

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

ARNALDO BRUNI, *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Roma, Aracne 2015, pp. 272, € 15,30.

Con il titolo *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo* Arnaldo Bruni raccoglie nove saggi sul tema dei rapporti tra arte e letteratura nell'età del neoclassicismo italiano. Se, per la genesi separata di questi saggi, che vanno dal 2005 al 2013, non si può certo parlare di un lavoro monografico, siamo tuttavia di fronte a studi tematicamente omogenei che forniscono fruttuose aperture su problemi e su rilevanti figure della cultura letteraria italiana tra Settecento e Ottocento. Studi dai quali si ricava una visione d'insieme del complesso travaglio che accompagna, in Italia come in Europa, l'origine e lo sviluppo del movimento neoclassico. Questa visione unitaria è certamente il frutto delle vaste competenze dell'autore in materia ma, in particolare, dell'ampliamento dell'orizzonte storiografico che egli introduce, grazie al quale, forse per la prima volta dai tempi del Cicognara, il nome di Winckelmann appare nel titolo di un libro di storia della cultura visiva e letteraria italiana e riappare a più riprese nel corso della trattazione (non riguarda la storia letteraria italiana il libro di Simone Volpato, *Petrarca, Winckelmann, Trieste e la patria del Friuli*, Udine, Del Bianco Editore 2010, esclusivamente dedicato agli autori presenti nella biblioteca di Domenico Rossetti).

I nove saggi sono accorpatis in tre parti, rispettivamente dedicati alla *Rivisitazione dell'antico*, alla *Firenze neoclassica* e a *Le Grazie fra arte e letteratura* e disegnano una parabola evolutiva del gusto neoclassico dalla metà Settecento fino alla pubblicazione del poema foscoliano nel 1822.

Con il primo capitolo *L'Antico tra Ossian e Omero* si affronta subito il tema della fortuna e dell'incidenza di Winckelmann nella nostra cultura. Riprendendo in questo un felice spunto di Gianfranco Folena che, se non andiamo errati, aveva affermato per primo che la traduzione cesarottiana di Ossian (1763) e gli studi coevi di Winckelmann e di Mengs (la *Dissertazione sul bello...* e la *Descrizione del Torso di Belvedere*) facevano parte di una stessa costellazione; e aveva letteralmente scritto che in quel breve lasso di tempo (anche la *Storia dell'arte dell'Antichità* era apparsa nel 1764) e grazie a quelle opere, «ore nuove battevano sul quadrante europeo».

Seguendo questa linea Bruni mette a fuoco il ruolo che il 'lessinghiano' Cesarotti ebbe nell'orientare il gusto italiano in direzione ossianica e antiwinckelmanniana; e nello stesso tempo mostrandone le molte contraddizioni anche nei riguardi del compatto fronte omerico, da Monti a Foscolo. Anche per Bruni, tuttavia, risulta difficile ricomporre la complessa rete di

relazioni e di intrecci che seguono la pubblicazione, la traduzione francese e la diffusione della *Storia dell'Arte nell'Antichità*; per cui gli esempi più nuovi e più stimolanti sulla controversa fortuna dell'estetica winckelmanniana si trovano con maggiore evidenza nel Foscolo che ripensa la relazione tra grazia e bellezza e, assai più tardi, con Carducci e D'Annunzio, sui quali peraltro ebbero un ruolo anche gli studi di Water Pater.

A Vincenzo Monti, al suo periodo romano, alle sue sperimentazioni e alle sue frequentazioni è dedicato un importante saggio, a riprova di un'apertura cosmopolita e di uno spirito innovativo che non sempre viene riconosciuto al poeta romagnolo. A Roma Monti frequentava infatti, tra gli altri, Angelika Kauffmann, Ennio Quirino Visconti, Cristofano Amaduzzi, Bartolommeo Cavaceppi. Frequentazioni non secondarie se si pensa che l'abate Amaduzzi è stato uno dei principali divulgatori delle opere di Winckelmann in Italia e che grazie a lui a Savignano sul Rubicone si è conservato uno dei più importanti fondi winckelmanniani; oppure che Cavaceppi era la persona che aveva accompagnato Winckelmann nel suo ultimo viaggio in Germania e che era stato l'unico testimone della crisi che aveva spinto l'archeologo sassone a tornare precipitosamente indietro, per morire a Trieste nel giugno 1768.

In questo lungo studio Bruni riesce nello scopo di dimostrare che non c'è un Monti genericamente arcadico, ma piuttosto il Monti esponente «di una seconda Arcadia illuminista, aperta alla cultura scientifica e all'esterofilia» (p. 56); anzi esponente di spicco di «un radicalismo innovatore» (p. 76) e testimone di una ricerca di sperimentazione e di innovazione che già Honour aveva attribuito all'intero movimento neoclassico europeo.

In questa ottica Monti è degno sodale di colui che fu il vero epicentro del neoclassicismo europeo, ovvero il genio italiano della scultura Antonio Canova, la cui vita non casualmente coincise con la parabola stessa del movimento neoclassico. A Canova è dedicato il capitolo che contiene un po' la tesi centrale del libro ovvero la convergenza e la collaborazione dello scultore con i maggiori poeti e letterati del suo tempo, prima di tutto con Vincenzo Monti, di soli tre anni più giovane e a lui vicino per ragioni anagrafiche ed artistiche; quindi con Pietro Giordani, secondo il quale in Canova si coniugavano armonicamente antico e presente; con Leopoldo Cicognara che considerò Canova il punto culminante della storia millenaria della scultura in Italia; con il più modesto Melchiorre Missirini, autore di un'apologetica e prolissa biografia canoviana. Più avanti, nei capitoli centrali, sarà ricostruito l'intero e fecondo rapporto dell'artista con Ugo Foscolo. Ma le referenze di Canova sono molte altre e tra queste, fuori d'Italia, quella di Quatremère de Quincy, già mentore illustre dell'artista esordiente.

Se il primo nutrimento del neoclassicismo italiano veniva senza dubbio dalla cultura veneto-romagnola, fu a Firenze che si materializzarono i frutti

più vistosi della temperie neoclassica, come si vede nel capitolo *Firenze neoclassica*: nei soggiorni fiorentini del Canova, nei fasti della *Venere Italica* che nella primavera del 1812 fu installata nella Tribuna degli Uffizi al posto della Venere dei Medici, allora ancora a Parigi; nel monumento all'Alfieri e nella centralità simbolica della Basilica di S. Croce; ma soprattutto nel sodalizio tra i veri dioscuri del neoclassicismo italiano, Foscolo e Canova. Scrive Bruni (p. 106) che «solo dopo aver ammirato la *Venere Italica* il poeta potrà vagheggiare il disegno del secondo carme *Le Grazie*... carme inaugurato a Firenze, all'ombra del capolavoro del Canova».

Sulla Basilica di Santa Croce, sulla centralità del 'Tempio' del neoclassicismo fiorentino e italiano, Bruni chiama in causa il testimone d'obbligo e il visitatore più illustre, ovvero Stendhal. Che, possiamo aggiungere noi, non era un visitatore qualunque se, tra i suoi vari pseudonimi, aveva alla fine scelto quello definitivo in omaggio alla cittadina di Stendal nel Brandeburgo, che aveva dato i natali a Winckelmann. Cittadina nella quale lo scrittore francese era venuto a trovarsi durante la guerra franco-prussiana, a più di quarant'anni dalla morte di Winckelmann.

Non posso addentrarmi nei capitoli più strettamente italianistici che contengono anche temi più studiati e, credo, anche più condivisi: ovvero le vicende compositive de *Le Grazie*, il rapporto Foscolo-Canova fino alla morte di quest'ultimo e alla sua glorificazione. Mi limito a ribadire che in questo libro non c'è, né ci può essere, dato il suo carattere antologico, una vera conclusione. Ma esso riesce lo stesso molto bene nell'intento di fare risaltare le ragioni storiche del movimento neoclassico, la stretta connessione tra poesia e arti figurative come raramente si è verificato nella storia della letteratura italiana, l'eccezionale convergenza generazionale dei suoi protagonisti, l'orizzonte europeo e gli aspetti innovativi meno noti.

Quello del Bruni non era certo un compito facile per ragioni oggettive, perché è molto difficile riscrivere la storia già fissata in una tradizione storiografica convenuta. Difficile anche per ragioni più soggettive, visto che l'autore è cresciuto nella stessa università nella quale insegnavano i grandi critici oppositori del neoclassicismo, soprattutto canoviano, ovvero Roberto Longhi e Luigi Baldacci. Ma Bruni ha avuto il coraggio di confrontarsi, opere e dati alla mano, con questi temi e di disegnare una cartografia nuova ed estraniante di un movimento che, pur travolto dai fasti del romanticismo, dall'avvento delle letterature nordiche e dal 'moderno' aveva dato, anche in Italia, figure di artisti e di poeti di alto e sovranazionale livello.

MARIA FANCELLI

Contro-codice: letteratura e legalità

COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *Dura lex sed dura. Parodie di uomini di legge in letteratura italiana*, Firenze, Nicomp 2015, pp. 216, € 14,50.

ANNA FRANCHI, *Avanti il divorzio* (1902), a cura di Elisabetta De Troja, Firenze, Sandron 2012, pp. 241, € 20,00.

Risalente alla prima metà del XVIII secolo a.C., la Stele di Hammurabi costituisce una delle prime codificazioni di leggi orali. Il manufatto, rinvenuto a inizio Novecento fra le rovine di Susa e oggi conservato al museo del Louvre, è costituito da un ceppo di basalto nero alto più di due metri, la cui sommità ritrae il sovrano babilonese che, al cospetto del dio solare Shamash, riceve i simboli della giustizia, ovverosia la verga e l'anello; il *corpus* legale, inciso in scrittura cuneiforme, occupa la parte restante, quasi a suggello di questa derivazione divina. Non sfuggiranno la natura monolitica e monumentale del Codice che, nella sua perseità, trascende l'effimero e il singolo per scolpirsi nel tempo e, sotto certi aspetti, sfidarlo. Caratteristiche, queste, rinvenibili ancora oggi nel sistema legislativo, dove i principi regolatori del viver civile oscillano tra due piani: quello normativo-linguistico (ovverosia la legge, messa per iscritto e codificata nel *corpus*) e quello puramente pratico, dove la norma viene applicata andando in contro a un ampio spettro di variabili che ci spingono a riconsiderare la sua patente di 'imparzialità', al crocevia fra *lex*, *ethos* e *praxis*. Costanza Geddes da Filicaia – docente di Letteratura Italiana all'Università di Macerata – si è appunto occupata di tale aspetto, nell'interessante antologia critica, uscita quest'anno per i tipi di Nicomp – *Dura lex sed dura. Parodie di uomini di legge in letteratura italiana* – dove il brocardo latino rivela subito la linea guida del libro, teso a tracciare un percorso diacronico che, da Giovanni Boccaccio, si snoda fino a Federigo Tozzi, passando per Masuccio Salernitano, Niccolò Machiavelli, Matteo Bandello, Carlo Goldoni, Alessandro Manzoni, Carlo Collodi, Giovanni Verga, Vamba e Luigi Pirandello. Protagonisti indiscussi sono gli amministratori di giustizia (siano essi avvocati, magistrati o notai) che, al di là delle differenze in fatto di età anagrafica e provenienza, sono tutti di sesso maschile (le donne cominciarono a iscriversi all'albo degli avvocati solo a partire dal 1919) e si fanno sempre bersaglio di un'ironia pungente, più o meno esplicita. L'autrice ravvisa, giustamente, come una simile sorte sia toccata anche a altre professioni, tra cui quella del medico, ma i giuristi si fanno «bersaglio di un'ironia più frequente, diffusa e perdurante nei secoli, in una sorta di *fil rouge* che si snoda [...] dalla prosa trecentesca alla contemporaneità e a fronte del quale è raro trovare qualche esempio positivo di giurista» (p. 7). Le ragioni di un simile accanimento sono da ricondurre a un'osmosi fra studi letterari e studi giuridici, dove

il *medium* comunicativo – cioè la lingua – è al contempo indicatore di prossimità e lontananza: nel campo giuridico, il linguaggio, è come torto su se stesso, ai limiti dell'autoreferenziale. Volendo rifarci allo schema teorizzato da Roman Jakobson nei suoi *Saggi di linguistica generale*, vigono esclusivamente le funzioni metalinguistica e conativa, ferma restando una disparità tra mittente e destinatario, poiché il 'codice' – il più delle volte – non è comune a entrambi (il che inficia la comprensione e ricezione del messaggio, articolato in una *parole* ipercodificata). Una 'lingua segreta' o 'tribale', quella dei giuristi, dove il «vizio formulare» (p. 9) è quasi sempre portato all'eccesso, articolata «secondo una serie di frasi fatte, pre-determinate, applicate dunque non al reale stato degli eventi, ma alla tipologia del caso giuridico che viene trattato. Tale formularità aprioristica può addirittura acquisire [...] elementi di palese illogicità». Se il linguaggio giuridico dà come l'impressione di essere pescato in un calepino allestito *ad hoc*, la letteratura, *per contra*, dovrebbe muoversi nell'esatto contrario, lontana cioè da forme stereotipate, alla ricerca di quella che Luigi Meneghello aveva definito come «la virtù senza nome». Eppure, le comunanze di fondo sussistono, non fosse altro per l'ambivalenza della parola 'codice', indicante sì la sistematizzazione dell'apparato legislativo ma anche i libri manoscritti: ecco perché, continua Geddes, «quando il letterato conosce il diritto, avverte irresistibilmente l'impulso di rappresentarlo e di coglierne innanzitutto i lati paradossali, oscuri e grotteschi» (p. 11). E non dovremmo sorprenderci se, tra gli autori antologizzati, quasi tutti hanno avuto contatti col mondo giuridico, come nel caso di Goldoni (avvocato per qualche anno) o Manzoni (discendente di Cesare Beccaria).

L'impressione è quella di entrare in una sorta di galleria dell'assurdo, dove i ritratti di questi uomini di legge si animano solo in virtù del contrasto etico, dando dietro a una deontologia stravolta e corrotta, a tratti spaventosamente attuale. Michail Bachtin, in *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), aveva definito la parodia come l'esatto opposto della stilizzazione, dove l'autore non segue pedissequamente il modello di riferimento, ma lo mima a rovescio, con intenzioni diametralmente opposte; è l'incontro-scontro di due versanti, pronto a risolversi in un'inedita visuale. Geddes apre il suo studio con tre novelle dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio, anch'egli costretto dal padre a intraprendere gli studi giuridici, per poi abbandonarli e sviluppare una vera e propria avversione verso di essi. L'episodio di Ser Ciappelletto, inaugurante il capolavoro del certaldese, ribadisce – in maniera neanche troppo velata – questa idiosincrasia, ché «appare indicativo della volontà boccacciana di riservare alla parodia dei dottori in legge un posto di assoluta preminenza» (p. 15). Ma anche gli altri due uomini di legge qui antologizzati sono presi nella medesima tramatura grottesca: Messer Riccardo di Chinzica – protagonista della seconda novella della decima giornata – sfrutta la sua

pedanteria forense per rimandare la prima notte di nozze con la moglie Bartolomea, più giovane di lui, trovando ogni giorno un cavillo e costringere la consorte all'astinenza; Niccola da San Lepido, invece, posto tra le novelle aventi come tema la beffa, viene letteralmente lasciato in mutande da Maso del Saggio e altri due buontemponi, a riprova di come, svanito il codice vestimentario, vengano meno anche l'albagia e la pomposità forensi. Nel *Decameron*, quindi, e anche alla luce degli esempi presentati, la legge si presenta sotto tre aspetti: come truffa (nel caso di Ciappelletto), cavillo (per Riccardo) o brutta corporeità (Niccola). Ma Boccaccio, sostiene l'autrice, è anche iniziatore di una vera e propria tradizione parodica circa la figura del giurista, come dimostrato dal personaggio di Messer Nicia, nella *Mandragola* di Niccolò Machiavelli: desideroso di avere un erede maschio, il dottore in legge non solo viene gabbato dallo scaltro Callimaco – fintosi medico per circuirne la moglie, la bella Donna Lucrezia – ma, onde evitare di cadere vittima della pianta magico-velenosa (da cui la commedia mutua il titolo), accetta di far giacere la moglie con un garzone (cioè Callimaco travestito). Dietro l'apparenza di un lieto fine, la commedia si conclude mettendo in risalto «l'ipocrisia compromissoria e la falsità dei rapporti», senza contare il ritratto distorto del marito di Lucrezia, tale da porsi

nel solco di quella tradizione decameroniana che attribuisce sovente agli uomini di legge i crismi della stoltezza e della dabbenaggine, principalmente a causa della pomposità con cui interpretano il proprio ruolo e dell'incapacità di staccarsi da una formulare ampollosità, che trova riscontro anche nel frequente uso del latino. Nicia ha, di questi personaggi, tutti i crismi. Vi aggiunge però, a completamento del profilo di un personaggio eccezionale anche nella sua singolarità, una grottesca ira per l'iniziale rifiuto della moglie di “farlo becco” e un'altrettanto grottesca soddisfazione per essere infine riuscito a convincere la moglie a tradirlo. (p. 48)

Ecco perché, nel finale dell'opera machiavelliana, è possibile ravvisare la conclusione fin troppo consueta delle vicissitudini legali, dove la pace è soltanto apparente, in quanto «nasconde ipocrisie strutturali e serpeggianti amarezze». L'amore, quasi sempre, è il filo conduttore di queste vicende, come nel caso della novella di Matteo Bandello, dedicata all'«Eccellente Dottor di medicina Atanasio degli Atanasi», dove il giurista abusa del proprio potere: il giudice Buonaccorsio, pur di mantenere il legame con l'amata Beatrice, nel frattempo andata in sposa a Fridiano, sfrutta la sua posizione per liberarsi del marito, tanto da fargli credere che la moglie subisca atroci supplizi. Geddes non manca di rilevare analogie con la novella di Leonardo Sciascia, *Il quarantotto*, dove il barone Garzonio otteneva l'arresto di Pepè, marito dell'amante Rosalia: a differenza di Fridiano, tuttavia, lo sventurato coniuge viene a conoscenza del-

l'inganno, tanto da giurare morte alla consorte e all'amante. Il potere si fa 'arma' anche per il procuratore dottor Buonatesta de *Il cavaliere e la dama* di Carlo Goldoni, controparte al negativo de *L'avvocato veneziano* (andata in scena nel 1749), dove la professione forense si circondava d'onestà e rigore integerrimo. Nella commedia antologizzata, invece, l'avvocato è un vero e proprio profittatore, tanto da ingannare la nobildonna Eleonora – trovatasi, alla morte del marito, in condizioni precarie – e costringerla a pagare ingenti somme di denaro. L'avidità e l'attaccamento pecuniario, insomma, sembrano essere prerogative di queste figure, cui si accompagna l'opulenza del notaio nella *Storia di ser Faluccio, che rimase senza cappello e senza cappuccio*: novella di tradizione toscana, dove il codice legale si scontra con il bieco atteggiamento del giurista, poi beffato e costretto a girare per le strade nudo, spogliato dei suoi

abiti lussuosissimi: scarpe di pelle di maraschino rosso, con soles di cuoio di Cordova, camicie di tela d'Olanda, abiti di tessuti di fiandra, un mantello inglese a giro intero fodero di seta, con dietro sulle spalle un cappuccio di lana merina con smerli e fronzoli che era una bellezza. In più portava sempre un bastone d'avorio con l'impugnatura a testa d'orso, tutta d'oro. (p. 111)

Un gusto per l'eccesso, pur refrattario alla raffinatezza, serpeggia anche in quello che, indubbiamente, è definibile come il «prototipo e il paradigma» (p. 115) dell'uomo di legge attuale: l'Azzecca-Garbugli dei *Promessi sposi*. Un personaggio marginale, rispetto all'economia del romanzo, eppur destinato a sedimentarsi nella memoria e divenire l'antonomasia per indicare chi, nell'ambito dell'esercizio forense, trova ogni cavillo pur di non giungere mai a una risoluzione dei fatti. Oltretutto, precisa Geddes, l'immagine di Azzecca-Garbugli bene richiama quella dell'avvocato moderno

di un avvocato, cioè, che pur nella diversità di strumenti tecnici utilizzati, la penna e il calamaio invece che il computer, ha modalità di lavoro e di approccio al cliente molto simili a quelle dei legali del ventunesimo secolo: Azzeccagarbugli ha un vero e proprio studio in cui riceve, simile, per aspetto e pomposità, a tanti studi legali dei nostri giorni e una serva che svolge le funzioni [...] equivalenti a quelle delle moderne segretarie. Inoltre, egli accenna a un onorario senza però quantificarlo precisamente (un'altra caratteristica tipica dei legali), e consulta codici e leggi con fare autorevole. (p. 116)

In tal caso, gli oggetti che arredano lo studio di Azzecca-Garbugli istituiscono un vero e proprio codice iconologico, teso a ribadire la distanza tra il giurista e il giovane filatore di seta: i rutilanti arredi, il ritratto 'de' dodici Cesari', i codici e i libri accumulati sugli scaffali creano una cortina impenetrabile al povero Tramaglino, mentre la toga abbandonata in un angolo (vec-

chia, tra l'altro) fa dell'attività forense quasi un *optional*, perché «All'avvocato bisogna raccontar le cose chiare: a noi tocca poi imbrogliarle». Un avvocato crapulone, il cui naso tradisce una certa passione per il vino e che, nel sedere poi a tavola con Don Rodrigo, si rivela «il più pronò alla prepotente arroganza del signorotto» (p. 118).

Lo stesso divario, tra il togato e l'uomo comune, è altresì ravvisabile in *Un processo* di Giovanni Verga, raccolta in *Vagabondaggio* e poi pubblicata nel 1887: dinanzi all'imputato Malannata, colpevole di aver ucciso l'amante della moglie Malerba, il presidente del tribunale non può trattenere il proprio senso di repulsione, proprio perché convinto di avere a che fare con esseri socialmente inferiori, posti al margine non solo della vita sociale, ma altresì dello stesso sistema legislativo. Ma è soprattutto la spettacolarizzazione dell'*iter* processuale a essere portata allo spasimo dall'autore dei *Malavoglia*: la procedura forense diviene *show*, a tal punto che il pubblico ministero ha avuto l'accortezza di riservare ad alcune gran dame i posti in prima fila per meglio godersi lo spettacolo. La novella, in tal caso, è anche tristemente presagica: nel gennaio del 2008, infatti, furono messi a disposizione trenta biglietti per assistere alla prima giornata del processo per la Strage di Erba, a riprova di come il germe di questa morbosità sia tutt'altro che spento. In altri episodi antologizzati da Geddes, come accade per l'avvocato Maraldi del *Giornalino* di Gian Burrasca di Vamba, la morale è talmente rovesciata che la consueta deontologia giuridica (il dire la verità, nient'altro che la verità) deve essere messa in disparte, in nome di favoritismi tra individui corrotti. È analoga, a tal proposito, sarà la situazione del giudice-gorilla delle *Avventure di Pinocchio*: ingannato dal Gatto e la Volpe, il burattino esporrà le sue ragioni al tribunale del paese di Acchiappa-citrulli, ma sarà condannato alla reclusione, proprio perché riconosciuto innocente. Su un altro piano, indubbiamente venato di crudeltà, corre invece l'intreccio giuridico delineato da Federico Tozzi nelle pagine de *Il Podere* (posto a conclusione del libro), il quale indulge «in una descrizione fortemente critica, se non addirittura impietosa, del ceto impiegatizio e borghese di Siena» (p. 184). Sotto certi aspetti, Remigio soccombe al sistema giuridico, sia che esso si ponga *pro* o *contro* di lui, vuoi per la sua «patologica inerzia» (p. 185), vuoi per la discrasia tra etica e prassi che, nuovamente, accresce l'incomunicabilità fra i due codici (giuridico e emozionale). Remigio è come in balia degli uomini di legge, sempre pronti a sfruttarlo per il loro tornaconto: Renzo Boschi, avvocato dell'amante del padre; Mino Renetti, scelto da Remigio in quanto vecchio compagno di scuola; Giulio Sforzi, patrocinate il sensale Chioccolino; e infine l'avvocato Ceccherini (in aiuto alla matrigna Luigia) e il notaio Pollastri, incaricato a sbrigare le pratiche di successione alla morte di Giacomo. È sintomatico, sottolinea Geddes,

come tutti questi personaggi siano fra loro accomunati fra loro non solo da questa mancanza di scrupoli e bassezza morale, ma anche da tratti fisici e grotteschi e quasi deformi nonché da un aspetto trasandato [...]. Dunque Tozzi ha verosimilmente voluto trasferire la turpitudine morale di costoro anche nel loro aspetto fisico che appare come una sorta di correlato della loro corruzione morale. Fra le molte parodie di uomini di legge presenti nella letteratura italiana quella tozziana risulta forse la più crudele. Chissà se anche la più realistica. (p. 187)

In questa quadreria forense, l'*hapax* è indubbiamente costituito dai due esempi pirandelliani, forse perché «Pirandello non offre [...] delle rappresentazioni [...] sarcastiche degli uomini di legge, forse considerandoli essi stessi vittime, più che fautori, di quella forma che governa la società in generale». Due sono le novelle presentate: *La casa del Granella*, del 1905, e *La patente*, redatta nel 1911 e portata in scena sei anni dopo. Siamo al cospetto di due giuristi che, sotto certi aspetti, riscattano gli infimi ritratti incontrati finora, nonostante occupino il penultimo 'tassello' antologico. L'avvocato Zummo, protagonista della prima novella, è indubbiamente una delle tante diramazioni del professor Anselmo Paleari, incontrato tra le pagine di *Il fu Mattia Pascal*: nell'assistere una famiglia citata in giudizio per aver abbandonato una casa, a detta loro, infestata dai fantasmi, Zummo si lascia coinvolgere dal caso, tanto da smettere i panni dell'avvocato e improvvisarsi esperto del paranormale. Non è tanto il ritratto dell'avvocato a indulgere nella parodia, quanto piuttosto l'incipit della novella:

I topi non sospettano l'insidia della trappola. Vi cascherebbero, se la sospettassero? Ma non se ne capacitano neppure quando vi son cascati. S'arrampicano squittendo su per le gretole; cacciano il musetto aguzzo tra una gretola e l'altra; girano; rigirano; rigirano senza requie, cercando l'uscita.

L'uomo che ricorre alla legge sa, invece, di cacciarsi in una trappola. Il topo vi si dibatte. L'uomo, che sa, sta fermo. Fermo, col corpo, s'intende. Dentro, cioè con l'anima, fa poi come il topo, e peggio. (p. 155)

E il paranormale sarà, seppur in maniera meno esplicita, il *fil rouge* della seconda novella, dove il giudice D'Andrea ha a che fare con Rosario Chiàrcano, tacciato dai compaesani come iettatore e, per questo, ridotto alla miseria e all'emarginazione. L'uomo di legge è «onesto e illuminato» (p. 151), proprio perché rifiuta di credere a simili dicerie, eppure è incapace di andare contro i pregiudizi, tanto da trovare come unica soluzione quella di riconoscere al suo assistito gli oscuri poteri: paradossalmente, il solo modo che Chiàrcano ha per uscire dall'indigenza è quello di spacciarsi come iettatore

professionista e, di conseguenza, mandare il malocchio su commissione (lucrandoci sopra, ovviamente). Sulla scorta del paradosso, il giurista pirandelliano rimanda a una battaglia già persa in partenza, dove l'eccessiva formalizzazione tipica della professione forense finisce con lo schiacciare colui che la esercita. Non sarà casuale, dunque, tornare alle pagine iniziali del libro e all'auspicio con cui si chiude l'introduzione, nella speranza che

gli uomini di legge, impegnati ogni giorno in una funzione meritoria e fondamentale per il corretto ed equo funzionamento dello Stato, ricordino che le parole sono pietre e che il loro utilizzo, anche nei testi da loro redatti, non può giungerne a violentarne il senso e il significato. (p. 11)

Parole come pietre: nuovamente torniamo al punto di partenza, all'imponente stele babilonese che, in un modo o nell'altro, rimanda a un'asperità del 'codice', pronta a tradursi in un mancato dialogo tra *lex* e *homo*. Un aspetto, questo, messo in risalto dal primo romanzo di Anna Franchi, *Avanti il divorzio*, pubblicato nel 1902 con l'introduzione di Agostino Berenini e ristampato, dopo più di un secolo, per la stessa casa editrice di allora, la fiorentina Sandron. Il testo – fedele alla *lectio* della prima edizione – è stato curato da Elisabetta De Troja, docente di Teoria della letteratura all'ateneo fiorentino, nonché massima esegeta della scrittrice livornese, come testimoniano i saggi introduttivi posti in apertura al volume e la dettagliata nota biografica sull'autrice che, tra le altre cose, è stata una delle prime donne ad aver parlato e scritto dei Macchiaioli.

Nata nel 1867 a Livorno, Anna Franchi cresce in una famiglia borghese e, sin da giovanissima, si rivela un'eccellente pianista; tuttavia, la carriera viene presto messa in disparte quando, poco più che sedicenne, sposa il maestro di musica e violinista Ettore Martini. L'unione sarà tutt'altro che felice, tanto da divenire materia centrale di questo libro, dove la scrittura doppia la vita in tramature infiammate e vibranti. Un libro che, al tempo, fu steso in sole sei settimane (dalla metà di settembre al 3 novembre 1902) e pubblicato di fretta: Agostino Berenini, prefatore dell'opera e docente di diritto e procedura penale all'Università di Parma oltreché deputato presso le file del socialismo, avrebbe presentato di lì a poco una proposta di legge sul divorzio e, di conseguenza, sia lui che la Franchi videro il libro ben finalizzato alla causa. Leggiamo dall'introduzione di Berenini:

Povera sposa, che sale il talamo gelido coll'angoscia del condannato innocente! Povera madre, che distilla odio colle lacrime nel cuore dei figli, invano chiedenti ai domestici affetti il consiglio e l'augurio della vita [...].

Oh, parli il romanzo pei mille documenti di dolori vissuti, narrati a chi

scrive nell'ora presente di speranze rinate: sia il libro una lancia spezzata per un grande atto di giustizia, e avrà toccato la sua gloria! (pp. 6-7)

All'epoca della sua pubblicazione, *Avanti il divorzio* non fu esente dal destare scandalo e già la copertina rossa (mantenuta anche per l'edizione del 2012) voleva mettere in guardia il lettore, così come il nastrino-sigillo mirava a impedirne una consultazione immediata, quasi a celarne le pagine detonanti. Il libro nasce da una sofferenza privata e l'autrice, nel raccontare la propria vicenda, si limita a cambiare soltanto i cognomi: la storia è quella di un matrimonio finito male, dell'unione sbagliata e indubbiamente lesiva tra Anna Mirello e Ettore Streno. De Troja parla di «romanzo di formazione» (p. XIII), teso a smarcarsi di dosso i *clichés* tipici della narrativa ottocentesca, dove al classico triangolo amoroso subentra il riscatto di un femminile violato, che rovescia il paradigma di una schiacciante genealogia e contravviene al Codice stesso, ch  Anna si salver  non solo grazie all'amore per un altro uomo ma, soprattutto, conquistando – per dirla con Virginia Woolf – ‘una stanza tutta per s ’: ancora una volta, insomma, la scrittura   l'inizio di una rinascita. L'anno di uscita del libro, oltretutto, rappresenta un punto di arrivo nella proposta di legge sul divorzio: come afferma la curatrice nel puntuale saggio introduttivo, era stato Salvatore Morelli a difendere per primo questo diritto nell'Italia postunitaria (del 1867   la sua proposta *L'abolizione della schiavit  domestica della donna accordandole i diritti civili e politici*). Ed   dalla sua figura che l'intera vicenda deve prendere le mosse, per quanto la polemica divorzista – come, in modo analogo, quella attuale riguardo alle unioni civili – si sia sempre mossa nell'intento di non guastare i rapporti con la Chiesa (p. XXVII):   del 10 febbraio 1880, infatti, l'epistola *Arcanun divinae sapientiae* di Leone XIII, dove il matrimonio civile viene spogliato di qualsivoglia validit :

gli animi di molti soffrono soprattutto nello stare soggetti e nell'obbedire; pertanto operano a pi  non posso perch  non solo ciascun uomo, ma le famiglie e tutta l'umana societ  disprezzino i comandi di Dio. Siccome perch  la fonte e l'origine della famiglia e della societ  umana sono riposte nel matrimonio, non possono in alcun modo sopportare che esso sia sottoposto alla giurisdizione della Chiesa; anzi si sforzano di spogliarlo d'ogni santit  e di circoscriverlo entro la cerchia veramente angusta delle cose che furono istituite dal senno umano, e che cadono sotto l'autorit  e il governo del diritto civile.

Oltretutto, non mancheranno donne contrarie alla causa, come dimostrato dall'esempio di Luisa Anzoletti che, nel 1902, aveva pubblicato a Milano *La donna e il divorzio*, consigliando alle madri di famiglia di sacrificarsi in nome di un ideale – con forti richiami all'*imago* mariano-materna – dove il

femminile è destinato a ‘lasciarsi fare’ da un Codice che, tuttavia, schiaccia e riduce la moglie a mera appendice maritale. De Troja non manca di rilevare consonanze con lo stato Leviatano di Hobbes: il potere del coniuge e la sudditanza della moglie si ingenerano in modo quasi automatico, laddove il padremarito comanda (e deve comandare) grazie al suo ruolo (p. X). Torna, ancora una volta, l’immagine citata a inizio di questo scritto: la stele di Hammurabi, dove il sistema legislativo ha una derivazione divina, s’impone al singolo e lubrifica un ingranaggio chiamato ‘vita’. Ecco perché *Avanti il divorzio* si oppone al Codice e reagisce a un «impalcabile rapporto di soggezione, di briglia pesante che regola i rapporti all’interno della famiglia», nel senso che

la patria potestà verso i figli è sempre esercitata dal padre; la moglie deve condividere sempre la residenza dal marito; non può compiere atti giuridici nemmeno per le cose di sua proprietà. Non può esercitare il commercio senza il consenso maritale, non può intentare una causa né può testimoniare come del resto non può far politica. In effetti non può disporre né dei propri beni né può stipulare contratti.

Non può dunque. La sua è una vita all’insegna del divieto e dell’obbedienza che legge civile e divina si trovano d’accordo nel mantenere tale. Ed in questo contesto il divorzio è visto come la massima efferatezza possibile, perché scardina appunto l’antico legame [...]. (pp. XI-XII)

Lo scritto della Franchi si rivela fondamentale proprio perché denuncia e fa risaltare quelle che, per molto tempo, sono state le ‘zone d’ombra’ del Codice, mettendo in luce lo stridente contrasto fra etica e prassi, vita e legislatura. Anna, continua De Troja, è un Antigone dei tempi moderni, proprio perché lotta con un potere più grande di lei (p. XX): un potere atavico, cristallizzato, cui ogni resistenza sembra impossibile. Eppure, nel suo strutturarsi per date, tese a ripercorrere esattamente la vita dell’autrice (dal 1878 al 1900), il libro porta avanti la sua battaglia in un gioco di specchi dove i riflessi, per quanto labili, sono più veri delle stesse identità. L’autobiografia si fa «cartone preparatorio» (p. I) e, pur non essendo trascorsa una vita intera, la Franchi vuole comunque mettere un punto fermo, e ripercorrere anni terribili, anche a costo di lasciarsi annientare dalla carica distruttiva dei propri ricordi: la dedica «*a chi soffre*» è subito spia della materia narrata, che tuttavia non scade nel patetismo fine a se stesso, quanto piuttosto si risolve in una rabbia compressa, in un grido – volendo rifarci al titolo del romanzo di Anna Banti – lacerante ma, in seguito, lacerato, destinato a risalire fino alla superficie.

Il libro ha inizio dall’infanzia di Anna, terreno in cui già si profila il temperamento della donna a venire: intraprendente, «nuotatrice azzardosa» (p. 19), diversa in tutto e per tutto dalla madre. Eppure, già in tenera età, ella deve sperimentare le restrizioni legate alla condizione femminile: in lei c’è una

convivenza di due anime (la bambina e l'artista), è un'eccellente pianista, ma i parenti dalla parte del padre si oppongono al suo desiderio di andare a Milano e perfezionare gli studi. A sedici anni, lo abbiamo già detto, la protagonista si sposa con il maestro di musica Ettore Streno: è una sposa-bambina, afferma efficacemente De Troja nel suo saggio introduttivo, destinata a risolversi nell'immagine della «sposa infelice [...] una sorta di protomartire cristiana che non soltanto deve sottrarsi al marito ma deve invocarlo come perfezionamento del proprio ruolo» (p. XII). Il momento del matrimonio somiglia più alla stipula di un mutuo, anziché all'unione di due persone veramente innamorate: «davanti al codice Anna fu meno distratta; le parve assai più grave l'avvenimento; la lettura degli articoli della legge, la firma, la sala severa, il sindaco... tutto le disse, più della chiesa, l'atto solenne che la impegnava per sempre» (p. 38). E la stessa meccanicità sembra riflettersi anche nella descrizione della prima notte di nozze, dove tutto è finalizzato al compimento dell'atto sessuale e l'alcova nuziale si riduce a postribolo:

Sulla porta della volgare camera di albergo ebbe una vertigine, si soffermò un momento, quasi le sembrò di cadere.

Faceva freddo; non avevano acceso il fuoco. Anna tremava.

Egli se la fece sedere sulle ginocchia, e la baciò. Lentamente le tolse il mantello, il cappello, poi ad un tratto, alzandosi:

– Su via spogliati, – le disse quasi brutalmente. –

Anna si domandava se veramente amava quell'uomo [...].

Ella si disse che così doveva essere, che quello era il suo dovere, che bisognava che così fosse. Provò a rievocare le dolcezze dei baci scambiati fuggacemente, provò a volere desiderare, non riuscì, ma pure prestamente si spogliò e dopo un minuto, rannicchiata sotto i lenzuoli aspettava [...].

Orribile sensazione che rovinò nella fanciulla tutto un ideale! Un disgusto profondo, irrimediabile rese più gelido quel povero corpo che aspettava l'amore... ed egli la ebbe senza che una ribellione la scuotesse, senza che in una rivolta del dolore tentasse di sfuggirgli, spasimando imperterrita nell'idea del dovere, ma senza una più pallida parvenza di piacere [...]. (pp. 39-42)

Anna si guarda e rivive la sua esistenza in un *rallenty* scrittorio. Il momento dell'amplesso rimanda quasi a uno stupro legalizzato: il maschilismo viene portato allo spasmo in un delirio di predazione, come in una delle *Solitarie* di Ada Negri, *Anima bianca*, dove Rossana è violentata da uomo «senza labbra», la cui bocca pare «una cicatrice» (citiamo dall'edizione Treves 1920, p. 76). A questo, oltretutto, segue la prima delle tante contaminazioni: Anna contrae da Ettore la sifilide, il che rende questo rapporto un vero e proprio contatto infettivo, destinato a risolversi in una serie continua di abusi cui segue di 'letargo' della protagonista, quasi estraniata da se stessa e dal proprio

corpo. Un corpo continuamente deformato («quando ad Ettore prendeva voglia di lei, ella si sentiva invasa da una paura folle di rimanere incinta di nuovo. Quel continuo essere deformato le dava noia, quella sofferenza le metteva paura», p. 58), dove le gravidanze divengono il frutto di una violenza. Tradita continuamente da Ettore e, in seguito, additata come adultera, Anna (impossibile non pensare alla Karenina di Tolstoj) è esposta alle chiacchiere e al dileggio pubblico ben due volte, come martire e peccatrice, santa donna e concubina: ed è questo a ingenerare una rabbia compressa, un desiderio scatenato di ribellarsi al «subire un uomo» (p. 103). Anna scava nella propria condizione, ne scorge il dolore, le pieghe perverse, quasi fraternizzando con esse: ne è un esempio l'episodio relativo all'amante-bambina di Ettore che, a lettura ultimata, potrebbe essere vista come un vero e proprio doppio anteriore della protagonista. Ed è nella seconda parte del libro che irrompe una «glaciale serenità» (p. 117), accompagnata dalla di amare e ascoltare, una volta per tutte, un femminile sopito. Sarà la storia d'amore con Giorgio Minardi a dare ad Anna la forza di far uscire quel grido, rimasto soffocato per troppo tempo:

e in quel momento con l'anima angosciata, davanti a quel grande dolore, tutto quel passato di strazio, quei dieci anni di tormenti le apparvero più tremendi, più orribili, più infami... tutta la vita sua sciupata a contatto di vizii e di brutture, le parve l'opera di un delitto... e si sentì libera, sciolta da ogni vincolo, non riuscì a provare vergogna di trovarsi sola con quell'uomo innamorato di lei, perché quell'amore le parve buono, onesto, sincero; perché v'intravedeva vagamente come una futura rigenerazione, perché forse in quell'amore sarebbe stata la pace grande invocata, il bene aspettato... [...]

Fu un grido sovrumano, che egli soffocò sulle labbra ansiose di quella creatura [...]; fu un grido che pareva di dolore, tanto era nato dalla vibrazione potente di una passione cresciuta nelle incertezze [...]; fu un grido che pareva sgorgasse dalle più intime latebre di quella natura giovane, e che dicesse tutte le speranze [...].

Più che grido, fu sospiro, fu lamento, fu spasimo... (pp. 129-130).

Volendo rifarci alle considerazioni avanzate da Patrizia Adami Rook in *Le due femminilità* (Bulzoni, 1983), dove la storia delle donne viene letta alla luce del mito di Demetra e Kore, il femminile va oltre il proprio autorestringimento: lo scatto 'demetriaco', la follia salvifica, libera la donna-Kore da Ade rapitore (cioè dal maschio) e ricostituisce una monade infranta. È la legge, tuttavia, a schiacciare l'umano in nome di un'etica deformata: nel rimanere incinta di Giorgio, Anna darà alla luce un figlio «bastardo» (p. 133), non riconosciuto dal sistema, «per quanto la sottigliezza ironica della legge volesse

meno bastardo il figlio riconosciuto dal padre» (p. 142). La Franchi parla di «piccolo essere creato fuori dalla legge» (p. 152), di una «colpa vergognosa» (*ibidem*), in contrasto con «i figli riconosciuti dal mondo» (*ibidem*): una creatura che, anche a livello fisico, è destinata a portare le stimate della vergogna, contaminata dalla sifilide dopo aver «succhiato l'avvelenato sangue materno» (p. 152).

Una volta abbandonato il tetto coniugale, Anna avrà modo di constatare l'inefficienza e il machismo del sistema legislativo, come si evince dallo scambio di battute col proprio legale, dopo essersi vista portare via i figli

- Avvocato, ella ha firmato la rovina dei miei figli.
- Ecco le sue solite esagerazioni... Non faccia storie... per carità... che potevo fare, io?
- Avvocato... tra i due indegni genitori – e accentuò la frase, – bisognava cercare di far scegliere il meno indegno...
- Il padre è sempre il padre...
- Anche quando è meno indegno della madre?
- Il padre è sempre onesto.
- Avvocato, bisognava farli lasciare [...] dalla mia mamma...
- Il padre ha diritto (pp. 173-174)

La reiterazione dell'avverbio (quel «sempre» che ha quasi l'aria di una sinistra litania e condanna) sospende il giudizio, nell'evocare un lapidario «me ne lavo le mani!», alla maniera dell'Azzecca-Garbugli manzoniano. Eppure, la combattività della protagonista non sembra aver fine, tanto di spingerla a vedere «come è fatta la giustizia degli uomini» (p. 193): si avverte la tempra impavida di Anna Mirello che, per quanto angariata Ettore, sfida le consuetudini:

Voglio dirla una volta questa verità; voglio conoscerla questa giustizia degli uomini; ... voglio gettargli in faccia, a questo marito svergognato, che non arrossisce di trascinare la madre e il nome dei suoi figli in tribunale, tutto ciò che penso; voglio narrare a quegli uomini togati un caso, forse non raro, prodotto dagli effetti delle leggi. È inutile, sono stanca dei ricatti... ho io pure bisogno di risollevar tutto il fango passato e di rinvoltolarvimi dentro per ridestare vivo il ricordo, perché non l'odio, ma il disprezzo non si assopisca mai in me. (p. 193)

È il 10 dicembre 1896: la «causa vergognosa» (*ibidem*) viene discussa alla Pretura di Firenze e Anna ne uscirà vincitrice, per quanto la lotta, specie per la custodia dei figli, non abbia mai fine. Ed è allora che la scrittura irrompe nella vita della protagonista, dapprima sottoforma di un testo teatrale, per poi concretizzarsi in altre parole:

E Anna scrisse parole ardite, parlò al pubblico delle officine, ai lavoratori, con accento convinto e caldo, parlò col linguaggio ingenuamente appassionato di rigenerazioni possibili, di un bene da potersi conseguire con la santa, onesta uguaglianza, con l'amore pure per tutte le creature della terra. (p. 213)

Libro e vita coincidono, fino alle pagine di chiusura, dove *Avanti il divorzio* diventa sì il mezzo per coadiuvare la proposta di legge che, di lì a poco, sarebbe stata presentata dal Berenini, ma anche il riscatto da una vita angariata. Non è un caso che il romanzo si concluda, proprio in maniera perfetta, nell'anno 1902, originando un'autobiografia miope, ancorata al presente:

Anna ha dato al pubblico un libro [...]

Davanti a lei si apre un orizzonte di bene.

La verità.

Dire la verità, affinché possa essere utile a chi dolera.

Per lei, ormai, non occorre più nulla.

La legge del suo cuore le basta, e poi, la sua vita sarà breve.

Ma se un esempio di più, se una verità dolorosa, narrata sinceramente più risvegliare qualche assopita coscienza per la lotta... ebbene... non si nasconda questa umile verità (pp. 240-241)

Sono le ultime parole di un libro la cui autrice, sostiene De Troja, ha scelto «la vita, quella sua e quella degli altri», per poi «narrarla, descriverla, raccontarla e soprattutto raccontarcela a noi donne» (p. VI): si respira, per certi aspetti, un'aura corale, come in tante altre scritture autobiografiche al femminile, dove il concerto non è mai per una voce sola, bensì richiama un'identità proteiforme, un divenire a mosaico di tessere irregolari, screziate, ma soprattutto narranti. Il divorzio, almeno in Italia, venne introdotto il 1 dicembre del 1970, più di mezzo secolo dopo il libro della Franchi che, tuttavia, ritorna al lettore odierno, in mutato orizzonte di attesa, per ribadire

L'importanza della storia e della letteratura al fine di illuminare comportamenti e quindi il Codice e la giurisprudenza che regolano i rapporti tra gli uomini ma anche quelli tra gli uomini e le donne. L'obiettività, la neutralità del Codice, di cui il Codice si compiace, viene contestata: questo romanzo, di grande impatto psicologico, illumina una legge, ce la fa capire e penetrare ma anche rifiutare così come è stata concepita, perché la letteratura, ma anche la legge non vivono in un asettico isolamento ma in una molteplicità di incontri e di esperienze. (p. XIX)

DIEGO SALVADORI