingegnarci a valorizzare lo sradicamento, considerandolo come una pesante e lunga *prova iniziatica*, destinata a purificarsi e a trasformarci. Non spaventiamoci dell'espressione *prova iniziatica*. Qualsiasi grande sofferenza può diventare una iniziazione; cioè, può agevolare l'auto-rivelazione di una realtà di ordine superiore, inaccessibile alla condizione profana. Qualsiasi *smarrimento* prolungato attraverso *il buio* (di qualsiasi natura fosse questo *buio*) equivale ad uno smarrimento nel labirinto, ad un cammino verso il Centro, ad una iniziazione¹⁵.

¹³ MIRCEA ELIADE, *Jurnal* (appunto del 22 novembre 1951), vol. I (1941–1969), București 1993, p. 205.

¹⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁵ M. ELIADE, *Între Tomis și Ravenna*, in «Îndreptar», luglio 1952, in IDEM, *Împotriva deznađejdii. Publicistica exilului*, București 1992, p. 132-135.

Eliade è sempre rimasto fedele al suo modello Dante, come ribadirà anche molto tempo dopo in *La prova del labirinto*¹⁶, ma non fu mai assecondato dai suoi connazionali esuli. Questi hanno sempre continuato ad avere il loro punto di riferimento in Ovidio.

Nella scelta di Dante come modello, Eliade si mostra preoccupato dell'esilio esclusivamente come esperienza spirituale, mentre trascura completamente un altro aspetto, essenziale per uno scrittore esule, cioè la lingua in cui scrivere. Da questo punto di vista, Dante non è neanche un esempio rilevante, in quanto egli continuò a scrivere nella sua lingua materna anche in esilio. Sorprende un po' la disattenzione di Eliade nei confronti della lingua, tanto più che egli stesso ha dovuto confrontarsi con tale problema. Eliade conosceva più lingue orientali, necessarie ai suoi studi; conosceva anche le principali lingue europee, ma non ne aveva la padronanza per scriverci. È vero che ha sempre considerato le lingue straniere «uno strumento di lavoro», cioè come possibilità per accedere ai testi in lingua originale¹⁷, tuttavia, nei primi tempi del suo esilio, egli si pose seriamente il problema di scrivere in una lingua di adozione. Nel momento della capitolazione della Romania nell'agosto del 1944 («il mese di agosto è stato il mio inferno»¹⁸), Eliade si trovava a Lisbona come addetto stampa e culturale presso l'Ambasciata romena. A breve distanza di tempo, ricevette anch'egli, come tutti gli altri funzionari dell'Ambasciata, l'ordine di rientrare in Romania. Eliade scelse la via dell'esilio, si trasferì in Francia, e già il giorno successivo al suo arrivo sorge, impellente, il problema della lingua: «Che sentimento strano, immaginare me scrivere in un'altra lingua! Dovrò incominciare a scrivere in francese, prima che io lo conosca bene»¹⁹. A distanza di un anno circa, Eliade deve ammettere i suoi limiti nell'uso della lingua di adozione: «Ma che altro potrei scrivere in una lingua che non conosco bene, che mi si nega non appena ci provo a “immaginare”, “sognare”, “giocare”?»²⁰.

Di conseguenza, Eliade scriverà i suoi lavori scientifici in francese (con la necessità della revisione di un madrelingua), più tardi in inglese, mentre continuerà a scrivere in romeno le sue opere letterarie, soluzione anche questa non priva di insidie, perché la lingua materna adoperata fuori del suo ambito naturale col tempo è soggetta a interferenze linguistiche, impoverimento ecc., come del resto egli stesso aveva già sperimentato durante i suoi lunghi soggiorni in India o nei paesi europei:

¹⁶ M. ELIADE, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca 1990, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ M. ELIADE, *Jurnalul portughez și alte scrieri* (appunto dell'11 settembre 1944), vol. I, a cura di SORIN ALEXANDRESCU, București 2006, p. 243.

¹⁹ *Ibid.* (appunto del 16 settembre 1945), p. 56-57.

²⁰ M. ELIADE, *Jurnal* cit. (appunto del 16 dicembre 1946), p. 66.

Mentre scrivo al romanzo iniziato due settimane fa [...], noto che ho presente nella memoria un numero sempre più ridotto di parole romene. Io, che ho sempre avuto un lessico di modeste dimensioni, sopporto con più difficoltà degli altri la lontananza dal Paese. La scarsità delle letture in romeno impoverisce il mio lessico²¹.

Dal *Diario* di Mircea Eliade veniamo a conoscenza anche di altri casi di scrittori romeni esuli in aspra, drammatica lotta con la lingua madre e con la lingua di adozione:

Oggi, dalla sig.ra ... ho incontrato Ilarie Voronca, che non vedeva dal 1933. Mi parla della sua tragedia di scrivere poesie in un'altra lingua diversa dalla lingua madre. Come lo capisco! Le mie difficoltà di scrivere saggi e prosa scientifica in francese mi sembrano cosa da niente rispetto a quelle che ha dovuto affrontare lui. Come diamine ci riesce? Ma è evidente che la poesia di Voronca in lingua francese è *un'altra cosa* rispetto a ciò che avrebbe scritto, se avesse continuato a esprimersi in romeno²².

Dalle considerazioni fatte finora sugli scrittori moderni in esilio, Ovidio risulta essere molto attuale, soprattutto per la sua esperienza linguistica da esule²³, di cui i *Tristia* e le *Epistulae ex Ponto* ci danno un'emozionante testimonianza:

Mi accade di cercare una parola un nome oppure un luogo,
né c'è alcuno che possa suggerirmelo; spesso
cerco una parola (di confessarlo mi vergogno) eppure
le parole mi mancano e non so più parlare.
Il suono mi circonda della tracia, della scitica lingua,
mi sembra che potrei scrivere come Geti.
Credimi, ho timore che in quello che ti scrivo tu frammate
al latino riceva le parole del Ponto.
(*Tristia*, 3, 14, 43-50)

Io, poeta romano (perdonatemi, voi Muse) assai spesso
sono costretto al modo dei Sarmati a parlare.
Mi vergogno e confesso che ormai per questa lunga desuetudine
le parole latine mi vengono a fatica
e anche in questo libro non dubito che siano molti modi
barbari, colpa, questa, del luogo, non dell'uomo.
Tuttavia, per non perdere ogni rapporto con la lingua ausonia,
perché priva del suono della patria non sia
la mia voce, a me stesso dico parole inconsuete e della

²¹ M. ELIADE, *Jurnalul portughez* cit. (appunto del 29 dicembre 1942), p. 163-164.

²² M. ELIADE, *Jurnal* cit. (appunto del 18 ottobre 1945), p. 61.

²³ EUGEN LOZOVAN, *Ovide et le bilinguisme*, in IDEM, *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris 1959, p. 396-403.

mia vocazione cerco le sventurate insegne.

(*Tristia*, 5, 7, 55-64)

E mi sembra di avere disimparato ormai il latino, infatti
in greco e sarmatico ho imparato a parlare.

(*Tristia*, 5, 12, 57-58)

Né dovrai stupirti che siano brutti i miei versi:

li ho scritti quasi come un poeta dei Geti.

Ah, che vergogna! Ho perfino composto un'opera in getico,
messo parole barbare nei nostri ritmi:

e sono piaciuto (congratulati) e ho cominciato ad avere
nome di poeta tra i Geti crudeli.

....

Quando finii la lettura dei miei versi stranieri
e le mie dita toccarono l'ultima pagina,
tutti mossero il capo e le piene faretre,

e uscì dalla bocca dei Geti un lungo sussurro.

(*Epistulae ex Ponto*, 4, 14, 17-22; 33-36)²⁴

Ovviamente, bisogna considerare con le dovute cautele le affermazioni del poeta, spesso enfatizzate intenzionalmente, poiché volte a suscitare la compassione nei suoi interlocutori. Tuttavia, si può affermare che le difficoltà linguistiche di Ovidio di duemila anni fa sono, a grandi linee, quelle con cui ancora oggi si confrontano molti scrittori esuli.

²⁴ OVIDIO, *Opere*, vol. I, a cura di PAOLO FEDELI, trad. di GABRIELLA LETO e NICOLA GARDINI, Torino 1999.

PRESENZE ROMENE IN SICILIA*

MARGARETA DUMITRESCU
Università degli Studi di Catania

Risalgono alla metà dell'Ottocento le prime presenze di romeni in Sicilia, che non possiamo definire viaggiatori nel senso comune del termine, in quanto lo scopo della loro venuta non era il desiderio di conoscere nuovi luoghi, bensì la ricerca del clima mite, come rimedio, sollievo alla loro malattia. Essi erano, infatti, malati di tisi e di solito arrivavano in Sicilia su consiglio dei medici, spesso dopo che i soggiorni curativi nel Sud della Francia si erano rivelati non più efficaci. Per questo motivo, le testimonianze rese sulla Sicilia vertono principalmente sul clima, in cui riponevano tutte le speranze di guarigione. Nicolae Bălcescu, storico e patriota, comunicava in una lettera del 1847 il suo proposito di andare a Palermo, «il cui clima è noto come il migliore di tutta l'Italia per una malattia come la mia»¹. Nello stesso periodo si trovava a Palermo anche lo scrittore Vasile Alecsandri che accompagnava la donna amata, malata di tisi, anche loro pieni di speranze nei benefici del clima siciliano:

Lei sa dunque che secondo il parere dei sigg. Rostan e Andral il sole della Sicilia era indispensabile alla sig.ra Elena per riacquistare la salute. [...] Tutta la nostra speranza sta nell'effetto salutare del clima di questa terra, e, in effetti, da quando sua sorella vi si è installata, le sue sofferenze sono diminuite considerevolmente².

Salvo poi essere smentiti dalla realtà climatica dell'inverno siciliano:

Non deve tuttavia immaginare che il clima di Sicilia abbia corrisposto fino adesso alla fama di cui gode in genere nel mondo. [...] Il cielo di Palermo, come anche quello di Napoli si sono ostinati a mostrarsi fino ad oggi ai nostri occhi del tutto simili alle altre parti del cielo che coprono il resto del globo, cioè a Napoli abbiamo sentito freddo esattamente come a Iași, nonostante il tanto vantato Vesuvio e il sole altrettanto vantato e in quanto all'azzurro del cielo della Sicilia noi non lo conosciamo ancora che di nome. In compenso, da diciotto giorni abbiamo avuto l'agio per osservare la forma delle nuvole, il cadere delle piogge e la forza del vento, poiché, da quando abbiamo messo il piede su questo fortunato

* MARGARETA DUMITRESCU, *Viaggiatori romeni in Sicilia*, Palermo 2003.

¹ NICOLAE BĂLCESCU, *Lettera a Ion Ghica* (Napoli, 11 ottobre 1852), in IDEM, *Opere*, vol. IV, București 1964, p. 392.

² VASILE ALECSANDRI, *Lettera a Zulnia Sturdza* (Palermo, 8 febbraio 1847), in IDEM, *Opere*, vol. IV, București 1974, p. 93.

lido, le nuvole non hanno smesso di fare delle evoluzioni aeree, né la pioggia di cadere, né il vento di soffiare. E sempre così durante l'inverno? O è un'eccezione fatta in nostro onore?³

Nonostante essi fossero rimasti delusi nelle loro aspettative, il pregiudizio sul clima siciliano sempre bello e splendente persisterà per molto tempo presso i viaggiatori romeni. Ai primi del Novecento, un viaggiatore, un po' stravagante da questo punto di vista, scriverà che a Palermo il clima è sempre bello, la salute vaga nell'aria, non c'è bisogno né di farmacie, né di ospedali e «i malati stranieri non appena vi arrivano, guariscono»⁴, dimentico del fatto che Nicolae Bălcescu si spense proprio a Palermo, durante un secondo soggiorno, in un ulteriore tentativo, risultato vano, di guarire. Attorno al 1938 Radu D. Rosetti fa un tentativo di sfatare questo pregiudizio, alimentato in quegli anni anche dalle réclames pubblicitarie: «non è vero ciò che dicono le réclames, che in Sicilia è sempre primavera [...] questo ha fatto sì che molti – partiti in altre stagioni – siano andati via delusi»⁵.

Per evitare tale delusione, Rosetti consiglia i mesi di aprile e di maggio come i più adatti per viaggiare in Sicilia, perché altrimenti «sarebbe come vedere Cişmigiu a luglio», ossia un giardino pubblico di Bucarest, nel mese più caldo dell'anno.

Sempre a metà dell'Ottocento, alcuni esuli romeni della rivoluzione del 1848 incrociano la loro strada con quella degli esuli siciliani, che lasciavano l'isola dopo la sconfitta della rivoluzione in Sicilia. Ion Eliade Rădulescu, esiliato a Parigi, compie una missione diplomatica a Costantinopoli e nel viaggio di andata e di ritorno costeggia soltanto la Sicilia, perché il re Ferdinando II di Borbone proibiva alle navi di avvicinarsi, avendo istituito dei severi cordoni sanitari per prevenire il pericolo delle epidemie, in realtà per impedire ai rivoluzionari siciliani ogni forma di contatto con l'esterno. Per Ion Eliade Rădulescu questa è un'occasione per scagliarsi contro la pretestuosità di queste misure, aggiungendo anche un po' della sua rabbia di esule: «La Sicilia e Napoli temono molto il colera e la peste, e il re Bomba teme ancora di più la libertà che il colera e la peste»⁶.

Di ritorno da Costantinopoli, Eliade apprende che la rivoluzione siciliana era stata sconfitta:

Il re Bomba vomitava la more, e la Sicilia abbandonata dall'Inghilterra e dalla Francia colpiva il suo petto, scopriva il suo seno all'irrompere dei suoi carnefici.

³ *Ibid.*

⁴ PAUL I. PASTION, *Siciliada. Note de voaj în versuri Bucureşti–Palermo*, Bucureşti 1927, p. 67.

⁵ RADU D. ROSETTI, *Spre Sicilia, Taormina, Palermo*, in IDEM, *Instantanee turistice*, Bucureşti 1939, p. 24.

⁶ ION ELIADE RADULESCU, *Souvenirs et impressions d'un proscrit*, Paris 1850, p. 75.

Palermo aveva già capitolato. [...] Tutta la Sicilia aveva seguito l'esempio della sua capitale: essa si era consegnata al re Bomba come un agnello che sarebbe stato sgozzato⁷.

Nel porto di Trapani, i capi della rivoluzione siciliana volevano espatriare «e proposero al nostro comandante di accogliere i rifugiati siciliani per condurli in Francia»⁸, cioè proprio al comandante della nave sulla quale viaggiava Eliade e gli altri esuli romeni. Dai documenti dell'epoca, sappiamo anche il nome dei siciliani che lasciarono per primi l'isola e anche il giorno preciso in cui ciò avveniva, il 24 aprile del 1849: «Quel giorno eransi imbarcati il principe Butera, Stabile, il marchese Torrearsa, Michele Amari, Emerico Amari, e qualche altro degli uomini più raguardevoli della rivoluzione»⁹.

Dalle memorie di uno degli esuli siciliani imbarcatisi allora, Vincenzo Fardella di Torrearsa, risulta che anch'essi erano informati della presenza degli esuli romeni a bordo della stessa nave: «Ove trovammo i componenti dell'ex Governo dei Principati danubiani che emigravano come noi»¹⁰.

Non abbiamo trovato nei testi di Eliade, né in quelli degli esuli siciliani alcuna traccia che documenti che in quell'occasione ci fosse stato qualche contatto personale fra di loro, molto probabilmente anche perché, poco dopo la partenza, la nave naufragò e furono necessari interventi rapidi per il trasbordo su un'altra nave, con un mare tempestoso e molte peripezie, raccontate da Eliade con molta *verve*.

Il futuro poeta Lucian Blaga, in età scolastica all'epoca del viaggio sulla costa orientale della Sicilia, ci lascia una toccante testimonianza sulla città di Messina, ancora devastata, a distanza di due anni dal terribile terremoto del 1908:

A Messina siamo scesi su un mucchio di rovine, due anni dopo il terremoto annientatore. Ancora adesso si continuava ad estrarre dei cadaveri da sotto le macerie. Passavamo accanto a dei cesti colmi di ossa e di teschi. Non c'erano segni di una vita nuova in questa terra disastrata¹¹.

Negli anni '20-'30 del Novecento si intensifica il turismo di massa attraverso i viaggi organizzati in/anche in Sicilia. La *Primavera Siciliana* era una

⁷ *Ibid.*, p. 128-129.

⁸ *Ibid.*, p. 129-130.

⁹ GIUSEPPE LA FARINA, *Istoria documentata della Rivoluzione siciliana e delle sue relazioni co' governi italiani e stranieri (1848-1849)*, vol. II, Capolago 1851, p. 306.

¹⁰ VINCENZO FARDELLA DI TORREARSA, *Ricordi su la Rivoluzione siciliana degli anni 1848 e 1849*, Palermo 1887, p. 698-699.

¹¹ LUCIAN BLAGA, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București 1965, p. 114.

manifestazione che proponeva una gamma svariata di attrattive, dal turismo termale (Acireale) a quello folcloristico (S. Rosalia) o archeologico. Tutto a condizioni molto vantaggiose, con sconti notevoli, pagamento a rate. L'effervesenza del turismo italiano/siciliano di quegli anni veniva messo in risalto nelle riviste romene del settore: *Il turismo italiano – una grande realizzazione fascista*¹².

Dell'atmosfera che si respirava in Sicilia in quel periodo abbiamo notizie anche da Ion Petrovici, il quale osserva tra la gente un certo sentimento di orgoglio abilmente alimentato dalla propaganda, dai discorsi che il Duce stesso aveva pronunciato in occasione di una sua recente visita: «La Sicilia rappresenta il centro geografico dell'Impero». Ion Petrovici, filosofo e ministro della Pubblica Istruzione si incontra a Palermo con Giovanni Gentile, con il quale «parliamo più a lungo del Duce, che egli deifica, mi dà alcuni preziosi particolari»¹³. La figura del filosofo siciliano risulta leggermente comica per il modo in cui esalta la questione della natalità, da sempre un'ossessione dei regimi totalitari:

Ascolta quello che ti dico: fra tutti i latini, solo noi e Voi, abbiamo un futuro, – perché abbiamo l'esubero delle nascite e la nostra popolazione aumenta.

Dalla soglia della porta girò indietro la testa ripetendo: Il futuro della latinità sta nelle mani dei nostri popoli!¹⁴

Ion Petrovici rimane colpito anche dalla moltitudine degli slogan contenenti segmenti di frasi, estrapolati dai discorsi del Duce: «Ad ogni modo, questo sistema di diffusione del credo fascista, in frasi disparate, chiare e brevi, messe in vista, di modo che si possano leggere continuamente, sembra avere una forza educativa incontestabile¹⁵».

Un altro viaggiatore, avvocato di professione, Radu D. Rosetti fa un lungo giro della Sicilia, all'incirca nello stesso periodo. Con pazienza e, bisogna ammetterlo, anche con un po' di estrosità, ha copiato nel suo taccuino alcuni di questi slogan. Li trascriviamo di seguito, conservando l'ortografia del solerte viaggiatore:

Credere Obbedire Combattere.

L'Opera dell'Italia e appena incominciata. Bisogna andare innanzi.

La storia non è dei vili, ma dei coraggiosi; non è dei poltroni, ma degli operanti.

Chi non è degno de morire per la sua fede, non è degno de professarla.

Noi tireremo diritto.

¹² V. A. MARINESCU, *Turismul italian o mare realizare fascistă*, in «Turismul», II, 6–9, 1936, p. 4–5.

¹³ ION PETROVICI, *Al doilea volum de impresii din Italia*, Bucureşti 1938, p. 286.

¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵ *Ibid.*, p. 289.

Sollo Iddio può piegare la volontà fascista; gli uomini e le cose mai.

*Il popolo italiano a creato col suo sangue l'Impero, lo feconderà col suo lavoro,
lo difenderà con le sue armi.*

Stasera Roma e ancora la capitale del mondo.

*La corazzata Vittorio Veneto e il formidabile strumento di potenza del genio
italiano¹⁶.*

Non è privo di malizia il suo atteggiamento quando nel porto di Messina prova a indovinare quale tra le navi presenti fosse quella destinata al trasporto dei dissidenti nelle isole vicine: «Nel porto galleggiano alcune navi. Quale farà la spola alle isole Lipari, i famosi deserti del confino per coloro i quali combattendo la politica fascista vengono trasportati lì *per raccogliersi?!*»¹⁷.

Per il suo aspetto morfologico, ad alcuni viaggiatori la Sicilia è sembrata loro molto simile alla Dobrugia. Ion Petrovici notava che il paesaggio siciliano dell'entroterra, a tratti roccioso, era «come in alcune parti della nostra Dobrugia»¹⁸.

Eugen Barbu ha la stessa impressione, mentre percorreva la strada da Catania a Siracusa: «una sorta di zona dobrugiana, di landa biancastra»¹⁹. «Una Sicilia romena»: così intitola un universitario romeno il capitolo del suo libro in cui si riferisce alla Dobrugia e alla letteratura ambientata in quella regione²⁰.

Non la pensava allo stesso modo Ovidio, il quale fu relegato in Dobrugia, a Tomis (l'attuale città di Constanța). Per il poeta latino, la Dobrugia era una terra inospitale, mentre ricordava con nostalgia la Sicilia, «ah, luogo tanto diverso da questo dei Geti!» (*Epistulae ex Ponto*, II, 10, 30). Nelle sue lettere inviate a Roma chiedeva, in alternativa alla improbabile possibilità di tornare nella capitale, di potere almeno essere trasferito in Sicilia, pur di lasciare Tomis, «Pur di mutare luogo» (*Tristia*, V, 2B, 73).

Molti romeni sono sorpresi dal sentirsi a loro agio in Sicilia, come se conoscessero già quei luoghi, pur essendo, a volte, al loro primo viaggio. Ci sono zone della Sicilia prege di un'atmosfera orientale, in cui i romeni riconoscono qualcosa di familiare, poiché la propria storia è stata legata per secoli all'Oriente. Esprime questo sentimento in termini molto persuasivi la scrittrice Ana Blandiana:

¹⁶ R. D. ROSETTI, *Instantanee turistice* cit., p. 25-26.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ I. PETROVICI, *Al doilea volum de impresii* cit., p. 377.

¹⁹ EUGEN BARBU, *Caietele Principelui. Jurnalul unor romane*, vol. 6, București MCMLXXVII, p. 176.

²⁰ MIRCEA MUTHU, *Balcanologie*, vol. I, Cluj-Napoca 2002, p. 17-20.

Palermo mi sembra conosciuta. Ho l'impressione di averla già vista un tempo. In un film? In un'altra vita? Da dove so, mi chiedo, la rete fitta di strade che scendono verso il porto, in pendii sporchi, gremiti di meridionali bancarelle con pesce, con frutta, con ortaggi? Da quale angolo del mio passato viene il chiasso così abituale, sebbene così estraneo alla mia natura? [...] Non ho visto Palermo prima di adesso, ma nella sua aria vaga qualcosa di conosciuto e di orientale, qualcosa che risveglia in colui che viene dalle foci del Danubio una certa familiarità, spiacevole forse, ma difficile da ignorare²¹.

I viaggiatori romeni sono colpiti in modo particolare dagli odori penetranti e inebrianti della Sicilia. Il viaggiatore straniero ha sempre difficoltà a definirli, se non ricorrendo ad una enumerazione delle supposte componenti, che risulta sempre approssimativa, insufficiente: «un odore di pianta unico. Qualcosa tra acacia, limone, mandarino e arancio. Una specie di oleandro, tutto imbevuto della salinità del mare. Mirifico»²².

Non mancano le delusioni. Cioran non si aspettava di trovare in Sicilia «la più orribile città che io abbia mai visitato»²³, cioè Gela. Alexandru Paleologu rimane deluso di Siracusa, la trova quasi simile ai quartieri moderni di Bucarest, mentre lui coltivava da tempo l'immagine antica di questa città:

Sono venuto qui dopo averlo desiderato per una vita attratto dall'antichità e dalla bellezza del nome *Siracusa*, che mi faceva sognare: avevo nella testa le traversie politiche di Platone e Archimede. Mi è costata abbastanza cara la mia superstizione classicista²⁴.

Tutti i romeni si sentono legati alla Sicilia, in modo particolare alla città di Palermo, nella quale tutti fanno una sosta obbligata in Via Butera 24, dove nell'autunno del 1852 si è spento Nicolae Bălcescu, le cui spoglie riposano in terra siciliana:

Palermo! Quale romeno pronuncia il nome della città che si stende ad anfiteatro, tra aranci e limoni – Conca d'oro – vicino alla riva del mare sempre calmo, e non va col pensiero a Bălcescu, il nostro grande storico, morto qui, lontano dai suoi²⁵.

²¹ ANA BLANDIANA, *Orașe de silabe*, București 1987, p. 24.

²² E. BARBU, *Caietele Principelui* cit., p. 174.

²³ EMIL CIORAN, *Cahiers 1957–1972*, Paris 1997, p. 176-177.

²⁴ ALEXANDRU PALEOLOGU, *Bunul simț ca paradox*, București 1972, p. 192.

²⁵ R. D. ROSETTI, *Instantanee turistice* cit., p. 37.

ATTESA E RABBIA IN SICILIA TRA MITI E PARABOLE NEGLI ANNI QUARANTA: LA MODERNIZZAZIONE DIFFICILE

NICOLÒ MINEO

Università degli Studi di Catania

I siciliani – intendo gli scrittori che tematizzano la Sicilia, anche se non di nascita isolana: forse si dovrebbe dire, ma con valenza neutra della denominazione, scrittori *sicilianisti* – si dislocano secondo un ventaglio di modelli interpretativi e propositi distinti in una molteplicità di versanti. Una prima discriminante si individua ovviamente al livello della formazione culturale, della collocazione sociale, delle determinazioni esistenziali. Ma una non secondaria discriminante va riconosciuta nella diversità dei riferimenti e degli orizzonti dei vari scrittori, che orientano il loro lavoro in rapporto e in dipendenza da contesti geo-sociali profondamente differenziati. Negli anni Quaranta – come nel passato – la Sicilia orientale è davvero *diversa* dall'occidentale. Tutto questo segna profonde differenze tra i maggiori interpreti della realtà isolana di quel decennio: il siracusano Vittorini, il pachinese Brancati, il modicano Quasimodo, il bagherese Buttitta¹.

Se si eccettua Buttitta però, non si riscontra negli altri scrittori del canone sopra fissato un diretto rapportarsi alla realtà storica della Sicilia nelle sue determinazioni concretamente socio-economiche e politiche. Non c'è relazione in essi, nel concreto del fare artistico, con un quadro di elaborazione di idee e di progetti politici specificamente riferiti alla Sicilia. La realtà della Sicilia appare sostanzialmente oscurata nella coscienza dei suoi scrittori. Abbiamo a che fare infatti con le costruzioni di universalizzante allegoricità di un Vittorini oppure con quelle dell'utilizzazione parabolica dell'ambientazione sociale e culturale di un Brancati. Il simbolico, l'allegorico, il parabolico sono le forme di una rappresentazione in cui, in vario modo e varia gradazione e con diverso rapporto di rilevanza delle componenti, il livello dei significati immediati assume un ruolo di mediazione di altri significati che lo trascendono o addirittura lo azzerano. È la forma moderna della plurilivellarità della costruzione testuale, correlativo alla perdita di significato delle realtà storico-esistenziali determinate. Una scoperta tutta interiore, per altro verso, cioè compiuta a partire dalla

¹ Un panorama completo e aggiornato della letteratura in Sicilia e nel Mezzogiorno offre il saggio di ROSARIO CONTARINO, *La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dall'Unità ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, dir. da ALBERTO ASOR ROSA, *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino 1989.

dimensione soggettiva degli affetti e delle riflessioni, è la Sicilia di Quasimodo. Una varietà di modi di rappresentazione che si somma e intreccia con quella delle prospettive culturali e ideologiche: intellettualisticamente proletarie quelle di Vittorini, piccolo borghesi-intellettuali quelle di Brancati; mentre genericamente democratico si qualifica l'*impegno* di Quasimodo, e del tutto calato nel mondo culturale e sentimentale del popolo, contadino anzitutto, è quello di Buttitta. In questo quadro si impone oggi più che mai all'attenzione l'opera di Brancati, che assume una rappresentatività assolutamente centrale. Una centralità in ambito italiano che si costituisce anche per le sue ascendenze europee, da Gogol a Stendhal. Ma anche per quelle italiane. Credo non sia improprio riconoscere nelle sue maggiori scritture, ovviamente in ordine all'effetto di testimonianza della condizione profonda del proprio tempo, una continuità nella linea di Svevo, del Borgese di *Rubè* e del Moravia degli *Indifferenti*. Mancò a Brancati però quella condizione di coscienza piena e totale dei propri contenuti profondi, del proprio intimo rapporto col mondo, che è la condizione dei grandissimi. Limite conoscitivo e limite di poetica². Ed era un limite di gran parte della narrativa del ventennio, anche dei giovani, come, oltre ai siciliani, Pratolini, Pavese, Bernari. La ricerca di un nuovo rapporto col reale era condizionata dalla irrisolta contraddizione tra distacco rappresentativo e coinvolgimento soggettivo³. È tipica di Brancati, come vedremo, una sorta di sostanziale bivalenza, con effetti riduttivi, nei confronti dei suoi oggetti. E per questo si costituisce l'allegoricità o parabolicità della sua pagina.

Scriveva Brancati nel '29: «l'intelligenza siciliana ha acquistato una facoltà di comprendere che nessun europeo e nessun africano ha mai avuto [...]. Tutto ciò che si poteva comprendere, qui si è compreso. Non c'è enigma dello spirito, umanamente solvibile, che un umile siciliano non possa sciogliere [...]. Il popolo più intelligente di Europa»⁴. Per capire la storia di questo *comprendere* negli ultimi decenni bisogna prendere le mosse dagli anni Trenta. Bisogna cioè riflettere sul tempo della fine del fascismo e dei primi anni dell'Italia democratica e repubblicana. Dal 1934 data anche la svolta all'interno dell'antifascismo e la maturazione prima verso un fascismo critico e poi verso l'antifascismo di tanti giovani intellettuali⁵. Un tempo in cui proprio la

² NICOLÒ MINEO, *Brancati scrittore di crisi*, in *Letteratura in Sicilia*, Catania 1988, p. 48-9.

³ A. ASOR ROSA, *La cultura in Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità ad oggi*, vol. 2, Torino 1975, p. 1523 sgg.

⁴ «Lunario siciliano», luglio 1929, cit. da LEONARDO SCIASCIA [e quindi in qualche modo avallato] nell'*Introduzione* a VITALIANO BRANCATI, *Opere 1932-1946*, a cura di L. SCIASCIA, Milano 1987, p. VII-VIII.

⁵ A. ASOR ROSA, *La cultura* cit., p. 1567 sgg.; GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, vol. IX e X, *Il fascismo e le sue guerre, 1922-1939* e *La seconda guerra*

letteratura sarebbe stata uno straordinario campo di chiarificazione⁶. Una storia che comincia forse proprio con Brancati, col suo romanzo *Gli anni perduti*, iniziato nel novembre del 1934, pubblicato a puntate su «Omnibus» nel 1938 e in volume nel 1941. Il romanzo di Nataca, una nuova Itaca – me ne persuade la consonanza –, la Catania da cui si vuol fuggire e a cui non si può non tornare. Fuggire dalla Sicilia, tornarvi, rimanervi: situazioni simboliche di un atteggiamento dinanzi alla vita. La Sicilia, o la sineddoche-emblema Catania, è il luogo reale e metaforico della non-vita, dell'inerzia, della rinuncia. Meglio ancora, è il luogo simbolico della scommessa della giovane generazione borghese del pieno del regime fascista, dell'attesa dei segni di un destino d'eccezione – ultimo cascame dannunziano –. Quanti romanzi dell'attesa in quegli anni! Ricordo solo *Il deserto dei Tartari*. Il mito della torre coi suoi richiami alla babelica oltranza che l'*Inferno* dantesco aveva rivelato come ragione di stoltezza e subumanità, è la faccia negativa di un sogno di grandezza senza fondamento e senza prospettive.

Ma il sogno ha anche un suo segno positivo, quando si definisce come «luce», carica interiore di fiducia e di aderenza alla vita, che deve solo trovare lo sbocco di un concreto agire per essere realtà e non più attesa. Il romanzo rivela il suo vero significato solo alla fine, quando il simbolo della luce viene riproposto nella sua epifania, il suo nuovo vitalizzare l'unico personaggio *positivo*, Lisa Careni. Non per un processo dialettico, ma per una sorta d'improvvisa illuminazione, in lei si produce una certezza interiore, una sicurezza del futuro tanto più ferma quanto più improvvisa, e che le fa esclamare: «Evviva la vita!». Non è esclamazione dettata solo da uno stato di quasi ebrietà, che aiuta per la finale liberazione. È frutto soprattutto di un vedere con occhi nuovi, di un rivelarsi di una realtà prima velata e oscurata, non senza un sentore di populistica assicurazione.

Già prima però il narratore aveva predisposto un fondamentale segnale per l'interpretazione, sicché, accostando i due luoghi, si ricava il significato dell'uno e dell'altro. Un personaggio minore, il signor Roberto Luisi, di una generazione più anziana rispetto ai giovani protagonisti, dichiara la sua idea sul senso della vita proprio in polemica con questi: «Continuo a pensare che il cervello vi abbia dato di volta. Il tempo che passa, il tempo che non passa! [...] Che sciocchezze sono codeste? Io, da trent'anni, lavoro modestamente alle Imposte e consumi, e molti uomini di Nataca hanno lavorato modestamente con me. Cosa c'è da fare? Ma c'è da lavorare, e poi da riposarsi! Ecco un bel programma per un galantuomo! Ma voi siete degli sciagurati!»⁷.

mondiale, il crollo del fascismo, la Resistenza, Milano 1981, p. 462 sgg., e rispettivamente p. 126 sgg.

⁶ *Ibid.*, p. 1518.

⁷ V. BRANCATI, *Opere* cit., p. 412.

Si può, in questa luce, leggere il romanzo come segno della fine di una lunga «notte»: uno dei primi gesti – ma non mancano «presentimenti» in opere antecedenti⁸ – nel profondo autenticamente antifascisti⁹, in quanto critica e superamento delle astratte e indefinite tensioni esistenziali, e, insieme, la prima proposta, nell'area dell'ideologia letteraria, di una nuova sicilianità, non verghiana e non pirandelliana, non vittimistica e subalterna sul piano della coscienza meridionalistica. Il vivere come adesione ai valori fondamentali del quotidiano e il lavoro come valore è il nuovo progetto, e fonda realismo etico e concretezza contro l'alienazione nel vuoto di un attendere senza contenuto. È la negazione insomma della mistica eroica del fascismo. E la matrice voltairiana – penso al finale di *Candide* – della soluzione è una conferma dell'ideologia implicita. All'attesa velleitaria si contrappone il progetto illuministico dell'operare dentro la realtà storica e in armonia con le concrete situazioni d'esistenza, liberando così un nuovo tipo d'attesa che appartiene tutta all'autore: quella dell'affermarsi di una nuova mentalità e di un nuovo atteggiamento, fondati sulle cose, dinanzi alla vita e al futuro.

Uguale analisi e diverso suggerimento nel romanzo *Nascere*, del '38, di Ottavio Profeta, scrittore di Piazza Armerina: allo squallore della città egli contrappone, in armonia con gli orientamenti ufficiali del regime, ancora più decisi alla fine degli anni Trenta – e se ne riparerà –, la sanità del mondo rurale¹⁰. Una proposta che non faceva che introdurre una nuova astrazione nell'immaginario riferibile alla Sicilia.

È questo il tempo in cui si manifestano nettamente l'antifascismo di fondo, o comunque il disagio nel fascismo istituzionale, e la scelta operaistica dell'altro grande interprete della sicilianità negli ultimi anni Trenta, Elio Vittorini. L'antiborghesismo e l'operaismo del *Garofano rosso* – in cui l'ambientazione nella Siracusa della giovinezza non vuole avere connotazioni realistiche – e di *Erica e i suoi fratelli* possono ancora situarsi in un quadro culturale di un fascismo di sinistra e del corporativismo. Ma la guerra d'Etiopia e la guerra di Spagna sono determinanti per una diversa presa di coscienza, e l'approdo all'antifascismo è sancita dall'uscita (o espulsione) dal partito.

Certo gli «astratti furori» di *Conversazione in Sicilia* – opera di assoluta novità nel panorama letterario del nostro Novecento per la sua strutturazione simbolica e la prosa lirica e *biblica* e la presenza di elementi propri della tecnica cinematografica – non sono una condizione riferibile solo alla realtà siciliana. Lo sono in quanto questa è parte della complessiva realtà italiana, e non solo italiana, alla vigilia della seconda guerra mondiale. Quel che Vittorini, o il

⁸ L. SCIASCIA, *Introduzione* cit., p. XV-I.

⁹ Sul formarsi della coscienza antifascista di Brancati si veda FRANCESCO SPERA, *Vitaliano Brancati* cit., p. 11 sgg.

¹⁰ Sull'ideologia e la prassi ruralistica del fascismo si veda G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna* cit., IX, p. 298 sgg.

protagonista narratore, registra in quel tempo – l’opera, iniziata nel settembre del ‘37 (se non l’anno prima), si pubblica a puntate su «*Letteratura*» dall’aprile ‘38 allo stesso mese del ‘39 – è la condizione di vuoto e inerzia interiori dinanzi a un’oggettiva, ma soggettivamente oscura, condizione storica: «Questo era il terribile: la quiete nella non-speranza. Credere il genere umano perduto e non avere febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla»¹¹. Ma anche registra la condizione di confusione e disperazione, che impone dubbi radicali sul genere umano:

Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano [...]. Un uomo ride e un altro piange Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato, eppure egli ride perché l’altro piange [...]. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame¹².

La sicilianità del romanzo consiste nell’oggetto stesso della ricerca del suo protagonista. Al centro di esso è infatti il tema – mitico – del ritorno, in Sicilia appunto: la Sicilia–infanzia, in cui il moderno Ulisse, ancora una volta, cerca la realtà più vera, il significato dei significati. Perciò deve «scendere nel cuore puro della Sicilia»¹³. La realtà del popolo siciliano anzitutto: «Siamo un popolo triste, noi [...]. Lugubre anzi [...]. Sempre sperando qualcosa d’altro, di meglio, e sempre disperando di poterla avere... Sempre sconfortati. Sempre abbattuti ... E sempre con la tentazione in corpo di togliersi la vita»¹⁴. La miseria è la realtà dominante, e l’infelicità che vi si accompagna. Ma vi è anche un dirompente bisogno di elevazione interiore, di vita più vera: «Credo che l’uomo sia maturo per altro [...], per nuovi, per altri doveri. È questo che si sente, io credo, la mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere ... Cose da fare per la nostra coscienza in un senso nuovo». Del *desiderio di meglio* dovevano far parte quel

¹¹ ELIO VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano 1953, [è l’edizione illustrata a cura dell’autore e con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi], p. 8. Non è possibile neanche ricordare i più importanti contributi e le più importanti monografie sull’opera di Vittorini e, in particolare, su *Conversazione in Sicilia*. Ho avuto soprattutto presente ANTONIO DI GRADO, *Il silenzio delle Madri. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione»*, Catania 1980. Lucida e informata sintesi quella di FRANCESCO DE NICOLA, *Introduzione a Vittorini*, Roma–Bari 1993.

¹² *Ibid.*, p. 122-123.

¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29-30.

protagonista certo anche le lotte popolari, come lo sciopero che tanti anni prima era stato stroncato con la morte di tanti zolfatari di Bivona¹⁵.

In Sicilia comprende, o riscopre, cosa voglia dire essere uomini. Lo si è, sia che si possegga forza e fierezza, sia che si appartenga alla categoria degli umili e dei deboli: «[...] io pensai agli uomini, me stesso, e il babbo, il nonno, uomini umili e uomini fieri, e pensai all'umanità e alla fierezza nella miseria, e fui fiero di esser figlio d'uomo. Qualcuno, certo, non era uomo. E nemmeno perché fiero»¹⁶. Essere uomo significa non fare offesa all'uomo e al mondo. Significa soffrire «per il mondo che ci ha offeso»: «Tutti soffrono ognuno per se stesso, ma non soffrono per il mondo che è offeso e così il mondo continua ad essere offeso»¹⁷.

Il mondo conosciuto o riconosciuto nelle conversazioni siciliane del protagonista fa da reagente agli «astratti furori». Anzitutto si palesa la condizione di dubbio, e si pone il problema della direzione da dare alle proprie azioni: «Ma dopo che farebbe con la certezza? Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà e la servitù, l'ingiustizia tra gli uomini e la profanazione della vita terrena contro il genere umano e contro il mondo. Che farebbe allora se avesse pur sempre certezza? Che farebbe? uno si chiede. Che farebbe, che farei, mi chiesi»¹⁸. La soluzione non può consistere in un colpevole e *non-umano* – ora sappiamo – ritorno all'infanzia, come ritorno alla madre, e neppure può venire dalla stessa realtà, anche se *umana*, della Sicilia. Qui il nuovo Ulisse si è accertato, questo sì, su quel che ha valore e quel che no, ma non può *trarne auspici* per l'azione e per il futuro. La coscienza dei «nuovi doveri» in cui dovrebbe riconoscersi l'uomo, rivelatasi all'inizio del viaggio nelle parole del Gran Lombardo, non trova concreti riscontri né sa darsi orientamenti e sviluppi. È anch'essa un'*astrazione*. Ed è quello che si dimostra nel grandioso e sgomentante simbolo della madre, che *significa* per tutti gli altri esseri-simbolo incontrati:

Guardai, temendo, anche mia madre. Avvolta nella coperta era, tra le sue cose, come ognuna delle sue cose; piena di tempo; di uman genere passato, infanzia e via di seguito, uomini e figli, altro che storia. Là dentro avrebbe continuato la sua vita [...]. Io guardavo e temevo [...]. Scesi nella strada, andai per le strade di quella Sicilia non più viaggio, forma, e fumavo e piangevo¹⁹.

La Sicilia appunto si rivela come negazione del *viaggio*, del *movimento*, della *storia*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31, 100-101.

¹⁶ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷ *Ibid.*, p 172. Si vedano anche le pagine che seguono.

¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁹ *Ibid.*, p. 212.

È chiaro che si debba leggere in tutto ciò il rispecchiarsi di una scelta socio-politica: l'abbandono della tradizionale opzione contadina e il corrispondente disporsi a una scelta in direzione operaistica. Il risultato conoscitivo della *conversazione* siciliana è che il rinnovamento – la formazione del nuovo uomo – non poteva cercarsi più al Sud. Che era anche il rifiuto di Verga e di un certo meridionalismo. Cadeva così il mito ottocentesco, democratico-risorgimentale e garibaldino. Perciò la Sicilia di *Conversazione* non è un luogo astratto, quasi ipotetico, come ha indotto a credere la Nota del 1940 – ma è stata ben letta la Nota del 1953²⁰; è invece la Sicilia microcosmo di cui avrebbe parlato altrove lo stesso Vittorini:

La sua forma è un'immagine che anche gli antichi greci consideravano classica. Non molto grande, ventiseimila chilometri quadrati di superficie con cinque milioni circa di abitanti, ha però in tutte le sue cose, e nel suo modo stesso di trasformarsi, un carattere così particolare che ognuno finisce per pensarla non come un'isola, ma come un'India, un Messico, una specie di continente²¹.

In questi stessi anni cominciano a registrarsi i segni di una svolta anche nel lavoro poetico di Ignazio Buttitta. D'obbligo il ricordo del componimento *Sariddu lu Bassanu*, ispirata dallo sdegno contro i falsi eroi fascisti della guerra di Spagna: «Ci nn'è tanti a stu mumentu / di sti eroi di purtentu, / a riatta a cui cchiù sbrana / a cui tagghia carni umana; / li midagghi su a misura / di la morti e la svintura» [...]»²². Perciò sembrano esprimere una reazione del cuore alla miseria dei tempi i versi di *La tristizza*: «La tristizza a picca a picca, / comu un cani s'addicca, / veni oggi, veni dumani, / un palazzu a setti piani / fabbricò ntra lu me cori»²³.

Credo sia necessario a questo punto interrogarsi sul perché di questa nuova attenzione, diretta e indiretta, alla Sicilia da parte di certi suoi scrittori. La tradizione della produzione letteraria dei siciliani è certo una matrice. E sarebbe facile ricordarsi di quegli autori che, anche se non sempre hanno esplicitamente incentrato la loro riflessione sulla realtà dell'isola, tuttavia sono stati posseduti nelle loro rappresentazioni dal modello genetico e dal fantasma Sicilia. Si rammenti per tutti Pirandello. Ma non basta come unica spiegazione. Se infatti è vero che la nuova tendenza al realismo – che non si può certo limitare agli anni del neorealismo – fu, possiamo dire con l'autorità di Italo Calvino, «una molteplice scoperta delle diverse Italie», è anche vero che la realtà in sé della condizione siciliana ebbe, nelle opere del tempo di cui ci occupiamo – ma forse ha sempre avuto nella letteratura – una presenza di gran lunga più insistente e

²⁰ *Ibid.*, p. 225.

²¹ E. VITTORINI, *Le città del mondo. Una sceneggiatura*, Torino 1975, p. 4.

²² IGNACIO BUTTITTA, *La peddi nova*, Milano 1963, p. 174; le poesie di cui si parla qui fanno parte della sezione *Lu silenziu* del 1930–1945.

²³ *Ibid.*, p. 176.

significante di quanto non sia avvenuto per le altre *diverse Italie*. Infatti lo stesso Calvino aggiungeva: «[...] la caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo»²⁴. Le ambientazioni siciliane appunto non sono mai una semplice *caratterizzazione*.

Può venirci in aiuto il nuovo sapere sul tema Mezzogiorno²⁵. Si è sbagliato finora – è un punto su cui bisogna riflettere – a cercare le motivazioni dell’attenzione degli scrittori alle realtà storico-antropologiche della *periferia* nella posizione etica, e anche politica, della recriminazione o della denuncia o della ricerca d’autenticità – che può pure esserci –. Se si parte da un ripensamento del significato *autentico* delle rappresentazioni degli scrittori veristi, potremo renderci conto di come l’attenzione alle periferie sia sempre da collegare a una loro *centralità* – l’ossimoro è inevitabile –, cioè al loro costituire, in un dato momento storico, il *luogo reale* o il punto di riferimento dei momenti più decisivi del dibattito politico o dello scontro di classe, della problematica culturale o socio-politica ed economica, o, come spesso accade, di tutte queste cose insieme. È quella *iperbolicità* e *paradigmaticità* delle cose in Sicilia, che si traduce in possibilità di simbolizzazione generale.

Basterà dunque, per rispondere alla domanda da cui si era partiti, aver presente, per il periodo cui qui ci si riferisce, quel che avveniva nella Sicilia dei secondi anni Trenta. In un quadro generale di stagnazione e regresso economico, per cui si era aggravato lo squilibrio tra Nord e Sud, di miseria di gran parte della popolazione, di demotivazione pressoché generale²⁶, negli ultimi anni del decennio il regime fascista, che aveva aggravato il divario tra Nord e Sud giuoca una carta fondamentale per il suo prestigio e per la sua ideologia e per l’immagine di una sua politica sociale di ispirazione popolare. È, accompagnata da una grande organizzazione pubblicitaria, la campagna di attacco al latifondo, apertasi col discorso di Mussolini a Palermo del 20 agosto 1937, che poneva la Sicilia al centro della politica dell’«Impero»: «Le energie dello Stato – dichiarava il duce – saranno d’ora innanzi con maggiore intensità convogliate verso di voi, perché la Sicilia rappresenta il centro geografico dell’Impero»²⁷. Tutta una mistificazione certo – e non poteva essere altro –, poiché il latifondo non fu sconfitto, e neanche sostanzialmente intaccato, e sarebbe stato chiaro che il vero intento dell’operazione era disperdere per le campagne le masse

²⁴ ITALO CALVINO, Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino 1964, p. 9.

²⁵ Un nuovo sapere che trova il suo punto di coagulo nel volume di GIUSEPPE GIARRIZZO, *Mezzogiorno senza meridionalismo*, Venezia 1992.

²⁶ G. CANDELORO, *Storia dell’Italia moderna* cit., vol. IX, p. 117 sgg.; FRANCESCO RENDA, *Storia della Sicilia dal 1860 al 1970*, vol. II, Palermo 1985, p. 396 sgg.; SALVATORE LUPO, *L’utopia totalitaria del fascismo (1918–1942)*, in *Storia d’Italia. Le regioni dall’unità ad oggi, La Sicilia*, a cura di MAURICE AYMARD e G. GIARRIZZO, Torino 1987, p. 411 sgg.

²⁷ Cit. in FR. RENDA, *Storia della Sicilia* cit., vol. II, p. 401.

contadine tradizionalmente – e pericolosamente dal punto di vista di una politica conservatrice – concentrate in Sicilia in grossi paesi e villaggi²⁸. Credo si possa vedere in questi segni di un rinnovato interesse della grande politica una condizione forte per cui la periferia Sicilia, divenendo «centro», sia pur «geografico», pur attraverso ogni sorta di mediazioni, si offrisse allora a una nuova attenzione anche degli scrittori.

La prima importante testimonianza letteraria del tempo della guerra riferibile alla Sicilia appartiene di nuovo a Brancati, il più lucido interprete delle inquietudini e delle frustrazioni della piccola borghesia in questi anni. Il romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, scritto nel corso del 1940, appare l'anno dopo. Non vi si trova un solo cenno sulla situazione storica, l'attenzione è tutta puntata sul piano del costume, dei comportamenti, della mentalità. Eppure la valenza metaforica è forte. Non c'è più l'attesa: i personaggi – quelli maschili sono i portatori di significato –, appartenenti al ceto medio i protagonisti, sono immersi in un *continuum* di desiderio senza un oggetto definito – *la donna*, non *le donne* o *una donna* –, in cui si consuma una vita senza senso, senza creatività e senza futuro. Eppure qualcosa avviene a scuotere l'inerzia – *una donna*, che assume l'iniziativa e cambia, o sembra, radicalmente le abitudini e l'ottica del protagonista –, ma il momento attivo è tutto e solo esterno a quegli esseri e a quella vita. E poi si tratta di una vera *attività*, cioè di una forma di rapporto con la vita dotata di senso e di valore? La conclusione sarà il rifiuto di quel nuovo e il ritorno rassicurante nel passato, e quindi nel vuoto esistenziale, il cui simbolo, mortuario, sono le lunghe ore pomeridiane date al sonno: «[...] un minuto di sonno, duro come un minuto di morte»²⁹. Una morte in cui, per il siciliano, è dolce sprofondare, poiché è un ritorno: alla madre, alla casa dell'infanzia, all'infanzia. È un vivere senza vita, prenatalle. Ma si annunzia anche un'altra situazione-simbolo, quella dell'impotenza sessuale. Una particolare impotenza. La deviazione della sessualità verso i piaceri dell'immaginazione e del *rimuginare* intorno all'idea della donna si traduce in freddezza e indifferenza, quando l'immaginazione potrebbe divenire realtà.

Il quadro che se ne ricava è quello di una società inquieta e insoddisfatta, ma anche immobile e compiaciuta di tale immobilità. Ma la vicenda può anche intendersi come una più generale parabola, in cui si dica non solo di siciliani, ma anche di italiani e di Italia. Per un oggettivo modo di significare del testo, per oggettiva omologia tra il disegno dell'invenzione letteraria e la storia reale, il sonno compiaciuto sembra alludere alla condizione della borghesia negli anni culminanti del fascismo e alle soglie e nel primo tempo di una guerra rovinosa. Non avremmo insomma solo una contrapposizione tra l'inerzia del Sud e il dinamismo del Nord, significato di primo livello, ma nel profondo la

²⁸ S. LUPO, *L'utopia totalitaria* cit., p. 457 sgg.

²⁹ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia*, in *Opere* cit., p. 590.

dichiarazione dell'incapacità egemonica di una mentalità e di una cultura capitalistiche esse stesse prive di obiettivi e di contenuti, in effetti anch'esse nel «sonno», il sonno di una falsa vitalità, e quindi l'allusione ad una modernizzazione mancata per tutto il paese.

Ma non si può trascurare un'importante testimonianza di tutt'altro segno, il romanzo *Sette e mezzo* di Giuseppe Maggiore, pure del 1944. L'autore era approdato al fascismo attraverso l'*instituti* gentiliana. La delusione per il crollo del fascismo e lo sgomento per un impossibile imporsi di soluzioni politiche di sinistra si traducono nella negazione di ogni ideale di liberazione di tipo democratico-socialista:

Il primo errore (che riguarda il fine) è di aver creduto che si possa dare agli uomini la felicità [...]. A questo errore nel fine aggiungi l'errore nei mezzi. Tale è il credere che la felicità si possa attingere sul piano economico, operando cioè sui beni materiali che ci circondano. Si dice: trasformiamo l'assetto sociale, distribuiamo meglio, con criteri di parità, i beni esteriori, assegniamo a ciascuno un'eguale porzione delle ricchezze della terra e avremo reso gli uomini felici. Insomma, modifichiamo il mondo esteriore, ed ecco riformato l'uomo. Scateniamo la rivoluzione economica e all'uomo vecchio si sostituirà l'uomo nuovo. No, mio caro. Bisogna prima riformare l'uomo e poi il mondo³⁰.

In un tal contesto si innesta un'ambigua rappresentazione del potere mafioso, di cui in profondo si esalta la funzione antisocialista. Il capomafia don Salvatore Calò è rappresentato come un vendicatore e un brigante cavalleresco nella giovinezza e con un rilievo eroico nella vecchiaia – «C'era nella sua espressione qualcosa di solenne e di maestoso come nel re omerico, che amministrava giustizia sotto un albero o a ridosso di una colonna»³¹ –. È un'apologia oggettiva del ruolo vicario assunto dalla mafia in assenza di uno stato forte.

Tutt'altro atteggiamento verso il mito siciliano è quello di Nino Savarese. Il suo prender le distanze dalla civiltà urbana e la correlativa opzione contadino-paesana si legano ad una visione statica e fatalistica della storia e a un modo arcaico, anche se riproposto dai modelli culturali del fascismo, di pensare il recupero dei valori e dell'umano. Così è per *Cronachetta siciliana dell'estate del '43*, del '44, come era stato in vario modo per *Rossomanno. Storia di una terra*, del '35, *I fatti di Petra. Storia di una città*, del '37, *Il capopopolo. Storia di uomini e di folle*, del '40. Certo si tratta di opere incentrate sulla realtà siciliana, ma questa è in sostanza un pretesto per divagare verso riflessioni di un moralismo piuttosto ovvio.

Poco significativi sono gli scritti di questo tempo di un Vannantò e di un Aniante, troppo legate a una vecchia concezione della letteratura e del ruolo del

³⁰ GIUSEPPE MAGGIORE, *Sette e mezzo*, Palermo 1952, p. 257-258.

³¹ *Ibid.*, p. 238 sgg.

letterato, mentre ancora indefinita è la maniera romanzesca di un Ercole Patti. Appena il ricordo qui è possibile di alcuni romanzi di un altro siciliano, Beniamino Joppolo, apparsi tra il '45 e il '46: *Tutto a vuoto*, *La Giostra di Michele Civa* e *Un cane ucciso*. Sono opere in cui la ricerca di un contenuto profondo *siciliano* imporrebbbe mediazioni e processi astrattivi in fondo ai quali si rischia di incontrare l'arbitrio interpretativo. Certo l'elemento siciliano, ma piuttosto di maniera e come opzione sottoproletaria, è assai più presente nel dramma *I carabinieri*, scritto nel '45: uno schematico «apologo» sulla violenza del potere, che si situa, per contenuto e motivazione, nel clima di sgomento e di ribellione dell'immediato dopoguerra. Ma già durante la guerra Joppolo aveva consegnato al teatro la testimonianza dell'inquietudine e dell'insoddisfazione del presente e del bisogno di *altro*, che le forme del suo espressionismo («mediterraneo») esasperano spesso sino ad oscurarne le ragioni profonde. Mi riferisco a *L'ultima stazione* e *Il cammino*, del '41, e anche a *Sulla collina* e *Domani parleremo di te*, del '43³².

La realtà della guerra e dei primi tempi del dopoguerra produceva intanto anche presso altri intellettuali siciliani modificazioni negli orientamenti e nelle scelte ideologiche, culturali e artistiche, inducendo anche a prese di coscienza in termini generali e universali, e spesso verso opzioni di sinistra.

Un'emblematica definizione dello stato d'animo di un intellettuale in questo tempo si deve a un altro grande siciliano, a Luigi Russo, che nella presentazione del '46 – per la seconda edizione – della sua *Critica letteraria contemporanea* parlava di «agitazione polemica contro tutti e contro nessuno»³³.

Importante testimonianza è quella di un intellettuale di grande intelligenza come il siracusano Sebastiano Aglianò, critico e filologo, allievo a Pisa di Luigi Russo e formatosi negli ambienti intellettuali antifascisti toscani. Nel 1945, ventottenne, pubblica un agile e denso libretto, *Cos'è questa Sicilia*³⁴. Ben consapevole del nuovo interesse per la Sicilia, prima regione d'Italia liberata dal fascismo, pone decisamente il problema della modernizzazione, culturale e di costume – ma non è ignorato il problema economico –, della Sicilia. La sua immagine dei siciliani è intimamente affine a quella del vicino Brancati – la vivacità dell'intelligenza e la pigrizia e la natura intrinsecamente reazionaria –,

³² Il romanzo *Un cane ucciso* è stato riproposto di recente in una collana di «prose» diretta da Natale Tedesco da DOMENICA PERRONE, Palermo 1985. Della stessa studiosa si veda anche *L'esistenzialismo narrativo di Joppolo tra ipotesi surrealista e scrittura espressionistica*, ora in D. PERRONE, *I sensi e le idee*, Palermo 1985. Sul drammaturgo, si veda N. TEDESCO, *Approccio ad un «caso» letterario. Corpo, parola e luce nel teatro di B. Joppolo*, in *Il cielo di carta. Teatro siciliano da Verga a Joppolo*, Palermo 1989².

³³ LUIGI RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari 1946, p. 5.

³⁴ *Cos'è questa Sicilia*, Siracusa 1945. Citerò dalla prima edizione. La seconda, con non pochi cambiamenti, apparve presso Mondadori nel 1950. Si veda su di lui ELENA SALIBRA, *Sebastiano Aglianò: tra ricerca filologica e impegno civile*, Siracusa 1983.

ma, all'opposto, alla Vittorini – di cui era amico –, non esita a dichiarare che «l'unica salvezza dell'isola sta sulla sinistra»³⁵. Dalla sua analisi infatti emerge un quadro di sostanziale ritardo rispetto al resto del paese. E la salvezza si troverà proprio nella prosecuzione del processo di modernizzazione apertosi col Risorgimento. Sono degne di riflessione ancor oggi le sue considerazioni sui vari aspetti che evidenzia nei siciliani: il rifiuto dell'impegno politico, il prevalere dell'interesse personale e la chiusura nel cerchio della famiglia, la mancanza di spirito imprenditoriale e l'attaccamento al danaro, la superficialità del sentimento religioso e la separazione tra pensiero e azione. Quest'ultima condizione fa sì che i siciliani «più illustri» siano degli intellettuali, che però non incidono sulla realtà culturale dell'isola: «Si spiega perciò come i siciliani più illustri siano degli intellettuali; si spiega il gran numero di professori, di letterati e di filosofi che l'isola dà alla cultura italiana, senza peraltro migliorare le proprie condizioni culturali»³⁶. Le caratteristiche peggiori della mentalità e della cultura siciliana si trovano tutte – è detto a chiare note – nell'ideologia e nella prassi del «movimento separatista». Di grande suggestione è quanto rileva sul rapporto dei siciliani con la parola, un rapporto di eccesso, ma soprattutto di sinteticità e allusività, che è estraneità alla civiltà umanistica:

Caratteristiche simili hanno gli abitanti delle regioni prevalentemente mediterranee o insulari, che sono state estranee alla civiltà dell'umanesimo, e cioè alla civiltà dell'espressione chiara e compiuta. Non è un caso che di qui siano venuti molti cultori della poesia e della critica ermetica, forse i più caratteristici rappresentanti. Quasimodo è siciliano, Ungaretti è lucchese di origine, ma di formazione mediterranea, Bo è sardo, Macrì è pugliese, Montale è ligure; e siciliano è Vittorini, che se propriamente non si può dire ermetico ha tuttavia dell'ermetismo l'essenzialità della parola, il giuoco di riferimenti astratti e il tono allusivo³⁷.

Il libro è sintesi e preparazione delle posizioni assunte sul problema siciliano sul «Politecnico». Mi limito a ricordare alcuni suoi articoli: *Uscire dall'isolamento è la prima esigenza del progresso in Sicilia*, del 6 ottobre 1945, *Sicilia: pietra che arde di sole*, del 3 novembre 1945, *Latifondo, prigione della Sicilia*, dello stesso anno; *Birritti e cappeddi nun si iuncinu mai*, del 15 dicembre 1945. Di questo stesso anno e del successivo sono suoi articoli di argomento siciliano sulla «Nuova Europa»: *La Sicilia dopo il 2 ottobre*, *Franches parole sulla Sicilia, Sviluppi di una crisi*.

È tristemente indicativo però che il libro di Aglianò suscitasse ampio interesse e consenso negli ambienti intellettuali del Centro-Nord (interviene

³⁵ *Cos'è questa Sicilia* cit., p. 16.

³⁶ *Ibid.*, p. 109.

³⁷ *Ibid.*, p. 69-70.

anche Montale³⁸), mentre nel Mezzogiorno e in Sicilia in particolare trovasse solo critiche malevoli provenienti da settori culturali attestati su posizioni di retroguardia. Aveva ragione in effetti il giovane Sciascia, quando scriveva sul «*Politecnico*» del 6 febbraio 1946 nelle *Risposte ai lettori*: «Vorrei richiamare di più l'attenzione su quello che è l'isola, un verminai di reazione affannata a raccogliere nomenclatura nuova che mascheri i vecchi vizi».

In tutt'altra dimensione umana e culturale, la «noia», «un male sottile e nemico», l'«inerzia dell'anima», tra 1945 e 1947, sembrano essere la condizione profonda del giovane Bufalino³⁹. Il disagio si trasforma in lutto metafisico. E perciò il suo sguardo, anche quando sembra attento agli eventi politici e sociali della Sicilia di quegli anni, va oltre le cose e può apparire dominato dal gusto della pagina letterariamente raffinata⁴⁰.

E va qui ricordato anche Salvatore Quasimodo, che alla metà degli anni Quaranta opera una svolta all'interno della sua maniera poetica di parlare del mondo. Elabora infatti una concezione della natura della poesia che ne definisce l'autonomia culturale ed espressiva ed insieme la funzione sociale e civile. Come si configura il nuovo pubblico del poeta – egli si chiede in *Poesia contemporanea*, del '46: appartiene a una società «in formazione» o a quella che «crolla»? Il poeta in verità non rappresenta l'esistente, ma «in quanto uomo partecipa alla formazione di una società». «Io non credo – egli continua – alla poesia come consolazione ma come moto a operare in una certa direzione in seno alla vita, cioè “dentro” l'uomo». Per il nuovo tempo poi, dopo due guerre, «l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve rifare “l'uomo”, quest'uomo disperso sulla terra, del quale conosce i più oscuri pensieri, quest'uomo che giustifica il male come una necessità, un bisogno al quale non ci si può sottrarre [...]. Quest'uomo che aspetta il perdono evangelico tenendo in tasca le mani sporche di sangue. Rifare l'uomo: questo il problema capitale. Per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle “speculazioni” è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno!»⁴¹.

Il discorso di Quasimodo sulla Sicilia – di cui qui si segnalano solo gli aspetti politico-civili – rimane intensamente mitico-simbolico nella misura in cui l'isola è vista come un luogo stratificato di molteplici realtà e significati. Leggiamo nelle pagine di *Una poetica*, del '50:

³⁸ «Il Mondo» del 7 luglio 1945.

³⁹ ANGELO ROMANÒ, GESUALDO BUFALINO, *Carteggio di gioventù (1943–1950)*, a cura di NUNZIO ZAGO, Valverde 1994, p. 83, 121, 161.

⁴⁰ G. BUFALINO, *Freddo in Sicilia*, in «Democrazia» del 30.11.1947, ora in *La luce e il lutto*, Palermo 1988.

⁴¹ SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di GILBERTO FINZI, Milano 1971, p. 266 sgg.

Potrei dire che la mia terra è «dolore attivo», al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore [...] le immagini si formano sempre nel proprio dialetto e l'interlocutore immaginario abita le mie valli, cammina lungo i miei fiumi [...] quale poeta non ha posto la sua siepe come confine del mondo [...]? La mia siepe è la Sicilia; una siepe che chiude antichissime civiltà e necropoli e latomie e telamoni spezzati sull'erba e cave da salgemma e zolfare e donne in pianto da secoli per i figli uccisi, e furori contenuti o scatenati, banditi per amore o per giustizia⁴².

È un'immagine o un fantasma di Sicilia che si ritrova in tanti dei versi del poeta. Basta pensare a *Le morte chitarre*. Ma direi che quel fantasma si intravveda un po' in tutte le sue poesie del dopoguerra, profondamente caratterizzate da una coscienza di offesa all'uomo, di ogni matrice, di oltranza morale da riscattare, e perciò quasi naturalmente implicante il referente isolano. Le nuove offese al genere umano si innestano nella memoria implicita delle antiche offese alla Sicilia.

Ricorderò qui alcuni nuclei tematici della raccolta *Giorno dopo giorno*, pubblicata nel '47, ma contenente poesie dal '43 in poi. Il senso della cesura tra un prima e un poi – il prima e il dopo la guerra – è nettissimo in *La muraglia*: «[...] O cara, quanto / Tempo è sceso con le foglie dei pioppi, / Quanto sangue nei fiumi della terra»⁴³. Densa di riferimenti a valori-simbolo è *Elegia*, del '45, in cui l'immagine della luna suggella di nuovo il senso della diversità irreversibile e della morte, ma anche sembra voler suggerire una speranza o, meglio, una volontà di persistenza e continuità: «Gelida messaggera della notte, / Sei ritornata limpida ai balconi / Delle case distrutte, a illuminare / Le tombe ignote, i derelitti resti / Della terra fumante. Qui riposa / Il nostro sogno. E solitaria volgi / Verso il Nord, dove ogni cosa corre / Senza luce alla morte, e tu resisti»⁴⁴. Quando il ricordo della Sicilia è esplicito, l'isola appare come luogo segnato dal dolore e dalla morte, in immagini di realismo mitico: «La nostra terra è lontana, nel sud, / Caldo di lacrime e di lutti. Donne, / Laggiù, nei neri scialli / Parlano a mezza voce della morte, / Sugli usci delle case» (A *me pellegrino*, del '43)⁴⁵.

È facile perciò che il ricordo assuma le caratteristiche del *lamento* – quanti *lamenti* si scriveranno per questa terra, e penso anche a Santo Salì e al suo *Lamentu cubbu pi Rocca Ciravula!* –. È appunto la poesia *Lamento per il Sud*, del '47, della raccolta *La vita non è sogno*, pubblicata nel '49. Ne ricordo i versi centrali, che evocano una lunga realtà di sofferenze, di oppressione, di morte: «Oh, il sud è stanco di trascinare morti / In riva alle paludi di malaria, / È stanco

⁴² *Ibid.*, p. 277.

⁴³ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 138.

di solitudine, stanco di catene, / È stanco nella sua bocca / Delle bestemmie di tutte le razze / Che hanno urlato morte con l'eco dei suoi pozzi, / Che hanno bevuto il sangue del suo cuore»⁴⁶. Eppure ha un sapore di necessario addio, sia pur commosso e dolorante, anche alla propria terra, di abbandono di una parte di sé, e pure di liberazione quasi da un passato, la bellissima *Lettera alla madre*, che non casualmente si conclude con lo struggente saluto «Addio, cara, addio, mia *dulcissima mater*»⁴⁷, e non casualmente conclude la breve raccolta aperta, non casualmente ancora, da *Lamento per il Sud*.

Si apriva un tempo di nuovo travaglio per la Sicilia. Mentre si succedevano i blocchi sociali – indipendentisti, neofascisti prima, poi democristiani – primariamente impegnati a fronteggiare la spinta a sinistra che poteva venire dal resto del paese, il «vento del Nord», i partiti della sinistra concentravano il massimo della riflessione e dell'azione politica intorno al problema agrario.

Un'ampia analisi meriterebbe un romanzo del '48: *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante. È un lungo, e splendido, racconto di vicende ambientate in una città siciliane. Il fuoco della narrazione certo è tutto collocato entro la realtà interiore dei protagonisti. La Sicilia però, ancora una volta, è luogo per eccellenza di una storia di rovina familiare e di frustrazioni e menzognere velleità di una piccola borghesia in crisi di identità.

Ma l'anno prima era apparso *Piccola pretura* del magistrato palermitano Giuseppe Guido Lo Schiavo, un romanzo di modesta consistenza letteraria, ma di notevole valore documentario. La trama vuol simboleggiare, ottimisticamente, il momento della restituzione da parte della mafia del potere a uno stato che dimostri una reale volontà di intervento. Non è però tanto l'ingenuità dell'assunto che qui si vuol rilevare quanto la rappresentazione sostanzialmente positiva della mafia, ancora una volta vista come potere vicario in assenza dell'azione dello Stato.

L'opera più significativa dei primi anni del dopoguerra – nel quadro qui considerato e secondo i parametri stabiliti –, credo sia da ritenere un romanzo ancora di Brancati, che è il suo libro più famoso, *Il Bell'Antonio*, del 1949. Un punto sul presente e il passato. Famoso, ma anche assai superficialmente recepito⁴⁸. Siamo ancora dinanzi a un'opera di forte significato parabolico-simbolico, e la sua politicità – l'antifascismo – va colta oltre l'immediata denuncia del carattere rozzamente oppressivo del regime. Ancora una volta l'ambientazione siciliana e catanese vale non tanto, o non solo, per una rappresentazione realistico-storica, quanto in funzione di reagente privilegiato per i

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁸ In sintonia con la linea interpretativa qui proposta è il saggio di A. DI GRADO, *Per i quarant'anni del «Bell'Antonio» (1949–1989)*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo 1993.

significati profondi che l'autore esprime, per una rappresentazione quindi simbolico-storica. Catania è il luogo antonomasticamente emblematico⁴⁹. I secondi livelli di significato sono tutti legati al tema dell'impotenza del protagonista, che assolve a un ruolo di indicazione iperbolico-paradossale per il suo rilievo oggettivo in quanto contraddice sia alla bellezza virile dello stesso Antonio sia e soprattutto – e qui è l'importanza dell'ambientazione – all'idea mitica della virilità e del sesso propria dei catanesi, borghesi e non, secondo la tipica – e non dico che sia realistica – immagine brancatiana. Perciò la condizione di impotenza assume e concentra forte polivalenza di significati. L'impotenza infatti – e già prima del matrimonio – è causa della mancata ascesa del piccolo borghese Antonio all'interno della classe dominante e del sistema fascista degli anni Venti e Trenta, poiché gli impedisce di utilizzare le amicizie femminili che avrebbero potuto spianargli la via. Insomma, in quanto causa di esclusione e di emarginazione, significa innanzi tutto una condizione di oggettiva incompatibilità tra una società malata e un'umanità astrattamente innocente, infantilmente pre-storica. È in qualche modo l'«impossibilità» di cui parlava Sciascia⁵⁰:

Con tanta fortuna [...] un altro giovane, che non avesse avuto la bontà e semplicità di Antonio, sarebbe diventato sicuramente scettico, indifferente, e persino cinico: Antonio invece conservò sempre l'amabilità del provinciale, anche quando [...] cominciò a vedere scolorire gli autunni, il primo, il secondo [...], il quarto [...] nell'attesa [...] di venire assunto [...] al Ministero degli Esteri. Nel '32 non era raro il caso di un giovane che diventasse console o ministro per una ragione tanto più accettata come buona, e perfino ammirata, quanto meno fosse chiara [...]. Ma i giovani, a cui capitava una tale fortuna, si eran dati un da fare affannoso [...]. Antonio invece era rimasto pigro e sincero [...]. Così egli aveva lasciato passare gli anni⁵¹.

L'impotenza – aggiornamento dell'inettitudine sveviana – non è, o non è soltanto, una condizione di impoverimento provocata dalla società, come si potrebbe pensare attestandosi su un livello immediato di interpretazione della simbolicità, una malattia cioè come sintomo di una condizione generale di umiliazione e degradazione, ma è piuttosto uno stato che impedisce un'organica appartenenza a quella stessa società, e quindi vi si potrebbe scoprire, quasi paradossalmente, una condizione di salvezza e riscatto soggettivi. Ma non basta. L'impotenza, per la sua connotazione intrinseca, non potrebbe non significare nel romanzo anche in senso negativo, e propriamente come inettitudine e inca-

⁴⁹ Per il clima catanese descritto da Brancati possono offrire una conferma le pagine di GIUSEPPE GIARRIZZO, *Catania*, Roma–Bari 1986, p. 255 sgg. relative alla «città senza eventi».

⁵⁰ L. SCIASCIA, *Introduzione* cit., p. XIX.

⁵¹ V. BRANCATI, *Il bell'Antonio*, Milano 1984, p. 14-5.

pacità di impegno attivo per una sopravvalutazione del privato e come estraneità ad ogni tipo di società; ma definisce anche l'atteggiamento reale, e quindi i limiti e l'insufficienza, di un certo antifascismo – e forse anche dello stesso liberalismo idealistico⁵² tutto chiuso nella rabbia e nel disgusto, e sostanzialmente incapace di azione. Complessivamente significa una condizione di non-responsabilità e purezza e insieme, ambiguumamente, di colpevole rifugio nella disfatta e nell'autocommiserazione. E l'autore, ancora una volta, è critico e insieme partecipe nei confronti di questa realtà. Brancati rimane quello stesso che nei *Piaceri* aveva scritto della Sicilia – inconscia metafora in vero di un modo di vivere -: «Ma non mi si accusi di “prendere in giro” la Sicilia! Ché se dovessi tornare fra centomila anni, in un mondo privo di Sicilia, passerei la vita senz’ascoltare con interesse una sola parola»⁵³.

Un sistema simbolico quello del romanzo, che non va riferito solo al passato, in quanto riflesso di un momento storico concluso, ma soprattutto va recepito come allusione al presente. Allusione cioè ad un universo che può contenere in sé le condizioni di nuove esclusioni e di nuove umilianti sconfitte (si pensi alla riflessione su fascismo e comunismo). Vi si può scorgere la sofferta coscienza della difficoltà storica, oggettiva e soggettiva, di un positivo progettarsi da parte dei ceti medi tradizionali. Ancora una volta, dal punto di vista dell’intellettuale borghese, il presente non offre ragioni di adesione e di impegno. Si sa solo che valore fondamentale è la libertà.

Come dicevo prima⁵⁴, conferme a questa interpretazione provengono dalle dichiarazioni di disagio e disillusione del *Diario romano* e anche di certi scritti raccolti nel volume *Il borghese e l’immensità*⁵⁵. Ma anche dall’attività teatrale di questi anni, dal *Don Giovanni involontario* a *Raffaele*, a *Una donna di casa*. Con questi lavori teatrali si può dire che si rianimi in qualche modo la vicenda gloriosa del teatro siciliano dopo un ventennio di assenza della grande arte (non attribuirei questo livello alle opere teatrali di Joppolo, mentre gli anni Trenta avevano visto un chiaro decadere della parabola di Rosso di San Secondo)⁵⁶. In

⁵² Leggiamo verso la fine del romanzo: «[...] non ti sembra che questa filosofia nasconde molto accuratamente la rassegnazione e la viltà?» (*ibid.*, p. 282). Una conferma alle indicazioni politiche del romanzo, anche a quelle implicite, di cui dirò più avanti, offre ampiamente il *Diario romano*, Milano 1961, *passim*. Si veda ROSARIO CONTARINO, *Vitaliano Brancati ovvero i «piaceri del moralista»*, in *L’umorismo e il comico e altri studi di letteratura siciliana*, Rovito 1991.

⁵³ V. BRANCATI, *Opere cit.*, p. 665-666.

⁵⁴ Si veda n. 52.

⁵⁵ A cura di SANDRO DE FEO e GIAN ANTONIO CIBOTTO, Milano 1973. Ma si veda anche, per una caratterizzazione della realtà degli intellettuali a Catania prima e dopo la guerra, G. GIARRIZZO, *Catania cit.*, p. 254-267.

⁵⁶ Un’assenza su cui si dovrebbe riflettere, per darne le ragioni. Se ne ha conferma dai giudizi e dalle scelte di specialisti dei testi teatrali di autori siciliani come N. TEDESCO, *Il*

totale coerenza, Brancati si sarebbe congedato di lì a pochi anni dai lettori e dal mondo con le metafore amarissime di *Paolo il caldo* e *La governante*, in cui si rappresenta ancora, attraverso la focalizzazione dell'esasperazione e della devianza sessuale, il disagio esistenziale, la crisi di ruolo e di identità che attanaglia soprattutto il piccolo borghese, la sua crisi di valori che gli impedisce una inserimento ordinato e *naturale* nell'esistenza. All'ultimo capo di tutto ciò è il bisogno di autodistruzione, la volontà di morte.

Per quanto riguarda la nostra interpretazione del tema dell'impotenza, può convalidarla il tipo di rappresentazione dell'*impotenza* del siciliano fornita a suo tempo dall'Aglianò, che sembra definire il senso simbolico di quella fisica:

La tristeza segna delle linee nette nella sua figura di eroe impotente. Il giovane siciliano è vecchio prima del tempo; sa già troppe cose e sa assumere degli atteggiamenti che meglio si addirebbero a un uomo maturo. Non perde nessuna occasione in cui egli possa mostrare la sua superiorità, ma cede dinanzi agli urti violenti. È un semidio detronizzato. Anche quando è avanzato negli anni, annulla la propria indipendenza in forme medievali di sottomissione, si accascia sotto la forza di pochi, della «cricca» politica. Questo popolo vorrebbe essere il più libero, ma è stato sempre il più schiavo, schiavo delle forze occulte che egli si costruisce⁵⁷.

Sulla via della scrittura parabolica, che vuol dire tante volte, ripeto, impossibilità per lo scrittore di trovare potenzialità di significato ai livelli immediati del narrato, incontriamo proprio alla fine del periodo qui considerato le *favole*, decisamente costruite come parabole e apologhi, del giovane Sciascia, erede, originalissimo, dello stesso Brancati. Penso appunto alle *Favole della dittatura*, che appaiono proprio nel 1950⁵⁸. Il discorso sulla Sicilia, o a partire dalla Sicilia, sembra ormai esaurirsi in generalizzazioni universalmente e genericamente valide. Occorreva che l'intellettuale borghese assumesse un diverso e più ampio punto di vista di classe perché quel discorso potesse riaprirsi in chiave autenticamente realistica.

Una tale scelta era già stata compiuta da altri intellettuali, i più di un'area geografica della Sicilia già coinvolta e impegnata nelle battaglie sociali del dopoguerra. Si tratta però di scritture di immediata politicizzazione, senza forza di simbolizzazione artistica. Non più che un ricordo è possibile di Mario Farinella di *Tabacco nero e terra di Sicilia*, di Antonino Cremona di *Miraglia ucciso*, di Ignazio Russo di *Miraglia e li braccianti*, di Rosario Lizzio di *Si ruppi*

cielo di carta cit., e GUIDO NICASTRO, *Teatro e società in Sicilia (1860–1918)*, Roma 1978, e *Scene di vita e vita di scene in Sicilia*, Messina 1988.

⁵⁷ S. AGLIANÒ, *Cos'è questa Sicilia* cit., p. 115.

⁵⁸ Sul primo Sciascia si veda N. ZAGO, *Il primo e l'ultimo Sciascia*, ora in *L'ombra del moderno. Da Leopardi a Sciascia*, Caltanissetta–Roma 1992.

*la catina*⁵⁹. Il verso in questo settore sembra avere una capacità espressiva più pertinente. Si lega infatti più intimamente a una cultura popolare per antica tradizione espressasi in verso. È questo l'humus entro cui si forma e legittima, con esiti di assoluta concentrazione ed evidenza espressiva, la musa di Ignazio Buttitta. Nei secondi anni Quaranta i suoi versi rappresentano la sofferenza del popolo contadino, la sua secolare miseria; ma vanno anche oltre, invitando alla presa di coscienza e alla rivolta. I suoi testi più famosi di questo filone sono ispirati da tragici eventi del dopoguerra – e perciò qui si ricordano –, come la strage di Portella della Ginestra: *A stragi da Purtedda*, del 1947, e *Lamentu d'una matri*, del 1953. Di un patetico che non esclude la denuncia e lo sgomento per l'offesa all'umanità è la seconda.«Ma ora nun ti sonnu mperaturi / Né cavaleri e mancu zappaturni, / si ti sunnassi jsassi li vuci / Ca si chiantatu comu Cristu ncruci»⁶⁰, grida nel suo dolore per l'uccisione del figlio giovinetto la madre, connotata dal poeta come voce del millenario pianto delle madri. Sulla via della pietà e della denuncia Buttitta scriverà anni dopo *Lamentu pi Turiddu Carnivali* e uno dei suoi più impegnativi componimenti, il poemetto *La vera storia di Salvatore Giuliano*⁶¹. I morti del popolo siciliano, anche Giuliano, egli considera vittime del dominio della grande proprietà terriera.

A questo punto si può tentare di definire, al massimo dell'astrazione, una tensione generale comune nella diversità specifica delle linee. E si può riconoscere nell'atteggiamento di rifiuto, di offesa, di rabbia, ma anche, correlativamente, di irrisolta attesa. Ma queste stesse caratteristiche comuni, come le differenze, e soprattutto il carattere complessivo del rapporto tra arte e realtà siciliana che finora si è descritto analiticamente vanno capite entro un quadro più ampio.

Non è questo il luogo per una riflessione analitica. In estrema sintesi si può forse affermare che la Sicilia ancora nel pieno degli anni Quaranta sia rimasta priva di un ampio e profondo movimento di idee e di orientamenti ideali, un movimento autenticamente di massa. Perciò la piccola borghesia siciliana in genere preferì optare per rassicuranti soluzioni moderate, mentre è molto stentato il processo di acquisizione di una mentalità e di una cultura democratiche. A molti dei suoi intellettuali poi l'azione politica continuava ad apparire come un *affare* di un ceto politico cui non riuscivano ad assegnare aura e qualità. Si pensi alla rappresentazione del livello della politica di quegli anni – e non solo di quelli –, schematica certo ma non meno significativa come testimonianza di un persistente stato d'animo, che è nei primi capitoli di *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, del '77, di Leonardo Sciascia. Si tratta per di più di strati intellettuali che rimangono estranei ai grandi dibattiti di ordine

⁵⁹ Sono ricordati da FR. RENDA, *Storia della Sicilia* cit., vol. III, p. 276-277, 514.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁶¹ Si leggono in I. BUTTITTA, *Lu tenu di lu suli. La vera storia di Salvatore Giuliano*, Milano 1963.

filosofico, politico e letterario promossi nell'immediato dopoguerra dalle riviste culturali della sinistra – da «*Politecnico*» a «*Società*»⁶² –. I più avvertiti però – di formazione per lo più umanistica e idealistica –, portatori delle attese più avanzate, con maggiore o minore consapevolezza e chiarezza, sarebbero stati disposti a far propria la definizione del ruolo dello scrittore, come era delineata da Vittorini al tempo della polemica con Togliatti: «porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone: esigenze invero interne, segrete, recondite dell'uomo, ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore e rivoluzionario porre, e porre, accanto alle esigenze che pone la politica, porre in più delle esigenze che pone la politica»⁶³. Di un disagio e un'insoddisfazione senza prospettive testimonia Bufalino nel '48: «Ora tu sai che il comunismo ha perduto, ma quanto temo io che la democrazia cristiana abbia vinto troppo. Non ho la forza di pormi lucidamente il problema, ma sento in compenso che andiamo incontro a un tempo di pericoli e di eresie senza numero, e che ognuno di noi in ogni modo avrà sempre sbagliato»⁶⁴. Gli intellettuali più problematici insomma, *rivoluzionari* o no, si attendono dalla politica un *più* di idealità, di umanesimo, e, diciamo con Hegel, di *poesia*. E in quel *più* è la loro dannazione e la loro nobiltà nei confronti non solo della politica, ma della vita. In attesa maturavano il loro *disagio*, e ritrovavano la difesa nella solitudine o la purificazione nella radicalità della denuncia o del rifiuto e anche l'alibi nello spostamento metafisico esistenziale della coscienza di infelicità⁶⁵. Ma i più avrebbero trovato presto la salvezza nella dimensione, coscienziale prima che pratica, dell'impegno, fondandosi sulle certezze e le speranze delle grandi fedi e dei «grandi racconti»⁶⁶. E sono quelli che hanno garantito e perpetuato certi valori fondamentali del vivere civile e dell'agire politico ed etico.

⁶² Sintetiche, aggiornate pagine di sintesi quelle di C. VERBARO, *Il dibattito letterario: idee, poetiche, movimenti, gruppi letterari a confronto dal secondo dopoguerra ai primi anni Settanta*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di ARMANDO BALDUINO, *Il Novecento*, a cura di GIORGIO LUTI, vol. II, *Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Padova 1993, p. 1311-1322.

⁶³ E. VITTORINI, *Lettera a Togliatti*, in «*Il Politecnico*», n. 35, gennaio 1947. Su questa posizione di Vittorini, si veda A. ASOR ROSA, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. ASOR ROSA, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino 1982, p. 575.

⁶⁴ A. ROMANÒ, G. BUFALINO, *Carteggio di gioventù* cit., p. 169.

⁶⁵ Come una riflessione sulle difficoltà, i limiti e le sconfitte degli intellettuali e dell'intero Mezzogiorno con loro leggo il saggio di G. GIARRIZZO, *Intellettuali e Mezzogiorno nel secondo dopoguerra*, in *Il meridionalismo democratico di Tommaso Fiore*, Atti del Convegno Bari-Lecce, 5-7 dicembre 1978, Bari 1979, ora in *Mezzogiorno senza meridionalismo* cit.

⁶⁶ Efficaci pagine sintetiche in SIMONA COLARIZZI, *La seconda guerra mondiale e la Repubblica (1938-1958)*, Torino 1984, p. 538-542.

TRA ORIENTE E OCCIDENTE: IMMAGINI DEL MEDITERRANEO TRA XVII E XVIII SECOLO

PAOLO MILITELLO
Università degli Studi di Catania

Recenti contributi sulle descrizioni geografiche del Mediterraneo fra XVIII e XX secolo hanno mostrato come la suddivisione di questa regione è, e resta, principalmente una costruzione intellettuale, scientifica o politica, differente secondo gli autori, le amministrazioni, i «giochi»¹; da qui la scelta di tentare un'analisi simile per l'età precedente (XVII–XVIII secc.), un periodo che, fra l'altro, risponde alle caratteristiche peculiari di una disciplina che – come ha già rilevato Numa Broc – dipende strettamente da alcune tecniche, da iniziative governative o private e da eventi caratterizzanti che consentono di delimitare l'indagine agli anni che vanno dall'avvento di Luigi XIV all'età napoleonica².

Sulla base di queste considerazioni si cercherà quindi di analizzare il processo di costruzione e il valore performante delle «descrizioni»³ del Mediterraneo nel XVII e XVIII secolo, analizzando in particolare il lavoro di studiosi e geografi che fornirono agli uomini del tempo le immagini di questo mare.

¹ MARIE-NÖELLE BOURGUET, BERNARD LEPETIT, DANIEL NORDMAN, MAROULA SINARELLIS, *L'invention scientifique de la Méditerranée*, Paris 1998; M. N. BOURGUET, B. LEPETIT, VASSILIS PANAYOTOPoulos, M. SINARELLIS, *Enquêtes en Méditerranée. Les Expéditions françaises d'Egypte, de Morée et d'Algérie*, Athènes 1999; D. NORDMAN, *Comment décrire une région? Les pays de l'Europe méditerranéenne dans les Géographies universelles françaises (XIX^e–XX^e siècle). Pratiques de la description*, in «Enquête», 3, 2003, p. 163–172. Si veda anche WILLIAM VERNON HARRIS, *Rethinking the Mediterranean*, London 2005.

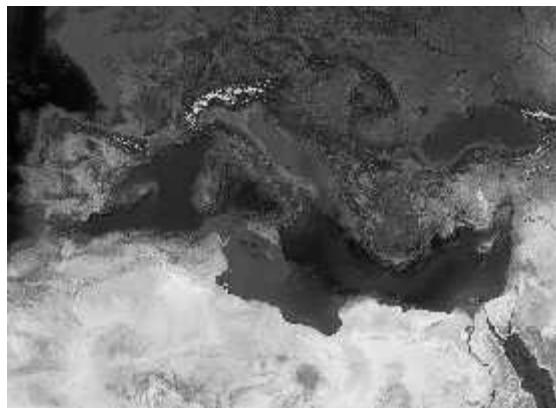
² NUMA BROC, *La Géographie des Philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIII^e siècle*, Paris 1975, p. 8.

³ La *descriptio* (uno dei termini che nell'età moderna, durante la piena affermazione del «regime scorpio», era usato sia per le descrizioni narrative che per le rappresentazioni cartografiche) viene qui considerata come una fonte preziosa per ricostruire percezioni e immagini di uno spazio (si vedano MARTIN JAY, *Scopic Regime of Modernity*, in *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, a cura di HAL FORSTER, Seattle 1988; SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino 1984).

Lo spazio euro-mediterraneo e le sue relazioni con il resto del mondo

Per ricostruire l'immagine del Mediterraneo in età moderna è necessario, preliminarmente, analizzarne lo spazio fisico (fig. 1)⁴.

In qualsiasi encyclopédia dei nostri giorni esso viene definito come un mare compreso fra le coste meridionali dell'Europa, quelle settentrionali dell'Africa e quelle occidentali dell'Asia; considerato come un bacino interno dell'Oceano Atlantico (con il quale comunica per mezzo dello stretto di Gibilterra), esso è collegato con il Mar Nero attraverso i Dardanelli e il Bosforo.



1.

Questo mare viene diviso naturalmente dalla soglia siculo-tunisina in due regioni, occidentale e orientale, comunicanti attraverso lo stretto di Messina e il Canale di Sicilia. Canali e stretti, poi, fanno di questo spazio liquido un «complesso di mari»: da una parte quello algero-provenzale (comprendente il mare Ligure e il Tirreno) e dall'altra quello ionico e levantino (con il mare Siculo o Africano, l'Adriatico, lo Ionio e il Mar delle Sirti e, ad est, il Mare Egeo e quello di Levante). Numerose sono, infine, le isole che uniscono in orizzontale i vari punti di questa pianura liquida: dalla Corsica alla Sardegna, dalla Sicilia e Malta fino a Creta e Cipro.

La suddivisione in una serie di bacini sembra quasi riflettere l'articolazione delle terre in veri e propri continenti in miniatura: la penisola

⁴ Sulla geostoria di queste regioni si vedano, tra gli altri, FERNAND BRAUDEL, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1949; *Storia d'Europa*, IV, *L'età moderna. Secoli XVI-XVIII*, a cura di MAURICE AYMARD, Torino 1995; PEREGRINE HORDEN, NICHOLAS PURCELL, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, Oxford 2000; MARCEL RONCAYOLO, *La mediterraneità. Unità e discontinuità mediterranee, saggio di geostoria dei sistemi spaziali a partire dall'opera di Fernand Braudel*, in *Il Mediterraneo delle città*, a cura di ENRICO IACHELLO e PAOLO MILITELLO, Milano 2011, p. 33-51.

iberica, quella italiana e balcanica, l'Asia Minore, l'Africa del Nord. Per citare Fernand Braudel, spingendosi all'interno del Mediterraneo l'Europa ne diventa una delle realtà costanti; dal suo canto il Mediterraneo, insinuandosi tra gli spazi europei, li attira verso di sé, smembrandoli a proprio vantaggio.

Ai collegamenti da Oriente a Occidente – e viceversa – se ne aggiungono anche altri, verticali, corrispondenti alle grandi relazioni mediane degli istmi naturali che collegano le nostre due regioni: l'istmo russo, che arriva al Mar Nero e al Caspio; quello polacco e quello tedesco, dai Balcani e da Venezia (o da Genova) fino all'Europa centrale e a Danzica; e, infine, quello francese, da Rouen a Parigi e, quindi, a Lione e Marsiglia. Movimenti che arrivano a collegarsi con quelli dell'immenso deserto (anche questo uno dei volti dell'area euromediterranea) che dal Sahara atlantico giunge fino al Gobi e alle porte di Pechino e che, verso Sud, si collega all'Africa sub-sahariana o al Mar Rosso e all'Oceano Indiano.

A questa complessa articolazione corrisponde una certa unità climatica⁵. Quasi tutta compresa nella zona temperata settentrionale, con un clima prevalentemente mediterraneo, questa regione viene interessata da una duplice respirazione: quella dell'Atlantico, a ovest, e quella del Sahara. La prima prevale durante l'inverno, quando le depressioni atlantiche, provenienti dal Golfo di Guascogna o dalla Spagna, provocano copiose precipitazioni agitando il mare (e impedendo così la navigazione) con i venti di mistral, di bora etc. La seconda, invece, si ha in primavera e in estate, quando regna sovrano il soffio del deserto che giunge fino al Nord, bruciando le Alpi meridionali; allora il mare finalmente si placa e inizia la stagione propizia ai traffici marittimi e alla guerra. L'influenza oceanica o sahariana perde però la sua intensità man mano che ci si inoltra nelle pianure a est dei Carpazi. Qui il clima diventa continentale, con estati calde e piovose e inverni rigidi e freddi.

Su questo territorio l'uomo ha costruito il suo paesaggio, adattando le proprie esigenze alla biogeografia dei luoghi: la tundra e le foreste nell'Europa del Nord; la steppa nella Pianura Pannonica; le brughiere nelle coste atlantiche e, infine, la macchia mediterranea nell'Europa meridionale, lì dove prevale la medesima trinità, figlia del clima e della storia: il grano, l'olivo e la vite.

Tra parola e disegno

Una volta delineato lo spazio fisico, analizziamo l'immagine che del Mediterraneo si aveva nei secoli centrali dell'età moderna analizzando, in particolare, le descrizioni encyclopediche e geografiche.

Cos'era la Geografia durante l'età moderna? Innanzitutto era una scienza che vedeva i propri studiosi – in particolare quelli dell'Académie des Sciences di Parigi – dedicarsi ad un accurato lavoro di critica della produzione cartografica

⁵ Sul clima cfr. EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Histoire du climat depuis l'an mil*, Paris 1967; PASCAL ACOT, *Histoire du climat*, Paris 2003.

esistente. I grandi geografi come Delisle, D'Anville, Buache erano prima di tutto grandi *cartografi*⁶. Come ha notato Broc, questo lavoro si sviluppava per semplice accrescimento delle conoscenze. La moderna scienza geografica non presentava una differenza di *natura*, ma semplicemente una di *grado* rispetto a quella antica: Delisle e Buache ne sapevano più di Strabone o Tolomeo, ma non ne sapevano diversamente (come vedremo, lo studioso *moderno* chiede ancora informazioni allo studioso *antico*). Quest'età presenta, però, anche gli inizi di quella fase di passaggio dalla geografia degli umanisti (una geografia, quindi, che riprende dall'antichità classica la corrente tolemaica, aristotelica, di Strabone e di Erodoto) a una geografia più *filosofica* e *pura* (per utilizzare una definizione cara a François de Dainville)⁷; un processo, questo, che porterà, alla fine del XVIII secolo, soprattutto con l'apparizione di nuovi concetti e nuovi metodi di pensiero, a una divisione epistemologica, a un cambiamento soprattutto qualitativo con il periodo precedente⁸.

La Geografia del Sei–Settecento era poi una disciplina composita. Essa era, se dobbiamo dar retta alla definizione che ne forniva in quel periodo Nicolas Fréret, celebre erudito dell'Académie des Inscriptions, «la science qui nous instruit non seulement de la grandeur et de la figure de la terre en général, mais encore de l'étendue et de la situation des continents, des mers, des îles, qui forment la surface du globe que nous habitons»⁹. Ma vi era di più: la Geografia – scriveva nel 1663 Blaeu presentando a Luigi XIV il suo nuovo atlante – era «l'occhio e la luce della storia»¹⁰: il rapporto con una disciplina così importante conferiva alla nostra un prestigio particolare.

Le conoscenze geografiche e cartografiche godevano infine di una notevole diffusione, come testimoniano le parole che i Sanson, celebre *clan* attivo nella Francia del Sei–Settecento, scrivevano nella loro *Introduction à la Géographie*: «La Géographie [...] est présentement de toutes les connaissances, celle dont l'ignorance est la moins permise. Non seulement les Poetes, les Philosophes et les Historiens ne peuvent négliger la Géographie [...] mais même il n'y a aucun emploi dans la vie civile où cette science ne soit nécessaire»¹¹. Ciò evidenza il progresso della geografia nella coscienza francese: non più

⁶ *Ibid.* Usiamo qui per comodità il termine *cartografo*, non usuale nel periodo preso in considerazione.

⁷ Il riferimento è qui al basilare contributo di FRANÇOIS DE DAINVILLE, *La géographie des humanistes*, Paris 1940.

⁸ MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, p. 264.

⁹ Cit. in N. BROC, *La Géographie des Philosophes* cit., p. 10.

¹⁰ La definizione in S. ALPERS, *Arte del descrivere* cit., p. 267.

¹¹ La citazione è tratta dalla *Introduction à la Géographie des Srs SANSON*, *Géographes du roi. Quatrième édition, Revue, corrigée et augmentée par M. Robert, Géographe ordinaire du Roi*, Paris 1743, *Préface de l'Auteur*, p. iii.

appannaggio degli studiosi, ma scienza della quale i monarchi e le *élites* dovevano conoscere i principali rudimenti. Di questa diffusione è testimone il già citato Blaeu, allorquando sottolineava come le carte geografiche permettessero di contemplare «a casa nostra e davanti ai nostri stessi occhi»¹² cose remotissime, portando la conoscenza tra le mura domestiche.

Per cercare di contestualizzare il nostro oggetto di indagine, prendiamo in mano una celebre enciclopedia del tempo, un voluminoso repertorio al quale attinsero a piene mani anche i redattori dell'*Encyclopédie: Le grand dictionnaire géographique et critique* di Bruzen de La Martinière, edito a L'Aja in dieci volumi dedicati al re di Spagna e stampati dal 1726 al 1739¹³. Qui, al tomo VII, diversi lemmi ci aiutano a ricostruire l'idea che i contemporanei avevano di questo mare.

«Mare» («Mer») è proprio la prima voce che si incontra: «mot que nous avons pris du mot Latin Mare. Il signifie tant en général qu'en particulier ce vaste amas d'eaux la plupart salées qui environne le Globe de la terre [...]. Alla definizione generale ne segue subito una particolare: «La Mer se prend en général, ou en particulier, et en la divisant en ses parties. Lorsqu'il s'agit de la Mer dans la plus grande étendue de son lit, on dit simplement La Mer, ou l'Ocean» e, poco dopo, una precisazione: «De même que la terre est partagée en Pais, de même l'Océan est partagé en Mers [...] Quoique les Mers enfermées dans les terres communiquent à l'Ocean [...] on ne les appelle point Océan, mais simplement Mer, en y ajoutant pour les distinguer leur nom propre, comme la Mer Rouge, la Mer Vermeille, la Mer Méditerranée, la Mer Baltique etc.»

Risulta evidente una gerarchizzazione tipica dello spirito geografico del tempo. «Oceano» (o, semplicemente, «Mare») è la definizione prima, più importante, cui seguono quelle relative ai bacini secondari, che necessitano di un nome proprio per distinguersi l'un l'altro (così come avviene per la terra, divisa in paesi – ma su questo punto torneremo più avanti).

Nel caso del Mediterraneo, però, l'aggettivo originario («nom adjectif que la Géographie emprunt de la langue Latine; ce mot veut dire *ce qui est dans les terres*. Par cette raison on dit la Mer Méditerranée, la Mer qui, communiquant à l'Ocean par le détroit de Gibraltar, est entre l'Europe au Couchant et [l'Afrique] au Midi, et l'Asie à l'Orient») può diventare anche sostantivo: «on la nomme aussi simplement la Méditerranée». Come hanno notato Marie-Noëlle Bourguet e Bernard Lepetit, questo passaggio da aggettivo a sostantivo apre a una nuova

¹² Cit. in S. ALPERS, *Arte del descrivere* cit., p. 267.

¹³ L'edizione da noi consultata è quella stampata a Venezia nel 1737 (da qui tutte le citazioni nel testo). Su questo voluminoso repertorio cfr. N. BROUARD, *La Géographie des Philosophes* cit., p. 249.

funzione semantica: mare interno per eccellenza, il Mediterraneo diventa il modello di riferimento per tutti i mari interni del globo¹⁴.

Nella *Liste des principales Mers du Monde Connue* il Mediterraneo, chiaramente, ha una voce a parte:

grande Mer entre l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Son nom signifie qu'elle est au milieu des terres. Elle est séparée de l'Océan par le détroit de Gibraltar, de la Mer Rouge par l'Isthme de Suez, et de la Propontide par le détroit des Dardanelles. Elle contient plusieurs Golphes. Les principaux sont le Golphe de Lion, le Golphe Adriatique, l'Archipel, et le Golphe de Barbarie. Elle contient trois grandes presqu'îles, savoir l'Italie, la Grèce et la Natolie. Ses principales îles sont: Sicile, Sardaigne, Corse, Majorque, Minorque, Malte, Corfou, Céphalonie, Zante, Candie, et cette multitude d'îles qui sont comprises dans la partie de cette Mer nommée l'Archipel. Nous avons sur cette Mer le *Portulan de la Méditerranée* par Michelot, et la carte marine de cette Mer par Berthelot.

Il carattere della descrizione è prevalentemente geografico ed evidenzia un primo tentativo di ripartizione: in Golfi (di Lione, Adriatico, Arcipelago e di Barbaria), separati da penisole (Italia, Grecia e Anatolia) comunicanti però attraverso l'«antica via delle isole» (Maiorca e Minorca, Corsica, Sardegna, Sicilia, Malta e da qui, verso il Levante, Corfù, Cefalonia, Zante, Candia e l'Arcipelago). Se l'elemento politico non compare, esso però si evince andando ad esaminare i singoli lemmi relativi ai «mari» che compongono il Mediterraneo. Le denominazioni stesse sono abbastanza esplicative. Quasi ogni bacino viene territorialmente e politicamente identificato: è il caso del Mare di Spagna (da Gibilterra ai Pirenei), di quello di Francia (che include anche le coste atlantiche), o, ancora, di quelli di Genova, di Toscana, di Venezia (detto anche Adriatico) e di Grecia. Meno politiche risultano le definizioni di Mare d'Africa e di Mare Ionio, anche se quest'ultimo viene poi diviso in Mar di Grecia, Mar di Sicilia, Mar di Calabria etc.¹⁵

Tornando alla nostra voce principale, questa rimanda, alla fine (e non a caso), alle più note rappresentazioni cartografiche. Come si è già sottolineato, la Geografia di quest'epoca tenta di *inventariare* il mondo e, nel far ciò, dispone di

¹⁴ M. N. BOURGUET, B. LEPESTIT, *Remarques sur les images de la Méditerranée*, in M. N. BOURGUET, B. LEPESTIT, V. PANAYOTOPoulos, M. SINARELLIS, *Enquêtes en Méditerranée* cit., p. 15.

¹⁵ Questo aspetto risulta ancora più evidente nell'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Pubblicata nel 1765, essa sottolinea ulteriormente – alla voce *Méditerranée* del t. X – il possesso dei vari golfi e bacini da parte dei vari Stati: «Fino ai tempi dell'imperatore Giustiniano, il mare era comune e libero per tutti gli uomini [...] Dopo i principi sovrani hanno cercato di appropriarsi del mare e di difenderne l'uso pubblico».

uno strumento che gli è proprio, la carta; è questa che apporta la dimensione spaziale a un quadro classificatorio e logico¹⁶.



2. *Carte de la mer Méditerranée ... Par Henry Michelot et Nicolas Therin ... Avec privilege du Roy, 1696. Gravé par les Autheurs A Marseille* (Bibliothèque Nationale de France, *Cartes et Plans*)

L’immagine *narrativa* del nostro lemma viene così visualizzata nella carta del Mediterraneo, di notevoli dimensioni, che Henry Michelot e Nicolas Terrin, piloti delle Galere di Sua Maestà il Re di Francia, stampano a Marsiglia nel 1696 (fig. 2)¹⁷. Dedicata a Jean-Louis Habert, consigliere del Re e, fra i tanti incarichi, intendente delle Galere di Francia, l’incisione presenta le caratteristiche peculiari di una carta nautica. Del Mediterraneo, solcato dalle linee dei venti, vengono disegnate le coste e, perpendicolarmente a queste, i principali toponimi; il disegno viene poi impreziosito con diversi cartigli. L’apparente unità della rappresentazione, accentuata dal riquadro che lascia fuori gli altri mari (l’Atlantico, il Mar Rosso e il Mar Nero – quest’ultimo nascosto da un cartiglio), rivela però, ad un più attento esame, alcune suddivisioni che sembrano richiamare in parte la nostra voce enciclopedica.

La prima impressione, visiva (e accentuata dalla coloritura), è quella di un mare diviso in verticale dalle isole di Sardegna e Corsica, dalla penisola Italiana (che chiude anche il Golfo di Venezia, l’unico esplicitamente indicato) e dalla penisola greca; in orizzontale dalla rotta che, partendo dalla Corsica, giunge al Levante attraverso la Sardegna, la Sicilia, Malta, Creta e Cipro (qui il mare diventa pianura liquida dove la comunicazione viene agevolata dalla già citata

¹⁶ N. BROC, *La Géographie des Philosophes* cit., p. 478.

¹⁷ *Carte de la mer Méditerranée Presentée A Messire Jean Louis Habert [...] Conseiller du Roy [...] Intendant General de Justice, Police et Finances des Galeres de France et Fortifications de Provence [...] Par ses tres humbles Serviteurs Henry Michelot et Nicolas Therin, Pilotes sur les galeres de Sa Majesté. Avec privilège du Roy, 1696. Gravé par les Autheurs, A Marseille*, incisione su rame, cm 135 x 60.

«antica via delle isole»). Un'attenta lettura rivela però un'ulteriore frammentazione, innanzitutto geopolitica. Lungo il litorale, infatti, gli autori riportano i nomi delle regioni: «Grenade, Murcie, Valence, Catalogne, Languedoc, Provence, Italie, Dalmatie, Grece, Romanie, Natolie, Carmanie, Sirie, Egipte, Barbarie, Royaume de Maroc». Come notava – per altri contesti – Daniel Nordman, nel momento in cui la nozione e la parola Mediterraneo non designa che il mare, la regionalizzazione inscritta nei testi risulta, dapprima, un principio di divisione; in un ambiente per definizione incerto e mobile la nomenclatura non è che la trasposizione dei limiti territoriali.¹⁸ I due cartigli, dedicati ai nomi delle isole e di alcuni *porti e capi*, sottolineano infine un'ulteriore suddivisione; il loro raggruppamento da Gibilterra fino al meridiano di Capo Matapan (il punto più meridionale della Grecia) e, da qui, fino all'isola di Cipro sottolinea ulteriori pratiche e introduce nuove rappresentazioni.

Tutti questi elementi si esplicitano nella carta (anch'essa di notevoli dimensioni) che nel 1704 i Sanson fanno stampare presso Jaillot (fig. 3)¹⁹. I titoli sono già abbastanza eloquenti: il primo, in basso a sinistra, dentro un cartiglio, recita *La Mer Méditerranée divisée en ses Principales Parties, ou Mers*; il secondo, molto più dettagliato, celebra l'immagine consolidata: *La Mer Méditerranée divisée en Mer de Levant, et de Ponant, Subdivisées en leurs Principales Parties ou mers, où sont remarqués ses Principaux Golfs, Caps ou Promontoires, Ports de Mers*. Unica differenza con la carta precedente (a parte la maggior cura per le informazioni geopolitiche, dovuta alla differente natura della carta – la precedente era una «carte marine», questa è una «carte terrestre ou géographique»)²⁰ è la presenza del Mar Nero e del Mar Rosso, riflesso anche del mutato contesto storico (oltre alla contesa tra Francia filo-turca e Inghilterra *orientale*, prende forma, dopo l'assedio di Vienna, la vocazione *balcanica* dell'Austria).

¹⁸ D. NORDMAN, *Comment décrire une région?* cit., p. 166.

¹⁹ *La Mer Méditerranée divisée en ses Principales Parties, ou mers. Par le S.r SANSON, Géographe ordinaire du Roy. A Paris, Chez H. Jaillot, joignant les grands Augustins, aux 2 Globes. Avec Privilege du Roy pour Vingt-Ans. 1704, incisione su rame, cm 85 x 55.*

²⁰ F. DE DAINVILLE, *Le langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes. 1500–1800*, Paris 1964.



3. *La Mer Méditerranée divisée ... par le Sr. Sanson, chez H. Jaillot, 1704*
(Bibliothèque Nationale de France, *Cartes et Plans*)

Guillaume Delisle: un nuovo disegno del Mediterraneo

Come si è visto, già nel Seicento del Mediterraneo si aveva un’immagine geografica molto simile a quella attuale. Restava però un problema: l’esatta determinazione delle coordinate di latitudine e, soprattutto, di longitudine. Era a causa di queste ultime, per esempio, che la maggior parte dei cartografi, seguendo Tolomeo, attribuivano a questo mare 15 gradi in più da est ad ovest.

Fu Gian Domenico Cassini, l’astronomo che Luigi XIV riesce a strappare al papa e a portare nella sua Académie, a dare avvio alla grande riforma cartografica e a far sì che i contemporanei non «vedessero» più il mondo nello stesso modo di prima. È, questa, una rivoluzione dettata da un nuovo contesto non solo scientifico. La politica francese non poteva non passare da una presa di coscienza geografica dei problemi, e di ciò erano convinti non solo i grandi statisti, come Colbert, ma anche i sovrani (come il «re-geografo» Luigi XV)²¹.

In questo contesto seppe inserirsi una celebre famiglia di geografi, i Delisle, i quali, tessendo legami con ministri, monarchi e studiosi, acquisivano nuovi ed importanti canali di informazione per la realizzazione delle loro carte. Da questo punto di vista era molto stretto il legame tra il *clan* Delisle e il mondo della corte, soprattutto allorquando, nel 1715, la direzione del regno passò ad un ex allievo di Claude Delisle, il duca di Orléans, e al suo precettore, l’abate

²¹ *Ibid.*, p. 16-26.

Dubois, ambedue loro estimatori e protettori. Le domande – spesso urgenti – di rappresentazioni cartografiche da parte dell’ambiente di corte aumentarono, e i Delisle, ben consapevoli dei nuovi legami tra scienza ed esigenze politiche, offrivano ben volentieri la loro collaborazione. Fu così che, nel corso della prima metà del Settecento, il nome Delisle – soprattutto quello di Guillaume – venne sempre più associato alla cartografia scientifica del vecchio e del nuovo mondo.

Figlio di Claude Delisle (celebre professore di geografia e allievo di Nicolas Sanson), Guillaume, dopo aver studiato con Cassini I, produsse, a partire dal 1700, globi, mappamondi, carte di continenti, interessandosi anche all’Europa e, in particolare, alle diocesi e alle province di Francia. Nel 1718 venne nominato «primo geografo del re» con l’incarico di insegnare i rudimenti della geografia al giovane Luigi XV.

Durante la sua attività Guillaume descrisse minutamente il suo modo di procedere, lasciando numerosi scritti e un notevole *corpus* di carte preparatorie manoscritte. Sarà esaminando questo materiale che cercheremo di ricostruire il processo che diede avvio alla costruzione di una nuova immagine del Mediterraneo.

Essendo un *géographe de cabinet*, Delisle disegnava utilizzando innanzitutto le osservazioni astronomiche e basandosi poi sulla raccolta e il vaglio critico delle informazioni più disparate (relazioni scientifiche, relazioni di viaggio, opere storiche, indicazioni di misure fornite dalle fonti antiche ed integrate da storie locali etc.). In ogni caso, il nostro geografo realizzava le sue carte senza aver visto di persona i territori disegnati.

Era, questo, un lavoro interpretativo di una certa difficoltà. In un suo *Mémoire* del 1714 sulla *Justification des mesures des anciens en matière de géographie*²², Delisle dimostra come le misure dei vari Paesi riportate dagli «antichi» ed opportunamente confrontate con quelle derivate dalle osservazioni dell’Accademia fossero «conformes à la vérité», e quindi dovessero servire a correggere le misure dei geografi moderni: «Il paroître sans doute surprenant que les Anciens ayent si fort approché de la vérité, et que les Geographes modernes au contraire s’en soient si fort éloignés». Nel suo *Mémoire* il geografo riesce a dimostrare come le distanze itinerarie indicate nelle fonti romane (come la «Tavola teodosiana» o l’«Itinerario di Antonino») tra alcune città delle quali si conosceva il nome moderno, fossero corrispondenti o, a volte, addirittura più esatte delle distanze determinate in «tese» per mezzo della geometria più esatta. Da qui l’utilità di queste fonti nella costruzione delle carte moderne.

In un *Mémoire* del 1720 sulla *Détermination géographique de la situation et de l’étendue des différentes parties de la terre*²³, nel presentare i criteri seguiti nella redazione di una «Carte générale du Monde pour l’usage du Roi» Delisle

²² In *Histoire de l’Academie Royale des Sciences, Année MDCCXIV*, Paris 1717, p. 175-185.

²³ *Ibid.*, Paris 1722, p. 365-384.

insiste, invece, sull'utilizzo dei migliori portolani comparati con le osservazioni astronomiche, in particolare di Jean-Mathieu de Chazelles, un collaboratore di Cassini e astronomo associato dell'Académie, che alla fine del XVII secolo si era recato nel Levante eseguendo delle rilevazioni astronomiche dei territori toccati durante la navigazione. Questi dati venivano impiegati – come scrive lo stesso Delisle – anche per fissare le coste del Mediterraneo:

où nous n'avons pas d'observations, comme sont les côtes d'Espagne, et celles de Barbarie, depuis Tripoli jusqu'au détroit de Gibraltar [...]. Suivant ces mesures, la longueur de la Méditerranée sera de [...] 860 lieues [...] au lieu de 1160 lieues que l'on y marquait dans les cartes ordinaires. Cette erreur de 300 lieues sur l'étendue d'une mer qui nous a été de tout temps si familière est beaucoup plus considérable que l'erreur de 500 lieues d'ici à la Chine démontrée par l'Académie, à cause que la Chine est trois fois plus éloignée d'ici que ne l'est la partie orientale de la Méditerranée, mais ce qui paraîtra encore plus remarquable est que les mesures des Anciens se rapportent à cette détermination [...]²⁴.

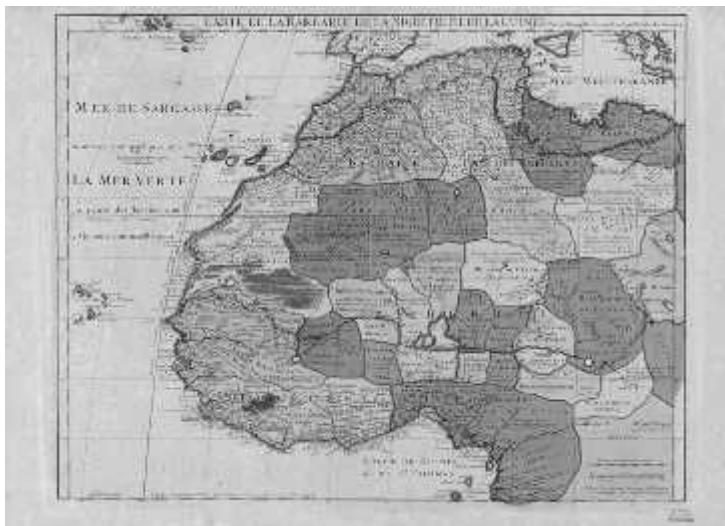
Ulteriori aggiornamenti, infine, venivano realizzati sulla base delle segnalazioni provenienti dalla fitta rete di corrispondenti sparsi per il mondo. Al contrario di molti suoi contemporanei – fra i quali i celebri eredi Sanson – Delisle aggiornava costantemente le proprie rappresentazioni cartografiche. I Delisle dipendevano da questa rete di informazione per l'avanzamento dei lavori; i loro contatti a corte e negli uffici di governo permettevano loro una colletta sistematica e rapida di nuovi dati e l'utilizzo di ulteriori collaborazioni da parte di numerosi informatori.

I risultati del lavoro di Delisle furono, per i contemporanei, spettacolari: nel 1700 sul «Journal des Savants», a proposito del «chef d'œuvre» che consacra Delisle, il suo globo terrestre del 1699, si legge: «la Mer Méditerranée est raccourcie de 15 degrés qui font 300 lieues [...] par où il est aisé de voir combien toutes les parties de l'Europe en général doivent être changées. L'Asie a aussi moins d'étendue d'Orient en Occident que dans les meilleures cartes [...]»²⁵. E in Africa, i paesi barbareschi sono avvicinati alla Francia di 60 leghe. Qui il Mediterraneo, in rapporto alle enormi estensioni oceaniche, diventa veramente quella fenditura della crosta terrestre, quello stretto fuso che si allunga da Gibilterra all'istmo di Suez e al Mar Rosso, quel piccolo universo a cui si accennava prima.

E un piccolo universo sembrerà nelle carte più dettagliate di Delisle. Come in una delle sue più celebri, quella dedicata all'Europa, dove viene raffigurato nella sua posizione consueta, chiuso fra i tre continenti (Europa, Asia e Africa): è una immagine eloquente del «lago» europeo che di lì a poco Napoleone e l'Inghilterra avrebbero riconquistato.

²⁴ *Ibid.*, p. 370.

²⁵ «Journal des Savants», 1700, p. 77.



4. G. Deslile, *Carte de la Barbarie, de la Nigritie et de la Guinée*, inizio XVIII sec.



5. G. Delisle, *Carte de la Turquie, de l'Arabie et de la Perse*
(ristampa Covens et Mortier, 1742)

Due carte di Delisle, però, sembrano particolarmente interessanti. Una è la *Carte de la Barbarie, de la Nigritie et de la Guinée* (fig. 4), l'altra la *Carte de la Turquie, de l'Arabie et de la Perse* (fig. 5). Qui il Mediterraneo si apre ad aree geograficamente lontane ma, dal punto di vista economico, molto vicine: nella prima, attraverso lo stretto di Gibilterra e i paesi del Maghreb, alle grandi vie

oceaniche e all’Africa equatoriale; nella seconda, attraverso l’Islam, ai mercati dell’estremo Oriente. È quel Mediterraneo più vasto cui accennavamo prima, che circonda e avvolge il Mediterraneo in senso stretto; un mare che si proietta verso i tre continenti, allargando smisuratamente il proprio spazio. Si delineano nuovi orizzonti: da quelli culturali (è questo il secolo di Montesquieu, del *Grand Tour* etc.) a quelli politico-economici (la sfida coloniale e imperiale francese nel Medio-Oriente e nel continente africano). Dai lavori di Delisle emergono anche le singole identità del Mediterraneo. Sono le carte a scala più dettagliata, quelle dei singoli Stati, che ci mostrano «i mari» del Mediterraneo. Come – solo per citarne alcune – la carta della Spagna, dove al Mediterraneo si aggiunge il Golfo di Lione. O quella della Francia, dove al Golfo di Lione si affianca quello di Genova. O, ancora, quella dell’Italia, con il Golfo di Venezia. In queste carte al Mediterraneo, sempre indicato in maniera evidente, si aggiunge e, a volte, si sovrappone una pluralità di mari, di identità.

L’aspetto interessante, però, nella produzione complessiva di Delisle, è il fatto che, a differenza dei suoi predecessori, questi non realizzò mai una carta espressamente e interamente dedicata al Mediterraneo, e gli schizzi preparatori – oggi conservati presso gli Archives Nationales di Parigi – dimostrano come il geografo non ne avesse nemmeno in preparazione. Ciò viene ulteriormente dimostrato dal fatto che nel 1733 il suo successore, l’allievo e genero Philippe Buache, preparava ancora una *Carte de comparaison de divers Plans de la Méditerranée pour faire connaitre l’utilité qu’il y auroit de construire une nouvelle Carte de cette Mer*²⁶ (fig. 6).



6. *Carte reduite de la Méditerranée*
(Paris, Archives Nationales, Carte et plans, 6JJ, n. 73, Méditerranée)

²⁶ *Etat des Cartes Géographiques qui se trouvent dans la Bibliothèque de l’Académie des Sciences. 1755* (Archives Nationales de Paris, f. n. n.).

L’immagine del Mediterraneo desunta dalle *descrizioni* del XVII–XVIII secolo è, quindi, quella di un grande mare interno, articolato però in differenti aree e toccato, nelle sue coste, da Stati e imperi diversi. Un mare nel quale l’iniziale idea di unità viene man mano stemperata da un’idea di pluralità; e in questa *costruzione* sembrano quasi cominciare ad apparire le due rappresentazioni, complementari più che contraddittorie, che caratterizzeranno gli studi successivi su quest’area:²⁷ da un lato quella di un Mediterraneo come un mondo a sé (il Mediterraneo che sarà, poi, di Henri Pirenne, Michail Rostovcev, Fernand Braudel, Goitein); dall’altro lato quella di un mare caratterizzato dalla compresenza di unità e discontinuità, connessioni e divisioni,²⁸ se non addirittura dalla somma di una rete di contatti (il «corrupting sea» di Peregrine Horden e Nicolas Purcell)²⁹.

²⁷ Cfr. M. AYMARD, *Il Mediterraneo e la Sicilia tra Oriente e Occidente*, in *Il Mediterraneo delle città*, a cura di E. IACHELLO e P. MILITELLO, Milano 2011, p. 27-32.

²⁸ Il riferimento è a M. RONCAYOLO, *La Mediterraneità* cit.

²⁹ P. HORDEN, N. PURCELL, *The Corrupting Sea* cit.

LA CULTURA IN UTOPIA

DOMENICO TANTERI
Università degli Studi di Catania

Quando la gentile collega Margareta Dumitrescu mi ha cortesemente invitato a partecipare a questo incontro facendo esplicito riferimento ai miei pregressi studi sulla letteratura utopica, mi sono posto il problema di individuare un possibile nesso tra l'argomento di mia (presunta) competenza e il tema generale del convegno, che, pur non essendomi ancora noto nella sua concreta e specifica articolazione, doveva comunque, presumibilmente, riguardare la realtà romena recente.

E di nessi, sicuramente, se ne possono trovare diversi, a vari livelli e in molteplici direzioni; quello che a me, comunque, è parso più evidente è il collegamento che si può stabilire attraverso una successione di passaggi di questo genere: UTOPIA – SOCIALISMO – SOCIALISMO *REALE* (o *REALIZZATO*) – DISTOPIA – ROMANIA (la Romania del recente passato).

In effetti, i Paesi ordinati a *socialismo reale*, e primo tra essi l'Unione Sovietica, erano apparsi inizialmente, agli occhi di tanti, come una realizzazione – o almeno una promessa di realizzazione – dell'utopia (che – ricordiamo – era basata, nella sua concezione originaria, quale era stata delineata e fissata da Thomas More nel suo testo archetipico e – per così dire – *eponimo* del 1516 intitolato appunto *Utopia*, su principi e ideali tipicamente comunistici come l'abolizione della proprietà privata e della divisione della società in classi e l'uguaglianza sostanziale di tutti i cittadini); ma avevano presto rivelato la loro vera natura di regimi autoritari e dispotici (e sostanzialmente oligarchici) che, dietro il paravento delle belle idealità sbandierate dalla propaganda e dall'ideologia, celavano una cruda realtà di sofferenza e di oppressione; cosicché, specie dopo il XX Congresso del PCUS (1956) e – ancor di più – dopo la caduta – o meglio, l'abbattimento – del muro di Berlino (1989), evento così denso di valori simbolici, avevano finito con l'incarnare agli occhi di tanti, anche tra i più convinti e tenaci assertori degli ideali del socialismo e del comunismo, la quintessenza della distopia (cioè, l'opposto dell'utopia).

Ciò premesso, prima di entrare nello specifico del mio tema (che consiste, essenzialmente, in una messa a fuoco del trattamento a cui è sottoposta la cultura in alcune distopie letterarie), mi sembra pure utile fare qualche puntualizzazione circa l'ambito e le coordinate essenziali del mio discorso, precisando che mi riferisco, nelle pagine che seguono, a un'idea di cultura intesa nel senso più comune e generale del termine, come libera espressione ed espansione del

pensiero, del sapere e della creatività umana; mentre col termine *distopia* faccio riferimento a quel sottogenere – o a quella varietà – della letteratura utopica che, pur avendo radici e antecedenti nei secoli passati, fiorisce in particolare nel secolo ventesimo e, a differenza della *classica* utopia positiva (o *eutopia*) – quella inaugurata, appunto, ed emblematicamente esemplificata dall'opera eponima di Thomas More –, descrive (o meglio, prefigura, collocandola, in genere, in un futuro più o meno lontano e più o meno determinato), una società immaginaria come quella dell'eutopia, ma caratterizzata, al contrario di quella, in senso negativo e, per lo più, specificamente, *peggiorativo* rispetto alla società reale di riferimento, sì da mettere in luce e portare alle estreme conseguenze i guasti e i pericoli insiti, sia pure in forma latente o allo stato embrionale, nelle pieghe o negli ingranaggi dell'ordinamento politico-sociale di quest'ultima, costituendo così, al tempo stesso, una denuncia e un monito, una messa in guardia, contro le minacce che incombono e insidiano l'umana convivenza.

Le opere che prenderò specificamente in esame sono (quasi) unanimemente considerate le più importanti e rappresentative di questo filone narrativo. Si tratta, precisamente, di quattro romanzi: *Noi (My)*, del russo Evgenij Zamjàtin (1922), *Il mondo nuovo (Brave New World)*, dell'inglese Aldous Huxley (1932), *1984*, dell'altro britannico George Orwell (1948) e *Fahrenheit 451*, dell'americano (statunitense) Ray Bradbury (1953).

Nelle moderne distopie – e in particolare in quelle rappresentate dalle opere che sono ora oggetto del nostro esame – la cultura, l'arte e, in generale, le multiformi espressioni del pensiero e della creatività umana non trovano certo un terreno favorevole al loro sviluppo e alla loro stessa esistenza. Tutt'altro. Se infatti, come è noto, la libertà in genere è, in quelle società, pesantemente limitata e compressa, quando non del tutto soppressa, a maggior ragione la libera esplicazione della funzione intellettuale, che costituisce il presupposto di ogni possibile atteggiamento critico e quindi il germe, almeno in potenza, di un'eventuale minaccia *eversiva*, è guardata con sospetto e diffidenza e deve essere logicamente tenuta sotto stretta sorveglianza, imbrigliata e *addomesticata*, e, per quanto possibile, neutralizzata e soffocata.

Ciò avviene, tuttavia, in modi e misure diverse, in accordo – anche se non sempre – con le diverse forme e i diversi caratteri dei rispettivi sistemi politico-sociali.

In nessuna di tali società immaginarie, in verità, la *cultura* – una qualsiasi forma o manifestazione di attività riconducibile alla nozione astratta di cultura – è del tutto assente. In tutte, però, sia pure in vario modo e grado, è sempre subordinata e funzionale alle finalità e alle esigenze del potere ed è quindi essenzialmente *denaturata* e devitalizzata, cioè privata dell'elemento (la libertà) che ne costituisce il carattere essenziale e ne fa il lievito vitale della *civiltà* e il germe di ogni miglioramento (o anche solo l'*anima* di ogni resistenza al peggioramento) della condizione umana.

Si può comunque osservare, man mano che si procede lungo il corso del secolo ventesimo, una tendenza a una graduale crescita dell'ostilità del *sistema* contro la cultura in genere (almeno quella *autentica*, sostanziata di spirito critico e intrinsecamente insofferente di limitazioni e condizionamenti di sorta) e una corrispondente e correlativa tendenza a un progressivo decadimento del ruolo e della funzione della cultura stessa (anche nella forma adulterata di cui si è detto sopra) nella società.

Così, in *Noi* di Evgenij Zamjàtin, del 1922, che sotto diversi aspetti si può considerare (ed è comunemente considerato) come il capostipite della moderna distopia, non si notano, in realtà, atteggiamenti, iniziative o azioni particolarmente violente od ostili da parte del potere contro l'attività culturale in quanto tale; né si hanno indicazioni relative a campagne anticulturali particolarmente aspre o brutali neanche per quel che riguarda il passato, gli stadi preparatori o comunque precedenti all'instaurazione dell'assetto *attuale*; anzi, si può congetturare, da alcuni indizi, accenni e riferimenti impliciti, che si è arrivati alla situazione *presente* (per quanto concerne la cultura) attraverso una transizione ed *evoluzione* pacifica, senza strappi e sussulti. Quelli che sono cambiati – in armonia con il nuovo tipo di società e di *umanità* – sono i gusti e le sensibilità, per cui, per esempio, dal punto di vista degli abitanti dello Stato Unico, «il più grande dei monumenti dell'antica letteratura» pervenuti fino all'epoca in cui è ambientata la vicenda è «l'Orario delle Ferrovie»¹.

Ciò del resto si spiega e si capisce bene, appunto perché del tutto coerente con l'indirizzo generale del nuovo mondo, in cui i sentimenti, la «fantasia» e la stessa «anima» sono considerati come dei patetici residui del passato e addirittura come dei mali, anzi delle vere e proprie malattie da debellare ed estirpare senza esitazione.

Anche nel *presente* della narrazione, comunque, nell'assetto vigente della società di *Noi*, non si registrano manifestazioni di aperta ostilità o interventi repressivi da parte dello Stato rivolti in modo specifico e diretto contro la cultura o l'arte in sé e per sé (a prescindere, cioè, dalla repressione – anche spietata – di eventuali casi di dissidenza individuale). Si manifesta piuttosto una assoluta e totale omologazione della cultura (e dell'arte) allo *spirito* del nuovo ordinamento, che comprende ed accoglie nel suo seno letterati e poeti *ufficiali*, «statali»², come *R-13*.

Nello Stato Unico, insomma, la cultura, e in particolare la letteratura, la poesia, hanno un loro ruolo e un loro prestigio, ma solo nella dimensione collettivistica e totalitaria che è propria di tale società, dove il singolo (in questo caso, il singolo intellettuale o scrittore), «la parte», vale e ha senso solo in quanto *parte* – appunto – del tutto, anzi del «tutto sublime»: nel caso specifico,

¹ EVGENIJ ZAMJÀTIN, *Noi*, trad. di ETTORE LO GATTO, Milano, 1990³, p. 27.

² *Ibid.*, p. 46.

l’«Istituto dei Poeti e Scrittori Statali» (che tanto da vicino richiama quell’Unione panrussa degli scrittori con cui, alcuni anni dopo la composizione del romanzo, lo stesso Zamjatin si sarebbe messo così drammaticamente in urto); e dove l’ideale poetico supremo può essere esemplificato da un componimento come quello (un sonetto) di *R-13* intitolato *Felicità* – «una cosa rara per bellezza e profondità di pensiero» – che svolge il tema della «saggia eterna felicità della tavola pitagorica», cominciando con questi versi:

Eternamente innamorati due per due,
Eternamente fusi nell’appassionato quattro,
I più ardenti amanti del mondo
Sono gli inseparabili due per due [...]³;

dove, comunque, si distingue tra un *prima* («i tempi antidiluviani degli Shakespeare e dei Dostoevskij – o come si chiamavano», che per «fortuna» sono «passati»⁴), caratterizzato da irrazionalità e anarchia («Essi [gli antenati] potevano creare soltanto arrivando a degli attacchi di ‘ispirazione’, una forma di epilessia»⁵), e un *dopo*, cioè un *ora*, un presente (quello, ovviamente, della finzione narrativa), in cui appunto la poesia attinge i suoi vertici in un inno alla tavola pitagorica e la musica è a sua volta una funzione della matematica («la matematica-causa, la musica-effetto»⁶; le «gamme cromatiche cristalline che si fondono e separano in serie infinite – e gli accordi sintetici delle formule di Taylor, di Mac Laurin; i passaggi ad unico tono, quadrati, dei teoremi di Pitagora [...]»⁷) e, grazie all’invenzione del «musicometro» (di cui probabilmente si ricorderà Orwell quando descriverà il «versificatore»), può essere prodotta meccanicamente, a comando («Girando semplicemente questa maniglia, chiunque [...] può produrre tre sonate all’ora», senza «fatica» e senza più bisogno di esser vittima di quei terribili «attacchi» di ispirazione-epilessia del passato⁸).

In ogni caso, la funzione della letteratura, dell’arte e della cultura in genere non è negata in sé, in assoluto, anzi è accreditata (naturalmente, nel senso ironico che deriva dall’atteggiamento critico e polemico dello scrittore, particolarmente sensibile, in quanto tale – e ancor più specificamente per la sua personale vicenda e situazione politico-esistenziale –, a simile tematica) di un ruolo *politico* e di un’importanza decisamente maggiore di quella rivestita nelle società reali del tempo. Già nella prima pagina del romanzo, infatti, dove è riportato il testo del comunicato apparso sul *Giornale Statale* in cui si dà notizia

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

dell'imminente partenza dell'astronave *Integrale* e della sua missione di *civilizzazione* interplanetaria, si proclama solennemente che per conseguire lo scopo di «piegare al benefico giogo della ragione gli esseri ignoti che abitano sugli altri pianeti», «prima dell'arma» si dovrà «sperimentare la parola», e viene quindi ulteriormente specificato: «Chiunque ne senta in sé la forza è tenuto a comporre trattati, poemi, manifesti, odi o altre opere sulla bellezza e grandezza dello Stato Unico. Sarà questo il primo carico che l'*Integrale* trasporterà»⁹. Lo stesso protagonista, del resto, affermerà: «Adesso la poesia non è più uno spietato fischio di usignolo: la poesia è un servizio statale»¹⁰.

E' evidente, comunque, che l'autore indirizza la sua polemica, nella chiave ironico-satirica che gli è peculiare – e quindi con inversione del senso apparente delle sue affermazioni, che devono pertanto essere intese, ovviamente, in senso, appunto, opposto rispetto al loro significato letterale –, verso due obiettivi, tra loro, del resto, strettamente interconnessi: le tendenze totalitarie di cui, nell'Unione Sovietica in particolare, già all'inizio degli anni '20, si cominciavano a scorgere i segni premonitori; e l'impoverimento, lo svilimento e lo scadimento della letteratura, dell'arte e della cultura in genere a una funzione puramente utilitaria e totalmente subalterna alla logica politica di cui s'è detto.

In ogni caso, nella distopica società *perfetta* immaginata da Zamjàtin la cultura, intesa come libera espressione ed espansione del pensiero e della creatività umana, non è ammessa, non ha diritto di cittadinanza. Può esistere solo in forme totalmente subalterne o addomesticate; in altri termini, può esistere solo a patto di snaturarsi, cioè di non essere più se stessa: quindi, in definitiva, in quanto cultura autentica, appunto, non può esistere.

Anche in *Brave New World* di Aldous Huxley (del 1932) l'atteggiamento dello Stato nei confronti della cultura non è rappresentato, in generale, nei suoi aspetti e nelle sue manifestazioni più scopertamente e violentemente repressive (in accordo, del resto, con lo stile *soft* a cui sono generalmente intonati, più o meno, tutti gli interventi dell'autorità e dei rappresentanti del potere a tutti i livelli nel Mondo Nuovo). E tuttavia, rispetto alla situazione delineata in *Noi* sono più evidenti la *pressione* e il condizionamento esercitati dalle istituzioni, anzi la posizione di avversione e di aperto contrasto verso ogni forma di autentica attività culturale *libera* (e quindi, in sostanza, verso ogni forma di attività culturale *tout court*): posizione che si manifesta sia come proibizione di accedere ai testi letterari (e al patrimonio culturale in genere) del passato, compresi i classici, anzi, con particolare riferimento ai classici, di cui è rigorosamente vietata la circolazione e il possesso e che vengono tenuti sotto chiave, in cassaforte, esclusivamente dal Governatore Mondiale, sia come vera e propria, attiva censura, intervento diretto inteso a impedire agli autori, agli

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

intellettuali, agli scienziati, di esporre e far conoscere le proprie opere e il proprio pensiero, quando questo, anche solo «in potenza», minacci di intaccare la granitica stabilità dell'ordine costituito e, più in generale, non sia del tutto conformistico e coerente con i principi e l'ideologia *ufficiale* dello Stato Mondiale¹¹. Ed è proprio il Governatore Mondiale, ancora, che vediamo ritratto, in questa pagina, nel concreto esercizio della sua funzione di censore:

Una nuova teoria della biologia era il titolo della memoria che Mustafà Mondo «aveva finito allora di leggere. Rimase per qualche tempo seduto, corrugando la fronte con aria meditabonda, poi afferrò la penna e scrisse attraverso la pagina del titolo: Il modo con cui l'autore tratta matematicamente la concezione di fine è nuovo e altamente ingegnoso, ma eretico, e, per ciò che concerne il presente ordine sociale, dannoso e sovversivo in potenza. *Non è da pubblicare*». Sottolineò queste parole: «L'autore sarà tenuto sotto sorveglianza speciale. Il suo trasferimento alla stazione Biologica Marina di Sant'Elena potrà rendersi necessario».

Peccato pensò, mentre firmava. Era un lavoro da maestro. Ma una volta che si comincia ad ammettere delle spiegazioni d'ordine finalista, non si sa quale possa essere il risultato. E' questo genere d'idee che può facilmente far discondizionare gli spiriti più deboli tra le caste superiori, che può far loro perdere la fede nella felicità come Bene Sovrano e far loro credere, viceversa, che la meta è comunque altrove, in qualche punto al di fuori della presente sfera umana; che il fine della vita non è il mantenimento del benessere, ma qualche intensificazione e raffinamento della coscienza, qualche accrescimento del sapere. Ciò che, si disse il governatore, può benissimo essere vero, ma non ammissibile nelle presenti circostanze. Riprese la penna, e sotto le parole «*Non è da pubblicare*» tracciò una seconda riga, più grossa e più nera della prima¹².

In ogni caso, la contrapposizione tra i valori fondamentali della società del Mondo Nuovo (e primo tra essi, appunto, la *stabilità*, condizione essenziale,

¹¹ Del resto ci sono nel romanzo degli accenni al tormentato percorso storico attraverso cui si è giunti all'attuale stato di cose, che aiutano a inquadrare nella giusta prospettiva e vedere nella giusta luce l'effettiva realtà della posizione della cultura nel Mondo Nuovo. Ci riferiamo in particolare a episodi di brutale ferocia come «il famoso massacro del British Museum» – in quell'occasione «duemila fanatici della cultura furono asfissiati con solfuro di dicloroetile» – che si inquadra nell'ambito di una più generale «battaglia contro il Passato», caratterizzata, fra l'altro, «dalla chiusura dei musei; dalla distruzione dei monumenti storici» e «dalla soppressione di tutti i libri pubblicati prima del 150 di Ford» e, insomma, da una lotta senza quartiere contro ogni espressione di pensiero e di arte, che sembra in qualche modo anticipare, in chiave paradossale e satirica, la sistematica e spietata caccia ai libri (e ai lettori) di *Fahrenheit 451*. Le citazioni sono tratte da ALDOUS HUXLEY, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, trad. di Lorenzo GIGLI e LUCIANO BIANCIARDI, Milano 1991, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 157.

a sua volta per la realizzazione e il mantenimento della *felicità*¹³) e la cultura, intesa come espressione del libero esercizio dell'attività intellettuale e dello spirito critico (che rifiuta quindi, per sua natura, qualsiasi limitazione e condizionamento *esterno*) è netta e radicale. Tale contrapposizione è emblematicamente simboleggiata dall'assoluta incompatibilità tra Shakespeare (che rappresenta a sua volta al più alto grado tutto ciò che è arte, cultura, ricchezza interiore e di cui si fa ingenuo ma fiero propugnatore nel Mondo Nuovo il Selvaggio)¹⁴ e la nuova era di Ford. Non solo, infatti, la lettura di Shakespeare (come e più che di tutti gli altri scrittori) è incompatibile con la mentalità produttivistica e i criteri puramente utilitaristici che regolano la vita dello Stato Mondiale, per cui alla spontanea domanda del Selvaggio: «Leggono Shakespeare?», la Direttrice della Scuola Superiore di Eton risponde «arrossendo», quasi scandalizzata: «Certamente no»¹⁵ (e del resto la biblioteca «contiene soltanto libri di referenza»¹⁶, come chiarisce, in tono più pacato, il dottor Gaffney, il quale soggiunge: «Se i [...] giovani hanno bisogno di distrazione, possono procurarsela al cinema odoroso»¹⁷), ma è espressamente proibita proprio a causa della sua *bellezza* («Qui non ci è permesso l'uso delle vecchie cose [...]. Soprattutto quando sono belle. La bellezza attira, e noi non vogliamo che la gente sia attratta dalle vecchie cose. Noi vogliamo che ami le nuove», afferma il Governatore¹⁸), e, ancor più specificamente, perché «non si possono fare delle tragedie senza instabilità sociale», come spiega, ancora, il Governatore Mond, che, a sua volta, soggiunge: «Adesso il mondo è stabile. La gente è felice; ottiene ciò che vuole, e non vuole mai ciò che non può ottenere...»¹⁹; e al Selvaggio che insiste, «ostinato», ad affermare che «nonostante tutto [...] *Otello* è una bella cosa, *Otello* vale più dei film odorosi», ribatte: «Certo, [...] ma questo è il prezzo con cui dobbiamo pagare la stabilità. Bisogna scegliere tra la felicità e ciò che una volta si chiamava la grande arte.

¹³ Si può vedere al riguardo il nostro volume *Costretti ad essere felici. Studi sulla letteratura utopica*, Catania 2001, p. 91 sgg.

¹⁴ Lo stesso titolo, *Brave New World*, che, come è noto (e come, del resto, ci ricorda, implicitamente, l'autore, si veda A. HUXLEY, *Il mondo nuovo* cit., p. 142), è una citazione da *La Tempesta*, rinvia a sua volta a Shakespeare, includendo in sé, grazie all'allusività e alla duplicità di senso propria del registro ironico, la propria antitesi, sia sul piano del significato concreto (questo «mondo nuovo» è tutt'altro che *mirabile*) sia sul piano simbolico, dei valori *automaticamente* evocati dal semplice ed implicito riferimento al nome dell'autore inglese (appunto arte, cultura, *umanità*).

¹⁵ A. HUXLEY, *Il mondo nuovo* cit., p. 145.

¹⁶ Nell'originale inglese, «books of reference», cioè di consultazione, di carattere pratico, utilitaristico, appunto (si veda A. HUXLEY, *Brave New World*, London 1960, p. 133).

¹⁷ A. HUXLEY, *Il mondo nuovo* cit., p. 145.

¹⁸ *Ibid.*, p. 195.

¹⁹ *Ibid.*, p. 195-196.

Abbiamo sacrificato la grande arte. Ora abbiamo i film odorosi e l'organo profumato»²⁰.

Al rifiuto, all'assoluta refrattarietà alla cultura (ed ai libri in particolare, che di essa sono il principale *veicolo* materiale) gli abitanti del Mondo Nuovo sono *educati*, ovviamente, fin dalla nascita (se non dallo stadio embrionale), mediante le consuete tecniche di condizionamento che vengono *scientificamente* e sistematicamente applicate negli appositi Centri: sia gli individui appartenenti agli strati più bassi della popolazione sia quelli destinati a costituire l'*élite* (gli *Alfa*) e appunto per questo dotati di una maggiore autonomia di pensiero.

Naturalmente, quello più radicale e massiccio è il condizionamento esercitato sui membri delle classi inferiori, che viene attuato a tratti con modalità particolarmente crudeli e quasi sadiche. Si pensi, ad esempio, al procedimento con cui i bambini Epsilon sono abituati fin dalla più tenera età (otto mesi) a provare repulsione e terrore per i libri (oltre che per i fiori), ai quali vengono sistematicamente associate sensazioni atrocemente dolorose:

[...] i bambini [...] cominciarono a strisciare verso quelle masse di colori brillanti [costituite da vasi di fiori, opportunamente disposti, assieme ai libri, «in modo invitante»], quelle forme così allegre e vivaci sulle pagine bianche [...]. Dalle file dei bambini strisciati uscivano piccoli gridi di eccitazione, gorgogli e cinguettii di piacere [...].

I più veloci erano già giunti alla metà. Le manine si allungarono incerte, toccarono, afferrarono, sfogliando le rose transfigurate, sgualcendo le pagine illustrate dei libri. Il Direttore attese che tutti fossero allegramente occupati. Poi disse: «State bene attenti». E alzando la mano, diede il segnale.

La Bambinaia in Capo, che stava in piedi vicino a un quadro di comando, abbassò una leva.

Vi fu una violenta esplosione. Acuta, sempre più acuta, fischiò una sirena. I campanelli d'allarme squillarono disperatamente.

I bambini sussultarono, urlarono; i loro visi erano alterati dal terrore.

«E ora,» gridò il Direttore (poiché il rumore era assordante), «ora procediamo a rafforzare l'effetto della lezione mediante una leggera scossa elettrica.»

Agitò di nuovo la mano e la Bambinaia in Capo abbassò una seconda leva. Di colpo i gridi dei bambini mutarono di tono. C'era qualcosa di disperato, di folle quasi, negli urli acuti e spasmodici che essi ora emettevano. I loro piccoli corpi si contraevano e si irrigidivano; le loro membra si agitavano a scatti come sotto l'azione di fili invisibili [...].

«Osservate» disse il Direttore trionfante «osservate [...]. Essi cresceranno [dopo «duecento ripetizioni della stessa o d'altre simili lezioni»] con ciò che gli psicologi usavano chiamare un odio *istintivo* dei libri e dei fiori. I loro riflessi

²⁰ *Ibid.*, p. 196.

sono inalterabilmente condizionati. Staranno lontani dai libri e dalla botanica per tutta la vita»²¹.

La ragione di siffatto trattamento è indicata chiaramente subito dopo: «non si poteva permettere alle caste inferiori di sprecare il tempo della Comunità coi libri, e [...] c'era sempre il rischio che essi leggessero qualcosa capace di alterare in modo non desiderabile uno dei loro riflessi»²². Del resto, la preoccupazione di non «sprecare il tempo» con i libri, in cui si riflette e si esprime appieno la concezione puramente produttivistica e utilitaristica (oltreché ottusamente materialistica) che informa e regola tutti gli aspetti della realtà del Mondo Nuovo, è di ordine più generale e si estende all'intera società, in quanto vale per tutti la considerazione (di ispirazione – come si vede – smaccatamente consumistica) che «non si può consumare molto se si resta seduti a legger libri»²³.

Anche nello Stato Mondiale di Huxley, per altro, come già nello Stato Unico di Zamjàtin, l'attività *culturale* e artistica non è soppressa in maniera assoluta: esiste anzi un'abbondante produzione in diversi settori; totalmente organica, però, al sistema, e del tutto funzionale alle sue esigenze e finalità (e quindi, in realtà, di natura essenzialmente diversa, rispetto all'idea di cultura a cui ci riferiamo). Un efficace esempio dell'attività intellettuale ed artistica che si può svolgere nel Mondo Nuovo ci è offerto dal *creativo* Watson, che «negli intervalli della sua attività di educatore [infatti «di professione era docente al Collegio di Ingegneria Emotiva (Reparto Scrittura)»] componeva scenari per i film odorosi» e «aveva un dono speciale per i motti di propaganda e i versi ipnopedici»²⁴. E appunto il cinema odoroso, l'«organo a colori», la «musica sintetica» (che si suona col «sessofono»)²⁵ e simili amenità (i «feelies», come vengono chiamati), rappresentano – in piena consonanza, per altro, sia con l'avanzato grado di sviluppo tecnologico ed economico raggiunto dal Mondo Nuovo sia con la *Weltanschauung* e con l'*ethos* edonistico dominanti – le forme d'arte (o comunque di spettacolo e di intrattenimento) tipiche di questa società; mentre forme d'arte e di espressione di carattere più intimo e delicato sono di fatto messe al bando, come dimostra la vicenda dello stesso Watson, che per aver composto e letto ai suoi allievi dei versi che trattano «dell'essere soli» provoca «un putiferio» e viene minacciato dal direttore della scuola «di imminente licenziamento»²⁶.

²¹ *Ibid.*, p. 20-21.

²² *Ibid.*, p. 21-22.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁶ *Ibid.*, p. 160.

L'ostilità del potere nei confronti della cultura e dell'arte e al tempo stesso la tendenza a condizionarle, manipolarle e strumentalizzarle è ancora più netta e accentuata in *1984* (del 1948), in coerenza, del resto, col carattere più marcatamente repressivo e violento di quel regime su un piano più generale.

Nel mondo immaginato da Orwell i riferimenti specifici e diretti a questa componente della realtà sono, forse, meno numerosi, ma non certo meno eloquenti; e a ogni modo è il soffocante clima generale, la ferrea logica totalitaria che stringe nella sua morsa schiacciante ogni aspetto della vita di Oceania, a consentirci di completare – per via deduttiva – il quadro e di capire anche nei particolari non direttamente ed esplicitamente illuminati dall'autore qual è, in quel sistema, la condizione della cultura e dell'attività intellettuale in genere. E' sintomatico, comunque (e altamente significativo), il fatto che il protagonista Winston Smith si risvegli da un suo struggente e nostalgico sogno «con la parola "Shakespeare" sulle labbra»²⁷; e tanto più significativo, in quanto ciò avviene in un contesto in cui si è appena parlato dell'inattualità della Tragedia («La Tragedia, egli sentiva, apparteneva al tempo antico, a un tempo in cui c'erano ancora segretezza, amore, amicizia, e in cui i membri di una famiglia se ne stavano l'uno vicino all'altro senza sentire il bisogno di indagarne la ragione»²⁸).

In ogni caso, ogni forma di espressione e ogni prodotto culturale e artistico sono sottoposti nel *1984* a un assiduo controllo e a un continuo processo di manipolazione del tutto funzionali alle finalità *politiche* del regime. Se ne può avere un'idea abbastanza precisa leggendo, per esempio, il cap. 4 della parte prima, dove si descrive e si esemplifica l'attività di Winston Smith presso il Ministero della Verità, consistente nella quotidiana *correzione* e *rettifica* delle notizie pubblicate sulla stampa nel tempo passato, e, generalizzando, si chiarisce:

Tale processo di continua trasformazione era applicato non soltanto ai giornali, ma ai libri, ai periodici, agli opuscoli, ai manifesti, alle circolari, ai films, alle colonne sonore, alle illustrazioni, alle vignette umoristiche, alle fotografie [...] a qualsiasi materiale stampato e comunque documentato che potesse avere un significato politico o ideologico. Giorno per giorno, minuto per minuto, il passato veniva aggiornato²⁹.

mentre poco più avanti si precisa: «La sezione più grande dell'archivio [...] era formata semplicemente da gente il cui incarico consisteva nel rintracciare e nel

²⁷ GEORGE ORWELL, *1984*, trad. di GABRIELE BALDINI, Milano 1989, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 34. Non può sfuggire, su questo punto – ne fosse o no consapevole Orwell, l'analogia col *Mondo Nuovo* di Huxley, dove appunto non c'è più posto per *Otello* (come abbiamo visto), per *Romeo e Giulietta*, per la tragedia e per la «grande arte» in genere (che è incompatibile con la stabilità sociale di quel mondo).

²⁹ *Ibid.*, p. 43-44.

mettere assieme tutte le possibili copie di libri, giornali e altri documenti che erano stati superati e che erano quindi destinati ad essere distrutti»³⁰; anche i libri, comunque, come viene ulteriormente ribadito ancora poco oltre, «venivano sequestrati e riscritti di nuovo più volte, ed erano invariabilmente ristampati senza che si ammettesse per questo che era intervenuto in essi alcun mutamento»³¹; né si tratta solo di testi di contenuto esplicitamente politico, o comunque di natura tale da *toccare direttamente* punti o interessi nevralgici del *sistema*, bensì anche di opere di carattere prettamente letterario, come si desume dal riferimento all'attività di Ampleforth, che, grazie alla sua «sorprendente capacità di combinare imbrogli con le rime e i metri», è incaricato di «produrre [...] rifacimenti (che venivano detti testi definitivi) di quelle poesie che erano divenute ideologicamente offensive ma che per una ragione o per l'altra dovevano rimanere nelle antologie»³².

D'altra parte, anche nel 1984 di Orwell la *politica culturale* del regime non si limita a una siffatta *pars destruens*, o comunque *negativa*, bensì comprende pure una sua precisa linea d'azione *positiva* (s'intende, secondo la sua logica e le sue finalità), che anzi è quella prevalente: infatti «l'incarico principale» della sezione del Ministero in cui lavora Smith «non consisteva nel ricostruire il passato, ma nel fornire ai cittadini dell'Oceania giornali, films, libri di testo, teleprogrammi, commedie, romanzi e ogni possibile tipo di materiale informativo, istruttivo o di semplice svago, da una statua a uno slogan, da una poesia a un trattato di biologia, da un sillabario a un dizionario di neolingua»³³; e c'era poi, in particolare,

un intero sistema di reparti separati che si occupava di letteratura per i prolet, di musica, di teatro e di ogni altro genere di svago per i prolet. Vi si producevano stupidissimi giornaletti che non trattavano se non di qualche avvenimento sportivo, di cronaca nera e d'astrologia, qualche romanzetto da quattro soldi, certi filmetti pieni di cosce e seni nudi e canzonette sentimentali che venivano composte secondo un procedimento del tutto meccanico, per mezzo d'una sorta di caleidoscopio che si chiamava *versificatore*. E c'era persino un'intera sottosezione, che in neolingua veniva chiamata *Pornosez*, interessata solo alla produzione del più basso materiale pornografico [...]³⁴.

passo nel quale, fra l'altro, oltre al carattere meticolosamente burocratico dell'organizzazione delle attività *culturali*, viene efficacemente messa in luce, in chiave satirica, la funzione *politica* – di ottundimento e di evasione – della letteratura e dell'arte *per il popolo*, sulla cui schematicità e meccanica ripetitività

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 46.

³³ *Ibid.*, p. 46-47.

³⁴ *Ibid.*, p. 47 (corsivi nel testo).

lo scrittore ritorna, con più specifica attenzione, più avanti, a proposito dell'attività svolta da Julia (che lavora appunto a una delle «macchine per redigere romanzi, [...] nel Reparto Amena» dello stesso Ministero della Verità, «un potente e complicato apparecchio a motore elettrico»), precisando per bocca della ragazza stessa – dopo aver sommariamente descritto «l'intero procedimento usato per la composizione dei romanzi, dalle direttive generali emanate dalla Commissione Progetti fino ai ritocchi finali che erano compito dell'Unità Riscrittura» – che i racconti prodotti nella Pornosez (una sottosezione, appunto, del Reparto Amena) hanno «solo sei intrecci», i quali vengono «un po' mischiati fra loro, mica troppo», per mezzo dei «caleidoscopi» (cioè le «macchine» al cui funzionamento la ragazza è addetta)³⁵.

L'ostilità e la violenza nei confronti della cultura, poi, si estende (come nel Mondo Nuovo di Huxley) anche al passato (seppur recente), alle vicende *storiche* che hanno preceduto e preparato la situazione attuale: «La caccia e la distruzione dei libri era stata completa nei quartieri dei prolet, come in tutti gli altri. Era assai improbabile che in tutta l'Oceania esistesse anche una sola copia d'un libro stampato prima del 1960»³⁶; e ancor più fosco è lo scenario prefigurato per il futuro:

Nel 2050, e forse anche prima, [...] tutta la letteratura del passato sarà completamente distrutta. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron [...] esisteranno solo in neolingua, non soltanto trasformati in qualcosa di diverso, ma sostanzialmente trasformati in qualcosa che contraddice quel che erano prima [...]. Lo stesso clima del pensiero sarà diverso. Infatti non ci sarà il pensiero così come lo intendiamo oggi. Ortodossia significa non pensare, non aver bisogno di pensare. L'ortodossia è non-conoscenza³⁷.

Nel frattempo, nel periodo di transizione e preparazione di questo avvenire, i testi del passato saranno profondamente manipolati e *riadattati*. Come si afferma nell'«appendice» dedicata all'illustrazione dei *Principi della neolingua* (che fornisce anche un *riscontro* a quanto annunciato, nel brano appena citato, dal *linguista* Syme),

la letteratura pre-rivoluzionaria si sarebbe potuta soltanto sottoporre a un processo di traduzione ideologica, vale a dire a un'alterazione così nel senso come nella lingua [...]. Considerazioni di prestigio facevano ritenere opportuno [...]

³⁵ *Ibid.*, p. 138-139. Analogamente, si producono «innumerevoli canzonette, tutte identiche l'una all'altra, che vengono pubblicate, a esclusivo beneficio dei prolet, da una sottosezione del Reparto Musica. Le parole di tali canzonette sono composte senza alcun intervento della personalità umana, da uno strumento chiamato versificatore» (*ibid.*, p. 147).

³⁶ *Ibid.*, p. 103. Anche qui vien fatto di pensare al mondo di *Fahrenheit 451*.

³⁷ *Ibid.*, p. 57. Si ricordi, d'altronde, che uno dei principi fondamentali a cui s'informa l'intera realtà del 1984 è quello espresso nello slogan «L'ignoranza è forza».

conservare la memoria di alcune figure storiche, mentre si badava, naturalmente, di mettere al corrente le loro opere con la filosofia del Socing. Numerosi scrittori come, per esempio, Shakespeare, Milton, Swift, Byron, Dickens e qualche altro stavano ancora subendo il trattamento della traduzione ideologica. Una volta che tale lavoro fosse stato completato, i loro scritti originali, assieme a tutto ciò che sopravviveva della letteratura del passato, sarebbero stati distrutti³⁸.

In una prospettiva ancora più lontana, comunque – quella delineata da O'Brien come obiettivo finale del Partito –, «non ci sarà più arte, più letteratura, più scienza. Una volta onnipotenti – afferma il gerarca –, non avremo più alcun bisogno della scienza»³⁹.

Anche in *Fahrenheit 451* dell'americano Ray Bradbury (del 1953), dove, come è noto, i pompieri danno una caccia spietata e senza quartiere ai libri e hanno il compito di appiccare, paradossalmente, gli incendi (anziché spegnerli), dando fuoco alle case dove i volumi vengono illegalmente detenuti, il tema della persecuzione e della repressione della cultura da parte del potere è in primo piano, anzi è quello centrale e principale (tanto che dà il titolo al romanzo) ed assume un valore e una portata chiaramente allegorica, allargandosi a rappresentare un'intera condizione politico-sociale ed etico-esistenziale (e riflettendo, in particolare, il clima soffocante di *caccia alle streghe* caratteristico del periodo del maccartismo, durante il quale l'opera fu concepita e scritta).

Alla repressione della cultura fa da pendant – qui come altrove – ed è essenzialmente complementare (come se fosse legato da un rapporto di proporzionalità inversa) uno sviluppo ipertrofico e una presenza pervasiva della televisione, che, grazie al suo potere di suggestione e di condizionamento del pubblico (che viene *ipnotizzato* e totalmente irretito mediante spettacoli dozzinali e melense trasmissioni *interattive*), diviene uno dei più formidabili ed efficaci strumenti di controllo e di dominio nelle mani del *sistema*, che all'occorrenza se ne serve anche per mobilitare e *pilotare* direttamente la massa della popolazione nella lotta contro i suoi *nemici*.

Insomma, nelle distopie l'atteggiamento negativo, l'ostilità e l'azione repressiva da parte del potere nei confronti della cultura e dell'arte costituiscono – sostanzialmente – una costante. Ed è logico, del resto, che sia così, in opere espressamente concepite come una rappresentazione di società *negative* (e caratterizzate appunto dalla loro *negatività*), e intese proprio a denunciare, portandoli alle estreme conseguenze, i mali, i pericoli e le tendenze degenerative insite nelle società reali di riferimento.

Quello che appare forse meno ovvio e anzi, almeno a prima vista, piuttosto sorprendente è che anche in diverse *eutopie*, in utopie, cioè, concepite come alternative positive e in tutto migliori delle società reali, si manifesti una

³⁸ *Ibid.*, p. 326.

³⁹ *Ibid.*, p. 281.

disposizione nei confronti della cultura e dell'arte tendenzialmente negativa e comunque caratterizzata, in vario modo e misura, da diffidenza, sospetto e, non di rado, da una più o meno larvata avversione.

Ma questo attiene forse a quell'elemento di *dirigismo* (e quindi di potenziale autoritarismo e, al limite, totalitarismo) che – come notano Ruyer, Trousson e altri critici – è inherente all'essenza stessa dell'utopia. Ed è, comunque, un discorso che in parte ho affrontato altrove⁴⁰, ma che ci allontanerebbe alquanto, ora, dal tema specifico che mi sono prefisso di trattare in questa sede.

E' invece il momento, a questo punto, di provare a dare una qualche conclusione – sia pur provvisoria – al nostro discorso. Per far questo, riallacciandomi, almeno in parte, alle considerazioni iniziali, vorrei rilevare come tra letteratura distopica e *distopie reali* (o semplicemente sistemi di potere sostanzialmente o anche solo tendenzialmente totalitari) si sia in qualche modo instaurata una sorta di circolo vizioso – o meglio, di *spirale* viziosa –, una singolare e, in un certo senso, perversa sinergia per cui gli autori di opere del genere di quelle da noi esaminate, cogliendo i segni premonitori e i potenziali pericoli già presenti, sia pur allo stato embrionale, nelle società reali del loro tempo, ne prefigurano e anticipano i possibili sviluppi fino alle conseguenze estreme; e i detentori del potere delle società reali (almeno, di molte di esse) – più o meno consapevolmente e sistematicamente – ne traggono spunti e suggerimenti (se non proprio concreti insegnamenti) per il mantenimento e il rafforzamento del loro dominio (producendo e alimentando così, a loro volta, la materia per altre possibili opere distopiche, e così di seguito [...]). Ciò vale, in particolare, evidentemente, per quanto riguarda le tecniche, sempre più scientifiche e sempre più subdole, della propaganda e l'uso, sempre più spregiudicato, dei *media*, la manipolazione sistematica dell'informazione (e quindi dell'opinione pubblica) e l'abbondante fornitura alle masse – come dice Huxley – di *panem et circenses*⁴¹ (spesso più i secondi che il primo, in verità), in modo da distrarre, ottundere, stordire, specie la parte economicamente e socialmente – e quindi anche culturalmente – più debole – ma numericamente maggioritaria – della società e ottenerne così, surrettiziamente, il consenso politico e sociale: pensiamo, per esempio, ai *feelies* del Mondo Nuovo di Huxley o ai «filmetti pieni di cosce e seni nudi» del 1984 di Orwell e confrontiamoli con i tanti programmi della cosiddetta Tv spazzatura che imperversa ai nostri tempi (e penso in particolare, in questo caso, alla realtà italiana).

⁴⁰ Mi riferisco al mio saggio *La cultura in utopia*, in «Siculorum Gymnasium – Studi d'Italianistica per Paolo Mario Sipala», LV, n. 1–2, 2002, p. 483-512.

⁴¹ «Date all'uomo pane abbondante e regolare tre volte al giorno, e in parecchi casi egli sarà contentissimo di vivere di pane solo, o almeno di solo pane e circensi» in A. HUXLEY, *Il mondo nuovo* cit., p. 338-339.

L'ignoranza è forza, insomma, come efficacemente sintetizza lo slogan di Orwell che ho preso in prestito come titolo del mio discorso. Da questo punto di vista, si potrebbe scorgere più di una analogia (almeno sul piano – diciamo così – formale) tra i metodi di un Goebbels, dell'orwelliano Big Brother e – tanto per fare un esempio attuale – di un Berlusconi ... (parlo, naturalmente, in questo caso, solo di metodi e tecniche relative all'uso dei *media* e della comunicazione in genere)⁴².

Tutto ciò considerato, comunque, non c'è poi tanto da meravigliarsi che, dopo il crollo del muro di Berlino e la caduta definitiva del sistema costituito dai Paesi del cosiddetto socialismo reale – e la conseguente profonda crisi dell'ideologia e delle idealità stesse del comunismo (che agli occhi di tanti aveva rappresentato, di fatto, un'utopia possibile, realizzabile, se non, appunto, realizzata) –, molti abbiano parlato, negli ultimi decenni, di *fine dell'utopia*. Anzi, da diversi punti di vista, si potrebbe esser tentati non solo di convenire su tale conclusione, ma perfino di estenderne e generalizzarne la portata.

Fine dell'utopia, dunque, e, ahimè, trionfo, o comunque prevalenza, della distopia (e mi riferisco sia ai Paesi e ai sistemi ex- o post-comunisti sia a quelli capitalisti o postcapitalisti; al mondo globalizzato – insomma – quale lo vediamo configurarsi e costituirsi nel tempo presente).

E tuttavia, come si fa per certi film (o, talvolta, anche per certi romanzi), possiamo anche pensare a un possibile finale *B*, a una conclusione alternativa meno catastrofistica (e lo dovremmo, penso, per lo meno ai giovani, che hanno diritto a conservare almeno la speranza di un futuro migliore): una conclusione alternativa che potrebbe essere, all'incirca, la seguente.

Tanti pronunciano giudizi – o formulano previsioni – più o meno apocalittiche; e certo la realtà attuale non manca di fornirgliene argomenti e ragioni.

Fine del socialismo; addirittura, per alcuni, *fine della storia*; dunque – anche – fine dell'utopia.

D'accordo, se per utopia intendiamo un progetto specifico, concreto, che pensiamo di dover e poter realizzare in un periodo di tempo storicamente definito o comunque prevedibile.

Ma se invece per utopia intendiamo – come del resto fanno diversi autorevoli e ammirabili pensatori, da Karl Mannheim a Ernst Bloch – un principio, un lievito vitale, una spinta propulsiva, una meta luminosa a cui tendere, anche sapendo – magari – che non si raggiungerà mai del tutto, ma che tuttavia costituisce un fattore di miglioramento della condizione umana, una più o meno potente forza positiva nella complessa dinamica della realtà di cui

⁴² Nel momento in cui conseguo per la pubblicazione il presente lavoro, l'*era berlusconiana* sembra ormai avviata al tramonto. Ma ne restano, manifestamente, fin troppi *lasciti*, e chissà quanto tempo e quante generazioni dovranno passare perché si possa smaltire totalmente l'effetto di tali *scorie*. E comunque, non si sa mai ...

l'uomo è al centro, ebbene, allora si può continuare a coltivare la *speranza* (e penso appunto al *principio speranza*, *Das Prinzip Hoffnung* a cui Bloch ha intitolato il suo ponderoso trattato) che essa – l'utopia – non sia morta, e anzi non possa mai morire.

Del resto, come dicevano i nostri avi: *Spes, ultima dea.*

DOCUMENTO E FINZIONE AGLI ALBORI DELLA STORIA MODERNA: *IL CONSIGLIO D'EGITTO E LA CRONACA DI HURU*

MIRCEA ANGHELESCU
Università di Bucarest

In epoche remote la falsificazione si applicava probabilmente ad oggetti il cui valore giustificava il rischio di una severissima pena: la moneta, il metallo prezioso, ossia, in epoche alquanto più recenti, al documento che sanciva il possesso di tali valori – un testamento, ad esempio, oppure qualche altro atto notarile di tipo donazione.

Frequenti in epoca moderna soprattutto nel campo dell'arte, i falsi sono guardati oggi dal pubblico e perfino dagli studiosi con una certa indulgenza, dato che spesse volte essi sono prova di reale talento, ma anche perché sembrano rispondere ad una certa sollecitazione, quasi un pubblico invito. Ricordo un film di una quarantina d'anni or sono, con Audrey Hepburn e Peter O'Toole, un film che partiva da una storia vera e riusciva a indurre questo tipo di simpatia per un'artista di genio, capace di immedesimarsi totalmente con il celebre pittore di cui falsifica un quadro, ovviamente per ottenere in modo disonesto una somma importante di denaro. Appropriandosi la tecnica e la visuale dell'artista il falsario diventa quell'artista medesimo, lo sostituisce con successo. Quanto più originale un pittore, ci dicono gli specialisti, tanto più facile è imitarlo, falsificarne le opere. Nel caso di Pablo Picasso, ad esempio, corre voce che ci siano in giro, nei musei, nelle collezioni private o messi in vendita alle case d'asta circa il doppio dei quadri veramente dipinti, disegnati o incisi dall'artista (del resto solo questi oltre diecimila, sembra, tra cui molti capolavori). La frequenza e spesso la insigne qualità artistica di questi falsi ha fatto nascere una nuova versione del collezionista d'arte – il collezionista di falsi.

Alla stregua di ciò che è accaduto nel campo delle belle arti, i falsi sono dilagati nella nostra vita: non si tratta più solo di quadri ma anche di autografi, testi letterari, edizioni rare e poi profumi, borse, orologi e anche oggetti di uso comune – lamette, detersivi o pezzi di ricambio per le automobili: in questi casi, in mancanza dell'originale si ricorre consapevolmente a qualche succedaneo.

Ma ci sono anche i documenti falsificati che non mirano a un profitto di natura materiale, ma a far ottenere prestigio, capacità d'influenzare la pubblica opinione e via dicendo. Il tipo più noto di falsificazione dei documenti è quello che riguarda le genealogie nobiliari: documenti i quali stabiliscono un rapporto possibile ma non comprovabile con una nobile, antica o solo prestigiosa famiglia. Tale rapporto rientra nel campo della finzione, ha in comune con la

letteratura la capacità di far accettare un'illusione creata attraverso una ricostruzione che parte da elementi reali. Questo tipo di falso ricopre a volte una verità ancora non dimostrata. Non è certo il caso di tante genealogie fantasiose tramite cui a degli snob in cerca di impressionanti ascendenze sono state scrocicate ingenti somme. Il principe moldavo Mihail Sturdza, ad esempio, ha pagato una bella somma negli anni quaranta dell'Ottocento per procurarsi documenti (falsi, beninteso) attestanti la parentela con una nobile famiglia ungherese dal nome simile. Era un periodo in cui le famiglie della nuova classe dirigente cercavano una legittimazione storica, possibilmente di portata europea o ancor più vasta: un'altra famiglia moldava, i Balș, ostentava ad un certo momento un albero genealogico che comprendeva Baldovino di Fiandra, i re serbi del Cinquecento e si inoltrava fino ai tre Re Magi del Vangelo¹.

Tali storie, più o meno squallide, ci fanno diffidare ma anche stupirci di fronte ai falsi di tipo più raro, con motivazioni meno materiali ma invece con possibili conseguenze su una scala più ampia. In una certa epoca della storia tali prodotti hanno potuto avere anche conseguenze dirette su leggi fondamentali, regimi politici o forme di ordinamento amministrativo. Si tratta dell'epoca della modernità europea, allorquando sono stati studiati, ricostituiti e rivisti i vecchi documenti, le tradizioni sulle quali sono state poste le fondamenta istituzionali dei moderni Stati.

Uno degli esempi più noti di tali tentativi di falsificazione del passato storico tramite documenti i quali, una volta accettati, avrebbero causato mutamenti istituzionali proviene per l'appunto da questa parte del mondo, dalla Sicilia. E un caso ben noto agli studiosi e anche al pubblico vasto dato che ha fatto l'oggetto del breve romanzo di Leonardo Sciascia tradotto in quasi tutte le lingue dell'Europa (e naturalmente, anche in romeno) *Il codice d'Egitto* (1964).

Al di là del contenuto piuttosto noto di questo romanzo, il caso dei falsi di cui si tratta rimane ancora uno dei più appassionanti e uno di quelli non ancora pienamente risolti (se mai tale caso possa essere risolto interamente). Molto in breve, i fatti sono questi: Nel dicembre del 1782, dopo una visita a Napoli, un tale di nome Ibn Uthman al-Miknasi Muhammad, ambasciatore itinerante del Marocco in parecchi Paesi europei si vede costretto da una tempesta a rimanere per quasi un mese a Palermo; in questo lasso di tempo fa la conoscenza dell'abate Giuseppe Vella, il quale gli fa da cicerone e interprete. Durante una delle visite protocolari o turistiche, l'ambasciatore ha l'occasione di vedere alcuni documenti arabi ritrovati negli archivi di un monastero, documenti che Vella gli mostra essendo lui in quella città l'unico conoscitore della lingua araba. Per motivi che rimangono poco chiari, Vella continua ad interessarsi ai manoscritti anche dopo la partenza dell'ambasciatore e dichiara ai suoi

¹ TEODOR CODRESCU, *Uricariul sau colecțiune de diferite acte care pot servi la istoria românilor*, vol. XVII, Iași 1891, p. 369, nota 32.

conoscenti, tra cui il suo protettore, il monsignor Airoldi, di aver trovato un manoscritto (ulteriormente sunterà fuori anche un secondo) in cui si parla della storia dell'epoca in cui la Sicilia era stata conquistata dagli arabi.

Manoscritti tradotti e messi in circolazione gradualmente, nel 1789 quello intitolato *Il Codice diplomatico di Sicilia* e nel 1793 *Il Libro del Consiglio di Egitto tradotto da Giuseppe Vella, cappellano del Sacro Ordine Gerosolimitano*, i due documenti destano enorme interesse e nel contempo molti sospetti: i testi contengono passi incomprensibili, nomi e informazioni sia mutilati sia sconosciuti e il traduttore non ispira molta fiducia: alcuni contemporanei affermano che egli conoscesse solo la propria lingua che parlava da contadino (la lingua maltese, che deriva da un dialetto arabo affine al tunisino). Messo a confronto con alcuni studiosi europei, il Vella viene smascherato come impostore e condannato a qualche anno di reclusione in un monastero.

L'interesse di quest'affare sta nel fatto che ci sono numerosi documenti secondari in grado di gettare luce su vari aspetti del falso e dei rispettivi effetti. Esiste una ricerca di un contemporaneo, egli stesso una figura di gran interesse – professore a Palermo, classicista, inventore. Domenico Scina dedica al falso di Vella un ampio capitolo di una sintesi sulla letteratura siciliana del Settecento: *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo*². In questo studio, che sta alla base di quasi tutti i commenti recenti, si dimostra che il Vella ha falsificato un banale manoscritto arabo contenente la vita del profeta. Il testo era stato corredata da un'introduzione, poi tradotto e intercalato di vari interventi per essere presentato come una relazione storica sulla conquista dell'isola da parte degli arabi e sui rapporti giuridici esistenti in quel momento, descrivendo i cambiamenti che ne derivano da questa conquista avvenuta durante il dominio normanno. Le conseguenze riguardano il dominio della terra e l'autorità dei nobili locali. Rovesciando i dati trasmessi dalla tradizione, il testo del Vella (ossia il falso) apporta un sostegno diretto alle riforme a carattere illuminista del viceré Caracciolo, la cui politica mirava a indebolire il potere della nobiltà siciliana, posseditrice dei grandi latifondi. Allorquando le questioni coinvolte portano ad un più attento esame delle sue *traduzioni*, il Vella cerca varie spiegazioni, tra cui anche quella che, interessato al manoscritto mostratogli, l'ambasciatore marocchino avrebbe regalato al monaco altri quattro manoscritti contenenti riferimenti importanti alle questioni concernenti il dibattito, dai quali egli ha attinto le informazioni pubblicate.

Non si sa con certezza se i baroni locali abbiano conosciuto o meno sin dall'inizio le implicazioni del testo messo in circolazione, inizialmente il tutto sembrava una mera disputa tra filologi. In seguito alla pubblicazione del testo si fanno sentire effetti di ampia portata. Per fortuna, o addirittura in modo

² ADELAIDE BAVIERA ALBANESE, *Il problema dell'arabica impostura dell'abate Vella*, riprodotto in DOMENICO SCINA, A. ALBANESE, *L'arabica impostura*, Palermo 1978.

provvidenziale, si può dire, esiste anche la testimonianza dell’ambasciatore circa la sua imprevista sosta in Sicilia. Pure questa parte del testo arabo è stata tradotta e pubblicata venticinque anni or sono³.

Nelle poche pagine dedicate alla visita di Palermo si conferma l’interesse dell’ambasciatore per la storia araba della Sicilia, nonché la presenza di un abate che parlava l’arabo, il cui nome non è menzionato (si infirma dunque l’allegazione che l’arabo parlato dal Vella fosse stentato) ma con cui ha conversazioni teologiche; non si ricordano le discussioni sulla storia dell’isola e neanche i manoscritti regalati al Vella.

Una volta stabilito che il Vella ha mentito in merito alle proprie traduzioni, agli eventi, ai manoscritti utilizzati, tenendo conto che i principali manoscritti a cui egli fa riferimento sono misteriosamente spariti in occasione del suo arresto e non sono mai stati ritrovati, ci sembra lecito dubitare di tutta questa costruzione in cui, casualmente o no, l’abate sembra essere solo uno strumento di cambiamenti per i quali si sta cercando un fondamento giuridico. Va detto anche che il Vella dimostra un comportamento interessante, e un falsario che non nasconde le proprie azioni e, una volta scoperto, non cerca giustificazioni ma si aspetta elogi per quello che ritiene essere un atto di creazione. Il Vella stesso sembrava aver la convinzione che la sua truffa non era solo una modesta opera di traduzione allorquando scriveva nel 1811, dopo che era stato liberato: «Bisogna dunque convenire che se io non avessi fatto altro che indovinare, non si poteva indovinare più giusto e che l’inventore di una produzione così singolare avrebbe, mi si permetta di dirlo, tutt’altro merito che il traduttore di una raccolta di lettere arabe».

E’ il sentimento che Sciascia ha intuito quando ha portato alla forma più esplicita l’affermazione suddetta: «[...] Più forte era il gusto di offrire al mondo la rivelazione dell’impostura, della fantasia di cui nel Consiglio di Sicilia e nel Consiglio d’Egitto aveva dato luminosa prova. In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all’impostore» (III, cap. XV).

Tale tipo di falso è rappresentato nell’ambito della cultura romena dalla cosiddetta Cronaca di Huru, un documento emerso dal nulla e pubblicato nel 1856, con l’ampio concorso di studiosi di molto rispetto, i quali si sono sbagliati in buona fede appunto perché il documento rispondeva alle generali attese del momento. Si tratta dell’epoca successiva alla guerra di Crimea del 1853. Un lungo interregno ha preceduto la presa delle decisioni in merito al futuro dell’Europa e specialmente al futuro dei principati romeni. Tale decisone non poteva non influire in maniera decisiva anche sul risultato della lotta tra i fautori dell’indipendenza e dell’unione dei due principati romeni (*partida națională*) e i

³ MUHAMMAD IBN UTHAMĀN AL-MIKNASI, *La luna risplendente: Palermo nei ricordi di un ambasciatore marocchino del ‘700*, introduzione, versione e note di ADALGISA DE SIMONE, 1986.

sostenitori del vecchio ordine, desiderosi di mantenere il dominio degli ottomani, la cui fragilità consentiva l'infiltrazione russa. Ci sarebbe da aggiungere anche la scarsa cultura storica e filologica dell'epoca, che rendeva quasi illusorio il controllo scientifico dei documenti. E' solo tenendo conto di tutti questi elementi che diventa alquanto più comprensibile l'apparizione di un simile documento, come anche il fatto che esso sia venuto preso sul serio dagli storici del tempo.

Il documento è stato stampato nella primavera del 1856 nella tipografia di Gh. Asachi ed è preceduto, a mo' di prefazione, da una lettera dell'alto dignitario Gh. Boldur-Lătescu, colui che aveva trovato il manoscritto e ne pagava il costo della stampa: «trovandomi fra le mani un frammento di un documento di importanza storica per la patria, scritto nell'antica lingua romena, ho ritenuto utile sottoporlo alla critica degli studiosi di filologia». Se non chiarisce affatto in che modo abbia trovato lo straordinario documento, la lettera di Boldur-Lătescu dimostra che l'importanza storica del testo era evidente per coloro che l'avevano messo in circolazione. Una successiva, brevissima, prefazione non firmata va ancor oltre, identificando il testo con «la vecchia cronaca latina che citano i nostri cronisti», ossia la cronaca che oggi gli studiosi assegnano ad un autore polacco.

Il documento non sarebbe altro, si afferma, che la traduzione romena eseguita dallo *spătar* Clănău nel 1495, di un originale latino steso da Huru, cancelliere del voivoda Dragoș. A sua volta, il testo latino sarebbe stato solo un estratto dalla cronaca latina anteriore di Abore Campodux. L'inizio del testo fa riferimento al periodo anteriore all'abbandono della Dacia dalle truppe romane: «quando si annunciò il bando dell'imperatore, tutti quanti, i dignitari e i contadini con i loro servi, le bestie e tutti i loro beni s'incamminarono verso il Danubio per passare in Moesia». La narrazione va fino alla morte del fondatore dello stato moldavo, a capo di un regno durato quattro anni e sette mesi, dopo che erano state create le strutture statali, la lista delle dignità pubbliche, le divise (belle toghe bianche e corone di foglie di quercia), cioè alla fine del Duecento.

La principale questione intorno alla quale il testo si sviluppa per circa dieci pagine è il seguente dilemma: cosa faranno gli abitanti in pericolo di rimanere da soli, senza difesa, dopo la ritirata dei romani? Si decideranno forse di abbandonare le case degli avi e le ossa dei parenti e la terra dove vivono sin dai tempi antichi? E loro decidono di non partire, ma di accogliere come ospiti ogni popolo che potrebbe arrivare.

Come spesso accade in simili casi, come nel caso dell'*Inno* russo dell'*armia* del principe Igor, copiato e in seguito sparito nel grande fuoco che ha distrutto Mosca nell'assedio napoleonico, il documento originale (già poco e male descritto nei suoi particolari materiali) è sparito poco dopo e disponibile per l'analisi è rimasto solo il testo riprodotto, che conteneva forme linguistiche e una sintassi aberrante rispetto a tutto quello che gli studiosi conoscevano dalle

testimonianze esistenti – poche e frammentarie, è vero, ma sufficienti per tale confronto. Inoltre, la prospettiva del cronista appare incongrua rispetto alla tradizione: i numerosi dettagli pittorici tradiscono una visione moderna, una sensibilità ai colori e alle forme, mentre la profusione dei dettagli sembra poco tipica dell'epoca e del genere degli annali: «ed è stato deciso che tutti i giudici vestino di una toga bianca listata di nero, con bottoni d'argento e cordellina d'oro e tengano un bastone dorato, mentre le guardie abbiano giacche bianche, sempre con bottoni d'argento e bastoni argentati».

La falsità del linguaggio salta agli occhi, la sintassi e la topica sono interamente inventate, contrarie allo spirito della lingua. Non conta! L'evento viene pubblicizzato, la pubblica opinione ne prende nota con entusiasmo e i giornali di Iași ne riferiscono la reazione. La prefazione di Boldur–Lățescu viene pubblicata in prima pagina dal *Foiletonul Zimbrului* mentre *Gazeta de Moldavia* del 14 giugno dedica al evento, sempre in prima pagina, un commentario che conferma il notevole interesse del pubblico: «des faits glorieux pour les Roumains et importants pour les voisins restent ensevelis dans l'oubli parce que pendant les dernières invasions des Tartares les saccages et l'incendie ont détruit ou égaré la plus grande partie des documents de toute espèce. Au fur et à mesure que le calme et la confidence se rétablissent dans le pays, il apparaît des restes précieux qui serviront au complètement d'une histoire spéciale du pays».

Ma il commentario più interessante fra tutti è apparso sul giornale *Steaua Dunării* [La stella del Danubio] del 19 giugno. L'articolo (sempre sulla prima pagina!) inizia con una costatazione: «uno scritto recentemente scoperto e dato alla luce della stampa [...] è del massimo interesse nelle attuali circostanze». Le circostanze erano le imminenti decisioni in merito all'avvenire dei principati romeni, da esser prese dopo la Pace di Parigi. In tale situazione era veramente del massimo interesse poter dimostrare l'antica tradizione di certe istituzioni nazionali, la cui esistenza avrebbe costituito un precedente decisivo. Onde «la gran sete di venire a sapere che cosa siamo stati, per poter capire che cosa potremo ancora essere» e anche l'interesse con cui il documento in causa è accolto, nonostante i dubbi sorti sin dal primo momento. «Per quanto fondati possano essere i nostri dubbi sull'autenticità di uno scritto simile, i più di noi lo guarderanno come una produzione letteraria del massimo interesse. Se non è vero, è ben trovato dicono gli italiani. Quindi, se la cosa non è proprio comprovata, noi affermiamo che è opportuna». Non si tratta infatti di partecipare, sia anche involontariamente alla mistificazione, come accadeva nel caso dei manoscritti siciliani: l'opinione pubblica sembrava ben contenta che si fosse trovato un testo adatto ad offrire un fondamento per i sogni.

Il documento non è stato praticamente mai esaminato dagli storici della cultura o della letteratura. Vero è che, se il documento non risale al Quattrocento, esso appartiene però sicuramente all'Ottocento e se non è importante per conoscere l'ordinamento giuridico e statale dei romeni durante il

millennio oscuro è importantissimo per conoscere la mentalità dei romeni del 1850, il modo in cui vedevano il proprio passato, ricostituivano le basi di un'identità nazionale che la loro epoca non aveva forse inventato, ma era stata quella epoca a darle forma e coerenza. Proprio così come diceva l'anonimo gazzettiere di *Steaua Dunării*, se l'immagine che la cronaca proponeva non era vera, essa era invece benvenuta dato che i romeni aveva bisogno di un modello tangibile, di un'immagine convincente dei loro predecessori, che potesse star alla base di una nuova edificazione morale della nazione, che potesse costituire un elemento di coagulo, il perno di una nuova identità, di una nuova nazione, di nuove e adeguate istituzioni. Ora il modo più naturale di proporre alla nazione romena un ideale era di individuarlo nel passato, di scoprirlo o di inventarlo. Nell'Ottocento l'argomento politico più legittimo e più forte è l'argomento storico: per gli uomini di questo secolo è la storia che fonda il diritto, conferendogli nel contempo una forma concreta, una struttura.

L'intera epoca appare imbevuta di quest'idea. Nel secondo decennio del secolo, anche Ionică Tăutu guardava verso il passato per trovarvi il modello di uno Stato consolidato, con frontiere e leggi stabili: «au avut hotărăile sale în întindiri, aşezămînturile sale în datorii, preveleghuirile sale în urmăre și pravilile sale»⁴. Non altrimenti procede Heliade Rădulescu quando sceglie di menzionare nella prima dichiarazione d'intenti di un politico romantico, il Proclama di Islaz del giugno 1848, il desiderio del popolo che le leggi non vengano cambiate, ma si ritorni alle «antiche leggi»⁵. Per Heliade e i suoi compagni la rivoluzione è restauro ed è su quest'argomento che poggia interamente la sua legittimità, riconosciuta dal principe regnante – il quale rinuncia al trono – e dai Turchi, i quali stabiliscono rapporti con la luogotenenza rivoluzionaria.

Si capisce facilmente perché sono proprio gli scrittori ad accettare senza troppe discussioni la cronaca recentemente pubblicata ed a trasmetterne la visuale al pubblico. Sebbene fosse indicato come l'ideatore di una commissione per l'esame del manoscritto (aveva probabilmente dei dubbi sull'autenticità del testo) Asachi riproduce il *brano storico* nelle pagine del suo popolare almanacco, tradotto in una lingua ammodernata e preceduto da un'introduzione in cui spiega le ragioni del proprio entusiasmo. Se discutiamo in termini moderni, si può affermare che Asachi vede la possibilità di utilizzare il testo in questione per collocare il Paese nella storia europea e quindi in un progetto europeo. I Romani, gli avi dei romeni – dice – non sono stati grandi perché hanno conquistato il mondo, ma per il loro ruolo di civilizzatori, «perché hanno diffuso intorno la scienza, hanno condiviso con popoli semi-barbari le loro leggi e i loro costumi più umani» e anche perché «hanno fatto nascere nell'oriente

⁴ IONICĂ TĂUTUL, *Scrieri social-politice*, edizione a cura di EMIL VÂRTOSU, Bucureşti 1974, p. 79-80.

⁵ Si veda *Proclamația de la Islaz, în 1848 la români. O istorie în date și mărturii*, vol. I, edizione a cura di CORNELIA BODEA, Bucureşti 1998, p. 533.

europeo un popolo tanto solido che i barbari del Nord e dell’Oriente non hanno potuto distruggerlo e oggidi i romeni, come la fenice, rinascono politicamente sotto il sole d’Europa».

Però non solo i romeni bisognava convincere del loro destino tramite l’anello che il *brano storico* costituiva, ma l’Europa stessa. Asachi si mette quindi a tradurre la cosiddetta cronaca e la inserisce in un volume apparso solo nel 1859, il quale comprende testi in prosa che illustrano la storia dei romeni, così come l’autore la vedeva (*Nouvelles historiques de la Moldo-Roumanie*). La prefazione (datata 1858, quindi in piena battaglia per l’affermazione del *partito nazionale*) colloca la cronaca recentemente scoperta al centro dell’operazione di recupero della storia antica dei romeni anche a beneficio degli altri popoli dell’Europa, che potranno venire a sapere dell’esistenza dei romeni e del ruolo che essi svolgono alle frontiere del mondo civilizzato; «La grande question orientale, qui a éclairé l’Europe sur l’importance de la conservation des Roumains, vient de rendre cette colonie au but primitif de sa fondation en la considérant comme une barrière contre les invasions [...]. Nous avons déjà salué la découverte récente d’un manuscrit qui remplit une des lacunes de l’histoire»⁶. Ovviamente, la versione romena del volume, apparsa nel 1867, non comprende più la cronaca di Huru, la cui autenticità era fortemente contestata e la quale aveva già compiuto, in fin dei conti, il suo ruolo storico. Come i falsi di Vella, come altri testi falsi o soltanto non avvalorati dalle autentiche fonti coeve, anche la *Cronaca di Huru* era stata solo un *progetto del passato*, una bozza dell’immagine che l’opinione pubblica o solo alcuni leader politici si erano fatti più sul futuro che sul passato; il futuro ambito in certi progetti politici era quello che modellava il passato nebuloso dal quale estraeva una tradizione e una dominante storica legittimante. Così, come riferiva una ricercatrice italiana, la quale si è occupata del caso Vella, si tratta «del riflesso di una concezione storica e critica che vedeva nel passato e nella tradizione la giustificazione del presente. La ricerca di uno stato originario, anteriore all’anarchia e alla corruzione, e il punto di partenza di tutti i tentativi dell’epoca per stabilire la validità e l’autorità delle istituzioni presenti, nonché l’autenticità della storia stessa»⁷.

⁶ GHEORGHE ASACHI, *Opere*, vol. II, premessa ed edizione a cura di NECULAI ALEXANDRU URSU, Bucureşti 1981, p. 22.

⁷ CAMILLA MARIA CEDERNA, *Imposture littéraire et stratégie politique*, Paris 1999, p. 35.

LE COLONIE RURALI ITALIANE IN ROMANIA ALLA FINE DELL'OTTOCENTO E NEI PRIMI DECENTRI DEL NOVECENTO. DOCUMENTI E IMMAGINI (1879–1943)

RUDOLF DINU

Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia/
Università di Bucarest

In un primo contributo dedicato a quest'argomento, ormai più di un decennio fa¹, riscontravo che i dati quantitativi disponibili riguardo all'emigrazione permanente italiana in Romania, in altre parole le colonie fisse, scarseggiavano ed erano piuttosto confusi. Negli anni successivi, un numero abbastanza rilevante di studiosi si sono occupati dell'argomento.

Nonostante l'accresciuto interesse manifestato negli ultimi dieci anni, sono pochi gli studi che hanno portato delle informazioni prosopografiche nuove e importanti in questo campo². E questo perché, in mancanza di documenti di

¹ RUDOLF DINU, *Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Romania nel periodo 1879–1914: il Veneto come principale serbatoio di piccole comunità in movimento*, in *Dall'Adriatico al Mar Nero: veneziani e romeni, tracciati di storie comuni*, a cura di GRIGORE ARBORE POPESCU, Roma 2003, p. 245–261.

² Le ricerche con i risultati più importanti degli ultimi anni sull'argomento sono state condotte da Raluca Tomi e Alina Dorojan. Si veda RALUCA TOMI, *Italians in Dobrudja in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in *Dobrudja: A Cross Cultural Pool. A Multi-Ethnic Space*, a cura di IOLANDA ȚIGHILIU, MARIAN COJOC, Târgoviște 2007, p. 95–135; R. TOMI, *Imigrăția italiană din spațiul românesc. Italienii din Brăila (1834–1876)*, in «Revista Iсторică», XVIII, 5–6, 2007, p. 429–440; R. TOMI, *Italienii din orașele porturi dunărene ale principatelor și rolul lor în modernizarea societății românești (1834–1871)*, in *Schimbare și devenire în istoria României*, a cura di IOAN BOLOVAN, SORINA PAULA BOLOVAN, Cluj-Napoca 2008, p. 141–159; R. TOMI, *Imigrăția italiană în spațiul românesc: italienii din Galați și Ismail (1834–1876)*, in «Revista Iсторică», XIX, 3–4, 2008, p. 215–238; R. TOMI, *L'emigrazione italiana nei Principati Romeni e il suo ruolo nella modernizzazione delle comunità urbane (1826–1866)*, in *Unità nazionale e modernità nel Risorgimento italiano e romeno*. Atti del convegno internazionale in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia, Bistrița, 10–12 dicembre 2010, a cura di ION CÂRJA, Cluj-Napoca 2011, p. 33–52; ALINA DOROJAN, *Comunitatea italiană din București (1850–1918) (I)*, in «Revista Arhivelor», LXXXVI, 1, 2009, p. 133–144; A. DOROJAN, *Comunitatea italiană din București (1850–1918) (II)*, in «Revista Arhivelor», LXXXVII, 1, 2010, p. 156–182; A. DOROJAN, *L'evoluzione dell'emigrazione italiana nelle province storiche romene tra le due guerre mondiali*, in «Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romena di Roma», XIII, 2001, p. 209–246; A. DOROJAN,

archivio inediti o di altre fonti, la maggior parte degli studi si risolse al riportare i dati statistici esistenti, già pubblicati.

Il presente materiale tenta di aggiungere nuovi dati quantitativi sull'emigrazione italiana nello spazio romeno, nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento. Esso trae la sua sostanza da informazioni inedite, ricavate da fonti tratte dall'Archivio Storico Diplomatico del Ministero Italiano degli Affari Esteri (ASDMAE) e dall'Archivio Diplomatico del Ministero Romeno degli Affari Esteri (AMAE).

Nella loro stragrande maggioranza, le colonie italiane rurali vennero formandosi a partire dal decennio 1880–1890, quale conseguenza del fatto che una parte sempre più consistente dell'emigrazione temporanea costituita da lavoratori specializzati si stabiliva in varie zone della Romania.

L'arrivo degli italiani in Romania fu determinato, tra l'altro, anche dal processo di modernizzazione delle infrastrutture nello Stato romeno. Questo sforzo di modernizzazione ha portato alla comparsa di un nuovo mercato del lavoro che ha offerto alla manodopera italiana la possibilità di mettere a disposizione i suoi servizi nell'ampio settore dell'edilizia, ritenuto da alcuni storici italiani come uno dei settori con la migliore specializzazione della forza lavoro della Penisola.

La modernizzazione dello Stato romeno pose la società e l'economia davanti ad un processo di sviluppo senza precedenti, con esigenze che determinarono una domanda importante di manodopera qualificata straniera³. A quell'epoca, la stragrande maggioranza della popolazione romena era rappresentata dai contadini (più dell'80%), viveva nel mondo rurale ed era impegnata in maniera quasi esclusiva nel settore agricolo. La soluzione trovata delle autorità romene (e a volte adottata anche da qualche privato) per affrontare questo problema fu di richiedere operai stranieri qualificati al fine di colmare le lacune di manodopera nei settori specialistici maggiormente richiesti⁴.

Nella campagna romena, le più compatte e stabili colonie italiane furono quelle della Dobrugia: Iacob Deal, Greci, Turcoaia e Cataloi. Le prime tre, aggregate in seguito allo stabilirvisi graduale di una parte dell'emigrazione temporanea, erano ubicate nell'immediata vicinanza delle cave di granito delle Montagne di Măcin, nella parte nord-est della Dobrugia. Secondo l'inchiesta del Di Palma, a Iacob Deal abitavano, nel maggio del 1912, 50 famiglie italiane,

L'emigrazione italiana nelle terre romene (1861–1916), Tesi di Dottorato di ricerca, Università Roma TRE 2013; A. DOROJAN, *L'assistenza dello Stato italiano riguardante una colonia agricola italiana di Romania (1879–1941)*, in «Studii și materiale de istorie modernă», XXVII, 2014, p. 149-172.

³ A. DOROJAN, *L'importanza dell'immigrazione italiana nel processo della modernizzazione della Romania (1859–1918)*, in *Unità nazionale e modernità* cit., p. 85; A. DOROJAN, *Comunitatea italiană din București (1850–1918)* (I) cit., p. 133.

⁴ A. DOROJAN, *Comunitatea italiană din București (1850–1918)* (I) cit., p. 133-134.

oltre 200 persone, nella maggioranza originarie di Udine e alcune di Belluno. A quella data, la comunità aveva oltre 24 anni di esistenza: era probabilmente la più vecchia colonia mineraria della Romania. Tutti i maschi lavoravano come tagliapietre (capigruppo, minatori, tagliatori e squadratori) nella cava di granito, la più grande e l'unica in Romania che funzionava lungo tutto il corso dell'anno. Nell'immediata vicinanza di costoro, similmente circoscritte a delle cave di granito, vi erano altre colonie minerarie italiane, Greci, Turcoaia e Pietrarossa: «Sullo stesso territorio dove è situata la cava di Jacob Deal – scriveva l'ispettore Di Palma nel 1912 – vi sono altre cave di granito: Turcoaia, nella quale lavorano circa 50 italiani; Greci, con circa 100 italiani dei quali diversi si sono naturalizzati cittadini romeni; Pietrarossa, con venti italiani. In tutte queste cave la popolazione operaia è fissa e le condizioni di lavoro e di vita sono simili a quelle di Jacob Deal. Gli italiani lavorano tutti come maestri [...]»⁵.

Dati riguardanti la colonia di Jacob Deal si riscontrano anche in un rapporto del consolato generale italiano a Galatz, del maggio 1923. A quella data la colonia contava 25 capi famiglia, 64 figli ed un totale di 111 anime⁶. Nello stesso anno, la Società di Mutuo Soccorso che da prima esisteva a Jacob Deal si era riorganizzata per poter includere anche gli operai italiani di Greci e Turcoaia⁷.

La colonia italiana di Greci contava, secondo la tabella allegata ad una lettera indirizzata al Ministro plenipotenziario Carlo Fasciotti, il 10 ottobre 1915, 48 capi di famiglia, 197 bambini, a tale cifra vanno aggiunte le mogli, i celibi e le 40 reclute rimpatriate (all'incirca 433 persone). La maggior parte di queste famiglie contavano dai 3 ai 8 figli: 4 ne avevano 3, 6 ne avevano 4, 11 ne avevano 5, 9 ne avevano 6, 3 ne avevano 7, ed una sola ne aveva 8. La colonia di Greci è l'unica della cui esistenza possiamo ancora oggi essere certi.

Un caso particolare nel seno di queste comunità rurali italiane fu quello delle colonie agricole. Secondo i documenti finora disponibili, sembrano esservi state almeno due simili colonie agricole nella Romania prima dell'avvento del regime comunista. Prima a costituirsi fu quella di Cornești–Iași, nata nel 1879 e traslocata all'inizio degli anni novanta in Dobrugia, a Cataloi.

La seconda, chiamata Italiani, venne a stabilirsi nella Piccola Valacchia (Oltenia) nel comune di Breasta–Crețești, nel 1883⁸. Sugli inizi di quest'ultima

⁵ R. DINU, *Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Romania nel periodo 1879–1914* cit., p. 256.

⁶ Si veda nell'Appendice doc. n. 16

⁷ Si veda nell'Appendice doc. n. 15.

⁸ «Bisognerebbe però fare qualche cosa di speciale per gli Italiani di Cornesti e per l'altra colonia agricola stabilitasi quest'anno sull'Oltu (non mi ricordo più il nome della località)»; cfr. Archivio Storico Diplomatico del Ministero Italiano degli Affari Esteri (d'ora in poi ASDMAE), Archivio Alberto Pansa, busta 6, Giuseppe Tornielli Brusati ad Alberto Pansa, Roma, 27 novembre 1881.

si sa ben poco, in linea di massima ciò che si può dedurre dal contratto che stette alla base del trapianto in Oltenia delle 20 famiglie di italiani. Dal contratto, sottoscritto a Bucarest, il 1 gennaio 1883, dal vicedirettore del Credito Fondiario Rurale e da 9 dei 20 de capi delle dette famiglie, risulta che il suddetto proprietario terriero Stoicescu dava in concessione per 25 anni, cominciando col 1º marzo 1883, 250 de ettari terreno di coltura, più il terreno necessario per le case dei coloni, per le strade, chiesa, scuola e cimitero, sulla sua terra di Breasta, comune di Breasta, distretto di Dolj⁹.

Come accennato in precedenza, l'altra colonia agricola importante fu quella di Cornești–Iași, ulteriormente traslocata a Cataloi, in Dobrugia, un paese a quindici chilometri di distanza a sud di Tulcea. Questa è l'unica colonia costituitasi tramite il trasferimento simultaneo di tutto un gruppo compatto di famiglie. Parimenti, fu l'unica colonia in Dobrugia costituita esclusivamente di agricoltori, e allo stesso tempo l'unica i cui membri abbiano avuto la stessa provenienza geografica: la provincia di Rovigo (la maggior parte venivano da Trecenta). Il suo insediamento a Cornești risale alla primavera del 1879. Per esserne più precisi, il 7/19 aprile 1879, a Iași, tra Vincenzo Romano, rappresentante dell'agente organizzatore, Angelo Grecchi, e Dimitrie Anghel, proprietario, veniva firmato un contratto concernente il trasferimento e la colonizzazione di 50 famiglie di italiani sul podere di quest'ultimo, vale a dire a Cornești. L'estate dello stesso anno, una parte dei coloni era già presente a Cornești¹⁰.

È difficile stabilire per quanto tempo essi vi si siano fermati in Moldavia. Secondo il Console italiano a Galați, Pasquale Corte, ad agosto 1888 si trovavano ancora a Cornești. Ne saranno cacciati via tra il 1888 ed il 1890, quale conseguenza del decesso di Dimitrie Anghel, dacché il nuovo proprietario si rifiutava di riconoscere i termini del contratto concluso nel 1879. Alcuni se ne tornarono in patria. La maggior parte di essi, però, vale a dire 72 famiglie, restarono in Romania. In seguito all'intervento della Legazione italiana, il governo romeno diede loro in concessione a Cataloi, in Dobrugia, 72 lotti di terreno di 15 ettari ciascuno, in cambio della somma di 7 lei annui per ettaro. Il nuovo insediamento fu fatto in condizioni più dure di quelle affrontate nel 1879: mancavano le case e qualsiasi altro genere di edifici e la terra era appena stata diboscata. L'unico aiuto venne dal governo italiano, nella forma di un mutuo di 150 lire per ciascuna famiglia. A causa delle difficoltà, 11 delle 72 famiglie abbandonarono la nuova sede¹¹.

Come emerge da un rapporto dell'agente consolare d'Italia a Sulina, Matteucci, nel 1904 risiedevano in Cataloi 84 famiglie per un totale di 480

⁹ Si veda nell'Appendice doc. n. 1.

¹⁰ R. DINU, *Appunti per una storia dell'emigrazione italiana in Romania nel periodo 1879–1914*, cit., p. 258-259.

¹¹ *Ibid.*

anime. Dai documenti conservati nell'Archivio del Ministero romeno degli affari esteri, risulta che nell'anno successivo, 1905, il governo di Bucarest ha autorizzato il rinnovo del contratto di concessione di terreno ai coloni italiani di Cataloi, per altri 15 anni¹². Inoltre, i bollettini di nascita registrati dalla Legazione italiana mostrano che dai 31 bambini italiani nati tra il 1910 e 1914, 25 erano venuti nel villaggio di Cataloi¹³.

Nel maggio 1912, secondo l'inchiesta del Di Palma, la colonia italiana di Cataloi era formata da 111 famiglie, cioè 653 anime; 103 uomini e 118 donne con famiglia, alcune vedove, 223 celibi e ragazzi e 209 nubili e ragazze; tutti agricoltori. Avevano la propria chiesa ed una scuola sussidiata dal governo italiano; la mattina funzionava per i bambini e la sera per gli adulti. L'educazione veniva assicurata, in italiano, dal prete della comunità, Don Luigi De Benedetto. Esistevano, inoltre, un *Comitato locale della Società «Dante Alighieri»*, così come una cooperativa di consumo con un circolante di circa 2000 Lire it. La convivenza con i romeni non aveva, nel corso del tempo, suscitato grandi problemi. In prossimità della guerra, però, l'identità della colonia era sempre più minacciata dalle richieste del governo romeno rispetto alla naturalizzazione.

In fine, un altro rinnovo del contratto risulta essere avvenuto nel luglio 1921, sempre per 15 anni (1 marzo 1921–1 marzo 1936), con la possibilità per i coloni italiani di usare la terra per altri 10 in caso di vendita totale o parziale da parte dello stato romeno. Il contratto fa riferimento a 1080 ettari di terra in concessione, dei quali 20 rappresentavano il territorio del comune¹⁴.

Lo scoppio del conflitto mondiale colpì demograficamente le comunità stanziali. Nella primavera del 1915 una parte notevole della popolazione maschile italiana ivi residente dovette conformarsi agli ordini di mobilitazione emessi e quindi a lasciare la Romania. Secondo le note e della Sicurezza Generale, numerosi gruppi di reclute, provenienti dalla maggioranza delle colonie italiane lasciarono il paese nel corso del mese d'aprile 1915: oltre 600 di Bucarest, 100 circa di Iași, 48 di Galați, 45 di Cataloi, 40 circa di Greci, oltre 50 di Iacob Deal, ecc. Molti tra questi lo fecero per sempre.

Numerosi italiani di queste colonie (Cataloi, Greci e Italieni) furono rimpatriati nel 1940, nel clima creato dal *Diktat di Vienna*, allorquando le relazioni con i romeni diventarono tese. Non è però da concludere che il fatto avvenne come effetto esclusivo del deterioramento dei rapporti politico-diplomatici italo-romeni. Come risulta dalla documentazione conservata presso l'archivio del Ministero romeno degli affari esteri, la richiesta di rimpatrio arrivò all'inizio del mese di maggio 1940, prima dell'ultimatum sovietico (26 giugno) e dell'arbitraggio di Vienna (30 agosto).

¹² Si veda nell'Appendice doc. n. 6.

¹³ ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 91, *passim*.

¹⁴ Si veda nell'Appendice doc. n. 11 e 12.

Una nota della Legazione italiana a Bucarest comunicata al Ministero romeno degli affari esteri il 6 maggio 1940 annunciava il prossimo rimpatrio di 850 italiani residenti in Romania nelle colonie di Cataloi, Greci e Italieni, come conseguenza della concessione fatta in beneficio di questi coloni di alcune fattorie, situate nella vicinanza di Roma, nell'Agro Pontino. La Legazione italiana sollecitava la facilitazione del trasporto sulla ferrovia dei coloni che dovevano partire in due gruppi, all'inizio di giugno, rispettivamente al principio di luglio¹⁵.

Il 14 maggio MAE era informato, sempre per mezzo della Legazione italiana, che gli altri abitanti dei comuni Greci, Cataloi ed Italieni, alla notizia del rimpatrio degli italiani avevano provocato vari incidenti tentando di accaparrare i beni che questi cercavano di liquidare. A sua volta, MAE inoltrava alla Direzione Generale della Polizia la richiesta di intervenire immediatamente per proteggere i coloni italiani contro le violenze dei loro vicini.

Un'inchiesta effettuata all'inizio del mese di giugno 1940 dal Ministero romeno dell'agricoltura, per facilitare il rimpatrio dei coloni italiani aveva constatato che:

- a Cataloi, provincia di Tulcea, nessun colono italiano possedeva terra di coltura in proprietà, avendo tutti in concessione una superficie di 1080 ettari, ceduta loro dallo Stato romeno in base ad un contratto che scadeva nel 1941. Tutti i coloni avevano già venduto l'inventario agricolo insieme alle colture e alle doti delle mogli romene. Le case, per un totale di 86, erano valutate in vista di un prossimo acquisto dalla parte dello Stato romeno;

- a Greci, provincia di Tulcea, i coloni italiani non possedevano né case in proprietà, né terre in concessione dallo Stato romeno. Pochi tra di loro, che erano sposati con romene avevano liquidato la dote della moglie;

- il Ministero non possedeva nessun'informazione sulla colonia Italieni, ma si aspettavano notizie dal prefetto. Sembra però che non siano mai pervenute.

Dagli stessi documenti risulta che all'inizio del mese di giugno 1940 la Direzione Generale delle Dogane Romene ha approvato, senza il pagamento delle tasse, il trasporto dei coloni insieme ai beni personali, rifiutandone però l'esportazione dei cavalli proprietà degli stessi italiani che dovevano essere requisiti dall'esercito romeno. Il rimpatrio si poteva fare, a scelta, via mare, tramite il porto Costanza (con lo sconto del 50%, 138 lei/persona x 850=117300 lei), o via Jimbolia (503 lei/persona x 850 persone=427 550 lei)¹⁶.

In fine, sempre da una nota della Legazione Italiana a Bucarest, in data 23 luglio 1943, si può concludere che nel 1940 tutti i coloni del comune Cataloi, provincia di Tulcea sono stati rimpatriati in Italia e che tutti i loro beni immobili sono stati venduti allo Stato Romeno in cambio di una somma totale di lei,

¹⁵ Si veda nell'Appendice doc. n. 18.

¹⁶ Archivio Diplomatico del Ministero Romeno degli Affari Esteri (AMAE), *Problema* 62, vol. 18.

2.353.000 (debito ancora non pagato nel settembre 1943, ma per l'estinzione del quale erano in corso delle trattative – via una convenzione speciale)¹⁷.

¹⁷ AMAE, *Problema II*, vol. 68.



Colonia italiana di Cataloi (regione Tulcea, Dobrugia) cartolina postale (pubblicata da Maloskitsky, Tulcea), francata a Cataloi il 26 settembre 1911 e destinata a Popeşti–Ilfov.
Collezione del Capitano-Comandante Gabriel–Octavian Nicolae, Constanţa, Romania.



Colonia italiana di Iacob–Deal (Dobrugia), cartolina postale (pubblicata da Marco Klein, Brăila), francata a Macin, Dobrugia il 10 maggio 1906. *Collezione del Capitano-Comandante Gabriel–Octavian Nicolae, Constanţa, Romania.*

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento n. 1

Regia Legazione d'Italia a Bucarest

N° 48 allegato al Rapporto Commerciale N 160 del 26 marzo 1883

Contratto

Fra i sottoscritti Pietro Stoicescu dottore in diritto, vicedirettore del Credito Fondiario Rurale, residente in Bucarest, strada Calonfirescu (*sic*) N. 9, e Gregorio Viecelli, Francesco Bettini, Giovanni Smaniotti, Francesco Pellini, Matteo Morres, Mauro Casagrande, Antonio Fauro, Giovanni Battista Stella, Antonio Di Biasi tutti Italiani, coltivatori di terra, contraenti, tanto in nome proprio quanto in nome di Angelo Viecelli, Giovanni Viecelli, Gioacchino Fauro, Vasani Giraldo, Battistoni Giuseppe, Di Biasi Carlo, Bartolo Menegazzi, Antonio Polli, Giacomo Polli, Giovanni Menegazzi padre e Giovanni Menegazzi figlio per i quali essi coltivatori sottoscritti si dichiarano garanti e promettono la loro accettazione; si è conchiuso la presente convenzione alle condizioni e clausole seguenti:

Art. 1. Il Sig. Pietro Stoicescu da in concessione ai capi di famiglia sovra menzionati in numero di venti, per un termine di anni 25 a cominciare dal 1° marzo 1883, sulla sua terra di Breasta, comune di Breasta, circondario di Ocolulu (*sic*) nel distretto di Dolju [Dolj – n. n., R. D.], cinquecento pogoni¹⁸ nel luogo detto di Tropotane e indicato sotto le lettere G. A. nella mappa disegnata dall'Ingegnere Elia Anghelescu nell'anno 1878; i quali pogoni di terra nera di prima qualità sono tutti in un solo corpo e non separati da alcuna proprietà estranea. Questo terreno sarà misurato da un Ingegnere da lui prescelto ed a sue spese. La porzione di terreno di 25 pogoni da assegnarsi a ciascuna famiglia sarà indicata con segni. I lotti saranno attribuiti a ciascuno per estrazioni a sorte.

Art. 2. Oltre di questi 500 pogoni darà ai coloni senza pagamento ed in loro piena proprietà un pogone e mezzo per ciascuna famiglia affinché essi vi costruiscono le case e possono farvi giardino ed altri miglioramenti. Oltre a ciò concederà gratuitamente il terreno necessario per le strade, chiesa, scuola, cimitero e tre pogoni da assegnarsi a un prete. Queste porzioni di terreno saranno egualmente misurate da un Ingegnere lungo lo stradale e la parte di ciascun colono verrà distinta con segni; e l'attribuzione né sarà fatta ugualmente dalla sorte.

Art. 3. Le porzioni dei citati 500 pogoni che sono ora ingombre di tronchi d'alberi e radici, verranno nettate dai coloni che nel termine di 3 anni, cominciando da ora, si obbligano a ridurle a terra arabile. Queste terre dovranno

¹⁸ 1 pogon=½ ettaro.

essere arate e seminate nell'anno medesimo della loro ripulitura. Col principio del presente contratto tutti i terreni arabili compresi nella concessione dovranno essere arati e seminati dai coloni nell'anno stesso. Il lavoro dell'estrazione delle radici comincerà subito dopo che i coloni si troveranno sul luogo e continuerà pure nel tempo d'estate tutte le volte che i coloni non saranno occupati nel lavoro della terra o nella costruzione delle case. Spirato il tempo di 3 anni conceduto ai coloni per la ripulitura del suolo tutti i 500 pogoni saranno coltivati e seminati in ogni anno.

Art. 4. Per ciascun pogone nettato dalle radici il Sig. Pietro Storicescu si obbliga a pagare al colono od ai coloni che avranno eseguito tale lavoro una somma di 40 franchi; tutte le radici estratte rimarranno in piena proprietà del colono che avrà eseguito il dissodamento senza nessun diritto per parte del proprietario.

Art. 5. Dal momento in cui sarà eseguita la partizione del terreno attribuito come sopra a ciascun colono, questo sarà obbligato a cominciare il dissodamento e a coltivare regolarmente la parte arabile a proprie spese seminando grano di frumento, mais, orzo, avena, fagioli, lino, ravizzone ed altre piante.

Art. 6. I coloni avranno diritto che sia loro assegnato del prato soltanto però per una decima parte del terreno a loro attribuito. Sopra un'altra decima parte del loro terreno i coloni potranno piantare vigna ed alberi fruttiferi.

Art. 7. Sopra tutti i prodotti dei 500 pogoni conceduti (*sic*), qualunque sia la specie e la natura del raccolto, i coloni dovranno consegnare al proprietario, durante i primi sette anni del contratto, sette parti di 25, e durante gli anni susseguenti 8 parti di 25. La scelta spetterà al proprietario secondo gli usi e le leggi rumene. Il contributo si darà nel modo seguente: il grano, orzo avena e il ravizzone, in fasci; il mais nettato ed il lino in mazzi; le fave in *bobe* [*boabe* – n. n., R. D.], il fieno in fasci; il prodotto del vino, misurato nei vasi della proprietà. Tutti questi prodotti di parte padronale saranno trasportati dai coloni coi carri sull'aia e di là nei magazzini che il proprietario si obbliga di costruire su quel punto della tenuta ove i coloni saranno stabiliti. Nel caso che i coloni ottenessero nel corso di un medesimo anno agricolo un secondo raccolto, essi dovranno anche su questo consegnare al proprietario la quota parte stabilita alle suddette condizioni.

Art. 8. I coloni si obbligano a lavorare accuratamente ed in tempo utile la terra, ad eseguire arati profondi, a mettere il grano in rotazione; il mais dovrà essere scavato e la terra ammassata intorno [*prășit și săpat* – n. n., RD.].

Art. 9. I coloni potranno aprire, ma solamente per uso del loro villaggio, stabilimenti di commercio come osterie, alberghi, beccherie, mulini, pagando essi al governo e al comune le tasse relative. È bene inteso che questa facoltà concessa ai coloni è subordinata al loro obbligo del lavoro della terra e che in ogni caso rimarranno tenuti alla coltura diligente dei 500 pogoni loro assegnati.

Art. 10. Nel caso che questi 500 pogoni non risultino sufficienti e che si mostri il bisogno di altri terreni per la coltura, i coloni potranno reclamare e il proprietario si obbliga ad assegnare sulla sua terra di Breasta tanto terreno quanto ne abbisognerà, alle stesse condizioni del presente contratto. Sotto nessun pretesto avranno gli agricoltori contraenti, il diritto di assumere la coltura o di stipulare la concessione di altre terre.

Art. 11. Il proprietario comprerà per ciascun capo di famiglia (soltanto al principiare del contratto) un paio di bovi, un carro ed un aratro; i quali oggetti rimarranno di sua proprietà fino al completo rimborso del loro prezzo per parte dei coloni. Il consumo per l'uso dei carri e degli aratri rimane a carico dei coloni che saranno obbligati di pagarne il prezzo primitivo. Qualora però, nel corso di otto anni, accadesse la morte di alcuno dei bovi ora comprati, e ciò senza colpa del colono, questi avrà solamente a pagare la metà del suo costo.

Art. 12. I coloni avranno il diritto di tenere animali come bovi, vacche, cavalli ed altri, in numero indefinito e il proprietario si obbliga di fornir loro il pascolo necessario sulla sua terra di Breasta, sia nel bosco, sia in altro luogo, al prezzo e alle condizioni usuali. I coloni non potranno però mandare gli animali al pascolo sovra terre di estranei.

Art. 13. Il Sig. Pietro Stoicescu si obbliga di fornire ai coloni gratuitamente e senza corrispettivo, mattoni e legname del bosco di Breasta quanto occorrerà per costruire le case e altri locali di prima necessità, ciò ben inteso limitatamente al primo impianto dell'anno corrente non assumendo egli tale obbligazione per l'avvenire. Per la costruzione delle case il proprietario anticiperà ai coloni e per tutti i 20 capi di famiglia una somma complessiva di fr. 6000, da pagarsi gradatamente a misura dei progressi della costruzione e da distribuirsi fra i coloni stessi in quell'equa proporzione che essi stabiliranno.

Art. 14. Dal 1° marzo fino al termine del settembre del corrente anno il proprietario fornirà per le 17 famiglie già fissate, 30 kili di farina di mais, 10 castrati, più una somma di 3500 franchi in danaro pei bisogni della loro sussistenza. Di questa ultima somma, 1000 franchi saranno dati gratuitamente; è rimanenti 2500 fr. saranno restituiti al proprietario cogli interessi al 4% annuale, entro il termine di 8 anni. Quando oltre ai citati 17 capi di famiglia arriveranno altri 3 per completare il numero di 20, il proprietario fornirà anche a questi tre le provviste e il danaro occorrente, nella proporzione e alle stesse condizioni sopracitate.

Art. 15. Sul debito totale liquidato a carico dei coloni delle somme anticipate, sia per la costruzione delle case, sia per acquisto di bovi, carri ed aratri, sia pei 2500 franchi pel vitto, sarà scontata anzitutto la somma che spetterà loro in proporzione dei pogoni nettati dalle radici. Il resto essi rimborseranno al proprietario in numerario nel termine di anni 8 a partire dal 1° marzo 1883 e cogli interessi del 4% annuale. Ma ciascun colono sarà libero di soddisfare il suo debito anche prima di tal termine. I primi danari che

restituiranno saranno scontati sul capitolo del rimborso per acquisto di bovi, carri ed aratri. I danari forniti per la costruzione delle case verranno rimborsati per ultimo.

Art. 16. Il proprietario cederà ai coloni gratuitamente tutti i rami e ramoscelli provenienti dalla ripulitura del bosco quando essi vogliano assumere tale lavoro. Per le legna secche essi si accorderanno un esso alle condizioni in uso per gli altri abitanti del paese.

Art. 17. Il proprietario si obbliga a provvedere fin d'ora a ciascun capo di famiglia un porcellino in dono gratuito.

Art. 18. Quando i coloni abbiano terminato tutto il lavoro sulla loro terra, nonché quello occorrente per il proprietario, e quando questi non avesse più a fornire essi avranno facoltà di recarsi in persona e coi propri animali a lavorare anche sopra terre di proprietà altrui.

Art. 19. Il proprietario si obbliga per il 1° anno a fornire ai coloni gl'strumenti, come aschi e zappe occorrenti per cavare le radici e ripulire i boschi.

Art. 20. Egli fornirà gratuitamente i mattoni, la calce e il legname necessari per la scuola e la chiesa, le quali dovranno essere costruite tosto che tutte le 20 famiglie siano stabilite sulla terra di Breasta.

Art. 21. Il Sig. Pietro Stoicescu s'impegna per tutta la durata del presente contratto a pagare 400 franchi all'anno per il mantenimento di un prete senza pretendere perciò alcun concorso dei coloni.

Art. 22. Se alcuno dei coloni avrà bisogno durante il 1° o il 2° anno di una vacca o di un maiale il proprietario si obbliga a provvedergliene i mezzi e il prezzo gli sarà rimborsato nel termine predetto di 8 anni cogli interessi annuali del 4%.

Art. 23. Il proprietario provvederà senza rimborso, per il 1° anno, le sementi necessarie cioè quelle del mais e fagioli per la primavera e quindi il frumento da seminare nel prossimo autunno.

Art. 24. Il viaggio dei coloni e loro famiglie e il trasporto del bagaglio da Galatz a Breasta si farà a spese del proprietario. Per le altre tre famiglie che devono venire dall'Italia egli pagherà egualmente una somma equivalente a quella che occorrerebbe pel trasporto loro e del bagaglio da Galatz a Breasta. A quei coloni che intendessero far venire dall'Italia le loro famiglie, il proprietario anticiperà una somma di 200 franchi per ognuno, la quale somma gli sarà pure restituita colle altre nel termine di otto anni ma senza interesse. Per i dazi doganali che i coloni avessero eventualmente a pagare all'entrata del loro bagaglio in Rumania, il proprietario provvederà fino alla concorrenza di una somma complessiva di 60 franchi.

Art. 25. L'amministratore della terra di Breasta avrà pieno diritto in ogni tempo di in vigilare sulla cultura dei coloni e di curare che il lavoro venga eseguito in tempo utile e in buone condizioni. Il proprietario si obbliga a

provvedere affinché nessuno degli abitanti del vicinato disturbi il tranquillo possesso dei coloni.

Art. 26. L'imposta fondiaria nonché le tasse distrettuali e comunali relative alla terra conceduta rimangano a carico esclusivo del proprietario. Le altre imposte saranno pagate dai coloni.

Art. 27. I coloni eleggeranno fra essi un capo riconosciuto anche dal proprietario verso il quale egli servirà di loro intermediario e risponderà della fedele esecuzione degli obblighi assunti dai coloni col presente contratto. A questo capo il proprietario corrisponderà una somma di 120 franchi ogni anno.

Art. 28. Nel caso che il Sig. Pietro Stoicescu vendesse la sua terra di Breastă o nel caso di sua morte innanzi al termine di 25 anni il presente contratto con tutte le sue clausole rimarrà obbligatorio per il compratore come per gli eventuali eredi.

Art. 29. Tutti i diritti e le obbligazioni risultanti per i coloni dal presente contratto sono trasmissibili ai loro eredi legali, restando però inteso che detti eredi come le loro famiglie rimangano sulla terra e non vadano sotto nessun pretesto a trasferirsi sovra proprietà estranee. In caso che un colono morisse senza lasciare eredi diretti né collaterali, i suoi diritti e le sue obbligazioni verso il proprietario si trasferiranno alla massa degli altri coloni; ma l'avere del defunto passerà a profitto della scuola e della chiesa.

Art. 30. I coloni sono solidariamente responsabili l'uno per l'altro della fedele esecuzione del presente contratto in tutte le sue clausole.

Art. 31. Per ogni divergenza che sorgesse fra proprietario e coloni riguardo alle clausole e all'esecuzione del presente contratto i coloni si assoggettano alle leggi rumene e riconoscono che le sole autorità del paese avranno diritto e competenza di giudicare e terminare tali divergenze per le quali essi rinunciano ad ogni giurisdizione straniera.

Art. 32. Le tasse dovute per il presente contratto rimangono a carico esclusivo del proprietario.

Quest'atto è steso in doppio esemplare nelle lingue italiana e rumena rimanendo un esemplare presso i coloni e l'altro presso il proprietario. Il contenuto ne è obbligatorio per ambi le parti contraenti.

Bucarest li 11/23 febbraio 1883

Pietro Stoicescu

Gregorio Viecelli

Bettini Francesco

Smaniotto Giovanni

Pellini Francesco

Mores Matteo

Mauro Casagrande

Antonio Fauro

Giov. Batta Stella
De Biasi Antonio

Articolo addizionale. In riferenza (*sic*) all'art. 2° del presente contratto è convenuto che qualora allo spirare del termine di 25 anni la legislazione rumena non permettesse ai coloni quali stranieri di diventare proprietari assoluti della porzione di terreno loro conceduta (*sic*) da quell'articolo, le case e altri miglioramenti in allora esistenti sul terreno stesso verranno stimate da periti scelti dalle parti e il Sig. Pietro Stoicescu o chi per esso sarà obbligato a pagarne il valore peritato a ciascuna famiglia di coloni che si troverà in tal caso.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 54

Documento n. 2

Regio Consolato d'Italia

N° 54, Galatz, li 20 dicembre 1887

*Il Console a Galatz, P. Riva, al Regio Incaricato d'Affari d'Italia,
Nobile G. Vigoni*

Illustrissimo Signore,

Ho l'onore di trasmettere un'istanza pervenutami da alcuni dei coloni italiani di Cornești, che formarono oggetto di corrispondenza tra codesta Regia Legazione, e questo Regio Consolato (dispaccio N° 268 del 3 dicembre corrente e rapporto N° 52, 17 detto mese), relativa alle pratiche di cui sono fatti segno da parte delle Autorità Rumene, pel servizio militare.

Sebbene gli stessi ricorrenti confessino di essere renitenti al servizio militare nel Regno, e che in tale condizione pel disposto del § 593 del Regolamento per l'esecuzione delle Leggi pel reclutamento dell'Esercito, dovrebbero le Autorità Italiane all'Estero rifiutar loro ogni assistenza facoltativa, tuttavia, per sentimenti di umanità, ed in vista delle eccezionali e sventurate vicende di quella Colonia, prego la S. V. Illustrissima di voler provvedere perché da codeste Autorità Centrali, stabilita che sia la loro qualità di cittadini italiani, siano essi esonerati da qualsiasi obbligo di servizio militare in Rumania, e cessino in loro confronto tutte le pratiche e le richieste relative.

Copia di lettera di alcuni Coloni Italiani di Cornești, al
R° Consolato in Galatz, dei 18 Dicembre 1887

Noi sottoscritti scelti fra gli altri nostri compagni di leva, siamo continuamente molestati dal primario di questa comune per farci fare il militare in Rumania. Preghiamo la Signoria Vostra di voler dirci se hanno il diritto di farci soldati, o no. Conosciamo bene che qui, od in Italia dovremo fare il servizio, ma è sempre nostra volontà servire la nostra Patria, solo preghiamo la

Signoria Vostra di ottenerci il perdono della nostra renitenza, dichiarandoci sempre pronti ad una di Lei chiamata a Galatz, per essere di là trasferiti in Italia. Fiduciosi che vorrà fare tutto quello che crede meglio per noi, Le anticipiamo i nostri ringraziamenti, e con profondo rispetto ci sottoscriviamo.

Della Signoria Vostra Illustrissima

Devotissimi Servi,

(Firmati): Zanettino Palmiro; Marconini Giovani; Dacordo Luigi; Cavriani Ferdinando; Tedeschi Amadeo; Savioli Antonio; Savioli Sigismondo; Savioli Antonio; Rosina Giovanni; Maragana Arturo; Fantinatti Antonio; Zanchi Angelo; Corsini Antonio; Migliari Dottorini.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 91

Documento n. 3

Regio Consolato d'Italia

N° 55, Galatz, li 29 dicembre 1887

*Il Console a Galatz, P. Riva, al Regio Incaricato d'Affari d'Italia,
Nobile G. Vigoni¹⁹*

Illustrissimo Signore,

Il Regio Ministro, Conte Tornielli, con dispaccio dei 17 ottobre u.s., N. 262, m'informava che i coloni italiani di Cornești erano stati da lui pervenuti di rivolgersi a questo Regio Consolato «per tutto ciò che non riguardava la vigilanza sull'andamento della causa vertente davanti la Corte di Appello di Iassi, ed i conseguenti uffici».

La suddetta Corte di Appello avendo emessa la propria sentenza il 31 ottobre u. s., colla quale, respinto l'appello delle due parti, conferma puramente e semplicemente la sentenza del Tribunale di Prima Istanza di Iassi del 19 dicembre 1884 (la quale respingeva la resiliazione (*sic*) del contratto fra l'Anghel ed i coloni), e quella sentenza essendomi stata comunicata dall'Avvocato Buiucliu, io credo di rimanere nello spirito del dispaccio del Regio Ministro, trasmettendo a codesta Regia Legazione la sentenza suddetta, per quei conseguenti uffici che essa credesse opportuno di fare nell'interesse dei coloni.

A mio avviso quella sentenza sarebbe assai suscettibile di un ricorso in Cassazione, ma bisogna esaminare quale posizione sarebbe allora fatta ai coloni sino ai risultati definitivi dell'azione giudiziaria, la quale richiederebbe ancora molto tempo, mentre la loro situazione attuale esige dei provvedimenti urgenti. E difatti il Sig. Anghel avendo ceduto la terra di Cornești pel prossimo S. Giorgio (5 maggio), bisognerebbe anzitutto conoscere quali sieno le intenzioni del nuovo

¹⁹ Risposto 9/1/1888; ai coloni di Cornești 14/1/1888.

proprietario, o conduttore, e cioè se esso intende di rispettare l'attuale contratto esistente fra il Sig. Anghel ed i coloni, e di venire con questi ultimi a nuove trattative od accomodamenti, oppure se voglia considerare il contratto come resiliato (*sic*) di fatto, e pertanto esigere l'allontanamento dal podere dei coloni italiani. Torna poi evidente che in tale caso essi avrebbero diritto a reclamare dall'Anghel una congrua indennità per infrazione di contratto.

I suddetti coloni si sono poi ora rivolti a me per avere consiglio in torno all'accettare o meno un'ultima proposta del Sig. Anghel, quella cioè di resiliare amichevolmente il contratto, restituendo ogni colono gli attrezzi rurali, due buoi ed una vacca. Dopo la sentenza della Corte di appello, che conferma la sentenza del Tribunale di Iassi, io inclinerei a suggerire quella transazione qualsiasi che valga in un modo o nell'altro a liberare i coloni, ed a chiudere questa lunga e penosa vertenza, ma devo confessare che non posso (*sic*) sufficienti elementi e nozioni, sulla validità e giustizia dei reclami dei coloni stessi, per azzardarmi di dar loro un consiglio, che potrebbe forse essere lesivo dei loro diritti e dei loro interessi. Pertanto io chiedo loro maggiori informazioni, interpellandoli anche sulle loro intenzioni circa un ricorso in Cassazione, e possibilmente su quelle, se già loro sono note, del nuovo conduttore della terra di Cornești, onde riunire i maggiori elementi possibili per venire ad una soluzione la meno pregiudicevole (*sic*) possibile per quegli sventurati. Mi riservo poi più tardi di richiamare sovra tutto ciò, anche l'attenzione del Regio Ministero, il cui intervento sarà indubbiamente necessario allorché i coloni dovranno, per un motivo o per l'altro, lasciare la terra di Cornești, nel qual caso bisognerà pure che il Regio Governo provveda al rimpatrio, almeno di una gran parte di essi.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 91

Documento n. 4

Regio Consolato d'Italia

N° 58, Galatz, li 16 gennaio 1888

Il Console a Galatz, P. Riva,

a Sua Eccellenza il Sig. Conte G. Tornielli Brusati di Vergano

Inviato Straordinario e Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà

Eccellenza,

Mi è pervenuto il distinto dispaccio dell'Eccellenza Vostra dei 9 corrente N. 275 e Le sono assai riconoscente per le osservazioni ed i giudizi che con esso si è compiaciuta comunicarmi intorno alla situazione dei coloni di Cornești. Come avevo l'onore di riferire alla Regia Legazione col mio rapporto dei 29 dicembre ultimo scorso N. 55, io mi sono astenuto dal dare loro qualsiasi positivo suggerimento intorno alla convenienza di accettare, o meno, le ultime proposte del Sig. Anghel, e sono assai lieto di averlo fatto, perché ciò avrebbe

forse potuto pregiudicare una situazione giuridica che l'E. V. reputa attualmente abbastanza favorevole ai coloni stessi.

E difatti ammessa dal giudicato dei tribunali rumeni, l'esistenza e la piena validità del contratto, risulta evidente che i coloni avranno diritto, o dall'Anghel, o dal nuovo proprietario di Cornești, ad una congrua indennità per la rinuncia e la rescissione del contratto stesso, a meno che non possano venire col proprietario stesso a nuovi patti ed accordi. Ma tutte queste sono presunzioni teoriche e credo opportuno trasmettere all'E. V. copia di una lettera testé direttami dai coloni di Cornești, dalla quale appariscono i loro dubbi intorno alla buona fede colla quale sembra venir operata dall'Anghel la cessione di Cornești.

Debbo poi specialmente richiamare l'attenzione dell'E. V. sovra il desiderio nella stessa lettera manifestato dai coloni, di ottenere dal Governo Rumeno qualche concessione di terreno, anche nella Dobrogia; oltreché sottomettere quella proposta all'apprezzazione (*sic*) ed al consenso dell'E. V. io lo faccio anche perché nel caso in cui Ella la approvasse, le pratiche ad essa relative dovrebbero esclusivamente spettare alla Regia Legazione. Quella sarebbe forse la migliore soluzione, poiché per quanto l'E. V. reputi non essere in alcun modo impregnata di fronte ai coloni, la responsabilità diretta, od indiretta, dell'Autorità Italiana, tuttavia mi sembra nella pratica assai difficile che questa potrà esimersi dall'intervenire, il giorno in cui per una causa o per l'alta, i coloni dovranno lasciare Cornești, e dal concorrere a prestare loro quel sussidio di cui immancabilmente essi avranno allora bisogno.

In qualunque evento l'E. V. può rimanere tranquilla, che questo Consolato non mancherà di prestare a quei coloni, l'appoggio ed il consiglio migliore che sarà possibile nella misura ristretta dei propri mezzi e delle proprie attribuzioni.

Copia di lettera di alcuni coloni italiani in Cornești al
Regio Consolato in Galatz, del 10 gennaio 1888

Ricevetti la lettera del 31 dicembre scorso, che la S. V. benignamente si è degnata indirizzarmi, ed abbiamo inteso quanto conteneva.

Quanto venire a nuove trattative col nuovo padrone del fondo Cornești, non sappiamo ancora chi esso sia; pareva che il giorno 8 di questo mese la mossia [moșia/il podere – n. n., R. D.] Cornești dovesse essere messa all'asta, oggi all'incontro pare sia il giorno 8 del venturo. Temiamo pure che sia un intrigo fattoci a bella posta fra il Sig. Anghel e il nuovo padrone affinché non sappiamo fino alla primavera chi sia il vero padrone di Cornești, avendo sempre di mira il Sig. Anghel di ridurci a transigere alle condizioni che esso ci ha fatto.

Quanto resiliare (*sic*) amichevolmente il contratto colla retrocessione dei arnesi rurali, ed una vacca e due buoi per ogni famiglia, abbiamo consultato il Sig. Avvocato Buiucliu e questo ci rispose: Anghel ha fallito e non sarà più padrone di Cornești, quindi trovatevi un altro posto, vendete buoi, vacche e tutti

gli arnesi che potete, ch'io vi assicuro che per parte di Anghel non sarete in nessun modo più molestati.

Ora per tutti i riguardi morali e civili noi non vorremmo (*sic*) separarsi, ma bensì restare uniti, e possibilmente in Rumania, ma ci conosciamo pure incapaci da noi stessi di trovarci un posto per tutti. Preghiamo adunque la S. V. Illustrissima di voler porgerci aiuto in si delicato affare, trovandoci un posto per tutti, possibilmente che il Governo Rumeno ci dasse un appezzamento di terra (anche se fosse in Dobrogia), acciocché potessimo fare un affare stabile.

Dopo tutto ciò, ci occorre un direttore che ci conduca, antrimente (*sic*) saremo una nave senza nocchiere, e non faremo che sortire da un pericolo per correre in un altro maggiore. Chi sarebbe al caso di prendersi l'incarico di essere nostro direttore, e che tutta la colonia conosce appieno, sarebbe il Sig. Innocenzo Serrazanetti, persona di stima e rispetto, cittadino di Bologna, il quale ci ha sempre assicurato, quando potremo svincolarci col Sig. Anghel, non mancherà dove puole (*sic*) giovarci. Per questo fine oggi pure scriviamo al suddetto Signore, pregandolo di scrivere alla S. V. onde intendersi fra loro, affinché la nostra malmessa posizione possa prendere una soluzione con massima sollecitudine.

Quanto a ricorrere alla Corte Centrale contro la sentenza della Corte di Appello, noi non ci conosciamo più buoni di continuarla col Sig. Anghel, perché si vede che con questo perde dei Signori più di esso, e quand'anche vincessero non guadagnano, non avendo il Sig. Anghel più beni stabili. Però se la S. V. vedesse che si possa trovare un altro posto per noi, e portando la nostra questione in Cassazione, potessimo partire da Cornești con più onore, e coi nostri bestiami ed arnesi rurali, e così attendere la fine di questa sventurata lite, noi staremo ai di lei voleri. Attendiamo nuovamente dalla Signoria Vostra anche questo consiglio, mentre che, fiduciosi che non mancherà di farci anche questa carità, le auguriamo il nuovo anno ricolmo d'ogni felicità e pace.

Gradisca i sensi della particolare nostra stima e con profondo rispetto ci dichiariamo,

Cornești, li 10 gennaio 1888

Della S. V. Obbedissimi Servi

I sottoscritti rappresentanti l'intera colonia,

(firmati): Brancaleoni ...; Savioli Enrico; Occagini Giacomo; Colognesi Luigi; Manzini Lorenzo; Carlo Savioli; Angelo Manzini.

Documento n. 5

Legazione di S. M. il Re d'Italia in Rumania

Bucarest, 18/31 janvier 1905

N° 255, urgente

*Il Ministro plenipotenziario d'Italia a Bucarest, Beccaria Incisa, al
Ministro romeno degli Affari Esteri, generale Jacob Lahovari*

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur d'accuser réception et de remercier Votre Excellence de la note en date du 11/24 Janvier courant n° 22601, par laquelle Elle a bien voulu m'informer que l'Administration des Domaines de l'Etat en Dobrogea a été autorisée à renouveler, par une durée de 15 ans, les contrats de location concernant les terrains concédés aux colons italiens de Cataloi. Pour éviter cependant que des terres soient accordées à des membres de cette colonie italienne qui ne résident plus à Cataloi ou qui, ne mériteraient pas d'en avoir, je serais très reconnaissant à Votre Excellence de bien vouloir, avec son obligeance habituelle, intervenir de nouveau, immédiatement si possible, auprès de Son honorable Collègue de l'Agriculture et du Commerce pour qu'il donne d'urgence à l'Administration des Domaines de l'Etat en Dobrogea l'instruction d'informer Mr. Matteucci, agent consulaire d'Italie à Sulina, du moment où les contrats en question seront renouvelés et de se mettre d'accord avec le dit agent consulaire pour qu'il se rende sur les lieux afin d'indiquer les chefs de famille au nom desquelles devront être stipulés les nouveaux baux.

En vous remerciant de vos bons offices à ce sujet, je saisir l'occasion pour vous réitérer, Monsieur le Ministre, les assurances de ma haute considération.

E. di Beccaria

P.S. Apprenant à l'instant par Mr. Niculescu Telega, Directeur des Domaines de l'Etat, que les contrats dont il s'agit sont sur le point d'être signés, d'après le conseil du dit fonctionnaire je prie Votre Excellence de bien vouloir intervenir directement auprès de lui afin d'éviter la perte de temps qui résulterait si l'affaire devait passer par les bureaux.

AMAE, *Problema 11*, vol. 68

Documento n. 6

*Ministerul Regal al Afacerilor Străine
No. 18880, 19 octobre 1905
Registratura Generală
Légation Royale d'Italie*

Le Ministère Royal des Affaires Etrangères a l'honneur d'informer la Légation Royale d'Italie que le contrat des habitants de Cataloi a été renouvelé avec augmentation pour les dits habitants de 7 ou 8 francs à 10 francs. Cette augmentation est due au fait que dans le voisinage le loyer est de 24 francs, donc les habitants de Cataloi sont encore en bénéfice de 3/5.

AMAE, *Problema 11*, vol. 68

Documento n. 7

*Estratto dal rapporto N. 23 R. in data 30 luglio 1919, del comando
del regio Caccia Torpediniere Nieve, proveniente da Costantinopoli*

Ai primi del mese passato il R. C. T. *Nievo* ha risalito il Danubio sino all'altezza Turnu-Severin. Durante la permanenza a Tulcea Il Comandante del C. T. si è recato al villaggio di Cataloi per visitarvi la colonia agricola italiana da più di 30 anni ristabilita nel paese, e riferisce quanto segue:

«Questa prosperosa colonia è costituita da 120 famiglie, originarie delle campagne di Rovigo, che lavorano un terreno di 1080 ettari, affittato dal governo Romeno al prezzo di L. 15 annue per ogni ettaro. Per quanto solo i più vecchi siano nati in Italia, pure lo spirito nazionale è sempre vivo in questa brava popolazione, che col sangue di parecchi dei più giovani ha pagato il suo tributo di devozione alla Madre Patria. La operosità del nostro contadino, si manifesta, anche all'occhio meno esperto, nella cura della coltivazione, ed il palese contrasto fra i campi coltivati dai coloni e quelli circostanti è motivo di soddisfazione. Un parroco Italiano, originario dell'Abruzzo il Rev. Luigi di Benedetto si occupa con zelo e profondo interessamento di questa nostra colonia, oasi prettamente italiana persa nel gran delta del Danubio. Si agita ora per essa una grave questione, poiché si teme che alla scadenza del contratto attuale (autunno 1920) il Governo Romeno, che ha già promesso la spartizione delle terre ai contadini, non voglia più rinnovare la locazione. E poiché per l'articolo 7 della costituzione dello stato Romeno gli stranieri non possono possedere terreni, temono i nostri coloni che venga loro imposto il dilemma, o lasciare il paese e perdere il frutto faticoso di tanti anni di lavoro, oppure farsi sudditi romeni. Segnalo il fatto, augurando che le nostre autorità diplomatiche possano svolgere una speciale opera di interessamento a pro di questa gente che conserva una freschezza di sentimenti italiani meritevoli di ogni riguardo».

Documento n. 8

*Il Ministro plenipotenziario d'Italia a Bucarest, Alberto Martin Franklin,
al Ministro per gli Affari Esteri, Tommaso Tittoni
R. 1198/452, Bucarest, 11 ottobre 1919*

Signor Ministro,

In risposta al dispaccio del 30 settembre segnalato a margine mi affretto ad assicurare Vostra Eccellenza che questa Legazione non manca d'interessarsi alla Colonia di Cataloi. Sono in corrispondenza costante con quel Parroco per mezzo del quale si distribuiscono libri e opuscoli di propaganda italiana. In questi giorni poi ho ottenuto dal Governo Romeno che i coloni di Cataloi siano dispensati dal pagare il fitto per le ultime tre annate in considerazione dell'invasione nemica.

Quanto alla questione dell'avvenire temo anche io che le pressioni aumenteranno sempre più perché quei coloni acquistino la cittadinanza romena. Io non mancherà di insistere in via privata ed amichevole ma sono dell'opinione di non sollevare formalmente la questione perché temo verrebbe in tal caso risolta contro di noi. Se però Vostra Eccellenza crede che bisogna correre questo rischio e discuterla subito prego volermelo indicare.

Con profondo ossequio.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 9

*Romania – Comitetul Agrar
Direcția Dobrogei, N. 3501, 28 septembrie 1920
A Son Excellence Monsieur le Ministre Plénipotentiaire d'Italie*

Monsieur le Ministre,

En réponse à votre honorée lettre en date de 28 Aout dernier, j'ai l'honneur de vous faire connaître que j'ai examiné avec toute l'attention et la sollicitude la requête de la Colonie Italienne de Cataloi, concernant le renouvellement du contrat d'affermage échéant le premier Mars 1921. Suivant l'enquête ordonnée sur les lieux, il en résulte qu'en faisant la répartition de 1080 hectares à la population Italienne locale (664 colonisés), il revient l'étendue de presque 9 hectares par chef de famille; tandis que des 220 hectares qui restent encore à la disposition de l'Etat à Cataloi, il ne revient que presque 7 hectares de terre cultivable pour chaque chef de famille roumaine. En tenant compte de cette situation, je me trouve, à mon plus grand regret, en impossibilité d'augmenter l'étendue de terre donnée en affermage à la Colonie Italienne.

Vu que ces terres sont des plus fertiles, j'ai fixé le prix annuel d'affermage à 26 lei par hectare, ce qui représente, à peine, le prix établi par la Commission régionale respective pour des terres de la deuxième qualité: c'est d'ailleurs, le

prix d'affermage fixé par le Ministère pour le terrain qu'on afferme à la population roumaine locale. Nous avons décidé, en fin, que la durée du nouvel affermage soit de 15 ans et il reste entendu qu'à l'échéance du contrat, on examinera de nouveau la situation et les clauses.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 10

*Regio Consolato Generale d'Italia
N° 183-C, Galatz, 17 aprile 1921
alla Regia Legazione d'Italia a Bucarest*

Signor Ministro,

Ho l'onore di riferirmi alla nota di codesta Regia Legazione del 1º febbraio decorsi N. 307. Mi sono recato ieri a Cataloi per visitarvi quella nostra colonia, il cui numero raggiunge oggi la ragguardevole cifra di 800 connazionali. Scopo precipuo della mia visita era la rinnovazione del contratto col Governo Rumeno per altri 15 anni. Se non che ho creduto dover chiedere all'Agente Demaniale di rinviare di qualche giorno la firma del contratto per cercare di ottenere, a mezzo di codesta Legazione, dal Governo Rumeno una modifica dell'art. 18 il quale obbliga i coloni italiani ad abbandonare la colonia che da 32 anni lavorano, nello spazio di un anno dalla semina, in caso di vendita totale o parziale delle terre.

Ora quei nostri coloni sono assai allarmati dal disposto dell'art. 18 e chiedono, giustamente, che in caso di vendita, sia loro assegnato un termine maggiore per abbandonare la colonia. E siccome nel contratto è anche detto che nell'eventualità di dover abbandonare la colonia, i coloni non avrebbero diritto ad alcuna indennità per le case che essi hanno costruite, per i vigneti piantati che naturalmente rappresentano un assai maggiore valore della terra, chiedono che un articolo del contratto assicuri loro una indennità dal momento che per fatto della vendita è venuto a cessare innanzi i 15 anni il pacifico esercizio delle terre concesse. Ho l'onore di trasmettere, con preghiera di restituzione, una copia del contratto proposto dal Governo Rumeno, ed è inutile che io mi permetta di raccomandare a codesta Regia Legazione la sorte di questi nostri connazionali, che per quanto trapiantati da lunghissimi anni in terra straniera, hanno saputo conservare gelosamente sentimenti italiani. In attesa di conoscere quali risultati sarà stato possibile ottenere, e con preghiera a codesta Regia Legazione di volersi occupare il più sollecitamente possibile della cosa, ho l'onore di confermarle, Signor Ministro, la mia particolare deferenza.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 11

*Il Ministro plenipotenziario d'Italia a Bucarest, Alberto Martin Franklin,
al Ministro per gli Affari Esteri, il Marchese della Torretta
R. 2267/613, Sinaia–Bucarest, 22 agosto 1921*

Signor Ministro,

Si doveva quest'anno rinnovare il contratto di affitto per le terre che i coloni italiani hanno a Cataloi (Tulcea). Non mancai di interessarmi alla cosa ed ottenni dal Governo romeno che il contratto fosse rinnovato per altri quindici anni. Se non che l'articolo 18 del contratto comprendeva l'obbligo per i coloni italiani di abbandonare la Colonia che da 32 anni lavorano, nello spazio di un anno della semina, in caso di vendita totale o parziale delle terre. Lo stesso contratto dichiarava che i Coloni non avrebbero diritto ad alcuna indennità per le case costruite, i vigneti piantati ecc. Le condizioni del contratto erano pertanto assai gravose e venivano a minacciare duramente gli ottocento italiani circa che sono stabiliti colà da tanti anni ed hanno trasformato le loro terre in veri giardini, che destano l'ammirazione ma anche la cupidigia altrui.

Non mancai quindi di interessarne il Governo romeno, intrattenendo a più riprese della questione non solo il Ministro degli Affari Esteri ed il Presidente del Consiglio, ma soprattutto il Ministro di Stato per le questioni agricole, signor Garoflid. Finalmente il signor Garoflid mi ha diretto sotto la data del 18 luglio una nota che mi è pervenuta solo il 14 agosto e di cui rimetto copia. Il Governo romeno accorda ai coloni in caso di vendita totale o parziale delle terre, il diritto di possederle ancora per 10 anni, cioè durante l'annata agricola in cui avviene la vendita e durante i nove anni seguenti. Esso Governo però dichiara di non poter accordare nessun indennizzo per le migliorie, perché ciò sarebbe contrario alle condizioni generali in cui si affittano i terreni dello Stato.

Le condizioni ottenute mi sembrano soddisfacenti ed ora interrogherò gli interessati. È più che probabile che nessuno acquisterà delle terre sapendo di non poterne entrare in possesso per dieci anni. Ma è certo anche che il possesso dei nostri connazionali rimarrà sempre in certo modo precario. Siccome credo sia da escludersi che si possa mai pensare a far tornare in Italia queste ottocento persone, le quali saranno più di mille, quando fra quindici anni avrà termine il nuovo contratto, mi domando se questo non è uno dei casi in cui si dovrebbe ammettere la doppia nazionalità e permettere così ai capi delle famiglie di Cataloi di acquistare sé stessi le loro terre, cosa che non possono fare, finché sono sudditi italiani. È una questione delicata in cui si intrecciano ragioni positive d'interesse personale e nazionale, e nobilissimi sentimenti patri. Naturalmente non ho fatto nessun accenno in questo senso ai coloni, ma prego Vostra Eccellenza di volere esaminare la questione perché sarà pur necessario dare a quei bravi nostri connazionali un qualche cenno di direttiva se non

vogliamo assumere verso di essi un seria responsabilità e il dovere un giorno di provvedere a sistemare qualche migliaio di persone.

Gradisca, Signor Ministro, gli atti del mio profondo ossequio.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 12

*Regio Consolato Generale d'Italia
N° 583, Galatz, 30 agosto 1921
alla Regia Legazione d'Italia a Bucarest*

Signor Ministro,

Con riferimento alla nota del 22 corrente N. 2268, ho l'onore d'informare che il nuovo contratto tra il Governo Rumeno e i coloni italiani di Cataloi venne firmato circa un mese fa. Le concessioni fatte dal Governo Rumeno hanno pienamente appagato quei nostri connazionali. Mi recai personalmente a Cataloi per appianare talune divergenze ed assistei alla firma del contratto.

Gradisca, signor Ministro, la conferma della mia particolare deferenza.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 13

*Nunziatura Apostolica in Rumenia
N. 1013, Bucarest, Str. Esculap 5, 27 gennaio 1922
Il nunzio apostolico, Marmaggi, a
Sua Eccellenza il Signor Conte Tosti di Valminuta
Incaricato d'Affari d'Italia*

Eccellenza,

Il sacerdote italiano D. Carlo Riva, che secondo Le dissi, si recherà quanto prima a Jacobdeal – Greci, per l'assistenza religiosa degli italiani di quella colonia, mi ha rimesso una noticina delle spese del suo viaggio da Roma a Bucarest. Poiché cotesta Legazione è stata tanto buona di farmi sapere che potevano essere rimborsate al medesimo le spese suaccennate, mi prendo la libertà di passarLe, qui unita, la detta noticina, ringraziandoLa sin d'ora di quanto si compiacerà fare all'intento.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 14

Nunziatura Apostolica in Rumenia

N. 1636, Bucarest, Str. Esculap 5, 19 giugno 1922

Il nunzio apostolico, Marmaggi, a

Sua Eccellenza il Signor Alberto Martin Franklin

Inviato Straordinario e Ministro Plenipotenziario

Eccellenza,

Mi prego accusare ricevuta all'Eccellenza Vostra della gradita comunicazione fattami col foglio n. 1392, in data di oggi, in ordine al parziale rimborso di viaggi che Ella, con sì nobile interessamento, si è compiaciuto di ottenere dal Regio Governo d'Italia a favore dei sacerdoti italiani missionari in Rumenia RR. Riva e Gabriele. Mentre sento il dovere di ringraziare di cuore Vostra Eccellenza e, per Suo mezzo, il Regio Governo, mi do premura di farLe sapere che ambedue i viaggi sono stati già rimborsati ai suddetti sacerdoti dalla S. Sede per cura di questa Nunziatura.

Se mi è lecito, quindi, di esprimere un parere, sarei di avviso che le 1500 lire destinate a D. Riva siano effettivamente devolute a beneficio dei poveri nostri connazionali di Jacob Deal, p. e. come sussidio alla scuola recentemente colà istituita.

Quanto a D. Gabriele, Vostra Eccellenza forse già saprà che egli è sul punto di ritornare in Italia, determinatovi da molteplici difficoltà incontrate nel suo ministero sacerdotale a Braila. Opinerei, in conseguenza, che le 1500 lire si corrispondessero alla società italiana di beneficenza in Braila, della quale è presidente il Sig. Bruto Bellafronte, ovvero si destinassero all'altra scuola italiana di Cataloi, diretta da D. Luigi Di Benedetto. Tutto ciò, bene inteso, salvo miglior consiglio.

Gradisca, Eccellenza, coi rinnovati miei ringraziamenti, l'omaggio della più alta mia considerazione.

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 15

Allegato in copia al rapporto N. 868 del

Regio Console a Galatz, Riccardo Monzani,

alla Regia Legazione d'Italia a Bucarest

Galatz, 21 aprile 1923

Opera svolta del Rev. D. Carlo Riva tra gli operai Italiani
della Colonia di Iacob–Deal, Geci, Turcoaia
Greci, 15 aprile 1923

È appena trascorso un anno che mi trovo fra questi nostri connazionali che ho trovato in condizioni compassionevoli di abbandono e di miseria. Fin da principio, superando non lievi difficoltà, ho dato tutte le mie energie, tutta la mia buona volontà per assistere questi nostri fratelli e valorizzare l'opera loro, contro la convenzione dei dirigenti che gli operai italiani, lontani dalla Patria, stretti dalla necessità devono per forza addatarsi (*sic*) alle condizioni imposte di lavoro. Scopo mio precipuo fu di infondere nell'animo di questi erranti in cerca di lavoro per guadagnarsi il pane che sostenga la loro vita, la ferma convinzione che la nuova Italia è al loro fianco e vigilia su di loro. Non ho risparmiato fatiche, ho dato tempo, salute e danari pur di giungere lo scopo. E se oggi una subdola campagna mi ostacola e minaccia, ciò non mi turba e mi lascia tranquillo, sempre, in ogni mia azione, con tutti ho avuto di mira l'ordine e la disciplina. L'osservanza delle leggi e delle istituzioni nazionali mi è più cara della vita.

Legato da promesse con la Società «CALEA» che conduce la lava di Iacob–Deal, il Direttore è l'Ingegnere italiano Pietro Ottone, visto venir meno la parola a queste promesse, per la mia dignità di Italiano e di Sacerdote da tre mesi mi sono dichiarato libero da ogni impegno con la Società riacquistando la mia piena libertà.

Appena giunto a Iacob–Deal l'anno scorso iniziai subito la scuola credendo di poter raccogliere in essa bambini di tutti gli italiani, ma l'Ingegnere Ottone si oppose asserendo che la Scuola doveva servir solo per i bimbi di Iacob–Deal e che gli altri se volevano approfittare dovevano passare a lavorare nella «*Cariera*» della Società. Allora incominciai a comprendere che io dovevo servire di richiamo agli operai; perché concentrando tutta l'opera mia solo a Iacob–Deal gli operai per maggior comodità erano costretti a passare sotto la Società «*Calea*». Allora dichiarai subito che io non intendeva assolutamente di essere impiegato dell'impresa, che volevo essere libero nel mio agire, perché non mi interessava solo il piccolo nucleo degli operai di Iacob–Deal ma bensì tutti gli italiani della colonia. In tutte le relazioni che ebbi con la Società e soprattutto con l'Ingegnere Pietro Ottone appariva chiaro il loro fine ed io sempre reagii non volendo, sia pure indirettamente, ipotecare il lavoro dei nostri fratelli.

Pregato dalla maggioranza degli operai nostri di costituire una Società di Mutuo Soccorso, volentieri accettai l'invito, a patto però che si facesse una Società unica in tutta la colonia, e la Società si fece anche perché doveva servire all'unione di tutti in un sol paterno. Intenzione dell'Ingegnere Ottone e dell'impresa «*Calea*» anche qui era che io facessi la società ma solo tra gli operai alle loro dipendenze. Enorme fu per me il lavoro in viaggi, per passaporti e «libera petrecere»²⁰ per pratiche di pensioni ed inerenti al servizio militare,

²⁰ «Libero passaggio».

ecc. risparmiando ai nostri operai molestie, giornate di lavoro e dispendio enorme di denari. L'impresa di Iacob–Deal, visto fallire il suo scopo iniziò la guerra che più che subdola chiamo disonesta. Le autorità locali, soprattutto l'attuale Amministratore di Macin, visto che più non potevano trescare sul portafogli dei nostri operai, perché troppo vigilati, comprati, a quanto parre dai conduttori della «*Cariera*» si unirono a questi ed ora la campagna contro il Prete Italiano ha raggiunto il suo apice.

Respingo sdegnosamente l'accusa fattami di essere stato io la causa dello sciopero dello scorso anno a Iacob–Deal anzi dire che se non fosse stato per due o tre che ora sono i più ben quotati perché facilmente si rendono seguendo il mio consiglio un'ora dopo sospeso il lavoro tutti gli operai lo avrebbero ripreso. Fu sempre mia ferma convinzione e sempre o' detto che lo sciopero è un'arma che torna piuttosto a danno di chi l'adopera. Vigliacca chiamo l'accusa di servirmi della società di M. S. per spingere gli operai ad aumento di salari sotto la minaccia dello sciopero. Sfido chiunque a trovare un solo operaio che in coscienza sostenga questa accusa. Ho sempre predicato che gli italiani all'estero non devono occuparsi della politica del paese ospitale. Ho sempre gridato che tra gli italiani all'estero non ci devono essere né sindacalismi, né partiti, ma un solo nome ci deve unire e trascinare: Italia! Chi ha avuto come me le rivoltelle alla gola, chi come ha arrischiato la vita contro il bolscevismo italiano non viene in terra straniera a predicarlo. La difesa dei diritti italiani nella giustizia e nel rispetto alla legge, ecco il perno della mia azione; per il resto, come ho detto sopra, nulla mi turba. Ai rappresentanti del mio Governo il difendere e smascherare le disoneste calunnie per il buon nome d'Italia.

Quanto alla condotta dell'Ingegnere italiano Ottone Pietro io desidererei che venisse fatta direttamente un'inchiesta da chi di ragione. Già l'avvocato Valerio De Sanctis che fu quassù l'anno scorso al tempo dello sciopero e poté constatare *de visu* ebbe a meravigliarsi che il Signor Pietro fosse italiano. Egli parte dal principio che non avendo altra via di uscita, gli operai italiani, costretti dalla necessità devono per forza adattarsi. Lusinga sempre gli operai con grandi promesse; stabilisce con loro contratti sulla parola ma poi il più delle volte o non mantiene o smentisce. Sono stato con colonie di operai italiani in Svizzera od in Francia. Ho sempre visto apprezzatissimo (*sic*) e preferito l'operaio nostro. In Romania per bocca dell'ingegnere italiano Ottone Pietro è stato detto che vale di più un rumeno che dieci italiani. Preoccupazione dell'ingegnere Ottone, cointeressato nel lavoro è questo: forzare il più che possibile il lavoro, limitando i guadagni agli operai perché non si devono passare certi limiti. Per sentimenti io non lo giudico italiano l'ingegnere Ottone, tento meno conosce che cosa è l'Italia di oggi.

Documento n. 16*Regio Consolato d'Italia**N° 1109, Galatz, 24 maggio 1923**Il Console a Galatz, Riccardo Monzani,
alla Regia Legazione d'Italia a Bucarest*

Signor Ministro,

Facendo seguito al mio rapporto N. 868 del 21 scorso aprile mi onoro trasmettere l'elenco delle famiglie italiane residenti a Iacob–Deal.

Da informazioni assunte, mi risulta che i salari dei nostri operai sono assai modesti. Essi lavorano a cottimo e, nella migliore stagione, nei mesi in cui possono lavorare sino a 12 ore al giorno, i più abili tagliapietre non arrivano ad un guadagno maggiore di 90 lei circa per giorno. I caricatori non hanno che 10 lei per vagone. Occorre tener presente che i guadagni durante la buona stagione debbono (*sic*) supperire anche alle necessità dei mesi nei quali la stagione non permette di lavorare.

Voglia gradire Signor Ministro, gli atti della mia alta considerazione.

Lista delle famiglie residenti a Iacob–Deal (Turcoaia)

	Cognome e nome del marito	Cognome e nome della moglie	N° dei figli	Totale dei membri della famiglia
1	Gregorini Celeste	Pierina Segafredo	—	2
2	Gregorini Battista	Anna Romano	3	5
3	Tommasi Alberto	Maria Spadon	4	6
4	Poli Giovanni	Adele Gambaiani	1	3
5	Poli Gaetano	Stanca Enache	2	4
6	Iattoni Virginio	Maria Massaro	9	11
7	---	Olimpia Mattetovici vedova di guerra Lombardi	3	4
8	D'Andrea Battista	Anna Mattetovici	1	3
9	Gordolo Antonio	Natalia Profile	3	5
10	Deosvaldi Giuseppe	Rosa Kenisch	1	3
11	Samasotto Vincenzo	Agostina Iattoni	—	2
12	Vartella Michele	Maria Poli	4	6
13	Di Celeste Domenico	Luigia Casagrande	3	(<i>sic</i>) 2 [5]
14	Fontanin Francesco	Catarina Canale	6	8
15	Dura Giovanni	Miraglia Giacomelli	2	4
16	Vit Luigi	Maria Fano	—	2
17	Filz Luigi	Vittoria Brun	1	3
18	Giacomelli Fortunato	Anna Bretansky	4	6

19	Brancaleoni Ernesto	Giuseppina Chirioni	1	3
20	Brancaleoni Fioravanti	—	—	1
21	Rosa Giovanni	Cecilia Dichiara	6	8
22	Giacomelli Rodolfo	Clementina Iattoni	1	3
23	Battaiola Felice	Rosa Chirioni	8	10
24	—	Luigia Ciurini vedova	—	1
25	Ottone Piero	Pia Ceruti	1	3
			64	(sic) 108 [111]

ASDMAE, Archivio dell'Ambasciata Italiana a Bucarest, pacco 11

Documento n. 17

*Il Ministro plenipotenziario d'Italia a Bucarest, Aloisi, al Presidente del Consiglio e Ministro per gli Affari Esteri, Benito Mussolini
R. 1276/308, Bucarest, 28 maggio 1923*

Signor Ministro,

Ho voluto approfittare della presenza nelle acque del basso Danubio del nostro Regio Caccia Torpediniere *Muggia*, per visitare le nostre fiorenti colonie di Galatz, Braila e quello meno accessibili della Dobrugia. Accompagnato dall'Addetto Navale Comandante Matteucci, dopo la solenne cerimonia del Milite Ignoto romeno, il giorno 19 corrente mi sono recato a Galatz. Ivi nella mattinata, a bordo del *Muggia*, ho ricevuto la nostra colonia; mi sono intrattenuto singolarmente con i membri di essa per farmi una idea chiara ed esatta della situazione degli italiani e dei nostri interessi laggiù, e riuniti presso di me i dirigenti ho voluto esporre le mie idee per l'unione e la coordinazione di tutti gli sforzi e delle azioni particolari, affinché anche essi si organizzino come ho voluto sia organizzata la colonia di Bucarest, sotto la guida di un solo Gran Consiglio della Colonia.

Nel pomeriggio il Generale Rudeanu, Comandante di Corpo d'Armata ed uno dei Generali meglio quotati della Romania, ha voluto offrire un *the* in onore mio e degli Ufficiali del *Muggia*, e mi ha ripetute volte espresso, nel tono più franco e commosso, la viva soddisfazione e gratitudine che provava per la visita mia e della nave, assicurandomi della sua più sincera simpatia per l'Italia e per tutto quanto è manifestazione d'Italianità.

Il giorno successivo alle 8 a bordo del *Muggia* ho lasciato Galatz; risalendo per un'ora il Danubio alle 9 siamo giunti a Braila. In porto su 12 piroscafi presenti, 10 erano di nazionalità italiana. All'arrivo della nave da guerra tutti hanno alzato il Gran Pavese di bandiere, salutando con prolunghi fischi di sirena, gli equipaggi in riga lungo il borgo. Attendevano il mio arrivo sulla banchina, tutta adorna di bandiere italiane e romene, oltre al nostro Regio Console Onorario Adriano Gattorno, il Sindaco ed il Comandante la Guarnigione, i quali hanno scusato la

mancanza del Prefetto, assente dalla Città. Mi sono brevemente trattenuto con le Autorità; indi analogamente a quanto si era passato a Galatz il giorno prima, ho ricevuto a bordo del *Muggia* la nostra Colonia. Colazione in casa del Console con invito alle principali Autorità cittadine; alle quattro riunione della colonia nel teatro *Passalacqua*, di proprietà di un italiano; rinfreschi e discorsi di occasione. Più tardi grande ricevimento in mio onore in casa del Sindaco.

Non ho voluto lasciare Braila senza dedicare una giornata alla visita delle nostre colonie di lavoratori sparsi nelle cave di granito della Dobrugia, sulla riva opposta del Danubio. Il 21 mattina con un rimorchiatore abbiamo risalito per un paio d'ore un braccio secondario del fiume, fino a Jacob Deal; ivi con automobili abbiamo visitato i vari centri di Jacob Deal, Turcoaia, Greci ove vivono colonie di nostri lavoratori. Sono oggi veramente soddisfatto delle visite fatte. Innanzi tutto ho potuto constatare ovunque, nella persona benestante come nel più umile lavoratore, nel vecchio emigrato come nel giovane venuto all'estero da poco a cercare fortuna, un forte e rinnovellato spirto ed entusiasmo patriottico, una fede sicura nell'avvenire della Patria, una volontà di ben fare per maggior gloria d'Italia. La mia visita fatta dopo un mese appena dal mio arrivo in Romania è stata molto gradita dagli Italiani, come una garanzia assoluta che il nuovo Governo si interessa con affetto e non abbandona i suoi figli che sono sparsi per il mondo; dai romeni, perché in essa hanno visto anche una prova che la nostra politica d'oggi cerca ogni occasione per stringere e rafforzare quei legami naturali ed antichi di fratellanza e simpatia che sono sempre esistiti fra i due popoli, fratellanza con noi cui i Romeni sinceramente tengono assai, quasi a titolo più grande della loro nobiltà di stirpe, in confronto a tutti i popoli che li circondano. [...]

Io rimpiango solo che altri affari a Bucarest mi abbiano impedito di svolgere, lungo il Danubio a bordo della nave, tutto il programma di visite che avevo progettato: Cernavoda (circa 200 nostri lavoratori), Cataloi (colonia agricola di 600 persone, 7 soldati morti in Guerra), Sulina.

Considerando che in questi tempi varie navi da guerra sono sempre dislocate a Costantinopoli, alle dipendenze della Divisione del Levante, per la grande utilità come propaganda e per il valido appoggio che ne deriva all'opera mia che sto svolgendo, mi permetto rivolgere una preghiera a Vostra Eccellenza affinché sia raccomandato al Ministero della Marina sempre che sia possibile, e il più sovente si può, siano inviate nostre navi a visitare i porti della Romania. E così pure per gli stessi fini, troverò certo nell'avvenire, come lo è stato nel passato un valido appoggio nell'azione che potrà svolgere il nostro Addetto Navale in questa Sede. E per questo mi permetto raccomandare a Vostra Eccellenza che sia conservata a Bucarest la sede centrale dell'Addetto Navale, pur continuando esso a conservare gli attuali incarichi presso gli Stati balcanici.

Voglia gradire, Signor Ministro, gli atti del mio profondo ossequio.

Documento n. 18

Regia Legazione d'Italia

Bucarest, 6 mai 1940

Ministerul Regal al Afacerilor Străine

No. 28199, 14 mai 1940

Registratura Generală

Aide-Mémoire

Dans les premières quinzaines de juin et de juillet prochains, les ressortissants italiens des colonies agricoles de *Cataloi*, *Greci* et *Italieni*, à la suite de la concession qui vient de leur être faite de plusieurs fermes sises aux environs de Rome, seront rapatriés. Ces rapatriements, qui comprend (*sic*) à peu près 850 italiens, aura lieu en deux groupes successifs, aux dates sus indiquées. En considération de ce qui précède, la Légation Royale d'Italie sera partant reconnaissante au Ministère Royal des Affaires Etrangères s'il voudra bien:

– intéresser la Direction Générale des Chemins de Fer pour la concession aux rapatriés dont il s'agit de réductions spéciales de tarif et des moyens de transport nécessaires;

– intervenir auprès des Ministères des Finances et du Commerce Extérieur pour obtenir l'autorisation à l'exportation des effets d'usage personnel ainsi que des chevaux appartenant aux rapatriés;

– obtenir le consentement des autorités militaires compétentes pour l'exportation des chevaux susmentionnés;

– intéresser le Ministère de l'Agriculture et les autres autorités compétentes afin qu'elles procèdent à l'inventaire et à la reprise des biens immobiles et des cultures que les rapatriés laissent en Roumanie, en vue de l'indemnité que le Gouvernement Roumain voudra reconnaître aux intérêsses à cet égard.

AMAE, *Problema 62*, vol. 18

