IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



SEZIONE ONLINE – FASCICOLO 1/4 2026

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di S. Gioacchino di Wolfgang Huber (1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:
Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti; Guido Cimino; Renato Cristin; Filippo Dinacci; Lorenzo Franchini; Paolo Garbini; Francesco Guida; Danijela Janjic´; Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra; Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra; Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin; Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

CLAUDIA CAPPELLETTI
Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:
Italia € 90,00,
Europa € 120,00, Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2026
Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254
ISBN 9788838256875

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali Via dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A. Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA

ITALIA E ROMANIA, DUE PAESI ALLO SPECCHIO IN ETÀ CONTEMPORANEA

a cura di Francesco Guida e Luiza Pufu

SOMMARIO

MESSAGGI

Gabriela Dancău Ambasciatrice di Romania in Italia 5

Laura Aghilarre Ambasciatrice d'Italia in Romania 9

Roberto Antonelli Presidente dell'Accademia dei Lincei 13

Ioan-Aurel Pop Presidente dell'Accademia Romena 17

Antonio D'Alessandri — I risorgimenti italiano e romeno tra storiografia e diplomazia culturale 23

Ana Victoria Sima — Le Chiese cristiane di Romania in età moderna e contemporanea 37

Alina Dorojan — Breve storia degli italiani nelle terre romene dall'Ottocento all'inizio del Novecento 53

Emanuela Costantini — Dallo Stato nazionale al comunismo (e ritorno). La sede del Parlamento in Romania (1859-2025) 71

Ion Cârja — I rapporti italo-romeni tra storia e storiografia. Temi e problematiche di storia romena nella storiografia italiana 1990-2025 87

Stefano Santoro — Tra democrazia e autoritarismo: la politica interna della Romania tra le due guerre mondiali 107

Francesco Guida — La Legione dell'arcangelo Michele e il regime fascista italiano 117

Adrian Vițalaru — La frontiera orientale della latinità. Aspetti delle relazioni politiche ed economiche tra Romania e Italia nel periodo interbellico 133

Francesco Guida	Il regime comunista romeno (1945-1989)	151
Anca Maria Stângaciu	L'esilio romeno in Italia durante il regime comunista	171
Mattia Collini Sorina Cristina Soare	Evoluzione dei partiti e sistema di partiti nella Romania post-comunista	189
Dragoș Zaharia	L'incerta politica estera della Romania dopo la fine del regime comunista	213
Bogdan Antoniu Mihaela Mustățea	Il percorso di adesione della Romania all'Unione Europea	225
Marius Ghincea	La Romania, l'Unione Europea e la Nato	245
Gabriela Dancău	Le relazioni bilaterali tra Italia e Romania negli ultimi anni	255
Giulio Bertola	Italia e Romania: un legame economico che viene da lontano	263
Pietro Cingolani	«Metà italiana e metà romena». Una lettura stratificata delle mobilità tra Romania e Italia	273
Oana Boșca-Mălin	Le relazioni culturali tra Italia e Romania e il contributo dell'Accademia di Romania in Roma. Momenti salienti nel periodo 1943-1989	287
Domenico Valenza	Dall'eredità latina al futuro europeo: storia, protagonisti e sfide dell'Istituto Italiano di Cultura di Bucarest	309
Bruno Mazzoni	La presenza della letteratura romena nell'editoria italiana	325
Luisa Valmarin	L'insegnamento del romeno nelle università italiane	335
Smaranda Bratu Elian	La conoscenza della letteratura italiana in Romania	349
Doina Condrea Derer	Lo studio dell'italiano in Romania	365
Georgiana Onoiu	L'arte popolare in Romania	379
Note sugli autori		413

ANNO CULTURALE Romania-Italia 2026

Estensione online del fascicolo: ilveltrorivista.eu

1-4 LXX

Sommario della Sezione online del Fascicolo 1-4/2026

LETTERATURA

Collaborazione redazionale di Massimo Castiglioni e Alessandro Gerundino

DOSSIER

TRA IL SÉ E L'ALTRO: LA COMPASSIONE IN LETTERATURA, SEMIOTICA E FILOSOFIA

A cura di Franco Arato e Magdalena Maria Kubas

Franco Arato, Magdalena Maria Kubas, *Premessa* 8

Clara Leri, *I «varj colori» della «compassione» nelle* Ultime lettere di Jacopo Ortis 10

Franco Arato, *Compassione, carità, giustizia: un itinerario settecentesco* 25

Magdalena Maria Kubas, *La compassione e lo sguardo interiore: l'agostinismo di Giovanni Domenico Giulio* 40

Luca Badini Confalonieri, *Manzoni: simpatia, compassione, carità* 53

Francesco Galofaro, Jenny Ponzo, *Comunità e compassione: una prospettiva semiotica* 61

CINEMA

Enrico Procentese, *Architetture del transito. Il treno tra spazio, tempo e racconto cinematografico* 79

NOTE E RECENSIONI

NOTE DI LETTURA

Francesca Favaro, *Quasi in uno specchio: Giacomo Casanova e Immanuel Kant nell'interpretazione di Daniele Archibugi* 109

RECENSIONI

Iginio Ugo Tarchetti, Paolina. Il mistero del Coperto dei Figini. *Seguìto da* Idee minime sul romanzo (Giovanni Barracco) 114

Sezione online del Fascicolo pubblicata con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino

LETTERATURA

TRA IL SÉ E L'ALTRO: LA COMPASSIONE IN LETTERATURA, SEMIOTICA E FILOSOFIA

A cura di Franco Arato e Magdalena Maria Kubas

MAGDALENA MARIA KUBAS* FRANCO ARATO*

PREMESSA

[…] Or tutto intorno
Una ruina involve,
Dove tu siedi, o fior gentile, e quasi
I danni altrui commiserando, al cielo
Di dolcissimo odor mandi un profumo,
Che il deserto consola.

Giacomo Leopardi, *La ginestra*

La capacità di compatire permette all'essere umano di vedere oltre se stesso, immedesimandosi con benevolenza in un altro che soffre. Sin dalla classicità greca la nostra cultura rappresenta e dibatte il sentimento e l'aspetto, non solo emotivo, della compassione: vale la pena ricordare che nelle sue accezioni linguistiche più antiche, precristiane, essa si riferiva al sentire devoto, attraverso il quale l'uomo doveva mettersi in contatto con la divinità; tale significato mutò nel mondo antico per mettere al centro l'animo umano e le sue relazioni con i propri simili. Se la letteratura rappresenta l'aspetto interiore della compassione, la filosofia ne analizza il lato emozionale e razionale, di volta in volta positivo o negativo. Tra gli stoici greci e latini la compartecipazione emotiva al dolore altrui era considerata espressione di un vizio indegno del saggio. Il cristianesimo delle origini, che sui concetti di carità, pietà e misericordia costruì l'ideale del credente, guardò al risvolto attivo del sentire compassionevole, alle buone opere che ne sono la conseguenza diretta: la compassione fu collocata in una triangolazione tra Dio, il credente e l'altro, in cui i termini sono uniti dalla carità e dall'amore reciproci. Il tema fu forse meno centrale nel mondo protestante, che alla carità antepose la fede e la purezza dei sentimenti: secondo Lutero le opere possono essere compiute alla maniera farisaica e solo Dio può vedere l'intenzione vera dell'animo umano. I grandi cambiamenti dottrinari tra Sei e

* Università degli Studi di Torino: magdalenamaria.kubas@unito.it.
* Università degli Studi di Torino: franco.arato@unito.it.

Settecento – tra l'età post-tridentina e la Rivoluzione francese – furono preparati da un ampio dibattito filosofico sull'origine e la natura delle passioni che muovono l'individuo: la pietà e la compassione furono viste attraverso la lente dell'utilità (Hobbes, Butler), nella sua funzione educativa (il Rousseau dell'*Emilio*) e come fondamento della convivenza sociale.

Da questo groviglio di questioni (qui appena accennate) nascono le rappresentazioni letterarie analizzate dagli autori dei saggi del presente dossier tematico e le considerazioni semiotiche intorno al concetto di compassione così come lo esprime la sensibilità moderna e contemporanea. Grazie allo stile epistolare – studiato nell'articolo foscoliano da Clara Leri – la compassione si riverbera attraverso la passione e lo sguardo amoroso nella soggettività del personaggio letterario Jacopo Ortis, alter ego del giovane autore. Nel riferire il proprio disappunto di fronte alla pena di morte offerta come spettacolo nella pubblica piazza, i fratelli Alessandro e Pietro Verri sono testimoni di un mutamento di mentalità, tipico del tardo Antico Regime: nello studio di Franco Arato la compassione, inserita nel dibattito filosofico e scientifico settecentesco, è indagata, sia nei documenti privati (il carteggio dei Verri, le lettere di J. Andrés), sia nella trattatistica, dai *Delitti e delle pene* di Beccaria al poco noto *Saggio analitico sulla compassione* (1772) di un comprimario del sensismo italiano, il piacentino Ubaldo Cassina. Giovanni Domenico Giulio, uno scrittore oggi un po' dimenticato, riflette sulla compassione in un monologo intitolato *Le veglie di S. Agostino vescovo d'Ippona* (Vercelli 1786), tentando di conciliare fede e ragione: Magdalena Maria Kubas analizza la prosa di Giulio, che rappresenta un caso interessante di divulgazione teologico-letteraria rivolta ai cattolici del tardo Settecento. Precisamente contro l'utilitarismo di marca settecentesca prende posizione Alessandro Manzoni, il cui pensiero – qui analizzato da Luca Badini Confalonieri – approda a una definizione dell'idea di compassione nei termini di un'*agápe* rielaborata alla luce delle riflessioni di Pascal e della predicazione di Segneri. Infine, nell'articolo di Jenny Ponzo e Francesco Galofaro è esaminata la rappresentazione della compassione nella teoria semiotica più recente, che riconosce e indaga le modalità di relazione e di comunità tipiche della nostra epoca, in un confronto serrato con gli scritti di fenomenologia novecentesca dedicati ai concetti di empatia e simpatia.

CLARA LERI*

I «VARJ COLORI» DELLA «COMPASSIONE» NELLE *ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS*

Le Ultime lettere di Jacopo Ortis *presentano la «compassione» come l'unica «virtù» in grado di vincere l'egocentrismo passionale, condannato in maniera definitiva nella* Notizia bibliografica*, ma già nell'essenziale apostrofe* Al lettore. *Dal* Frammento della storia di Lauretta *all'incontro con il Parini, dalla «compassione» per Teresa sino alla condivisione universale di sventura e conforto nella lettera da Ventimiglia, il paradigma della «virtù non usuraja» si declina nei suoi «varj colori», tra cui la scelta certa della terra dei padri per il compianto sulle spoglie mortali del protagonista.*

Parole chiave: *compassione, virtù, Lauretta, tomba, Teresa, compianto.*

The Ultime lettere di Jacopo Ortis *regard «compassion» as the unique «virtue» capable of winning over passionate egocentrism, which was irrefutably convicted in the* Notizia bibliografica*, shortly after being shattered in the apostrophe* Al lettore. *From the* Frammento della storia di Lauretta *to the encounter with Parini, from the «compassion» for Teresa to the cosmic sharing of misfortune and comfort depicted in the letter from Ventimiglia, the paradigm of «non-usurious» virtue unravels in its «multiple colors», including the undoubted choice of the fathers' land to mourn the protagonist's mortal remains.*

Keywords*: compassion, virtue, Lauretta, grave, Teresa, mourned.*

Nella *Notizia Bibliografica*, per la prima volta in appendice all'edizione zurighese delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1816), si legge che «quanto hanno» i personaggi del romanzo

* Università degli Studi di Torino: clara.leri@unito.it.

appare «tutto lor proprio, non accattato di fuori, bensì dal loro ingegno, dal loro cuore, e dall'esperienza, e dal dolore delle loro passioni» in maniera «sufficiente al lettore ad affratellarsi con loro […], a compiangerli, a volerli quasi soccorrere, a penetrare nelle loro viscere esulcerate e osservare le piaghe di cui al lettore non traspare se non l'angoscia»[1]. Secondo l'autore della *Notizia* la «compassione» offerta dal lettore non solo al protagonista, ma anche ai personaggi che soffrono come lui è la peculiare *sensibility* dell'*Ortis* rispetto alla *Nouvelle Heloïse* e al *Werther*. Se nel Settecento, il romanzo epistolare appare il genere letterario che raggiunge la più profonda espressione dell'emotività, le *Ultime lettere* mostrano in filigrana la semantica della «compassione» come una «virtù» che fin dall'avviso iniziale di Lorenzo, destinatario di Jacopo e editore dell'opera, attraversa non solo la parabola narrativa, ma la interseca anche con la curva dell'empatia ricettiva, ben lontana dalla freddezza suscitata dall'artificiosità moralistica della *Nouvelle Heloïse*, secondo un giudizio comune ad Alfieri e a Alessandro Verri. Ben diversa l'accoglienza riservata al calore, al fuoco dell'amore di Werther, che tuttavia non sperimenta la costante morale della compassione, della «prossimità all'altro» nel «patire»[2], dell'ininterrotta attenzione di un io alla pena di un tu, nell'esclusiva consapevolezza autentica dell'alterità, al di là dell'egocentrismo passionale. Certo, come ha mostrato Terzoli, per Foscolo la «compassione» può avere origine dalla *Bibbia*, le cui citazioni sono disseminate fin dall'*incipit* le *Ultime lettere*, benché l'autore non riconosca l'ispirazione soprannaturale del grande codice. Esiste, anzi, un rapporto altrettanto evidente tra il concetto di «compassione» e l'assorbimento ortisiano della filosofia empiristica e illuministica a sostegno della polisemia di questa parola chiave, su cui si incardina per l'*alter ego* foscoliano il «libro del cuore».

Fin dallo *Jacopo Ortis* del 1798, ormai attribuito per intero al Foscolo da diversi studiosi, il protagonista assume il ruolo di spettatore partecipe alle sorti degli esseri umani «sventurati» per la morte di uno o più congiunti. È la «compassione» il sentimento che prova Jacopo verso gli individui separati dalla storia, dalla violenza sociale e politica, dalla guerra, come appaiono, nella versione del 1802, Lauretta e Teresa, specchi sia pure difformi dell'impossibilità di avere un futuro stabile accanto alla persona che amano, vittima della tenacia di sterminio innescata dalla terribile ricaduta postrivoluzionaria. Teresa è costretta a sposare Odoardo, secondo la volontà del padre, per garantire alla propria famiglia sicurezza e unità, che dovrebbero avvantaggiare la sorella minore, Isabellina, e il rientro a casa della madre, fuggita in disaccordo

[1] U. FOSCOLO, *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis* (in seguito citato come *Notizia bibliografica*), in ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di M. A. Terzoli, Carocci, Roma 2012 (d'ora innanzi abbreviato in *Ultime lettere*), p. 291.
[2] A. PRETE, *Compassione. Storia di un sentimento*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 10.

con il sacrificio della figlia. Jacopo non vede nel futuro coniuge della «divina fanciulla» il temperamento compassionevole che sarebbe a lei più adeguato. A differenza di Teresa, il protagonista, che se ne innamora fin da quando la vede, è orfano di padre, avvolto dall'ombra della storia, con un destino personale e sociale di «fallimento»[3], ma trova nell'amico Lorenzo Alderani, oltre che il destinatario delle sue lettere, un vero e proprio fratello. Da lui, si attende che provi la «compassione» di un figlio per la madre, alla propria morte. Non a caso, la figura materna è l'esclusivo riferimento familiare dell'*auctor agens*, che vive per la sua benedizione, per il suo amore indefettibile.

Lorenzo, nell'apostrofe incipitaria, chiede al lettore la medesima accoglienza patetica che il virtuoso amico riserva alle persone infelici. Se nell'*Ortis* del 1798 si legge «donerai una lagrima», il costrutto patetico, nella redazione successiva, viene sostituito dalla variante «darai la tua compassione»[4], con un vocabolo ben più coinvolgente e appropriato. Certo, il pianto appartiene di diritto alla semantica funebre non solo della grande poesia dei *Sepolcri* e di un sonetto come *In morte del fratello Giovanni*, ma anche del romanzo epistolare, lontano, al pari dei versi, dalle tonalità lacrimose di certa lirica funebre arcadica. Ma il possessivo «tua» in luogo dell'indefinito «una» sollecita la funzione del lettore, invitato ad una solidarietà tutt'altro che convenzionale. A un lessema di tradizione petrarchesca Foscolo preferisce un concetto filosofico, attinto alla riflessione illuministica sull'affettività anziché sulla ragione, con un accento affine alla «compassione» rousseauiana. Un accento, privo, tuttavia, di sfaccettature pedagogiche, ma dotato di una cornice teorica complessa come è quella del *moral sense*, tra antropologia e sociologia, che riaffiora più tardi anche nello *Zibaldone* leopardiano[5]. Se tuttavia *pitié*/pietà e *compassion*/compassione si alternano in Rousseau e in Leopardi, sulla base della variante latina connessa alla figura di Ettore, la «sventura» vale per il protagonista dell'*Iliade,* tradotta da Foscolo, ma anche per Jacopo Ortis come la matrice sofferta della «qualità» o della «passione» condivisa. Laddove nell'autore dello *Zibaldone*, la «pietà» implica un ricorso all'«amor proprio», al compiacimento dell'io che compatisce l'altro[6]. All'opposto, l'editore

[3] V. VIANELLO, *La «disperazione delle passioni» nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in AA.VV, *«Un viaggio realmente avvenuto». Studi in onore di Ricciarda Ricordi*, a cura di A. Cinquegrandi e I. Crotti, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, p. 75.

[4] A Lorenzo, in effetti, spetterebbero «quelle lagrime che ora *gli* si vieta di spargere su la sua […] sepoltura [di Jacopo]» (*Al Lettore*), in *Ultime lettere*, p. 43.

[5] Cfr. S. RICCA, *«La seule vertu naturelle»: la pitié chez Jean Jacques Rousseau et Giacomo Leopardi*, in AA. VV., *Il lessico delle virtù nella letteratura italiana ed europea tra Settecento e Ottocento*, Atti della giornata internazionale di studi, Parigi, 3 giugno 2017, a cura di A. Bussotti, V. Camarotto, S. Ricca, Università Editrice, Roma 2019, pp. 61-74.

[6] G. LEOPARDI, *Zibaldone*, ed. critica a cura di G. Placella, Garzanti, Milano 1991, voll.3: «Così anche la compassione che sembra l'affetto il più lontano, anzi il più contrario, all'amor proprio […] non deriva in sostanza (come tutti gli altri affetti) se non da esso, anzi non è che amor proprio, ed atto di egoismo» (ricavo la citazione da A. PRETE, *Compassione. Storia di un sentimento*, cit., p. 117).

delle *Ultime lettere* sembra riferirsi alla benevolenza affatto altruistica suscitata dalla sventura, alla volontà attiva di aiuto che la responsabilità della condivisione esige dal lettore nei confronti dell'infelice Jacopo. «Compassione» si direbbe un vocabolo ricco delle «idee accessorie e concomitanti che danno sempre più movimento e tinte» come le parole credute più adatte per tradurre la scrittura dei «primitivi», da Omero alla Bibbia. È il giudizio che infatti Foscolo esprime nello scritto *Sulla traduzione dell'Iliade*, con il viatico lockiano di Beccaria, il quale nelle *Ricerche intorno alla natura dello stile* aveva definito – rispetto alle «principali» o «necessarie» – esclusivamente le «idee accessorie» come adatte all'espressione più pregnante sulla base del «massimo di sensazioni […] compossibili tra di loro»[7].

Passando al lettore il testimone della «compassione» Lorenzo costruisce un monumento, sulla soglia del romanzo epistolare, in perpetuo ricordo della virtù sconosciuta del suo autore e attore. Al di là dell'evidente citazione alfieriana in memoria del defunto Gori Gandellini, si ravvisa nell'apostrofe di Alderani il valore annesso alla scrittura di consacrare la memoria degli uomini virtuosi in quanto prossimi non solo agli amici, così come nell'Alfieri, ma anche agli sconosciuti colpiti dalla sventura. Certo, Alessandro Verri, non diversamente in questo dal grande tragico, nelle *Notti romane* aveva intuito un nodo di affinità interiore tra vivi e morti come l'unica eredità positiva dell'umanesimo romano, condannato per il falso mito della gloria, derivante dagli attributi connessi alla *virtus* quali la violenza atroce e la logica ferrea di conquista dell'imperialismo quiritario. Anche per Foscolo la virtù della «compassione» implica nell'*Ortis* la complessa area semantica della memoria, termine affettivo e morale anziché religioso per l'autore, che confida, oltre la morte, nella sopravvivenza legittimata dai valori laici fondati sulla persona, appartenenti al ricordo, alla «corrispondenza di amorosi sensi». Il lettore può ricevere dall'editore il dono di offrire «compassione» agli sventurati purché non appartenga alla categoria degli intransigenti che pretendono rigidamente dagli altri l'eroismo di cui non sono essi stessi capaci. È Jacopo lo *speculum* esemplare del destinatario a cui si rivolge l'appello di Lorenzo Alderani, che vede nell'amico una generosità superiore alla severità nei confronti degli uomini, sempre da soccorrere se sventurati, e non mai da giudicare.

Al di là della sequenza paratestuale, costituita dall'apostrofe di Lorenzo, è il *Frammento della Storia di Lauretta* a suggerire l'atteggiamento profondamente etico della «compassione» che non rappresenta una scelta né immediata né, tanto meno, automatica. Dalla prima all'ultima versione ortisiana, prima introdotto *ex abrupto*, in seguito sempre più definito nella

[7] C. BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in *Edizione nazionale delle opere di Cesare Beccaria.* II. *Scritti filosofici e letterari*, a cura di L. Firpo, G. Francioni e G. Gaspari, Mediobanca, Milano 1984, p. 108.

sua autonomia, con un suo titolo e un suo genere, il *Frammento* rappresenta il paradigma sperimentale di una narrazione in cui si traduce una vicenda esterna all'intreccio romanzesco, ma affine alla sensibilità dell'*Orti*s per la sua semantica centrale della compassione. Malgrado l'intertesto petrarchesco affiorante nel *Piano di studi* del 1796, con il binomio *Laura-Lettere*, non è possibile oggi avallare l'ipotesi di una connessione tra il progetto giovanile e la *Storia di Lauretta*[8]. In effetti, la giovane donna più che alle «Lettere», da cui è esclusa per la strategia epistolare dell'unico destinatario, appartiene alla memoria comune dei due amici, Lorenzo e Jacopo, sullo sfondo di Venezia, da cui anch'ella proviene. Privata della famiglia – i fratelli e il padre in guerra, la madre morta di malattia –, innamorata di Eugenio, che a sua volta la ama, ma che cade purtroppo per ragioni militari, la fanciulla subisce anche l'offesa violenta di un seduttore, senza avere più la possibilità di essere restituita all'onore.

L'incompiuto esperimento è attinto per analogia narrativa alla vicenda di un personaggio femminile presente nel *Tristram Shandy* di Sterne, vicenda che verrà anche inserita nella traduzione foscoliana del *Sentimental Journey*, pubblicata con il titolo di *Viaggio sentimentale* (1813). In effetti, l'edizione londinese dell'*Ortis* (1817) offre, in appendice, la versione sterniana dei capitoli relativi alla «poor Mary» come omaggio al pubblico della grande capitale in cui Foscolo vivrà i suoi ultimi anni. Già il prototipo romanzesco è autorizzato, con riprese quasi letterali dello Sterne, dall'inserto eterogeneo che compare nell'originale inglese, in stile arcaizzante, con il titolo *The Fragment*. Si noti come il rimando al confronto, senza il rinvio esplicito, ad un *Frammento della Storia di Lauretta* si presenti fin dal 1798 come un tentativo incompiuto di ricostruzione letteraria. Soltanto nel testo del 1802 il *Frammento* matura come un digressivo calco sterniano, legato all'avvenuto ritrovamento in «un libretto inglese» di «un racconto di sciagura» che ricorda a Jacopo le «disgrazie della povera Lauretta»[9].

Con la lettera del 29 aprile dell'*Ortis* milanese è la stessa Teresa a chiedere, quasi a pretendere da Jacopo la scrittura, in alternativa alla lettura di sequenze di classici italiani e stranieri che finora le è stata devotamente offerta ad alta voce, non senza una peculiarità «galeotta», avvertita da ambedue i giovani per l'amore che condividono, ma che sono costretti a mantenere segreto. In realtà, narratore e protagonista della propria autobiografia epistolare, Jacopo vede lucidamente nella stesura della vicenda di Lauretta uno straordinario modo per evitare a sé stesso e a Teresa, interrompendo la pratica della lettura, il turbine rovinoso delle

[8] Cfr. M.A. TERZOLI, *Introduzione*, in *Ultime lettere,* p. 24: «nel *Frammento della storia di Lauretta* i rapporti con Sterne appaiono così forti, fin dal 1798, da suggerire qualche cautela nell'ipotizzare – come a lungo è stato fatto – che possa avere parentela con quel *Laura. – Lettere* citato due anni prima in *Piano di studi* dove, tra tanta profusione di modelli e autorità, il nome dello Sterne non compare mai».

[9] *Ultime lettere*, 29 aprile, p. 113. In realtà è lo stesso Foscolo a definire «racconto di sciagura» la storia di Maria nel capitolo del *Tristram Shandy*, inserito nella propria traduzione del *Sentimental Journey* (U. FOSCOLO, *Viaggio sentimentale*, cap. LXIII).

ombre dantesche di Paolo e Francesca, attratti l'uno dall'altra tramite il complice specchiarsi nella passione di Lancillotto e di Ginevra. Gli innamorati foscoliani, più innocenti che colpevoli, si allontanano dall'*exemplum* cristiano di un Medioevo ormai remoto sino a trasfigurarsi nella narrazione già romantica dell'amore impossibile, in una nuova, disperata *mise en abîme*. Per «non parere di scioperare» nei confronti della propria amata, l'*auctor agens* si cimenta con l'apparente versione italiana del racconto, intuendovi e scoprendovi i «casi» di Lauretta, bensì «togliendo e mutando, aggiungendo assai poco di suo»[10]. L'improvvisato, ma inventivo narratore di secondo grado, pur nella forma dello scarto e dell'addizione, sente di aver raccontato il vero, costruendo un «romanzo» minimo, che nasconde, tuttavia, alla sua committente, per l'argomento patetico, seppure connotato dalla medesima tonalità funerea dei libri scelti per la lettura.

La solitudine dolente conduce l'innamorata veneziana a un destino terribile di follia, nel suo girovagare sulla riva del mare, che le strappa, urlato al vento, il nome di Eugenio. Lauretta giungerà, tuttavia, alla morte non nel *Frammento*, ma all'interno della *fabula* narrativa dell'*Ortis*, come annuncia la lettera del 25 maggio, con un improvviso effetto di realtà, che ha una funzione premonitrice della stessa fine di Jacopo. Richiesta dall'editore ai lettori del romanzo, la «compassione», come in un gioco di riflessi speculari, si proietta su Jacopo con una divagazione a pieno titolo sterniana, che esula dall'orizzonte narrativo principale, ma che non gli è estranea per la ricorrente solidarietà del protagonista nei confronti degli infelici. In qualità di autore e personaggio Ortis vuole ottenere l'effetto di «dividere» con un pubblico idealmente partecipe la sensibilità alla sventura («la povera Lauretta mi lasciò per sempre nel cuore la compassione delle sue sventure. Preziosa eredità che vorrei dividere con voi tutti a' quali non resta altro conforto che di amare la virtù e di compiangerla»)[11]. Questa nuova *mise en abîme* acquista un'intensità maggiore nell'edizione del 1802 in cui, fin dalla terza lettera, è inserita una richiesta di notizie su Lauretta da parte di Jacopo.

È appunto la «compassione» a generare l'interrogativo perplesso che interrompe, come una lama («Che fa Lauretta?»), la confessione epistolare di Jacopo, «tranquillo»[12], nella calma della piccola comunità ai piedi dei Colli Euganei. D'altronde, la volontà di sapere di Lauretta non è una distrazione innocua dall'amarezza che lo assedia senza sosta. Il protagonista anzi narra di averla lasciata, «povera fanciulla, sola» – quasi per colpa propria – «impazzita, raminga, orfana»[13], specchio di sé stesso al femminile, nel forsennato turbamento che la

[10] *Ultime lettere*, p. 113.
[11] *Frammento della storia di Lauretta*, *ibid.*, p. 119.
[12] *Ultime lettere,* 16 ottobre, p. 48.
[13] *Frammento della storia di Lauretta*, *ibid.*, p. 119.

lontananza da Teresa suscita in lui. In realtà, Lauretta non è che un'altra vittima sacrificale, una vittima della violenza bellica con cui Bonaparte le ha strappato tutte le persone che amava, a loro volta cadute per una ragione politica estranea, o addirittura contrarie al rogo della libertà che ha acceso la meteora napoleonica. Jacopo, pur non amandola, ma osservandola nella sua condizione sventurata, ne avrebbe fatto volentieri la compagna di tutti i suoi giorni, mosso dalla «compassione» oltre che dalla «riconoscenza»[14] per la scelta che la donna ha fatto di lui come consolatore, nell'accezione evangelica del Figlio dell'Uomo anziché del Paraclito. Ma le liste di proscrizione, con l'assillo feroce della persecuzione, non hanno permesso a Jacopo neppure di salutare Lauretta, secondo la lettera dell'11 ottobre 1797, quando ha dovuto abbandonare improvvisamente Venezia, con una specie di rimorso. Nell'immagine sterniana della fanciulla «impazzata»[15], con gli «occhi fitti sul cranio» di un morto, «chiuso nel suo canestrino di lavoro […] in mezzo a un nembo di rose»[16], mentre era errante per il lutto amoroso, Foscolo sembrerebbe rimandare**,** oltre ad Ariosto (ma per il feticismo macabro della follia erotica, a Boccaccio), allo stesso Petrarca. Nel fiore degli anni, con il cuore «infelice, infelicissimo»[17] – il superlativo segue l'attributo positivo e lo ribadisce enfaticamente – Lauretta esibisce i suoi martirî allusivi alla semantica petrarchesca delle pene d'amore, suggerendo di nuovo il modello ortisiano della «compassione». Jacopo confessa a Lorenzo che il proprio pianto per i sofferenti è negato ai «tristi», secondo un'antropologia moralmente sottesa al gesto del conforto, che esclude gli individui privi di sensibilità verso la sofferenza del prossimo.

Costituito di «pensieri scuciti»[18], che Lorenzo afferma di avere ricevuto con la lettera del 29 aprile, il *Frammento* è il risultato di una tecnica a mosaico, che non verrebbe assunta, come invece sostiene il suo autore, grazie all'associazione discontinua e casuale di citazioni letterarie. L'intarsio di tessere di libri altrui rappresenta la scelta di un metodo di scrittura tutt'altro che liberamente affidato al flusso dei ricordi. Di fatto il malessere espresso nei confronti di un raffinato esercizio musivo che, adottato per compiacere Teresa, sembra nascere da un'intenzione «freddissim*a*» sino a divenire una modalità di scrittura così riflessiva da autorizzare un grado altissimo di consapevolezza intertestuale.

---

[14] *Ibid*., p. 118 («ti sarei stato sposo, padre, fratello»).
[15] *Ultime lettere*, 25 maggio, p. 139.
[16] *Ibid*., pp. 138-139.
[17] *Ibid*., p. 48.
[18] È in realtà Teresa ad affermare che questi «pensieri scuciti» erano «sparsi dentro quell'operetta ch'esso [Jacopo] avea finito, narrando per filo i casi di Lauretta, e gli avea scritti con istile men passionato» così avvalorando l'idea di due redazioni del *Frammento*. La prima, incompiuta, è l'unica che il lettore può conoscere nelle *Ultime lettere*, mentre ne è esclusa la donna amata perché l'autore «le *farebbe* più male che bene» (*ibidem*, p. 113); la seconda, ipotetica, sarebbe stesa con un maggiore distacco, in maniera più adatta, per Jacopo, alla lettura della stessa amata, che da lui l'avrebbe ricevuta (*ibid*., 20 marzo, a sera, p. 241 - corsivo di Lorenzo).

Prima della morte, anticipata da una dovizia di preliminari frammenti di traduzione, soprattutto biblici, i volontari riecheggiamenti ortisiani si confermano, all'interno di un suicidio avvicinato *en ralenti*, come l'ultima *mise en abîme* del metodo di scrivere di Jacopo/Ugo. Paradossalmente l'*auctor* dichiara di avere esordito da scrittore con «la più bella vocazione che mai»[19]. L'ironia traspare, ma la confessione è veritiera. Foscolo ha contratto un debito profondo con Sterne, che non si limita soltanto all'esercizio sofisticato del *Frammento*, ma si estende all'integrale trama romanzesca, con una tessitura composita di citazioni, derivante da una precisa memoria letteraria. La scrittura della «compassione» appare funzionale al consapevole esperimento dell'annotare «in margine ai libri altrui» al fine di comporne uno proprio, con l'obiettivo minimo di trovare almeno un «ripiego»[20], maturato nell'ingegno come una serie di idee, affini ai margini postillati del suo Plutarco. Dalla *Storia di Lauretta* nasce un modello di scrittura frammentaria, secondo la maniera passionata, con ritorni a distanza nel romanzo epistolare. A prevalere è l'idea di un testo musivo che, nell'avvinarsi della morte, accosterà le tessere estratte da libri scelti della Bibbia, chiusa sul tavolino nella camera di Jacopo.

Per ora la premessa del *Frammento* rivela il disaccordo di Foscolo con il pensiero stoico, in particolare con Epitteto che invita a sopportare con remissione tutti gli avvenimenti esteriori e a rinunciare a tutti i desideri generati da sentimenti o da soggetti estranei alla propria anima. Nella sventura ricorrente, per un destino ciclico o nel caos della storia, Jacopo invece sceglie di adottare la «compassione», con l'effetto di alleviare la solitudine disperata di un sofferente tramite la personale condivisione volontaria. Per Jacopo «gli inesausti piaceri della compassione»[21] nascono proprio dalla capacità dell'uomo buono di condividere con il proprio gesto il dolore del prossimo, di versare le proprie lacrime per il compagno di vita sventurato. È dunque chiaro come la «compassione» non costituisca mai nell'*Ortis* un compiacimento estetizzante o narcisistico, pur se individuale: il pianto si sublima nella solidarietà affettiva per il misero, in accezione virgiliana. Anche Epitteto, per la verità, se esclude la superiorità delle lacrime, ammette i sospiri nel quadro di un addolorarsi interiorizzato, e soprattutto la parola per compatire l'infelice. Ma nella distanza persino Jacopo non sa immaginare un soccorso verbale per la giovane amica, dalle mani ormai tremanti e pallide, segno di un dolcissimo desiderio di morte. Per giunta, in un romanzo epistolare 'monodico', cioè con un solo destinatario, non potrebbe esistere alcuna lettera a Lauretta. Certo, il conforto di alcune righe, inviate dall'amico lontano, a questo punto,

[19] *Ibid.*, p. 113.
[20] *Ibid.*, p. 112.
[21] *Frammento di Lauretta*, in *Ultime lettere*, p. 115.

sarebbe l'unico modo di offrirle sollievo, l'unico «sì caro agli infelici, quando non si può unire un soccorso vero e reale»[22].

Quando Jacopo torna nella città lagunare, deciso a congedarsi dalla madre, il lettore ha infine notizie di Lauretta. Il protagonista, nella lettera del 25 maggio, comunica che la morte, ormai consolante balsamo per la giovane oppressa da un dolore terribile, l'ha raggiunta nella sua stessa Venezia. Le lacrime rappresentano le esequie che Jacopo aspira a donarle, ma senza aver potuto trovare una tomba su cui piangere. Vedendo sprangata la porta della chiesa in cui la fanciulla è stata sepolta, malgrado l'ora notturna Jacopo vorrebbe farsi aprire dal sagrestano, ma non riesce nel proprio intento. Subito dopo decide di andare a trovare la madre di Lauretta e la supplica di visitare la propria madre per confortarla. Sempre più chiara, attraverso la simmetria delle figure materne, si presenta l'equivalenza tra Lauretta e Jacopo. Questi non si rispecchia inizialmente in Teresa, ma nella vittima dell'imperialismo napoleonico, la giovane veneziana, a cui una guerra di conquista a lei estranea ha sottratto Eugenio, il suo compagno di vita. L'accenno alla follia di Lauretta ha il maggiore sviluppo nelle estreme, convulse righe a lei dedicate, in cui Ortis, con un parallelismo sorprendente, si rifletterà vegliando nei suoi stessi vagabondaggi notturni prima di allontanarsi da Teresa, con un viaggio che si concluderà soltanto per ricomporsi in attesa della morte. Ma l'amica aveva un volto demente fin dalla sua prima apparizione, malgrado la giovane età. È per l'incertezza di non essere riuscito a trasmetterle il proprio senso di vicinanza che Jacopo può soltanto sperare che Lauretta e sua madre non lo abbiano ritenuto uno degli individui ebbri di prosperità che abbandonano gli sventurati. Non a caso, con il proprio senso di colpa, ammonisce i lettori di non odiare gli uomini prosperi, ma soltanto a fuggirli.

Se la morte della giovane amica sottrae a Jacopo lo specchio fedele della sua condizione di vittima, almeno l'idealizzazione amorosa di Teresa gli garantisce il nuovo dono della «compassione» per lei. Il protagonista ha la conferma di essere ricambiato dalla donna che ama quando, in una lettera del 14 maggio, narra il bacio che lo rende euforico, colmo di gioia. Per l'assenza, tuttavia, di nuovi segni da parte di Teresa, la cupa malinconia di Jacopo sembra trasformarsi in vaneggiamento, che è quasi un preludio alla perdita d'identità causata dalle nozze della sua amata con Odoardo. A proiettare sull'innamorato deluso il senso di una crisi, di una scissione interiore sono, non a caso, le citazioni del *Saul* alfieriano, che lo attraggono nell'orizzonte di un profondo turbamento per la larva sempre più cupa e visionaria da cui crede di essere perseguitato.

Uscito dalle «ore fantastiche del *suo* dolore e delle *sue* passioni, in cui è «nojato di tutto

[22] *Ibid.*, p. 138.

il mondo»[23], il malinconico protagonista si accorge, fissando lo sguardo di Teresa, come essa non sia meno infelice di lui. Sente nel profondo che è giusto trasformare il proprio aspetto risentito ed egoistico («Avea sempre un'aria assoluta»)[24] in una malinconia più rispettosa della giovane donna, la cui angoscia nasce dalla passione amorosa che egli stesso ha il rimorso di avere suscitato in lei. Teresa con gli occhi chiede soltanto la «compassione» all'infelice amato, che le è affine in qualità di vittima amorosa, ma non politica come invece è Lauretta. Vedendo le lacrime della donna che ama, Ortis scompare dalla sua vista, per ritrovare sé stesso nella solitudine della propria camera, suonata ormai la mezzanotte, ma non sa più come mostrarle «compassione»[25]. Così Jacopo invoca il «Consolatore»[26], con ascendenza neotestamentaria, che attribuisce in prima istanza il carisma della consolazione al Cristo, a cui si rivolge anche per mitigare la tristezza funebre da cui è sempre più invaso, sebbene proprio la fuga da Teresa rappresenti per lei la garanzia di salvezza. Già nella *Storia di Lauretta*, cercando di sollevare la giovane donna dalla sventura, Jacopo aveva pregato il «Consolatore de' disgraziati»[27] che si può identificare con il giobbico «consolator maerentium», figura di Gesù, nel suo amore tutto nuovo per i sofferenti. Il protagonista, durante il viaggio che lo allontana da Teresa, si domanda, non a caso, chi la compatisca nella sofferenza, ben sapendo che gli esseri umani difficilmente trovano in sé stessi consolazione quando non vengano assistiti dalla compassione di altri sventurati. Dio, che ha mandato agli uomini il suo stesso Figlio per sostenerli e per difenderli nelle afflizioni, visiterà anche Teresa come l'amico più vicino che rincuora. È questa, l'orazione di Jacopo, sostenuta dalle inflessioni penitenziali di un pellegrinaggio, nel desiderio di espiare il peccato terribile del seduttore che, partendo, ha liberato l'amata della propria ombra colpevole[28].

L'incontro con il Parini, nelle edizioni del 1802 e del 1816, mostra una insistenza significativa sulla «compassione» in termini di scrittura, di testimonianza, di rispetto della generazione a cui il giovane Ortis appartiene. Egli lo esorta a tenere un atteggiamento conforme alla responsabilità di chi scrive nei confronti dei propri fratelli storici («abbiate bensì compassione a' vostri concittadini, e non istigate vanamente le loro passioni

---

23 Cfr. V. ALFIERI, *Saul*, A. II, Sc. II, v. 178, «Nell'ore tue fantastiche di noja».
24 Cfr. *Lorenzo a chi legge*, in *Ultime lettere*, p. 151.
25 *Ibid.*, p. 153: «Teresa confusa e tremante uscì in fretta […] Ei non fe' motto, ma […] uscì. Per tutto quel giorno non si lasciò vedere ad anima vivente. […] Non si ridusse a casa che a mezzanotte» (7 luglio); p. 164: «Or sì ch'io sento in che dolore io ti lascio» (20 luglio); p.168: «né io posso difenderti, né rasciugare il tuo pianto, […], né partecipare delle tue afflizioni» (Ferrara, 20 luglio).
26 «Chi sarà tuo consolatore?» (*ibid.*, Ferrara, 20 luglio).
27 *Frammento della storia di Lauretta*, *ibid.*, p. 115.
28 *Ultime lettere*, Ferrara 20 luglio, p. 170; «ma ringrazierò quella tremenda mano invisibile che mi rapì da quel precipizio donde io cadendo avrei strascinata meco nella voragine quella giovinetta innocente. […] Che? or non son io seduttore?». Cfr. V. ALFIERI, *Saul*, A. IV, Sc. III, vv. 52-53: «Or comincio a conoscerti, o tremenda / mano».

politiche»)[29]. Evidente si rivela l'affiliazione etimologica del concetto foscoliano di «compassione» alla stessa area di «passione», sfuggente vocabolo, su cui Foscolo riflette nella *Notizia bibliografica*.

La lettera, datata 4 dicembre, in cui Jacopo registra in forma topica l'allocuzione esemplare del vecchio saggio al giovane ardente di libertà, sotto il boschetto dei tigli a Porta Orientale, rappresenta la consegna del testimone della generazione letteraria in procinto di spegnersi alla successiva, attraverso il colloquio dell'intellettuale nuovo con l'anziano maestro. È il momento dell'investitura del giovane, ribelle all'autoritario espansionismo napoleonico che ha distrutto il modello rivoluzionario francese. Il discorso dell'illuminista è rivolto, tuttavia, a distogliere Jacopo dalla volontà di azione, di rivolta suicida, tipica degli eroi tragici alfieriani, contro i tiranni. Non a caso, Parini esorta Jacopo ad abbandonare il proposito della rivolta di matrice libertaria, spronandolo a rifiutare per ora la protesta e il desiderio di rivincita, naturali nella giovinezza, dopo il tradimento di Campoformio, con la disperazione che vuole tradursi in atto di risarcimento, sulle barricate. Lo invita, all'opposto, a scrivere, ad assolvere il dovere della compassione nei confronti dei suoi concittadini senza «vanamente istigare le loro passioni politiche»[30]: soltanto i cittadini futuri sceglieranno grazie alla coscienza mostrata dalla generazione precedente («Scrivete a quei che verranno, e che soli saranno degni») di «vendicar*e*»[31] la tragedia rivoluzionaria e napoleonica. D'altronde, Parini non può consolare il giovane infelice per le sue generose passioni che non hanno ottenuto successo. I suoi stessi pensieri di conforto non giovano neppure a lui, al riformatore che ha visto il fallimento dei principi illuministici. L'unica forma di empatia che il maestro può garantire al giovane discepolo è l'umanità che gli mostra con i gesti e le parole. Nell'incontro con il Parini il concetto di «compassione» diviene il compito dell'uomo nuovo che, deposte le armi, tiene in mano la penna dello scrittore: «abbiate compassione dei vostri concittadini»[32]. Con la *Notizia bibliografica*, pubblicata in appendice all'*Ortis* del 1816, Foscolo decreta l'abiura delle passioni, ma non della compassione, che supera l'orizzonte dell'emozione superegoica della passione, non a caso biasimata come danno, come aspetto nocivo nell'eccesso di sdegno politico-militare («desiderio violento»[33]) di un romanzo qual è l'*Ortis*. Un eccesso denunciato sotto la rubrica tutt'altro che neutra degli «effetti morali»[34] che il suo stesso «libro» comporta.

---

[29] *Ultime lettere*, Milano, 4 dicembre, p. 197.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibid.*, p. 198.
[32] *Ibid.*, p. 197.
[33] U. FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, in *Ultime lettere*, p. 297.
[34] *Ibid.*, pp. 330-337.

A dire il vero**,** nella lettera del 17 marzo, inserita all'altezza dell'edizione zurighese per mostrare il fenomeno napoleonico oramai estinto come modello storico dell'antitesi tra violenza e «compassione», Jacopo rinuncia alla missione testimoniale, andando contro lo stesso mandato pariniano, perché gli sembra un'inutile ferocia, un atto di sadismo anche il racconto della sconfitta subita da lui e dai suoi compagni giacobini. Il compito pedagogico della scrittura, che abilita il lettore a compatire, sembra fare i conti con una finalità contraria all'imperativo dello scrittore lombardo, istigando vanamente le passioni politiche dei concittadini presenti e futuri di Jacopo. Poiché nella *Notizia* la «passione» viene definita come «uno stato di dolore per un intenso desiderio protratto»[35], è legittimo credere che tra passioni e illusioni esista un nesso genetico da spezzare. Come prova la stessa vicenda ortisiana, entrambe conducono alla morte, nella loro origine comune.

Nella lettera da Ventimiglia del 19 e 20 «febbraro», alle soglie del proprio congedo dalla vita, Jacopo riflette sulla storia degli uomini nei termini spietati di una guerra continua che non conosce sosta, al di fuori di ogni razionalità. La violenza domina la storia, mentre la «compassione» rimane l'unica virtù a cui gli uomini possono ricorrere individualmente per lenire le sofferenze dello spaventoso e irreversibile conflitto in cui devono vivere. Congiunte già nella premessa di Lorenzo, «virtù» e «compassione» si ripresentano insieme, come un'unica realtà morale, in un mondo abbandonato da ogni speranza, che richiama la concezione hobbesiana della terra simile a una foresta di belve. La vera virtù è il patrimonio incancellabile degli sventurati, connessi in un'empatia che nasce dalla consapevolezza e dalla condivisione del dolore, diversa, tuttavia, dal modello sociale utopico della *Ginestra* leopardiana. Jacopo si proclama «un mondo a sè» che, seppure isolato, non risulta mai estraneo alla sofferenza degli inermi e degli infelici. È il paradigma sterniano che contribuisce a generare, «sperimentati tutti gli errori, e sentiti tutti i guai della vita», la capacità di «compiangerli e soccorrerli»[36] in un romanzo epistolare la cui stessa struttura oltre alla sua tematica rende possibile la compassione, infrangendo lo schema dell'egoismo. Eppure già nel *Piano di studi* del 1796 Foscolo rifletteva sulla rinuncia alle passioni, essenziale per aprirsi all'universo esterno, alla «compassione» intesa come apertura all'interumano, secondo il lessema di Bachtin[37], che non esclude il modello biblico del sentirsi commosso «sino alle viscere», secondo la radice ebraica di *misericordia*[38]. È la *Notizia bibliografica*, però, a riconoscere

[35] *Ibid*., p. 297.
[36] *Ultime lettere*, Ventimiglia, 19 e 20 «febbraro», p. 220.
[37] Cfr. E. RAIMONDI, *Michail Bachtin. Il commento come esplorazione dell'interumano*, in *I sentieri del lettore*, a cura di A. Battistini, il Mulino, Bologna 1994, voll. 3: vol. III, pp. 521-530.
[38] Lessema e concetto di ascendenza biblica nell'accezione dell'ebraico *rahamîm*, «viscere» è usato quasi 40 volte nell'Antico Testamento. In senso letterale il sostantivo plurale designa il grembo materno, le viscere che generano. Presente 12 volte anche nel Nuovo Testamento, questo nome è applicato come attributo distintivo

con chiarezza teorica, sotto la voce «effetti morali», come i romanzi delle passioni debbano essere considerati nocivi per l'eccesso di idealismo e per l'accendersi di emozioni amorose, che si contrappongono alla compassione. Il modello della potenza delle passioni, più indomabile negli uomini dell'istinto della vita, è giunto all'autore dell'*Ortis* da teorici come Hobbes, Locke, e soprattutto Hume, filosofo che Foscolo dichiara di aver letto nel lungo ventennio in cui ha lavorato alle differenti redazioni del romanzo epistolare. Non c'è differenza tra passione politica e passione amorosa: l'esito a cui spingono ciecamente gli uomini appare l'abisso della morte.

Fin dall'arrivo alla Pietra, un borgo ai piedi delle Alpi Marittime, Jacopo si trova di fronte ad una costa dirupata e afflitta dal rigore della stagione invernale, emblema moltiplicativo della sua profonda desolazione interiore. Michele parla a Jacopo di un mendico che gli ha fatto tanta «compassione», perché, conoscendo l'esilio dopo Campoformio, è stato cacciato da tutti i governi delle città. Al servitore di Jacopo esso appare come lo specchio dell'infelice padrone, che lo fa introdurre subito nella camera dell'albergo dove ha trovato ospitalità, riconoscendolo poi come «sventurato pietoso». Il protagonista afferma di non distinguere che «fortunati e sfortunati»[39]. Il suo compianto per il misero errante, in cui contempla sé stesso, la sua stessa sorte, si manifesta con la metafora tipicamente ortisiana, se non cristologica, del «balsamo» che, all'inizio del proprio viaggio di allontanamento da Teresa ha pregato Lorenzo di versare «quanto può» sulle sue piaghe di infelice, inviandogli il ritratto della «divina fanciulla»[40].

L'esperimento *in limine mortis* di una scrittura musiva tocca il vertice nella traduzione di «alcuni versi del libro di Job, del secondo capo dell'Ecclesiaste, e di tutto il cantico di Ezechia» attraverso frammenti che privilegiano *Giobbe* come esempio altissimo di «sciagure […] più consolate in quella effusione di amarezza […] che in tutte le gloriose sentenze di Epitteto»[41]. Il «sublime libro» annuncia il paradigma cristologico, dominante non solo nell'esistenza, ma soprattutto nell'agonia e nella morte di Jacopo, che seleziona il «magnanimo dolore» del suo protagonista, «uomo sciagurato». Frammento e «compassione» si congiungono nella

al buon Samaritano, al padre del figliol prodigo, a Gesù quando si trova davanti alla folla affamata. Per l'uso foscoliano di tale formula gli antecedenti si riconoscono nelle lettere paoline (cfr. *Luc.* I, 78: «per viscera misericordiae Dei nostri»; *Philip.* I, 8: «in visceribus Jesu Christi»). Nelle lettere alle donne amate l'autore si serve in maniera frequente della stessa locuzione, ancora in uso nel dialetto veneto (per es., «Per le viscere di Dio, mia soave Antonietta, abbiti cura»). Più in esteso sulla citazione della formula biblica nell'*Ortis*, cfr. anche M.A. TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Salerno Editrice, Roma 1988, pp. 60-62.

[39] *Ultime lettere*, Dalla Petra, 15 «febbraro», p. 211.

[40] *Ibid.*, Bologna, 24 luglio, p. 171. Cfr. anche *ibid.*, Firenze, 17 settembre, p. 178: «guardati che […] tu non congiurassi a contendermi l'unico balsamo alle mie viscere lacerate» [il ritratto di Teresa].

[41] U. FOSCOLO, Lettera del 19 gennaio 1808, a Isabella Teotochi Albrizzi, n°556, in ID., *Epistolario* II, a cura di P. Carli, Edizione *nazionale* XV, Le Monnier, Firenze 1952, p. 345.

«malinconia morale e salutarissima» della Bibbia, i cui «furori» hanno colpito Alfieri[42], come in una teofania dell'Antico Testamento, senza generare la tonalità più ortisiana della tristezza, del calice amaro. Al di là dell'identificazione di Jacopo con Cristo, implicita nel lessico evangelico di cui si nutre il romanzo epistolare, soprattutto in esordio e verso la fine, la «compassione» come efficace virtù morale enfatizza il ruolo affidato all'amico fraterno, figlio vicario della madre di Ortis, e alla donna amata, figure iconiche di un'efficacia consolatoria che riveste sempre più un carattere di tenerezza e di premura, di misericordia, oltre che di compianto. Le altre virtù umane sono state, all'opposto, diffuse con una strategia ecumenica di falsa evangelizzazione da apostoli astuti allo scopo di adescare gli animi ingenui[43].

In realtà, il *topos* hobbesiano dell'*homo homini lupus* vanifica la perversa utopia di integrazione dell'uomo alla Società e alla Natura con una finzione che lo rende sempre infelice, senza corrispondere alle promesse annunciate. Da Ventimiglia, Jacopo intravede sullo sfondo il paesaggio cavernoso delle Alpi che lo penetra di angoscia, e rafforza in lui il desiderio di tomba. Non a caso, medita sui confini della penisola italica che gli appaiono «sormontati» dalla «pertinace avarizia» delle «nazioni» circostanti[44]. Nella contemplazione dell'aspro paesaggio circostante proietta le sciagure presenti e passate della propria patria sullo schermo intero della storia. Come una forza ostile la Natura, in antitesi alla concezione rousseauiana, invece di legare gli uomini nella fratellanza, ha fatto dell'uomo l'unico amico di sé stesso che, non sentendosi connesso agli altri da alcun rapporto naturale e, tanto meno, sociale, può e spesso vuole farsi despota solitario di tutto il mondo. Al di fuori di ogni prospettiva escatologica gli uomini non servono alla Natura se non come «i vermi e gl'insetti» che si moltiplicano «senza sapere a che vivano»[45]. Il «funesto istinto della vita» non impedisce al «dono ancor più funesto della ragione» di sentire il peso delle disgrazie e di ignorare come «ristorarle»[46]: solo il cuore invita alla solidarietà, all'abbraccio consolante degli uomini infelici. Eppure, alla fine del proprio viaggio, Jacopo è costretto, a riconoscere come il compianto alle proprie spoglie mortali gli sarebbe negato fuori dello spazio in cui ha veduto la sua stessa patria («dove fuggi? anche nelle terre straniere ti perseguiranno la perfidia degli uomini […] qui cadrai forse, e niuno avrà compassione di te; e tu senti pure nel tuo misero petto il piacere

[42] *Ibid.*, Lettera del 6 dicembre 1815 a Quirina Mocenni Magiotti, n°1775, in ID., *Epistolario* VI, a cura di G. Gambarin e P. Tropeano, *Edizione nazionale* XIX, cit., p.133: «Diceva l'Alfieri furori di Bibbia; e diceva bene; io invece dico malinconia di Bibbia; e non mi pare di dir male: il furore di quel libro divino era poetico per l'Alfieri; per me la malinconia è morale e salutarissima».
[43] Cfr. M. PALUMBO, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Liguori, Napoli 2001.
[44] *Ultime lettere*, Ventimiglia, 19 e 20 «febbraro», p. 216.
[45] *Ibid.*, p. 220.
[46] *Ibid.*, p. 221.

di essere compianto»)[47], nelle sacre terre che lo hanno accolto profugo, tra i sofferenti compagni di vita che hanno patito con lui. È il villaggio sui colli Euganei che lo ospiterà anche dopo la morte assicurandogli la compassione. Per conforto di Jacopo, una volta che avrà deciso di morire e sarà condotto al luogo di sepoltura, anche Teresa gli renderà l'omaggio funebre con i sospiri che testimonieranno in eterno il suo stesso amore, spogliato dei caratteri passionali.

In forza di questo modello empirico l'unica virtù si rivela essere almeno la «compassione», l'esclusivo caposaldo dell'etica foscoliana purché sia condiviso dagli «sventurati»: tutte le altre sono «virtù usuraie»[48], perché chi le pratica deve pagare un prezzo. È il tema che percorre anche i *Sepolcri*, opera decisamente classica di un autore che incontra tutti i passaggi del *tournant des Lumières*, nella sua avventura letteraria, dall'energia sublime dell'Ortis al neoclassicismo delle *Grazie*.

[47] *Ibid*., p. 220.
[48] *Ibidem*.

FRANCO ARATO*

COMPASSIONE, CARITÀ, GIUSTIZIA: UN ITINERARIO SETTECENTESCO

Il saggio analizza l'emergere del tema della compassione in alcuni scrittori dell'illuminismo italiano, al confine tra riflessione filosofica e proposte di riforma del diritto penale. I fratelli Pietro e Alessandro Verri nel loro carteggio privato mostrano sconcerto per la crudeltà delle pubbliche esecuzioni, mentre Pietro volge questo sentimento a riflessione storica nel saggio sul processo secentesco agli untori. Da parte sua, Cesare Beccaria, anche sulla base di un calcolo utilitaristico, respinge l'idea che la società debba vendicarsi somministrando la morte ai trasgressori delle leggi; mentre un pensatore appartato ma acuto come Ubaldo Cassina, nel suo Saggio analitico sulla compassione*, propone un rinnovamento della società a partire dall'esercizio mutuo e sistematico della compassione, accostata alla tradizionale idea cristiana di carità.*

Parole chiave: *Illuminismo; diritto penale; utilitarismo; filantropia.*

The essay evokes the emergence of the concept of compassion in some writers of the Italian Enlightenment, between philosophical reflection and proposal for the reform of criminal law. The brothers Pietro and Alessandro Verri expressed in their private correspondence a sense of bewilderment in the face of public executions, while Pietro transformed this sentiment into historical awareness in his essay on the seventeenth-century trials against the so-called untori. *For his part, Cesare Beccaria, also adopting a utilitarian perspective, rejected the idea that society had the right to take revenge with death penalty against the lawbreakers. Finally, a minor yet incisive thinker, Ubaldo Cassina, in his* Analytical Essay on Compassion*, imagined a renewal of society based on the widespread practice of mutual compassion, a concept he combined with the traditional Christian idea of charity.*

* Università degli Studi di Torino, franco.arato@unito.it.

Keywords: *Enlightenment criminal law utilitarianism philanthropy*.

Il 27 settembre 1775 Pietro Verri informò il fratello Alessandro, che da anni viveva a Roma, sulle sorprendenti circostanze dell'esecuzione pubblica di un ex frate minore, di nome Carlo Sala, «ladro sacrilego» e propagandista di ateismo, avvenuta a Milano in quella piazza Vetra per secoli luogo di celebrazione di condanne spettacolarmente offerte al popolo: l'eloquente lettera fu a suo tempo additata da Mario Fubini come esemplare dell'abito di scrittore-moralista di Pietro. Assaggiamo un passo dalla lunga e, riconosce l'autore, «assai disaggradevole» descrizione:

> La pietà ragionata degli ecclesiastici credo che disponesse perché i colpi di tenaglia rovente fossero dati fortemente. Così fu eseguito: si vedeva un globo di fumo alzarsi, si vedeva il carnefice stringersi nelle spalle e alzar le mani per lo stupore; e non s'udiva un grido, un sospiro del Sala, che poté essere padrone de' suoi muscoli a segno di non fare il minimo movimento come se nemmeno lo toccassero. Gridavano i buoni ministri che quello era un minimo ricordo del fuoco eterno a cui si andava a immergere a momenti, che si confessasse, e quell'indurato sempre con un funesto sorriso diceva di lasciarlo in pace dopo tutte le dispute, e che non era persuaso. I sacerdoti sul carro erano attoniti e non osavano quasi parlargli, anche per non scomparire in faccia alla moltitudine[1].

Il cuore della pagina sta nella constatazione del palese contrasto tra il furore dei carnefici, istigati dagli ecclesiastici (nella lettera si cita anche il presidente del Senato milanese, Gabriele Verri, padre di Pietro, visitatore, con intenzione di persuasore, del condannato in carcere), e l'impassibilità della vittima, che rifiuta la confessione e si dimostra di fatto moralmente superiore a chi lo tortura e lo mette a morte. Si noti la glossa stupita, e in fondo imbarazzata, del narratore: «Io compiango il destino di un uomo il quale aveva l'anima certamente non volgare e capace del più sublime eroismo, lo compiango, dico, di averla così

[1] P. e A. VERRI, *Carteggio. Dal 1774 al 1775*. A cura di E. Greppi e A. Giulini, vol. VII, Milano, Cogliati, 1931, p. 246. Il commento è in M. FUBINI, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Bari, Laterza, 1975[4], vol. II, pp. 445-447. Per il riflesso della vicenda sulle idee di Pietro: C. CAPRA, *I progressi della ragione. Vita di Pietro Verri*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 431-433; si veda inoltre: A. LISCHETTI, *Vita e morte di Carlo Sala (1738-1775), ladro sacrilego e miscredente*, nell'op. coll. *Milano nella storia dell'età moderna*. A cura di C. Capra e C. Donati, Milano, Angeli 1997, pp. 89-138; P. e A. VERRI, *Un illustre impiccato. Lettere dell'autunno 1775*. A cura di Giovanni Biancardi, Milano, Il Muro di Tessa, 2007.

malamente impiegata. È comune agl'inglesi affrontare la morte con coraggio; ma affrontare con eguale coraggio e soffrire con immobilità il dolore, non so se si trovi frequentemente. L'infelice, a mio credere, s'è voluto fare un oggetto di gloria la triste condizione a cui era ridotto, volle essere un illustre impiccato»[2]. Non pare di scorgere in Pietro un esplicito moto di ripulsa per la forma della condanna, e neppure per la sostanza: l'empietà, si potrebbe modernamente obiettare, non è forse definibile come un reato d'opinione? e il furto è davvero meritevole di tanta feroce punizione? Abbiamo l'impressione di trovarci quasi di fronte a una sorta di Giordano Bruno in miniatura, a un tardo martire del libero pensiero, se è vero, come riconosce Verri, che Sala non aveva «fatta crudeltà o danno a uomo alcuno», essendo colpevole solo di libertinaggio e d'aver propagandato l'incredulità presso i giovani[3]: appena un'ombra in Pietro di autentica compassione, che è cosa un po' diversa dal menzionato compianto.

C'è un'altra lettera – quasi altrettanto famosa – nel carteggio tra i fratelli Verri, quella scritta da Londra qualche anno prima da Alessandro a Pietro (15 gennaio 1767), in cui si espone il «modo di farsi appiccare alla Inglese»: vittime, nella descritta pubblica esecuzione, quattro uomini, «due falsari di lettere di cambio, due ladri di strada»; anche tale cerimonia è raccontata analiticamente: ma si tratta in questo caso dell'evocazione di una grande festa popolare (tale almeno appare all'italiano), con tanto di monelli che tirano palle di neve verso le carrozze là riunite. Alessandro ne deduce – a torto o a ragione – che tale «insensibilità» nasca «parte dall'abuso della pena di morte, parte dalla natura stessa del clima, del governo e della religione, che fanno gl'Inglesi molto tranquilli in faccia della morte. Gli timori d'una vita avvenire non sono qui molto profondi» (abbiamo già visto nella lettera di Pietro l'allusione al coraggio degli inglesi di fronte alla morte); importa la sincera confessione dello stesso Alessandro, il quale afferma di non avvertire «il menomo rimorso» per aver goduto, anche lui, dello spettacolo: «Questo spettacolo qui non aspira l'orrore come da noi. Ho avuto qualche momento di fremito ma poi, senza che si offenda l'umanità ed essendo sensibile, non si soffre moltissimo a tal fonzione»[4]. All'orrore ci si abitua, e occorre compiacersi con i freddi londinesi, che eseguono tali compiti molto meglio degli abitanti del sud dell'Europa (nella cronaca di Alessandro si respira un'auretta di superficialità estranea allo spirito del più filosofico fratello). La risposta di Pietro ad Alessandro è del resto tutta politica: «la ragione sta per gl'Inglesi, essi hanno una superiorità decisa su tutto il continente d'Europa e non

[2] P. e A. VERRI, *Carteggio*, cit., p. 247.
[3] Ivi, p. 244; in una successiva lettera (7 ottobre 1775, p. 253) Pietro ritorna sull'eco popolare della «morte intrepida del Sala».
[4] *Viaggio a Parigi e Londra 81766-1767). Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*. Testo, prefazione, note e indici a cura di G.M. Gaspari, Milano, Adelphi, 1980, citazioni da p. 251 e da p. 256.

hanno torto di guardare i forestieri come schiavi, giacché la maggior parte lo sono, per le istituzioni della Politica europea, e conseguentemente ne hanno tutt'i vizi dell'anima. L'Inglese è più grande quando si fa impiccare di quello che lo sia un nostro giudice quando condanna a essere impiccato»[5].

Benché i fratelli ostentino impassibilità, non possiamo non prender nota dell'insinuarsi in loro d'un dubbio: siamo di fronte a un lento mutamento psicologico e, per così dire, sociologico. Per gli uomini di fine Settecento la pubblica sofferenza di un nostro simile incomincia a diventare una questione degna di controversia: indizio di una rivoluzione nella sensibilità (forse un po' come oggi il cosiddetto *hate speech*, una volta tranquillamente tollerato, è via via percepito quale forma censurabile di violenza). Sappiamo che il primo motore di tante pagine, storiche e giuridiche, scritte da Pietro e da altri illuministi, sta proprio in quel nuovo sentimento di ripulsa verso l'inutile dolore inflitto a uomini e donne che ci somigliano e in cui, con uno sforzo d'immaginazione che appartiene al fisico e al morale insieme, ci possiamo identificare. Tale accento risuona apertamente nelle pagine delle verriane *Osservazioni sulla tortura*, dove troviamo concetti come «ribrezzo» (riferito alle vecchie «procedure criminali»), commozione («fa commuovere tutta l'umanità la scena della […] tortura»), stupore, perché a un certo punto Verri si pone la domanda su come «si possa nel cuore umano formare il desiderio di ucidere gli uomini così a caso»[6]. I remoti, presunti untori del 1630, sotto ogni apparenza incolpevoli, appaiono come travolti da un'irrazionale macchina giudiziaria che mena colpi alla cieca, per ignoranza mista a paura. Con parole indignate, Pietro il 22 maggio 1776 aveva annunciato ad Alessandro d'aver aperto l'incartamento del processo secentesco (che poi, si sa, decise di non rendere pubblico): «Ho avuto nelle mani l'*excerpta* del processo della *Colonna Infame*: oh, caro Alessandro, che abominazione! I cannibali non sono tanto atroci come lo erano innocenti que' molti infelici, che perirono fra gli spasimi e le torture. Questa sarebbe l'occasione di trattare un punto di tanto interesse e che è al momento di moda, e unendo una storia provata di quel fatto assai celebre e sconosciuto ad un tempo alla teoria della tortura, che ha prodotto la tragedia, farei un libro che sicuramente scuoterebbe»[7]. Dunque la compassione è un elemento aggiuntivo

[5] Ivi, lettera dell'8-9 febbraio 1767, p. 262.

[6] Le citazioni dalle *Osservazioni sulla tortura*, in P. VERRI, ID., *Scritti politici della maturità*. A cura di C. Capra. *Edizione nazionale delle Opere* di P.V., vol.VI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 38, 56 e 59.

[7] P. e A. VERRI, *Carteggio. Dal 1° gennaio 1776 al 31 marzo 1777*, a cura di A. Giulini e G. Seregni, vol. VIII, Milano, Milesi & Figli, 1934, p. 102. Aggiungeva Pietro che era però per lui «venuta l'età del giudizio», donde la decisione di soprassedere alla stampa del dossier: «per poco fumo di piccola fama io non mi voglio inimicare il Senato», cioè ancora il padre Gabriele, che aveva impugnato, per la Lombardia, la decisione dell'imperatrice Maria Teresa di abolire la tortura negli stati asburgici (le *Osservazioni* usciranno postume, il poco coraggio dimostrato dall'autore suscitando le ironie di Alessandro Manzoni). Curiosa quest'altra notizia che Alessandro forniva al fratello da Roma il 22 giugno 1776: «Oggi doveva essere giustiziato un ladro di strada, ma Sua Santità

ma non costitutivo del sentimento di giustizia. O meglio, una distinzione è necessaria tra i rigori della legge e i meccanismi dell'umano sentimento di compassione di fronte alla sofferenza.

Ben prima di queste pagine, suggerite più che dall'esperienza diretta dalla riflessione storica, il tema della compassione ha in effetti un posto importante negli scritti di Pietro. Occorre risalire alle giovanili, aforistiche *Meditazioni sulla felicità* (1763), riscritte quasi vent'anni dopo, in altra forma, come *Discorso sulla felicità* (1781), con in mezzo il più tecnico *Sull'indole del piacere e del dolore* (1773). È interessante osservare come nelle giovanili *Meditazioni* Verri ponga una distinzione tra i princìpi del diritto – rapporti di convenzione, che hanno come fine la «felicità pubblica o sia la maggiore felicità possibile divisa colla maggiore uguaglianza possibile»[8] – e «altri rapporti», «indipendenti da convenzione veruna e fondati sulla sensibilità nostra, cioè su quella dolorosa sensazione che nasce in noi qualora vediamo soffrire un essere sensibile, e sull'attrattiva di quella deliziosa sensazione che proviamo vedendoci superiori agli uomini». È quest'ultima sensazione, non regolabile da alcun legislatore, a ispirare le «sorgenti più copiose dell'umana beneficenza»:

> Qualunque volta a un uomo cui sia noto che sia dolore si presenti la vista d'un essere sensibile addolorato, per quella secreta connessione che passa fra l'azione degli oggetti esterni e le sensazioni nostre, sia per un interno fremito delle intime fibre, sia in qualunque altro modo, fatto sta che l'animo nostro sente parte di quel dolore, e più lo risente e più è spinto a procurare la cessazione della miseria in quell'oggetto: ed ecco come la beneficenza puramente umana sia una emanazione dell'amore del piacere. Questo è il sentimento morale, che nasce non già da un senso a parte, come hanno taluni pensato, ma bensì da una associazione d'idee semplici che per analogia chiamerei moto curvilineo della umana sensibilità[9].

Il riferimento alle teorie sul senso morale va a un remoto quanto illustre scritto, l'*Inquiry concerning Virtue or Merit* (1711) del conte di Shaftesbury: contrariamente a quanto quell'avversario cristiano di Hobbes aveva creduto, per Verri non esiste un innato «moral sense», correttivo dell'egoismo secondo natura e distinto da ogni altra nostra facoltà di percepire. Aggiunge Verri: «Questa beneficenza è minore generalmente dove o l'eccesso

---

[Pio VI] gli ha fatto la grazia. Contemporaneamente succede che, essendo venuti a contesa il carnefice col suo aiutante, quello uccise questo, onde è da conferirsi tal carica importante» (ivi, p. 119).

[8] P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici e satirici*. A cura di G. Francioni (et alii). *Edizione Nazionale delle Opere di* P.V., vol. I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 750.

[9] Ivi, pp. 752-753. In generale, per le riflessioni settecentesche sulla sensibilità nell'àmbito della storia delle idee: R. REY, *Histoire de la douleur*, Paris, Éditions, 1993, cap. V.

d'una passione assorbisca l'animo in un solo oggetto, ovvero dove per difetto di elasticità negli organi resti l'animo intorpidito e bisognoso di passioni»[10] (si tratterebbe dunque di un difetto riconducibile anche alla complessione fisica). Tale precisazione sensistica provocò le obiezioni stizzite di Ferdinando Facchinei, il monaco vallombrosano poi aspro censore di Beccaria (e in quell'occasione impugnato da Verri), che si diede la briga di annotare anche le *Meditazioni*. «I più arditi, e più fanatici materialisti – esclamò ironicamente in margine alla pagina citata – non ànno deciso con tanta franchezza»; negava appunto il monaco che tale solidarietà emotiva fosse «l'effetto d'un meccanismo, tanto più che potiamo eccitarci ad una violenta compassione verso le nostre stesse persone, colla semplice nostra riflessione, e senza verun esterno eccitamento, e per la sola volontaria associazione delle nostre idee. La libertà di volere, o di non volere, la forza di riflettere sopra noi stessi, e di riflettere alla nostra facoltà di conoscere, e di riflettere, e il sentimento morale, questi sono tutti atti, ch'e' non si può concepire che possano essere meccanismo, ed estensione»[11].

Non a Milano ma a Parma apparve qualche anno dopo un libretto che, senza citare Verri, affronta in maniera sistematica il nostro tema: si tratta del singolare *Saggio analitico sulla compassione* (1772) scritto dal piacentino Ubaldo Cassina (1736-1824), un simpatizzante del giansenismo, ministro nella Parma del riformatore Du Tillot e professore di filosofia morale nella locale Università (nonché amico di Gregorio Chiaramonti, il futuro Pio VII). Nella Prefazione, dichiarando i suoi riferimenti culturali, Cassina quasi si scusa col lettore che fosse eventualmente troppo timido filosofo: «Non vi meravigliate, ve ne prego, se nomino tal fiata Rousseau, Bonnet, Hume, e altrettali nemici della religion purissima, ch'io succhiai col latte, e che mi pregio di professare. Le verità o fisiche o morali da qualunque bocca mi vengano dette, o da qualunque scritto io le rilevi, con piacere le accolgo, e le serbo con tenacità senza badar punto al merito, o al demerito di chi me le presenta»[12]. Forte di questo principio antidogmatico e ispirato a un sostanziale eclettismo, Cassina abbraccia la spiegazione utilitaristica (il sentimento di compassione non è ispirato da un amore astrattamente

[10] P. VERRI, *Scritti letterari, filosofici* cit., p. 753.

[11] [P. VERRI], *Meditazioni sulla felicità. Con un avviso e con note critiche* [di FACCHINEI], Venezia, Zatta, 1765, pp. 56-57. Alle critiche del monaco replicò analiticamente un sodale di Verri, D.F. VASCO, *Meditazioni sulla felicità, con note critiche e risposta alle medesime d'un amico piemontese*, Milano, Galeazzi, 1766; le ulteriori controdeduzioni di Verri si leggono P. VERRI, *Scritti letterari* cit., pp. 766-776, in cui tra l'altro il milanese nega qualunque adesione a dottrine materialistiche. Per la singolare figura di Facchinei (che all'arrivo dei francesi in Italia finirà per abbracciare opportunisticamente le idee giacobine) vedi il *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 44, 1994, *sub voce* (P. PRETO).

[12] U. CASSINA, *Saggio analitico sulla compassione*, Parma, Stamperia Reale, 1772, pp. 6-7. Sempre utile è l'articolo di P. CRISTOFOLINI nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 21, 1978, *sub voce*, che rende anche conto della polemica contro Cassina mossa dal padre Casto Innocente Ansaldi dalle pagine del «Giornale dei letterati»; una menzione di Cassina costretto a inscenare nella parrocchia di Pomaro, dove era stato confinato dopo la caduta del Du Tillot, una pratica esorcistica per salvare il raccolto, è nell'ironica testimonianza dell'amico Carlo Amoretti: vedi F. ARATO, *Letterati e eruditi tra Sei e Ottocento*, Pisa, Ets, 1996, pp. 112-115.

filantropico ma da un sentimento egoistico di autoconservazione), proprio adducendo l'esempio delle sofferenze sul patibolo:

> Gli uomini […] non sono portati per niente all'amore d'un sanguinario, e d'uno, le cui azioni sieno distruggitrici immediate della società: eppure se avvenga, che costui condannato sia al patibolo da chi difende il deposito della pubblica salute, mentre vien tratto col solito lugubre apparato alla morte, mentre gli sovrasta tra le ultime angosce il colpo fatale, divien per la maggior parte de' circostanti l'oggetto della più tenera compassione. Dov'è qui l'amore che c'interessi pe' nostri simili? Aprite le storie, e vedrete bene spesso da' gemiti, o dalle circostanze lagrimose d'un misero, rallentato in un attimo il furore d'un nemico implacabile. Dov'è qui l'amore, che ci porti alla compassione? Dirò di più: al sol nominare una tigre avida del sangue umano, che spira crudeltà, e minaccia strazi, e morte, voi sentite scorrervi per entro le vene un freddo gelo, e tutto vi prendon l'odio e 'l timore. Fingete però che questa crudele fiera caduta in mano de' cacciatori, ridotta sia da una barbara industria, che le prolunga i tormenti agli estremi della vita mentre si divincola fra gli spasimi, mentre geme e urla, e volge intorno il torbido e lento ciglio quasi chiedendo mercè; potete voi non commuovervi, o non bramate piuttosto che finisca d'esistere, anziché vederla in un'esistenza sì deplorabile, e luttuosa. Eppure non è già l'amore che in questo caso vi muove a pietà. Qui non capite voi meglio la vostra compassione dalla congiunzion delle sensazioni, e dal trasporto del vostro dolore?[13]

È il riflettere su se stessi, è il timore fisico d'essere sopraffatti da un dolore simile (o il desiderio di essere colti da un piacere opposto), che ci muove, non altro. Convinto del valore euristico della sua scoperta, Cassina crede si possa dedurne una vera e propria lezione di filosofia politica. È indubbiamente un po' ingenuo il suo appello all'uso pubblico della compassione in chiave antistoica, ma sintomatico di un clima intellettuale:

> Non era essa una mattezza l'opinione degli stoici, i quali volevan pure, che la compassione come sensazione dolorosa fosse un vizio, e che un uomo saggio dovesse guardarsene scrupolosamente? Quanti beni non opera essa a favore della società considerata come sola affezion naturale del cuore umano? Quanto maggiori può operarne avvalorata da' motivi, che debbon regolare le azioni di un buon cittadino! Adunque si ringrazii piuttosto la Natura, che avendo fatto l'uomo per la società, seppe col mirabile suo magistero provvederlo di tanti mezzi, atti a promuover il comun bene,

[13] U. CASSINA, *Saggio analitico* cit., pp. 40-42.

> e a render dolce la vita sociale. Una compassione regolata dalla ragione deve fomentarsi, anziché fare ostacolo, e sarà sempre un punto importante di educazione. La filosofia che vuole snaturare l'uomo, e renderlo insensibile, non può avere altri seguaci, se non se i fanatici. Stoici d'*opinione* ve n'ebber parecchi: stoici di fatto ve n'ebbe mai alcuno?[14]

Una società di uomini e donne capaci di compassione sarebbe migliore? I fanatici – di qualunque risma – ne sarebbero esclusi? È possibile. Il precetto morale, privo di addentellati politici appare astratto, ma è significativo nel contesto di un dibattito pubblico in cui il guazzabuglio delle passioni sembra preparare (o viceversa minare) l'obbedienza alle leggi.

Verri nel 1781, approfondendo le sue riflessioni nell'ampio *Discorso sulla felicità*, tornò a meditare sui meccanismi fisico-mentali della compassione (nel capitolo settimo, intitolato «Dei movimenti del cuore»). Qui la situazione da cui siamo partiti, cioè l'esecuzione pubblica, fenomeno familiare a chiunque allora, riemerge come esempio, per così dire, supremo. La citazione che segue (dal paragrafo VII, intitolato «Dei movimenti del cuore») è lunga ma credo funzionale al nostro ragionamento:

> Le grida del dolore d'un animale svegliano la sensibilità di altri animali della specie medesima, e si vedono penosi accorrere e inquieti attrupparsegli d'intorno. Questa legge non è comune a tutti i viventi, ma soltanto a molte specie, e quella dell'uomo vi si comprende. Indipendentemente dalla ragione, sembra quasi per istinto che l'uomo alla vista d'un altro uomo che sia addolorato patisca, e da questo patire come per simpatia ne deriva la voce *compassione* […]. Pochi uomini reggeranno a starsene la prima volta col giudice criminale che fa dai sgherri slogare le ossa a un infelice colla tortura, ovvero col litotomo che taglia l'uomo vivo per estrarre la pietra; e ascoltando l'agitazione interna l'uomo non incallito farà cessare lo spasimo altrui se lo può, o almeno si allontanerà colla fuga dall'atroce spettacolo. Se questa macchinale irritabilità si risguarda dalla ragione, potrà un austero e duro stoico consiliarci d'indebolirne la forza coll'uso di assistere agli spasimi altrui; ma se un più umano e più illuminato filosofo considera questa sensibilità del nostro animo come la benefica sorgente delle umane virtù, se a questa conosce appartenere la bontà del cuore, la fratellanza, la dolcezza, la sociabilità nostra, consilierà in vece di ben custodirla, e di tenercela ben cara e preservata da qualunque azione che ne diminuisca la più squisita palpitazione. Questa è l'organo morale, questa è quel sesto immaginato senso che ci porta a soccorrere gli afflitti, i bisognosi, gli addolorati, anche prima che la ragione ce lo suggerisca; e le nostre azioni verso il bene sono sempre più energiche quando partano da una spinta di sentimento,

[14] Ivi, pp. 100-101.

> di quello che riescono quando ne ha anticipatamente compassato il cammino la tranquilla ragione. Se la strada della felicità fosse quella del vizio, io suggerirei di soffocare questo senso di compassione nel nostro animo, e ridurci a potere indifferentemente essere spettatori de' mali altrui; ma siccome il potere del nostro animo e l'energia del coraggio nostro non reggono, se non abbiamo un nobile sentimento della coscienza nostra che ci risponda della elevazione di noi medesimi, il che non può aversi se non a misura che siamo virtuosi; così questa disposizione macchinale alla virtù è nostro interesse il conservarla, il raffinarla, l'accrescerla affinché siamo felici[15].

È soprattutto Rousseau (ha notato Gianni Francioni)[16] il modello mentale che Verri ha in mente, in particolare un passo del libro quarto dell'*Émile*, là dove si discorre del sentimento di *pitié naturelle*. «Pour devenir sensible et pitoyable – ragionava Rousseau in una pagina famosa – il faut que l'enfant sache qu'il y a des êtres semblables à lui, qui souffrent ce qu'il a souffert, qui sentent les douleurs qu'il a senties, et d'autres dont il doit avoir l'idée comme pouvant les sentir aussi. En effet, comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié, si ce n'est en nous transportant hors de nous et nous identifiant avec l'animal souffrant? En quittant pour ainsi dire notre être pour prendre le sien? […] Ainsi nul ne devient sensible que quand son imagination s'anime et commence à le transporter hors de lui»[17]. Nelle pagine del *Discorso* è confermato ed approfondito quanto Verri aveva scritto anni prima; il sentimento di compassione è avvertito più che mai come pre-razionale: «La virtù nata dalla sola ragione – aggiunge – ci fa essere giusti, fedeli, discreti e circospetti; ma quella che parte dal sentimento, ci fa essere generosi, affettuosi, benefici: la prima tende più a sottrarre dalle nostre azioni il male, la seconda ci spinge con azioni positive al bene»[18]. Ben inteso, in molti casi la ragione deve subentrare, quando si tratti d'operare la giustizia: «conviene reprimere quella macchinale sensibilità che ci renderebbe attoniti e inoperosi, o ci farebbe volgere alla fuga; e allora la buona direzione di noi stessi ci farà volgere ai mezzi del soccorso per i modi meno turbolenti, e più sicuri e brevi; ed occupato in questa ricerca industriosamente il saggio, distraendosi da una troppo viva compassione, moltiplicherà le azioni virtuose, e si renderà sempre più robusto per allontanare sé medesimo dalla infelicità»[19].

---

[15] P. VERRI, *Discorso sulla felicità*, in *I «Discorsi» e altri scritti degli anni Settanta*. A cura di G. Panizza. Con la collaborazione di S. Contarini, G. Francioni, S. Rosini. *Edizione Nazionale delle Opere* di P.V., vol. 3, Roma Edizioni di storia e letteratura, 2004, pp. 256-258.
[16] Ivi, p. 178.
[17] J.-J. ROUSSEAU, *Émile*, in *Id.*, *Oeuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 2006, pp. 505-506.
[18] P. VERRI, *Discorso* cit., p. 258. Francioni richiama anche l'articolo di Alessandro Verri, *Alcune idee sulla filosofia morale* apparso nel tomo II, foglio XXVII del «Caffè» dove ci si sofferma sulla via del sentimento per persuadere al bene gli uomini non abbastanza illuminati: *«Il Caffè»1764-1766*. A cura di G. Francioni e S. Romagnoli, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 685-695.
[19] Ivi, p. 259.

È possibile che dietro la pagina ci sia ancora Rousseau, stavolta quello del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, che confronta il sentimento naturale di pietà con quello che nasce dalla riflessione:

> Il est […] bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi-même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. C'est elle, qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir; c'est elle qui, dans l'état de Nature, tient lieu de lois, de moeurs, et de vertu, avec cet avantage que nul n'est tenté de désobéir à sa douce voix; c'est elle qui détournera tout sauvage robuste d'enlever à un foible enfant, ou à un vieillard infirme, sa subsistance acquise avec peine, si lui-même espère pouvoir trouver la sienne ailleurs; c'est elle qui, à lieu de cette maxime sublime de justice raisonnée, *Fais à autrui comme tu veux qu'on fasse*, inspire à tous les hommes cette autre maxime de bonté naturelle bien moins parfaite, mais plus utile peut-être que la précédente, *Fais ton bien avec le moindre mal d'autrui qu'il est possible*.[20]

È stato sottolineato[21] come in Verri ci sia una vistosa oscillazione, che è poi è la stessa che si manifesta in Helvétius: il sentimento di compassione è davvero innato nell'uomo, o è il risultato di una sorta di educazione alla sensibilità? Helvétius in *De l'homme* si dichiarava convinto che chi non abituato a vedere «dans les maux d'autrui ceux auxquels il est lui-même exposé» «sera toujours dur et souvent sanguinaire»[22]. Altrove, nel saggio che completa il trittico di filosofia/fisiologia morale, cioè nelle note *Sull'indole del piacere e del dolore* (che Kant citerà con rispetto nell'*Antropologia*)[23], Verri si sforza di storicizzare il concetto di pietà e di compassione rievocando i barbari riti circensi della Roma antica (è nel paragrafo XII, «Di alcuni dolori e piaceri di opinione»), capaci di disgustare l'uomo civilizzato, ma forse di sedurre ancora quello corrotto da un troppo «artificioso raffinamento»:

> Egli è certo che, se ai tempi nostri nel Colosseo si rappresentassero queste carnificine [dei gladiatori], non che le tenere vergini e le donne, e i giovani, ma gli uomini ancora meno sensibili ne proverebbero un dolore, e il dolore e la lacerazione interna cagionata dalla compassione giugnerebbero al grado di portare molti spettatori allo stato

[20] J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, in ID., *Oeuvres complètes,* vol. III, Paris, Gallimard, 1975, p. 156.
[21] Da Silvia Contarini, in P. VERRI, *Osservazioni sulla tortura*, Milano, Rizzoli, 2011², pp. 18-20.
[22] C.A. HELVÉTIUS, *De l'homme*, Londres, Société Typographique, 1773, t. II, pp. 17-18.
[23] Vedi I. KANT, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, II, 60 (si riferisce al § VII dello scritto verriano, sull'assuefazione al dolore), in ID., *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*. A cura di P. Chiodi, Torino, Utet, 2021⁴, p. 653.

> della malattia. Io credo che a misura che l'uomo è più rozzo ha bisogno di oggetti più violenti per godere di uno spettacolo, e all'altra estremità pure dell'artificioso raffinamento torna ad avere lo stesso bisogno, perché conviene adoperare un colpo più energico per conciliarci l'attenzione d'un essere difficilmente sensibile, quanto d'un essere molto occupato delle proprie idee[24].

Veniamo al già evocato Cesare Beccaria. In lui il concetto di compassione non è forse così centrale come lo è in Verri, ma certo l'impari confronto tra il giudice e il presunto reo lo colpisce nel vivo: «Qual più crudele contrasto che l'indolenza di un giudice e le angosce d'un reo? I comodi e i piaceri di un insensibile magistrato da una parte e dall'altra le lagrime, lo squallore d'un prigioniero? In generale il peso della pena e la conseguenza di un delitto dev'essere la più efficace per gli altri e la meno dura che sia possibile per chi la soffre, perché non si può chiamare legittima società quella dove non sia principio infallibile che gli uomini si sian voluti assoggettare ai minori mali possibili» (cap. XIX)[25]. Ma è quando Beccaria affronta la questione della liceità della tortura e della pena di morte (capitoli XXVII-XXVIII) che il tema della sensibilità compassionevole diventa rilevante. Ci si abitua morbosamente, osserva, a contemplare i supplizi, e ciò non ha alcuna forza dissuasiva o preventiva: «la impunità stessa nasce dall'atrocità dei supplicii. Gli uomini sono racchiusi fra certi limiti, sì nel bene che nel male, ed uno spettacolo troppo atroce per l'umanità non può essere che un passeggiero furore, ma non mai un sistema costante quali debbono essere le leggi». Eppure: «Chi [s'intende, tra noi civilizzati] nel leggere le storie non si raccapriccia d'orrore pe' barbari ed inutili tormenti che da uomini, che si chiamavano savi, furono con freddo animo inventati ed eseguiti?»[26]. Che posto ha allora il sentimento di compassione in materia di pena di morte, e quale deve essere il rapporto di tale sentimento con la giustizia? Ascoltiamo il ragionamento di Beccaria:

> La pena di morte diviene uno spettacolo per la maggior parte e un oggetto di compassione mista di sdegno per alcuni; ambidue questi sentimenti occupano più

[24] P. VERRI, *I discorsi e altri scritti* cit., p. 146. Un punto di vista utilitaristico emerge nei ragionamenti di quell'originale pensatore che fu l'abate veneziano Giammaria Ortes, autore tra le altre cose del *Calcolo sopra il valore dell'opinioni, e sopra i piaceri, e i dolori della vita umana*, Venezia, Pasquali, 1757 (ristampati in G.M. ORTES, *Calcolo sopra la verità dell'istoria e altri scritti*. A cura di B. Anglani. Presentazioni di I. Calvino e G. Dossena, Genova, Costa & Nolan, 1984): ma il tema della compassione non pare centrale nei calcoli dell'abate. La preistoria delle discussioni sviluppate in Italia negli anni Cinquanta del Settecento sul calcolo del piacere e del dolore (in margine a un'opera di Maupertuis) è rievocata da F. VENTURI, *Settecento riformatore. I. Da Muratori a Beccaria (1730-1764)*, Torino, Einaudi, 1969[3], pp. 391-410.

[25] C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*. A cura di G. Francioni, *Edizione Nazionale delle Opere di* C.B., vol. I, Milano, Mediobanca 1984, p. 71.

[26] Ivi, pp. 85-86.

> l'animo degli spettatori che non il salutare terrore che la legge pretende inspirare. Ma nelle pene moderate e continue il sentimento dominante è l'ultimo perché è il solo. Il limite che fissar dovrebbe il legislatore al rigore delle pene sembra consistere nel sentimento di compassione, quando comincia a prevalere su di ogni altro nell'animo degli spettatori d'un supplicio più fatto per essi che per il reo[27].

Il meccanismo della compassione entra come idea di un limite invalicabile, in fondo estraneo alla *ratio* della condanna. Beccaria è convinto – posizione ben nota – che la certezza e l'estensione temporale della pena, piuttosto che l'intensità (per esempio una quasi perpetua schiavitù opposta al terrore istantaneo della pena di morte), costituiscano il più sicuro deterrente di fronte al delitto: «Chi dicesse che la schiavitù perpetua è dolorosa quanto la morte, e perciò egualmente crudele, io risponderò che sommando tutti i momenti infelici della schiavitù lo sarà forse anche di più, ma questi sono stesi sopra tutta la vita, e quella esercita tutta la sua forza in un momento; ed è questo il vantaggio della pena di schiavitù, che spaventa più chi la vede che chi la soffre; perché il primo considera tutta la somma dei momenti infelici, ed il secondo è dall'infelicità del momento presente distratto dalla futura»[28]. Siamo dunque all'interno di un ragionamento squisitamente utilitaristico.

Si ricorderà quanto Beccaria lamenti sempre il fatto che la tortura fosse contrabbandata alla stregua di una «metafisica ed incomprensibile purgazione d'infamia» e «il dolore divenga il crociuolo della verità, quasi che il criterio di essa risieda nei muscoli e nelle fibre di un miserabile»[29]: intenzione di Beccaria è separare dall'àmbito della penitenza (norma religiosa) ciò che appartiene alla prospettiva tutta laica della pena retributiva (e infatti accosta la tortura alle medievali ordalie, o giudizi di Dio). Se è consentita una breve digressione, può essere utile richiamare qui il curioso passo di un carteggio che discorre criticamente del dolore fisico auto-inflitto nel contesto di un'antica pratica religiosa. Mi riferisco a un gesuita spagnolo divenuto celebre in Italia (dove si rifugiò al momento dello scioglimento della Compagnia) come storico della letteratura universale, Juan (Giovanni) Andrés. Egli fu un fecondo scrittore di lettere, sia pubbliche, sia private; rivolgendosi, in privato, il 1° aprile 1787 all'amico fiorentino Giulio Perini (segretario della Crusca e pastore arcade)[30], che stava studiando il tema della flagellazione presso i cristiani, espresse, da buon razionalista, un'opinione contraria a tale pratica religiosa. Le argomentazioni di Andrés sfiorano il tema dell'algolagnia che (si sa) ebbe diritto di cittadinanza al tramontare del secolo dei lumi:

---

[27] Ivi, p. 90.
[28] Ivi, p. 91.
[29] Ivi, pp. 62-63.
[30] Si veda la recente edizione di G. PERINI, *Traduzioni e discorsi*. A cura di M. Pirro, Milano, Mimesis, 2024.

> E qual piacere volete voi che si senta nella flagellazione? L'avete voi mai provata? Io n'ho fatto uso per molti anni, e vi confesso schiettamente che vi ho sempre sentita gran ripugnanza, non mai piacere. So ch'alcuni dicono che può essere un incitativo alla libidine, e forse in questo senso vi si vorrà trovare il piacere. Ma io vi dico che bisogna essere ben sciocco per cercare per tale mezzo tale piacere. Forse un frigido a forza di battiture potrà procurarsi un piacere che non avrebbe ottenuto altrimenti, ma questi casi sono poco frequenti, e comunemente la flagellazione s'è usata da giovani troppo lontani di tale bisogno. L'eccitamento al piacere non è piacere, anzi è pena e dispiacere se non è secondato, e chi vuole secondare tale eccitamento, non lo cercherà mai col mezzo della flagellazione […]. La flagellazione pubblica può esser nata da buon principio, ma deve produrre cattivi effetti ed è, a mio giudizio, riprensibile. La flagellazione segreta non è soggetta agl'inconvenienti della pubblica, né vedo perché condannarla, benché io da molti anni l'ho abbandonata e difficilmente la riprenderò, non perché tema di ritrovarvi piacere, ma perché sono certo che vi sentirei molto dispiacere[31].

Ancora una volta il piacere e il dolore, le due molle dell'agire umano, che tengono del fisico e del morale, stanno insieme in un intrico di contraddizioni, eventualmente patologiche, che il moderno pensiero utilitaristico si propone di governare.

Beccaria – torniamo a lui – sviluppa quanto Rousseau (per altro *non* contrario, in via di principio, alla pena capitale) accenna nel capitolo quinto del libro secondo del *Contratto sociale* («Du droit de vie et de mort»), cioè: «la fréquence des supplices est toujours un signe de faiblesse ou de paresse des gouvernements»[32]. Notevole quanto l'autore dei *Delitti e delle pene* aggiunge sull'assuefazione all'orrore: «Non è utile la pena di morte per l'esempio di atrocità che dà agli uomini. Se le passioni o la necessità della guerra hanno insegnato a spargere il sangue umano, le leggi moderatrici della condotta degli uomini non dovrebbero aumentare il fiero esempio, tanto più funesto quanto la morte legale è data con istudio e formalità»[33] (Verri, rileggendo anni dopo il libro dell'amico, rimandava univocamente, non senza malizia, alla 'fonte' roussoviana)[34]. Indubbiamente in Beccaria come in Verri l'argomentazione

---

[31] Juan ANDRÉS y MORELL, *Epistolario*. Edición de L. Brunori, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, vol. I, pp. 480-481. Un erudito critico della degenerazione dell'antico rito medievale fu l'abate Jacques BOILEAU (fratello del celebre poeta e critico Nicolas), la cui *Histoire des flagellants. Le bon et le mauvais usage de la flagellation parmi les chrétiens* (1701) è stata ristampata a cura di C. Louis-Combet, Mont-Bonnot St. Martin, Editions J. Millon, 1986. Sul tema si veda: P. VANDERMEERSCH, *Self-Flagellation in the Early Modern Era*, nel vol. *The Sense of Suffering. Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*. A cura di J.F. Dijkhuizen e K.A.E. Enenkel, Leida, Brill, 2009, pp. 253-265 (devo quest'ultima indicazione alla cortesia di Marco Menin).

[32] J.J. ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, vol. III cit., p. 377.

[33] C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene* cit., pp. 92-93.

[34] Si veda la lunga lettera di Pietro al fratello (20 settembre 1780), che altro non è se non un florilegio di rimandi a Rousseau, Vattel, Montesquieu (eccetera), con il proposito di sminuire l'originalità del libro dell'ormai da

umanitaria si accompagna all'altra, basata su un calcolo matematico: «Che debbon pensare gli uomini nel vedere i savi magistrati e i gravi sacerdoti della giustizia, che con indifferente tranquillità fanno strascinare con lento apparato un reo alla morte, e mentre un misero spasima nelle ultime angosce, aspettando il colpo fatale, passa il giudice con insensibile freddezza, e fors'anche con segreta compiacenza della propria autorità, a gustare i comodi e i piaceri della vita?»[35] (Parini gli fa eco nei versi de *Il bisogno*, là dove chiede di deporre gli «ingegnosi stromenti» inutilmente apparecchiati per «atroci pene»).

Non sarà inopportuno riaprire infine alcune tarde riflessioni autobiografiche ancora di Pietro Verri sulla diseducazione del ceto aristocratico milanese, sulla tracotanza nei confronti dei deboli di cui egli stesso era stato attore nella giovinezza:

> Un lusso veramente obbrobrioso e disumano era quello di far correre i lacchè le due le tre poste, mentre sdrajato il Padrone nel cocchio vedeva gli estremi sforzi d'un infelice al quale stavano per rompersi le vene per dargli trastullo; i frati e i preti raccomandando i tridovi e le novene non toccavano mai questa violazione orrenda del precetto cardinale del Cristianesimo. Né alcuno provava ribrezzo; tanto il senso morale era istupidito da noi![36]

Aggiunge Verri che il massimo della *pietas* aristocratica si manifestava allora nell'accompagnare «divotamente alla forca», «con abito elegante e teatrale», un condannato, «e la stessa plebe aveva più affetto ai morti impiccati e loro faceva più donativi che ai morti dabbene» (allusione ai riti della Confraternita di San Giovanni Decollato per l'assistenza dei giustiziati, soppressa solo nel 1784); era un mondo in cui la finta pietà nutriva anche i pregiudizi del popolo: «a tale pazzia eravamo giunti» (è l'esclamazione finale)[37]. Inevitabile

---

tempo rivale: P. e A. VERRI, *Carteggio. Dal 1° gennaio 1780 al 26 maggio 1781*, vol. XI. A cura di G. Seregni, Milano, Giuffrè, 1940, pp. 147-154.

[35] C. BECCARIA, *Dei delitti e delle pene* cit., p. 93. Osserva Contarini nel saggio introduttivo a P. VERRI, *Sull'indole del piacere e del dolore*, in ID., *I «Discorsi» e altri scritti* cit., p. 59: «A guardar bene, ciò che sorregge le antiche leggi indifferenti a un'idea di giustizia fondata sulla dignità dell'uomo nel rispetto del patto sociale è di nuovo l'ipotesi di un calcolo per cui, "data la forza dei muscoli e la sensibilità delle fibre d'un innocente", il giudice o l'inquisitore si arrogano il diritto di "trovare il grado di dolore che lo farà confessar reo di un delitto" [C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene* cit, p. 66]. Una supposizione matematica che, come osserva Verri facendo eco a Beccaria, costituisce la versione moderna della ferocia primitiva esemplificata nel "furore de' romani per i gladiatori"; quando l'uomo "superato il ribrezzo de' mali altrui e soffocato il benefico germe della compassione, inferocisce e giubila della propria superiorità nello spettacolo della infelicità altrui" [P. VERRI, *Osservazioni sulla tortura* cit. p. 97]». Si veda anche S. CONTARINI, *«Il mistero della macchina sensibile». Teoria delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa, Pacini, 1997, *passim* (è verriana la metafora del titolo del libro).

[36] *Memoria del Conte* Verri *in cui si espongono i motivi per i quali venne impiegato e poi dopo venti anni congedato* (circa 1789), in P. VERRI, *Scritti di argomento familiare e autobiografico.* A cura di G. Barbarisi. *Edizione Nazionale delle Opere* di P. V., vol. V, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 559-560 (gli stessi sentimenti filantropici ritroviamo nei verriani *Ricordi a mia figlia Teresa*, del 1777)

[37] Ivi, p. 560. Viene bene citare qui – fuori contesto – un avversario dei rigoristi, che per altro non fu affatto

pensare ancora ai versi di Parini nel *Mezzogiorno* sulla pietà aristocratica per «la vergine cuccia», e sull'indifferenza per lo scacciato servo, costretto «con la squallida prole e con la nuda / consorte» a spargere, mendicante, «al passeggiere inutile lamento»; o agli altri versi, meno famosi, del *Mattino* (935-941), dove si dice del giovin signore che si diverte a far aspettare «il cocchiere stanco» in cortile, al gelo d'inverno o sotto la canicola estiva, «onde l'uom servo intenda / per quanto immensa via natura il parta / dal suo Signore». La generazione di Verri comincia a provare disgusto per le troppo marcate diseguaglianze.

Che rapporto esiste dunque per i nostri settecentisti tra i princìpi, o valori, di compassione, carità, e giustizia? Non c'è dubbio che l'idea di compassione, tradizionalmente svolta in una prospettiva privata, non pubblica, acquistò allora, attraverso il filtro del calcolo utilitaristico, un'urgenza nuova, sottilmente legata com'era a una prospettiva filantropica. La Natura insegna e non insegna la compassione, perché – come Verri insinua – anche l'uomo più raffinato può imbarbarirsi godendo alla vista dell'altrui sofferenza. A 'sentire' s'impara e la via della giustizia è percorsa da premesse pre-razionali che la nostra sensibilità elabora in una sorta di negoziazione perpetua con la ragione.

amico dell'ideologia illuministica, Benedetto Croce, il quale nel quindicesimo dei suoi *Frammenti di etica* (1920) scrive: «è del tutto impossibile comportarsi con giustizia se non si comprendono gli uomini e i loro affetti e le loro azioni, e se da questa compassione non nasce un moto d'animo che è volontà di bene, e perciò volontà di togliere o diminuire il dolore altrui, procurando il trionfo del bene. La giustizia vera è fatta di compassione (B. CROCE, *Etica e politica*, Bari, Laterza, 1967 [1930[1]], p. 63.)

MAGDALENA MARIA KUBAS*

LA COMPASSIONE E LO SGUARDO INTERIORE: L'AGOSTINISMO DI GIOVANNI DOMENICO GIULIO

Lo studio prende in esame la rappresentazione della compassione nell'opera Le veglie di S. Agostino d'Ippona *(1786) di Giovanni Domenico Giulio, uno scrittore dimenticato, originario del Piemonte, vissuto a cavallo tra la fine dell'Antico Regime e la Restaurazione. Dopo una breve rassegna filosofico-teologica dedicata al concetto di compassione, procederemo all'analisi della prosa giuliana. Tra gli aspetti più interessanti vi si trova un'ispirazione agostiniana, stilistica e filosofica, che permette di costruire un monologo su grandi temi di fine Settecento, come felicità e giustizia, il bene personale e quello comune. Ne* Le veglie *Giulio costruisce un Agostino con un occhio interiore particolarmente acuto.*

Parole chiave: *compassione; S. Agostino; Settecento; monologo interiore; felicità, giustizia e religione cristiana*.

The study examines the representation of compassion in Le veglie di S. Agostino d'Ippona *(1786) by Giovanni Domenico Giulio, a forgotten writer from Piedmont, who lived between the end of the Old Regime and the Restoration. After a brief philosophical-theological review dedicated to the concept itself, we will proceed to the analysis of compassion in Giulio's work. Its Augustinian inspiration, both stylistic and philosophical, allows Giulio to construct a monologue on great topics of the late Eighteenth century, such as happiness and justice, as well as the personal and common good. In* Le veglie di S. Agostino d'Ippona*, Giulio depicts an Augustine with a particularly awakened inner eye.*

Keywords*: compassion; St. Augustine, XVII century, interior monologue, hapiness, justice and*

* Università degli Studi di Torino: magdalenamaria.kubas@unito.it.

Cristian religion.

1. Premessa

Riproponendo un autore dimenticato, sembra doveroso spiegare le ragioni del recupero e motivare il presente studio. L'oblio che avvolse la figura di Giovanni Domenico Giulio (S. Giorgio Canavese, 1747-1831) ha origine nella seconda metà dell'Ottocento. In vita e nei decenni successivi alla morte, Giulio fu teologo e scrittore di una certa fama: lo testimoniano le numerosissime riedizioni delle sue opere fino al primo decennio dell'Unità. Giulio[1], nato nella campagna piemontese in una famiglia di proprietari terrieri, divenne sacerdote e poi gesuita in un momento poco fortunato, l'anno precedente alla soppressione della Compagnia da parte di papa Clemente XIV (1773). Trascorse la giovinezza in Piemonte, viaggiando poco fuori dalla regione; l'arrivo dei francesi in Italia lo spinse per una ventina d'anni fino a Roma. Anziano e affetto da una forma di demenza, rientrò nella casa natale a S. Giorgio Canavese, dove morì assistito dai familiari.

Giulio fu attivo come sacerdote, scrittore e intellettuale dagli anni Settanta del Settecento fino al secondo decennio dell'Ottocento. È significativo il dibattito di cui si fece portatore intorno alla possibilità di rinnovamento culturale del cattolicesimo alla vigilia del crollo dell'Antico Regime. In tempi burrascosi, Giulio fu nella schiera di chi tentò di diffondere un pensiero e una spiritualità adeguati all'epoca moderna, le cosiddette 'amicizie', 'pie' o 'sacerdotali', società che aggregavano religiosi e intellettuali[2]. Giulio partecipò a quei progetti nella prima fase della sua vita, trascorsa tra i centri religiosi del Piemonte (l'Abbazia di Fruttuaria, S. Benigno: il seminario canavesano in cui insegnava; Susa, dove fu il canonico della cattedrale; Torino): fu un periodo ricco di riflessioni e di pubblicazioni di argomento teologico e spirituale. L'oggetto di questo articolo è il volume *Le veglie di S. Agostino vescovo di Bona*[3]*,* un monologo in prosa pubblicato a Vercelli da Giuseppe Panialis nel 1786. Si tratta di un'opera matura, che presenta chiare ambizioni letterarie e filosofiche. È il secondo

[1] Manca la 'voce' nelle principali enciclopedie italiane contemporanee. Presente invece Carlo Ignazio Giulio – matematico, ingegnere meccanico e docente universitario torinese vissuto nella prima metà dell'Ottocento – un nipote del Nostro; ad esempio, nella Treccani, nell'accenno all'ascendenza, è nominato il nonno e più zii di Carlo Ignazio, tra i quali però manca Giovanni Domenico. Tra le carte del Fondo Giulio depositate presso la Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "G. Grosso", che abbiamo consultato nel corso delle nostre ricerche, sono presenti abbozzi di un albero genealogico della famiglia. Rinvio a un mio studio dedicato a questa figura in corso di pubblicazione.

[2] Cfr. *Storia di Torino*, vol. VI (*La città nel Risorgimento 1798-1864*), a cura di Umberto Levra, Einaudi, Torino 2000, pp. 245-249.

[3] Nelle edizioni successive la dicitura diventa "Ipona" e "Ippona".

monologo[4] che il Nostro scrisse dopo aver messo a punto la tecnica prosastica originale per cui si distinse al suo tempo: si tratta di un discorso in prima persona, pronunciato da S. Agostino, che riflette sulla propria vita – evidente la derivazione dalle *Confessioni* agostiniane – ma anche sulla condotta di un cristiano, su Dio e sulla fede. Lo stile giuliano si muove tra l'autoanalisi, il ragionamento teologico e filosofico e la preghiera. *Le veglie di S. Agostino* raccolgono suggestioni intellettuali di un secolo conflittuale, che stava per risolversi in maniera violenta. Sappiamo che Giulio negli anni Novanta del Settecento predicò in pubblico contro la rivoluzione e la discesa dei francesi in Piemonte e che fu imprigionato e condannato, forse a morte: con l'aiuto dei fratelli, Giulio fuggì a Roma, dove visse in esilio per quasi un ventennio. Nella fase matura della propria vita cambiò stile letterario: a partire dai primi dell'Ottocento pubblicò esclusivamente opere devozionali (preghiere e prediche). Forse, anche a causa delle persecuzioni subite, si era esaurita la vena critica e innovativa della giovinezza. Lo stile giuliano non è sempre all'altezza delle aspirazioni dell'autore; gli aspetti più interessanti della sua opera sono il pensiero e la polemica teologica e filosofica che egli muove nelle prime due opere, dedicate a S. Maria Maddalena e a S. Agostino. Il tema della compassione è centrale in questi scritti, permeati dalla cultura filosofica settecentesca. Il valore dell'opera sta in un presentimento della modernità, nel carattere personale del parlare agostiniano, nell'uso della prima persona e nel tentativo di analizzare i sentimenti attribuiti alla voce narrante per giustificare e sostenere il pensiero teologico.

2. Una rassegna sul concetto della compassione

Le Veglie di S. Agostino sono l'opera per cui Giulio fu conosciuto nell'Ottocento quale 'autore di fortunate operette spirituali modulate di preromanticismo' e un 'agostiniano'[5]. Considerando che la prosa dedicata a S. Maria Maddalena rinvia ampiamente a Edward Young, non è una prospettiva erronea[6]. Il monologo agostiniano ebbe un'ampia ricezione: ancora oggi è tra i volumi schedati presso le biblioteche di Casa Manzoni[7], quella recanatese

[4] Il primo, pubblicato nel 1779, si intitola *Le notti di S. Maria Maddalena penitente*. In quest'opera Giulio mette a punto una sua tecnica discorsiva che consiste nel monologo in prima persona scritto in prosa. Con la seconda opera, *Le veglie di S. Agostino di Bona*, l'obiettivo di Giulio è contribuire al dibattito filosofico della sua epoca.

[5] Giovanni Domenico Giulio è ricordato in maniera ancillare all'interno della voce *Delle Lanze, Carlo Vittorio Amedeo Ignazio*, di Pietro Stella. Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38 (1990), p. 42.

[6] Edward Young (1683-1765) è autore del poema *The Complaint: or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742-5) ed è considerato come uno dei primi esponenti della poesia cimiteriale inglese, un preludio al preromanticismo inglese, attento ai temi filosofico-morali, classici e religiosi. Nel caso di Giulio la grande tradizione di riferimento è la filosofia cristiana. *Il compianto* di Young fu importante per William Blake, che nel 1797 creò una serie di immagini per accompagnare il testo.

[7] La schedatura è registrata nell'archivio online: si tratta di un'edizione milanese del 1828 (ed. Agnelli), con una postilla presente nelle pagine finali del volume.

di Leopardi[8] e nel fondo librario di Stendhal[9]. Giulio studiò la teologia e il diritto canonico e per breve periodo insegnò al seminario di S. Benigno Canavese. Nei dizionari di teologia morale che nutrirono la formazione di Giulio il nesso agostiniano compassione-giustizia è particolarmente presente[10], e certamente le *Confessioni* e i *Soliloqui* sono in questo senso testi chiave[11].

Il concetto di compassione, definito nelle Sacre scritture, è oggetto di una riflessione in costante evoluzione nella storia del pensiero cristiano[12]. Il *Dizionario Critico di Teologia* ricorda che misericordia, pietà, clemenza e compassione[13] sono termini che in ebraico riconducono alla stessa famiglia di parole: *râham*, *hânan*, *hâsad*. Si tratta di un attributo di Dio con una connotazione sia materna sia paterna[14]. Nel Libro dell'*Esodo* (34,6; 2,23-25; 3,7-8; 34,6) la compassione è una caratteristica di Dio e include uomini e popoli pii: essa si attua quindi in relazione a determinate condizioni. Gli autori del *Dizionario Critico di Teologia* e di *Temi contemporanei di spiritualità*[15] ricordano che la compassione veterotestamentaria esclude uomini e popoli peccaminosi. Oltre a quella divina, anche la solidarietà umana – perfino nel peccato – si esprime grazie alla compassione. Considerato che l'oggetto del nostro studio si colloca nel Settecento, è utile confrontare le definizioni contemporanee del concetto con una prospettiva più antica, più vicina, forse, allo sguardo di Giovanni Domenico Giulio: uno scorcio è offerto dal *Dizionario della teologia dommatica e morale*[16] pubblicato nel 1845, alla voce "Misericordia" e "Misericordia di Dio," due lemmi distinti nel vocabolario. Del primo si sottolinea l'effetto, cioè "la compassione verso il prossimo," evidenziando la sua importanza

[8] Ringrazio per il suggerimento la prof.ssa Maria Luisa Doglio.

[9] La presenza del volume giuliano, nell'edizione Fulgoni (Roma 1804) è segnalata tra i volumi posseduti da Stendhal assieme ad altre opere a tema agostiniano. Cfr. MASSIMO COLESANTI (a cura di), *Catalogo del Fondo Stendhal. Biblioteca Primoli*, vol. I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 214.

[10] La presenza del nesso tra le due questioni è sottolineata nella voce "Misericordia", cfr. DOMINIQUE CERBELAUD, *Dizionario Critico di Teologia*, diretto da J.-Y. Lacoste, Ed. Borla, Roma 2005, pp. 851-853.

[11] Giovanni Domenico Giulio era parente e amico del Venerabile Menocchio di Carmagnola, un frate agostiniano che fu vescovo coadiutore di Reggio Emilia tra la Rivoluzione e l'epoca napoleonica. Assieme a Giovanni Domenico Giulio egli si ritrovò in esilio a partire dai primi dell'Ottocento. Come testimonianza sono pervenute le lettere scambiate tra i due: nelle nostre ricerche risulta che fossero legati da un lontano grado di parentela.

[12] Prima dell'avvento del cristianesimo, nel concetto di compassione non era inclusa l'idea di carità: *vide* la voce "Compassione", di C. Masi e G. Brianese, in: *Enciclopedia filosofica*, vol III, dir. Virgilio Melchiorre, Bompiani, Milano 2006, pp. 2035-2038. Del resto, ne *La città di Dio*, un'opera agostiniana importante anche per il nostro studio, il pensatore cristiano passa in rassegna e critica le posizioni dei pensatori greci a riguardo.

[13] In italiano, come anche in latino, alla compassione si associano: pietà, commiserazione, misericordia, pena: cfr. GDLI di Salvatore Battaglia, Utet, Torino 2008, p. 198.

[14] Il primo dei termini ebraici è legato anche all'utero femminile.

[15] *Temi contemporanei di spiritualità. Natura, potere, parresía, compassione*, a cura di Claudio Stercal, Glossa, Milano 2014, pp. 83-111. L'autore della riflessione sulla compassione è Antonio Ramina.

[16] RICHARD GIRAUD, *Enciclopedia dell'ecclesiastico, ovvero Dizionario della teologia dommatica e morale, del diritto canonico, delle principali nozioni bibliche, della storia della chiesa, de ss. padri, dei grandi scrittori ecclesiastici, dei papi, dei concilii generali, degli scismi, delle eresie, della liturgia ecc.*, Tomo terzo, Stamperia G. Ranucci, Napoli 1845. La versione digitale è disponibile sul sito "Archive.org". È qui evocato il legame tra Agostino, la compassione e il Giansenismo (pp. 844-845).

nella costruzione delle relazioni interumane. Il secondo insiste sulla relazione tra un essere superiore, Dio, è uno inferiore, l'uomo-peccatore, e sull'esercizio unidirezionale della misericordia dal primo al secondo. La compassione umana discende dalla misericordia divina, che non ha limiti e non conosce misura. Il recente *Dizionario critico di Teologia* ricorda che la Chiesa trasferì questa capacità divina su Cristo[17]: due parabole che illustrano al meglio la compassione neotestamentaria sono il racconto sul buon samaritano e la parabola del figliuol prodigo (*Luca*, 10, 33; 15, 11-32). Anche Ramina, nei *Temi contemporanei di spiritualità*, interpreta la compassione come il "farsi prossimo" di Cristo all'uomo. Per completare il quadro, aggiungeremo che la teologia cristiana estende la capacità di compatire anche su Maria: su di lei sono trasferiti quegli aspetti che possono essere visti come aspetti 'materni' del sentire e agire compassionevole. Tale scivolamento semantico è codificato nella fase medio-tarda del medioevo. Lo troviamo in alcune invocazioni delle litanie o nell'innologia mariana, ad esempio nel *Salve Regina*, dove Maria è invocata come "Mater misericordiae"[18]. L'elemento materno trova una reinterpretazione nel monologo di Giulio: il suo Agostino, tra le altre tematiche, si sofferma sulla relazione con la madre Monica. La riflessione filosofica e teologica sul concetto della compassione è indissolubilmente legata all'opera di S. Agostino. Leggiamo ne *La città di Dio* IX, 5:

> Con molta proprietà, umanità e corrispondenza al sentimento delle anime compassionevoli ha parlato Cicerone a lode di Cesare con le parole: *Nessuna delle virtù è così ammirevole e gradita come la compassione*. E la compassione non è altro che la partecipazione del nostro sentimento alla infelicità degli altri perché con essa, se ci è possibile, siamo spinti ad andare loro incontro. E questo movimento è utile alla ragione quando la compassione si offre in modo da assecondare la giustizia, tanto nel contribuire al bisognoso come nel perdonare il pentito. Cicerone, illustre oratore, non ha esitato a considerarla virtù, mentre gli stoici non hanno difficoltà a inserirla fra i vizi[19].

Una caratteristica e un sentimento inizialmente attribuiti a Dio sono trasposti sull'uomo per regolarne la condotta: la definizione agostiniana è uno spunto per le riflessioni successive. Il secolo in cui scrisse Giulio è segnato dal tentativo filosofico di naturalizzare la compassione per trasformarla in una disposizione innata dell'uomo: idea che diventa un preciso bersaglio polemico del nostro autore[20].

---

[17] Ancora secondo il *Dizionario Critico di Teologia*, cit.
[18] *Ibidem*.
[19] AGOSTINO, *La città di Dio*, Città Nuova Editrice, Roma 2006, pp. 424-425.
[20] Per completezza aggiungeremo che nell'Ottocento della compassione si occupò in maniera significativa Schopenhauer. L'interesse filosofico e teologico continuò nel Novecento, in un'ottica di relazioni umane, con

3. La compassione ne *Le veglie di S. Agostino*

Giova dire qualcosa sulla genesi e la fortuna de *Le veglie di S. Agostino*. Il libro uscì per la prima volta nel 1786 (lo stesso editore, Panialis, in precedenza aveva stampato *Le notti di S. Maria Maddalena penitente*)[21]. In poco tempo fu ristampato in tutta la penisola: se ne trovano numerose riedizioni fino a Novecento inoltrato (l'ultima è del 1947)[22]. La voce che parla nella prosa giuliana è in prima persona e spesso procede per domande e risposte, il modello formale e tematico essendo le *Confessioni* e i *Soliloqui*. Ogni capitolo inizia con una descrizione di un paesaggio serale, notturno o mattutino, che corrisponde allo stato d'animo della voce narrante. Per dare un'idea delle modalità con cui si svolge il monologo, riportiamo alcuni passi:

> Alfine eccoci in mare. Placida è l'onda, sereno il cielo, amico il vento. Tutto promette un felice tragitto. Fra pochi giorni, se il Signor delle cose è a me propizio, ritroverommi in Affrica, rivedrò la mia patria. L'Italia ormai si fa da me lontana. Appena alla pallida luce della luna io discerno la spiaggia, da cui abbiamo sciolto. Ma oh Italia!... Oh vista!... Oh spiaggia!... Qual improvviso assalto alla mia tenerezza! Aimè! come si desta il dolor già sopito, e più acerbo che mai! Povera umanità! (Notte prima, p. 3)

> Oscure nubi coprono il cielo, e accrescono l'orrore della notte già buja. Aquilone si adira cogli altri venti, e par, che voglia sorgerne una fiera tenzone. Tutto annunzia vicina la tempesta. Che mai sarà? Giugneremo salvi alla spiaggia dell'Affrica, oppur quì periremo tra i flutti procellosi? Eterno Dio! quello, che a te più piace. […] Sì ravvolgimi, o mare, se il ciel te lo consente, dentro alle tue voraggini, bacierò moribondo, adorerò spirante in mezzo de' tuoi gorghi l'amata destra, che mi dispensa la morte, e gli aneliti estremi di questo cuore, che sentirà ad estinguersi il calor della vita, saran sospiri d'amore verso l'eterno oggetto, che tronca i giorni miei. (Notte settima, p. 125[23])

> Dopo la lunga agitazione del mare, oh quanto è dolce riposare sul lido! Quanto è placido

un *focus* sulla distanza tra chi compatisce e chi soffre, cfr.la voce "Mitleid", *Theologische Realenzyklopädie*, diretta da Gerhard Krause, Gerhard Müller, De Gruyter, Berlin-New York 1994, pp. 105-109.

[21] Un editore vercellese attivo fino alle soglie dell'Ottocento.

[22] L'ultima riedizione esce nel 1947 presso la Libreria editrice fiorentina.

[23] Le citazioni dall'edizione romana del 1824: GIOVANNI DOMENICO GIULIO, *Le veglie di S. Agostino vescovo d'Ippona del sacerdote Giovanni Domenico Giulio Canonico della Cattedrale di Susa in Piemonte. Quarta edizione riveduta e corretta dall'autore*, Presso Pio Cipicchia, Roma 1824. A quanto risulta dalle lettere di Giulio, nei primi decenni dell'Ottocento, assieme a diversi amici e familiari, egli si adoperò per la ripubblicazione delle sue opere giovanili. Sebbene non siano rimaste tracce del processo editoriale di nessun volume dello scrittore canavese, è lecito ricondurre questo testo a una revisione d'autore: una circostanza simile si verificò dopo la prima pubblicazione, anonima, de *Le notti di S. Maria Maddalena*. Nelle citazioni la grafia è conforme a quella del testo pubblicato nel 1824.

> il sonno. Ma già la notte è innoltrata nell'oscuro suo corso; ne abbiamo dato abbastanza al ristoro del corpo. Abbiasi il resto lo spirito.
>
> Aurelio, eccoti in Affrica, e sulla stessa spiaggia, onde sciogliesti, già son più anni, alla volta d'Italia. Qui è dove allora ingannasti la madre, che ti volea seguire. Ecco dove ella passò la notte in divota preghiera aspettando l'aurora per venir teco. (Notte ultima, p. 273)

Tra i temi de *Le veglie di S. Agostino* ci sono argomenti tradizionalmente agostiniani, compresi i riferimenti a *La città di Dio*. Un punto centrale delle riflessioni giuliane è la questione del rapporto con l'altro, Dio o uomo che sia. La voce narrante definisce direttamente la compassione nel dodicesimo capitolo intitolato a "I diritti dell'umanità. Amor del prossimo"[24]: essa esprime l'amore verso ogni "altr'uomo" (p. 216); è un dono della natura. Ne deriva – e va coltivata – la capacità di sentire la pena del proprio simile. La compassione è anche quell'inclinazione a sollevare il prossimo dalla sofferenza che innalza l'uomo sopra il resto del creato. La beneficenza ne è la conseguenza diretta.

> Uomo, de' tuoi misfatti non accusare la natura, ma il tuo voler malvagio. Ella ti diede un cuore inclinato ad amare chi ha con te comune il nome. Ella ti sparse in seno i dolci semi della beneficenza, e della compassione. Ella formotti un animo, che risente la pena del tuo simile, che soffre, e inchina a sollevarlo. Ella in ciò, che ti piace, oppur t'affanna, ti diè la norma di ciò, che devi fare, o non fare ad altri. Un autorevol voce grida pur nel tuo cuore che è colpa oltraggiare un altr'uomo. Questa è la sacra voce della natura, anzi del grand'artefice, che la formò. Greco, Britanno o Scita, Affricano, o Romano, a tutti egli fa sentire il medesimo linguaggio. (p. 216)

La cupidigia porta l'uomo a disprezzare l'altro e a dimenticare la compassione – al cui esercizio è vincolata la felicità umana –, ad esempio per fare guerra ad altri popoli[25].

Una lettura capitolo per capitolo permetterà di dimostrare che la compassione è un concetto chiave de *Le veglie di S. Agostino*. La situazione narrativa si presenta nel seguente modo: l'amata madre Monica è morta. Agostino lascia l'Italia per mettersi in viaggio verso l'Africa. Sulla nave veglia per quattordici notti riflettendo su alcune questioni filosofiche, teologiche, relative alla storia umana ecc. Tra un tramonto e un'alba si compiono quindici veglie di meditazione, ciascuna dedicata a un argomento. Nella "Veglia prima" la voce

[24] Altre due "veglie" sono dedicate all'argomento, riportando nel sottotitolo le seguenti specificazioni: "Dilezione del nemico" (cap. 13); "Amore verso il vizioso" (cap. 14).

[25] Questo passaggio de *Le veglie di S. Agostino* esprime un pacifismo (dedotto dalla compassione) in quanto virtù cristiana e anche un attributo dell'essere umano razionale: "Il ciel vide coloro, che pose quaggiù padri delle sue ragionevoli creature, adunarsele intorno, coprirle d'armi, e condurle come a gloriose imprese, a trucidare altre ragionevoli creature. Vide le genti più forti correre a spargere il sangue d'altre nazioni, che non aveano delitto, fuorché d'esser più deboli. […] L'ardir disgiunto da giustizia, purché felice nell'armi, la ferocia, che assale un popolo innocente coronata da vittoria, ricevettero il nome di valore, di fortezza." (Notte duodecima, p. 218).

narrante si interroga sull'amore filiale: una preghiera a mo' del *kyrie* liturgico ("pietà di me", "pietà della mia madre", pietà di lei", "pietà, Signore, pietà"), risuona come un mantra nell'andamento prosastico di questo capitolo. Agostino apre con una considerazione personale: al ricordo di Monica è legata la consapevolezza della compassione che ella aveva nei confronti del figlio peccatore il quale, nel presente del libro, prova compassione tanto verso se stesso quanto verso la donna.

> Padre del Ciel, da cui solo discende ogni vero conforto, pietà di me, pietà della mia madre. Che darle mai poss'io, che inutili lamenti? Tu solo puoi giovarle, tu solo, che hai tutte nelle tue mani le anime de' viventi, e degli estinti. Per lei ti prego, per lei umile imploro la tua clemenza, e 'l sangue onnipotente del tuo diletto Figlio sparso per noi. Tu sai, che tuta in lui era la sua speranza. Tu sai con qual premura pochi dì prima di partir di quaggiù mi raccomandò di averla ognor presente all'offerirsi della vittima santa. […] S'ella giammai ti offese, Signor, pietà. Pietà di lei, che richiamasti dalla terrena stanza. (Notte prima, pp. 9-10)

La grazia ricevuta, vale a dire la conversione, è invece una prova della compassione divina. Nel primo capitolo de *Le veglie di S. Agostino* è introdotta un'analisi introspettiva del conflitto morale e della pratica del male (del peccato) come abitudine. Nel monologo di Agostino accanto al termine compassione, compaiono anche sinonimi come clemenza, misericordia e pietà. Nella terza veglia, intitolata "La grazia", la voce nel testo medita sulla condizione dell'uomo, "alla terra pellegrino, straniero" (p. 45), ma vocato a sapienza e virtù. La sua vita è continuamente minacciata da avversità di ogni genere (necessità di lavorare duramente per garantirsi la sopravvivenza, calamità naturali, guerre), alcune delle quali discendono dal peccato originale. È biasimata la giustizia umana impietosa che condannò il proprio Dio disceso sulla terra al martirio in croce, simbolo della clemenza divina che trasforma il male nel bene. La "Notte quarta" è dedicata a "La felicità, la filosofia": è una variante del primo titolo del 1786 "La religione, e la filosofia". L'Agostino di Giulio ragiona qui su una grande questione morale: se la felicità è mancanza di dispiaceri o abbondanza di piaceri[26]. La via indicata da Giulio è la pratica delle virtù cristiane. La Religione e la Ragione, scritte con la maiuscola e personificate in un senso quasi allegorico, sono una guida verso la felicità. Quanto alla compassione, si dice che essa altro non è che un atto di pietà di Dio nei confronti dell'uomo. Il capitolo successivo, "La religione, e la natura" – variante del titolo che in origine era "La felicità, e la natura" – presenta una visione negativa di ciò che è opera

[26] Nella tradizione filosofica la felicità e tradizionalmente legata al bene. Nel pensiero di S. Agostino la critica moderna rintraccia "l'ansia profonda e insaziabile di felicità che pervade la coscienza", *vide* la voce "Felicità" di F. S. Pignagnoli, C. Vigna, e P. Bettineschi in: *Enciclopedia filosofica*, cit., vol. V, pp. 4019-4023.

dell'uomo, dalla società alle leggi, all'esercizio della giustizia: tutto è passeggero. Natura e Religione sono "figlie entrambe d'un solo padre" (p. 104). La prima rappresenta la forza creatrice, l'altra la cultura, vale a dire il perfezionamento di ogni aspetto del creato: a differenza di quelle puramente umane, le leggi della religione guardano all'eternità e si basano sulla misericordia. L'esercizio attivo della religiosità implica pietà e beneficenza:

> La virtù è la sua [della Religione] bellezza. Come un gentil sembiante gli occhi del corpo, ella rapisce quelli di nostra mente, e inspira ad ogni cuore riverenza, ed amore. Perfin gli animi più schivi, e più selvaggi la miran con ri[s]petto. Ma la pietà l'accende d'una celeste luce, la fa più augusta, e dalla terra l'innalza al Cielo. L'uomo, che trovandola sola non potè negarle il tributo de' suoi affetti, allorchè poi la vide colla pietà congiunta assistere al trono dell'eterno Monarca, colpito dall'altezza del grande ministero cadde a' suoi piedi, nè più in lei ravvisò, che un oggetto Divino. (Notte sesta, pp. 114-115)

"Le leggi umane non hanno l'uomo soggetto, che per quanto si stende il breve giro de' suoi giorni" (p. 112); "Non men, che ne' gastighi la Religione è grande nelle sue ricompense, eterne anch'esse, e di immenso valore" (p. 112); "Ma dal Giudice eterno, che Religione mi mostra vindice degli umani torti, non si dà scampo non riparo, od asilo" (p. 113) leggiamo in quelle pagine. Nel corso della Notte settima, dedicata alla Provvidenza, Agostino si appella alla "clemenza infinita" di Dio, mentre nel capitolo successivo torna a meditare sulla felicità: a scapito del titolo, egli è angustiato dal pensiero di morire – con il peso dei peccati dalla giovinezza – e fatica a guardare al di là degli aspetti miserevoli della vita terrena. Nella Notte decima si parla della sapienza di Dio, che guida l'uomo verso la felicità, e del senso di gratitudine. Il tema è ancora traguardato attraverso la lente della morte:

> Allorchè il sole stanco dal celeste suo corso scende a trovar riposo in seno al mare, o tra l'ombre de' monti, partono con lui la bella luce, e le sembianze, e 'l color degli oggetti. Stendesi sulla terra un tenebroso velo. Tutti i viventi, che popolan le selve, e l'aria, e l'acque, cadono prigionieri del fratello della morte. (Notte decima, p. 184)

La sapienza umana, discussa nel capitolo successivo, è impotente, basandosi sull'avidità. Inoltre, l'uomo è incapace di fronteggiare la mutevolezza della sorte. Se Dio si relaziona all'uomo attraverso la pietà – Cristo, "Dio-uomo", lo fa attraverso una sorta di empatia – tra loro gli uomini mancano di solidarietà, sono violenti e impietosi. Una prospettiva più ampia, che contempla il mondo umano e animale, è offerta nella Notte duodecima, "I diritti dell'umanità. Amor del prossimo", il cui titolo unisce uno dei grandi temi politici dell'illuminismo e un importante precetto evangelico. Per condannare le passioni

che conducono al vizio Agostino parla dell'istinto animalesco e della Ragione umana. Egli osserva la fratellanza diffusa nel mondo animale e la sua scarsità tra gli uomini. L'uomo nasce con l'istinto del male (cedere ad esso è insensato) ed è capace di "vestire" di grandi ideali, come l'amore della patria, l'odio verso l'altro, un altro tratto tipico della sua indole. Tuttavia, la Natura, formata da Dio, attrezzò l'uomo anche a sentire la pena del proprio simile, cioè a provare la compassione. Il capitolo, aperto a una grande questione settecentesca, chiude con un'espressione riconducibile a quello stesso *Zeitgeist*: gli uomini sono uguali davanti a Dio, conclude l'Agostino giuliano. La riflessione sui diritti prosegue nel capitolo dedicato alla dilezione del nemico: il tema è declinato attraverso il concetto cristiano, che rinvia anche alla tradizione mistica. Riguardo alla compassione leggiamo: "Ma le opere della pietà, della beneficenza, che son prove d'amore verso di lui, egli all'uomo le cede" (p. 237). In questa parte del libro la voce narrante insiste molto sulla conoscenza dell'interiorità umana, che aiuta a (e rende necessario) dimostrare pietà verso vizi e colpe degli altri: questa visione si era ormai diffusa nel pensiero cristiano sei-settecentesco. "Perdona il tuo nemico, [...] in lui ama il tuo Dio," anche "il fratello che t'offese" (p. 239) dice il nostro Agostino: la fratellanza è un concetto cristiano antico, ma negli anni Ottanta del Settecento il suo uso non può essere casuale. È notevole anche il collegamento con la mistica della prima modernità[27]. A questo punto vale la pena di ricordare un'opera di amplissima fortuna, l'*Introduction à la vie dévote*, nota come *Filotea*, di Francesco di Sales, pubblicata per la prima volta nel 1608, uno scritto composto di consigli e meditazioni[28] che incoraggiano l'introspezione come tecnica di comprensione e perdono verso l'altro: su queste basi – moderne e aggiornate – l'Agostino giuliano costruisce le sue riflessioni sulle relazioni interumane. Nella Notte decimaquarta, ci si spinge ancora più in là, il titolo è "I diritti dell'umanità. Amor verso il vizio". Se l'uomo non è sempre degno d'amore, la carità permette di compiere "il doppio dovere" (p. 249), amare Dio e l'uomo.

La voce di S. Agostino che parla al lettore attraverso l'opera di Giulio dedica molta attenzione all'analisi della propria storia e dei propri sentimenti: in queste meditazioni lo scrittore fissa il suo sguardo sull'altro. Nei sedici capitoli de *Le veglie di S. Agostino*

[27] Nella mistica sei e settecentesca, in particolare quella femminile, Elisabetta Selmi individua un'importante apertura all'introspezione, quindi a un'attitudine contemplativa tipica del modo moderno di vivere la spiritualità. Cfr. ELISABETTA SELMI, "Introduzione," a *Rivelazioni*, a cura di Erminia Ardissino, Elisabetta Selmi, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2023, pp. XIII-XXIV.

[28] Essi sono enunciati con il ricorso alla seconda persona singolare: l'interlocutrice del testo è, per l'appunto, Filotea, colei che ama Dio, dice l'autore, che deve essere iniziata a un vero amor di Dio e alla devozione che nasce da una necessità interiore. Cfr. SAINT FRANÇOIS DE SALES, *Introduction à La vie dévote*, Parigi-Lione 1832 [Kindle Edition]. Cfr. anche *Temi contemporanei di spiritualità*, cit., pp. 96-102: proprio in *Filotea* Ramina individua l'incoraggiamento alla riflessione soggettiva "sul proprio vissuto emotivo" (p. 97). Lo studioso interpreta questo atteggiamento come un atto intrapsichico.

compassione, pietà, beneficenza e carità sono concetti definiti in relazione a vari punti della teologia cristiana, in un quadro filosoficamente, stilisticamente e intertestualmente consono al tempo in cui l'opera fu pubblicata. Emerge un agostinismo che guarda al futuro, non stupiscono quindi le numerose ristampe del testo giuliano nei primi decenni dopo la pubblicazione.

3.1 Intertestualità e bersagli polemici

Tra gli obiettivi di Giulio c'è la volontà di inserirsi in un dibattito d'attualità: abbiamo visto due questioni, felicità personale e diritti, su cui una buona parte del secolo dibatté intensamente. In accordo con la teologia dell'epoca e attraverso una costruzione letteraria – *il suo* Agostino –, Giulio rifiuta la religione del sentimento, a favore di quella della ragione[29]. Egli pone un limite forte all'agostinismo alla Malebranche: nella sua visione non sono ammessi principi all'infuori di quelli cristiani. Per via della grazia l'uomo partecipa – anche se solo in parte – alla razionalità divina. La Ragione personificata di Giulio procede da Dio. Ne *Le veglie di S. Agostino* è rifiutata ogni visione dei rapporti umani che non sia fondata su Dio e sulla dottrina cattolica: questo punto fa parte di un disegno di rinnovamento culturale del cattolicesimo elaborato nel circolo intellettuale che Giulio frequentava in quell'epoca, quello delle cosiddette amicizie sacerdotali, animato da Nikolaus Albert von Diessbach[30] e dal cardinale delle Lanze. Giulio aveva presente il problema della conciliazione di religione e ragione nella filosofia sei-settecentesca, lo si intuisce leggendo l'elenco dei libri di casa Giulio steso nel terzo decennio dell'Ottocento[31]. Redatto a posteriori e da un'altra mano, l'elenco riporta le informazioni editoriali in maniera dettagliata: alcune letture sono riconducibili agli interessi e al sapere teologico di Giovanni Domenico. Tra i bersagli polemici de *Le veglie di S. Agostino* ci sono il sensismo e i pensatori dell'*Encyclopédie*. La voce narrante prende di mira ogni visione che contempli una 'religione naturale', senza dogmi né teologia, idee largamente presenti nell'illuminismo inglese, francese e tedesco, da Hume a Rousseau, a Lessing.

Il pensiero di Giulio tende maggiormente verso un razionalismo alla Samuel Clarke e Joseph Butler[32], i due filosofi inglesi di primo Settecento che più si opposero al deismo. Ai

[29] Per la sintesi dello sguardo teologico sulla questione cfr. *Storia della teologia*, vol. 4: Età moderna in particolare pp. 287-319.
[30] Nikolaus von Diessbach (1732, Berna – 1798, Vienna) operò tra la Lombardia, il Piemonte e il sud della Germania. Fu il fondatore di circoli cattolici segreti che si chiamavano "amicizie".
[31] La lista è consultabile all'interno del fondo relativo alla famiglia Giulio presso la Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "G. Grosso", assieme a tutte le carte di Giovanni Domenico Giulio.
[32] Butler ragionò sulla compassione dei suoi *Sermons* (un cenno alla questione in *Enciclopedia filosofica*, vol III, cit.). Con la rappresentazione che diede del concetto Giovanni Domenico Giulio l'idea butleriana ha in

due pensatori guarda la soluzione giuliana al problema della felicità, accostato alla riflessione sulla compassione. Ne *Le veglie* l'argomento è sviluppato in prospettiva collettiva e individuale. Le premesse del ragionamento sono le seguenti: l'uomo cerca la felicità; il desiderio di essa non può essere placato dai piaceri mondani. Segue la definizione negativa: la felicità non è non nuocere all'altro; non è l'altro, il bene pubblico o la società. Nella definizione di Giulio la felicità si realizza pienamente nel rapporto personale con Dio ed è la religione – quella cattolica con la sua teologia e i dogmi – che assicura la guida verso di essa. La felicità non appartiene a questa vita: è la salvezza dell'anima. Che rapporto c'è con la compassione? Dalla fede, unita alla capacità di compatire, dipende la salvezza eterna, e quindi la felicità di ogni singolo essere umano.

Il secondo grande problema è la giustizia. Discusso nella cristianità a partire da S. Agostino, è un tema fondamentale per i pensatori settecenteschi. Nell'ideazione di un libro dedicato al santo, Giulio non poteva sottrarsi al dibattito. Tra i riferimenti da tenere presente c'era il giansenismo, non solo intellettuale e religioso, ma anche sociale, da sempre impegnato in una strenua polemica antigesuitica. L'agostinismo di Giansenio è centrato sul problema della grazia divina. Nel monologo scritto da Giulio l'argomento della giustizia è toccato in chiave teologico-pastorale. Al moralismo giansenista lo scrittore canavese contrappone l'obbedienza ai precetti. Egli colloca la giustizia al di là dei sistemi giuridici, umani e giocoforza caduchi, che evolvono assieme al pensiero. È la religione (e una sorta di diligenza dogmatica) che detta leggi inalterabili e assicura le pene per l'eternità. Essa impone misericordia e amore reciproco, anche per regolare i moti di compassione. La pietà è centrale nel ragionamento e nell'esercizio della *vera* giustizia: è un principio valido tanto per Giulio quanto per altri pensatori di quel tempo.

4. Conclusioni

In conclusione, giova rispondere a una domanda: perché la scelta di Giulio cadde sulla figura di S. Agostino? Il secondo monologo scritto dal Nostro presenta uno spessore filosofico maggiore rispetto al primo, dedicato a S. Maria Maddalena, in cui l'autore aveva messo a punto la sua tecnica prosastica. Oltre ai grandi temi del pensiero di S. Agostino, problemi su cui Giulio volle intervenire nella sua attualità, ci sono considerazioni stilistiche: la voce narrante de *Le veglie di S. Agostino* è un io, una prima persona singolare, che parla

comune la necessità di mettere fortemente in evidenza il senso di infelicità per il prossimo (fratello), che produce la compassione.

dall'alto della sua esperienza personale, interiore e spirituale. Mantenendo un certo distacco osserva in sé l'uomo, l'altro, il peccatore. Ma è l'inquietudine esistenziale agostiniana su cui Giulio compie la sua ricerca letteraria mirando – in maniera non sempre felice – a un linguaggio non accademico e non comune, che possa essere proposto a un pubblico ampio.

C'è un tratto della rappresentazione della compassione che non abbiamo ancora toccato: nel primo capitolo de *Le veglie* essa è paradossale perché è basata sulla distanza temporale ed è rivolta al passato. Esiste solo nella memoria e nell'intelletto della voce narrante. Se il concetto della compassione prevede un moto d'animo e un risvolto attivo – la misericordia – esso si proietta perlopiù sull'asse presente-futuro. Più che per l'autoriflessione la compassione è utile per creare relazioni tra uomini. Nelle raffigurazioni di Giulio Agostino prova pietà (retroattiva) verso la madre, Monica, rivista attraverso la lente del ricordo. In un moto di introspezione incessante, che è la cifra stilistica de *Le veglie*, la voce narrante sembra seguire il consiglio di Francesco di Sales: avere pietà di sé in quanto peccatore. In questa prospettiva Agostino include se stesso nel novero delle creature degne della compassione, meritevole quindi di essere parte della città di Dio.

Ne *Le veglie di S. Agostino* lo scrittore canavese definisce la compassione come una relazione a tre: tra l'uomo, Dio e l'altro; nella visione immanentistica si tratta invece di una relazione interumana, pur dentro a una precisa gerarchia sociale. Pare di poter dire che Giulio, pur rimanendo una figura minore, tentò di instaurare un confronto tra il pensiero cattolico e il grande dibattito dell'età dei Lumi cercando una via moderna per attrarre il lettore medio, colto ma non specialistico. Entro questi limiti, l'accattivante prosa di Giulio merita attenzione all'interno della cultura dell'Antico Regime e della Restaurazione.

LUCA BADINI CONFALONIERI*

MANZONI: SIMPATIA, COMPASSIONE, CARITÀ

Tracce del confronto di Manzoni con la teorizzazione sette-ottocentesca sulla simpatia sono rinvenibili, nella seconda metà degli anni Dieci e all'inizio degli anni Venti, in alcuni suoi appunti di teoria del teatro e di riflessione morale e anche in un passo – che ci si ostina a non interpretare correttamente – della Lettre à *M.r C***. Nelle* Osservazioni sulla morale cattolica*, Manzoni approfondisce invece i concetti di compassione e di carità, che tornano più volte nelle pagine del romanzo.*

Parole chiave: *Manzoni, simpatia, compassione, carità.*

Traces of Manzoni's polemical engagement with the eighteenth- and nineteenth-century theorization of sympathy can be found, in the second half of the 1810s and the early 1820s, in some of his notes of dramatic theory and moral reflection, as well as in a passage – which is persistently misinterpreted – from the Lettre à *M.r C***. In* Osservazioni sulla morale cattolica*, Manzoni instead delves into the concepts of compassion and charity, which recur repeatedly throughout his novel.*

Keywords: *Manzoni, Sympathy, Compassion, Charity*.

Ci sono anche altre parole che occorrerebbe evocare per delineare con maggior completezza l'oggetto della riflessione manzoniana su simpatia e compassione, come "elemosina", "benevolenza", "carità".

A proposito di quest'ultima, ho sempre trovata bizzarra l'idea dell'abbé de Saint-Pierre[1], esposta nei «Mémoires de Trévoux» del luglio 1726, di rimpiazzare la parola "carità", screditata dal fatto che i Cristiani parlano di carità quando perseguitano qualcuno o

* Università degli Studi di Torino, luca.badiniconfalonieri@unito.it.

[1] Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre (1658-1743).

combattono altri cristiani riputati eretici, con un altro termine «qui nous rappelât précisement l'idée de faire du bien aux autres, et je n'en ai trouvé de plus propre pour me faire entendre que le terme de *bienfaisance*»[2]. Manzoni come vedremo non è d'accordo e l'uso manzoniano del termine, che rinvia naturalmente all'*agàpe* (in latino *caritas*) di cui all'elogio paolino di 1Cor (13,1-13), è forte e significativo[3].

Ma andiamo per ordine. Manzoni innanzitutto si confronta con la riflessione settecentesca e primo ottocentesca sulla simpatia.

Un primo riferimento è Hume. Del suo pensiero Manzoni discute in alcune postille a Galluppi (*Saggio filosofico sulla critica della conoscenza*, Sangiacomo, Napoli 1819, t. I)[4]. Ora, com'è noto, nel terzo e ultimo libro del *Treatise of Human Nature* (1739-1740), Hume affronta il problema della morale, che non può essere fondata sulla ragione ma deve basarsi sul sentimento, sui naturali sentimenti di simpatia verso le gioie e i dolori degli altri uomini (un'importante premessa è nel libro II, 1739, *Sulle passioni*, in cui già è evocata la "simpatia"). Insisteva poi anche sulla necessaria ricerca di quello che è utile per gli individui e per la società.

A Hume è molto legato un altro pensatore scozzese di dodici anni più giovane: Adam Smith (l'autore, nel 1776, della *Ricerca sulla natura e sulle cause della ricchezza delle nazioni*)[5].

Una fondazione della morale sui sentimenti, e in particolare proprio sul sentimento di simpatia, e un legame con l'utilitarismo si rinvengono anche nella *Theory of Moral Sentiments* (1759, venti anni dopo il *Treatise*) di Smith[6].

---

[2] «Mémoires de Trévoux», juillet 1726, t. II, pp. 57-58.

[3] Sulla carità si dovrà ricordare uno degli *Essais de morale* di Pierre Nicole (*De la charité et de l'amour-propre*, nel terzo volume degli *Essais*: Manzoni li leggeva nell'edizione Desprez, Paris 1733: in via Morone CS.M 1605-1612). Significativo anche d'altra parte, un'ottantina d'anni dopo lo scritto dell'abbé de Saint-Pierre, il romanzo *Charité* (Pierre, Versailles 1805), ambientato durante la Rivoluzione francese, di Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), un autore di cui forse Manzoni non ignorava le posizioni relative a Shakespeare e alla necessità di superare le regole classicistiche nella tragedia. Al corrente delle mode del tempo, lo stesso Mercier aveva pubblicato, nel 1767, *La Sympathie, histoire morale* (Zacharie, Amsterdam). Nella biblioteca di Brusuglio si conservano gli esemplari appartenuti a Manzoni dell'*Histoire d'une jeune luthérienne*. Par l'auteur de l'*An deux mille quatre cent quarante* [ovvero Louis-Sébastien Mercier], Fauche fils ainé & Comp., Neuchatel 1785 (MANZ.BRU. B.03. 215) e i due tomi di *Songes et visions philosophiques*. Par M. Mercier, auteur du *Tableau de Paris*, Lavillette, Paris 1790 (MANZ.BRU. D.08. 354).

[4] Cfr. P. GALLUPPI, *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza, o sia analisi distinta del pensiero umano con un esame delle più importanti questioni dell'ideologia, del kantismo e della filosofia trascendentale*, Sangiacomo-Pappalardo, Napoli-Messina 1819-1832, 6 tt. (alla Biblioteca nazionale braidense: Manz. XII. 36-41). Le postille manzoniane (al primo e al terzo tomo) sono state parzialmente edite da Ruggero Bonghi (A. MANZONI, *Opere inedite o rare*, pubblicate per cura di P. Brambilla da R. Bonghi, Rechiedei, Milano 1885, vol. II) e poi, con commento, da Donatella Martinelli (A. MANZONI, *Postille. Filosofia*, premessa di V. Mathieu, a cura di D. Martinelli, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2002, pp. 303-324; *ivi*, alle pp. 325-339, le postille agli *Elementi di filosofia* e alle *Lettere filosofiche*, sempre di Galluppi).

[5] Cfr. la monografia di D.C. RASMUSSEN, *The Infidel and the Professor: David Hume, Adam Smith, and the Friendship that shaped Modern Thought*, Princeton University Press, Princeton 2017 (trad. it. di M. Nani: *Il miscredente e il professore. David Hume e Adam Smith: storia di un'amicizia*, Einaudi, Torino 2020).

[6] Non è pertinente ora al mio discorso indicare le differenze tra Hume e Smith e tra loro e Mme de Condorcet o Cabanis nell'approfondimento di questo concetto.

L'opera, tradotta in francese per tre volte nei quarant'anni che portano a fine secolo, lo è in particolare, per la terza volta, da Sophie de Groucy, la vedova di Condorcet che dopo la morte del marito sarà la compagna di Fauriel, il caro amico di Manzoni a partire dal primo soggiorno parigino di quest'ultimo. Il libro esce nel 1798. Con la traduzione, sono pubblicate otto *Lettres* dell'autrice *à M.r C*** sur la sympathie*[7]. Si è a lungo pensato che il destinatario fosse Cabanis, cognato di Sophie, e a lei e alle sue riflessioni filosofiche molto vicino. C'è invece chi recentemente ha pensato a lettere scritte nel 1793, quando Condorcet era ancora vivo ma doveva nascondersi (morirà com'è noto nel 1794), ed a lui indirizzate[8]. In ogni modo, su queste lettere e sull'importanza delle riflessioni sulla simpatia di Smith, Mme de Condorcet e Cabanis per Manzoni, mi sono fermato in dettaglio in contributi degli anni Novanta e dei primi anni Duemila[9].

Manzoni, nella *Lettre à M.r C*** sur l'unité de tems et de lieu dans la tragédie* (Bossange, Paris 1823), critica, nella chiusa, la morale basata sulle «affections sympathiques»:

> comme si le coeur humain était si resserré par les affections sympathiques qu'il ne pût fortement aimer sans haïr

Carla Riccardi, che ha curato un'edizione commentata della lettera[10], riprendendo la ristampa, emendata da qualche errore, dell'ed. Bossange fornita da Biancamaria Travi, legge in realtà «pour les affections sympathiques» (e non "par" che figura pertanto nel «primo sbozzo» autografo, ed è molto più pertinente), traducendo:

> come se il cuore umano fosse così chiuso a sentimenti di simpatia, da non poter amare fortemente senza odiare[11].

---

[7] Cfr. A. SMITH, *Théorie des Sentimens Moraux ... Suivi d'une dissertation sur l'Origine des Langues*, *Traduit de l'Anglais; sur la septième et dernière Edition, par S. Grouchy Ve Condorcet. Elle y a joint huit Lettres sur la Sympathie*, F. Buisson, Paris an 6 (1798), 2 tt. Le *Lettres sur la Sympathie* sono nel secondo tomo, alle pp. 355-507.

[8] Cfr. P. OPPICI, *La rivoluzione in una parola. «Bienfaisance» 1789-1800*, Peter Lang, Bern et a. 2011, pp. 65-67. Ma si veda soprattutto l'edizione critica del testo di Sophie de Grouchy, accompagnata da studi di diversi autori, uscita nel 2010 presso la Voltaire Foundation: *Les Lettres sur la sympathie (1798) de Sophie de Grouchy: philosophie morale et réforme sociale*, sous la direction de M.A. Bernier et D. Dawson, Voltaire Foudation, Oxford 2010, in cui si segnala, tra l'altro, il saggio introduttivo di M.A. BERNIER, *Les métamorphoses de la sympathie au siècle des Lumières*, alle pp. 1-18.

[9] Cfr. per tutti il primo capitolo di L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle et autres études sur Manzoni*, Peter Lang, Bern et a. 2005, pp. 1-114.

[10] A. MANZONI, *Lettre a M.r C****, a cura di C. Riccardi, Salerno Editrice, Roma 2008.

[11] *Ivi*, pp. 224-225. Il passo nel «primo sbozzo» si legge alle pp. 262-263. La curatrice avrebbe potuto evitare l'errore filologico e interpretativo, se avesse preso in considerazione i miei contributi sulla *Lettre*, allora già pubblicati, in particolare almeno *La* Lettre à M.r Chauvet*, les affections sympathiques et la leçon de Cabanis*, in «Revue des études italiennes», vol. 49, 3-4/2003, pp. 273-296 e il primo capitolo del volume del 2005 *Les régions de l'aigle*, cit.

Credo invece che occorra correggere il testo secondo l'autografo e mettere "par" e non "pour", traducendo quindi:

come se il cuore umano fosse così chiuso dalle affezioni simpatiche, da non poter amare fortemente senza odiare.

Manzoni critica la morale della simpatia allora così diffusa, e che si ritrova nelle teorie dell'amor patrio connesso all'odio per gli stranieri di Alfieri e di Leopardi.

È molto chiaro su questo punto (per aggiungere un'altra allegazione al primo capitolo del mio *Les régions de l'aigle*) questo passo del *Fermo e Lucia* (III iv 91) sul cardinal Federigo:

La sua benevolenza non era nazionale, né aristocratica, egli [Federigo Borromeo] non aveva bisogno di odiare una parte del genere umano per amarne un'altra = si faceva povero non per insultare, non per dominare, ma per dividere la condizione dei suoi fratelli poveri, e per migliorarla[12].

Critici verso la morale «della simpatia e dell'interesse temporale» sono già diversi frammenti 1818-1819 per la *Morale cattolica* di cui parlavo nel mio libro manzoniano del 2005[13].

Manzoni critica una morale che pretende di fondarsi solo sui sentimenti (di lì a poco, nel 1820, nel secondo volume dell'*Essai sur l'indifférence* – un lavoro da cui fino al 1829 Manzoni si sentirà lontano –, La Mennais criticherà una ricerca della certezza – una religione – affidata alla via del sentimento).

Mme de Staël, nel *De l'Allemagne* (1810-1814), criticherà l'utilitarismo per fondare la morale sul sentimento dell'*entusiasmo* (nel mio *Régions de l'aigle* ho pubblicato uno scambio epistolare su questo tra Sophie de Groucy e Mme de Staël).

Manzoni critica anche lui l'utilitarismo ma critica anche, al tempo stesso, la morale della simpatia e quella dell'entusiasmo.

La *Lettre a Chauvet* segna il punto finale del confronto polemico con la morale della simpatia. Poi Manzoni farà attenzione a non usare più la parola, sostituendola con altra che non rimandasse direttamente a questi pensatori da cui è lontano.

---

[12] Cfr. A. MANZONI, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, t. I, pp. 355-356. Esempi dell'uso manzoniano di "benevolenza" e "benevolo" in E.V. MAIOLINI, *Manzoni. Il linguaggio delle passioni*, Cesati, Firenze 2017, pp. 234-236. Maiolini non parla nel suo libro né di "compassione" né di "simpatia".

[13] Cfr. L. BADINI CONFALONIERI, *Les régions de l'aigle*, cit., p. 10.

Un esempio significativo è in un testo fondamentale per il nostro discorso che è il cap. XV (*Sui motivi dell'elemosina*) delle *Osservazioni sulla morale cattolica*. Manzoni deve difendere la morale cattolica dall'attacco di Sismondi che aveva scritto: «La charité est la vertu par excellence de L'Évangile mais le casuiste a enseigné à donner au pauvre pour le bien de sa propre âme, et non pour soulager son semblable». Manzoni risponde che i casisti non c'entrano: «Dare al povero per il bene dell'anima propria, non è suggerimento di casisti, ma insegnamento della Chiesa»[14]. Ma poi si sofferma sull'altro punto: i cristiani non avrebbero l'intenzione di sollevare il prossimo? Ed evoca tra gli altri san Carlo e Girolamo Miani e la loro radicale e indefessa opera in favore dei poveri e degli ammalati.

L'uomo che vive lontano dallo spettacolo delle miserie, sparge qualche lacrima sentendole descrivere; e quelli che un'irrequieta carità spingeva a cercarle, a soccorrerle, ci avrebbero portato un core privo di compassione?

Vi ho citato questo testo dalla seconda edizione delle *Osservazioni*, quella detta del 1855[15]. L'ultima parola del brano, in quella del 1819, era «simpatia», unica sopravvissuta occorrenza di una parola che Manzoni nella seconda edizione elimina del tutto rimpiazzandola con «compassione» (e si noti già la presenza dell'altro termine chiave, con «un'irrequieta carità»).

Qualche accenno ad alcuni punti delle *Osservazioni* relativi alla «compassione» per poi tornare a questo fondamentale cap. XV, in cui come vedremo Manzoni procede a ulteriori distinzioni.

Nel cap. III (*Sulla distinzione di filosofia morale e di teologia*), Manzoni spiega che chi ci odia merita la nostra compassione:

È egli bello il perdonare l'offese, l'avere un core inalterabile, placido e fraterno per chi ci odia? Chi ne dubita? Ma per qual ragione dovrò io impormi questi sentimenti, quando tutto mi trascina agli opposti? Perché tu non puoi odiare il tuo fratello se non come cagione del tuo male; se non lo è, il tuo odio diventa irragionevole e ingiusto: ora egli non t'ha fatto male; la tua volontà sola può nocerti realmente: egli non ha fatto male, che a sé stesso, e da te merita compassione. Se l'offesa ti punge, è perché dai alle cose temporali un valore che non hanno; perché non senti abitualmente che Dio è il tuo solo bene, e che nessun uomo, nessuna cosa può impedirti di possederlo. Il tuo odio viene dunque

[14] Cfr. A. MANZONI, *Opere varie*, edizione riveduta dall'autore, Redaelli, Milano 1845-1855, p. 739. Le *Osservazioni sulla morale cattolica* escono nel fascicolo VII, a stampa nell'aprile 1854. Dell'inizio dell'anno seguente è solo l'*Appendice al capitolo III* (che esce nel fascicolo VIII).
[15] *Ivi*, p. 746. Sulla datazione cfr. nota precedente.

dalla corruttela del tuo core, dal traviamento del tuo intelletto: purifica l'uno e correggi l'altro, e non potrai odiare[16].

A capire meglio il perché può servire una considerazione che si legge sempre in una nota al cap. III, su Pascal e Helvétius. Il primo, accusato di essere atrabiliario, nelle pagine dei *Pensieri*

> non respira che compassione di sé e degli altri, rassegnazione, amore, e speranza; egli riposa ogni tanto con gioia e con calma nel cielo lo sguardo turbato e confuso dalla contemplazione dell'abisso del core umano guasto com'è dalla colpa originale […].[17]

La «compassione di sé e degli altri» è dovuta alla coscienza della comune miseria legata alla «colpa originale» ed è illuminata da «rassegnazione, amore, e speranza».

La «compassione» è evocata anche nel cap. VIII (*Sulla dottrina della penitenza*), parlando del sacerdote che, in occasione della confessione: «tocca le sue piaghe [del peccatore] con compassione e con rispetto, che le vede già coperte di quel Sangue che invocherà sopra di esse»[18].

Ma torniamo al cap. XV. La «dottrina d'amore, di comunione e, dirò così, d'assimilazione tra gli uomini» non può escludere dall'elemosina «il motivo di *sollevare il suo simile*». Manzoni cita qui per la prima volta nel capitolo il Segneri che «ha parlato il linguaggio comune di quest'insegnamento, quando ha detto che "due solamente sono alla fine le porte del cielo: l'una, quella del patire; e l'altra, quella del compatire"»[19]. Il modello è quello del Cristo:

> Quando Gesù Cristo moltiplicò i pani, per satollare le turbe che, con tanta fiducia, correvano dietro alla parola, l'opera dell'onnipotenza fu preceduta da un ineffabile movimento di commiserazione nel core dell'Uomo Dio. *Ho pietà di questo popolo*…[20]

Poi parla della compassione dei «parrochi zelanti e misericordiosi» per le sofferenze dei poveri. Quando non sanno più come aiutarli ricorrono ai ricchi, ma non parlano certo a questi ultimi solo del bene della loro anima, evocano piuttosto le miserie e i patimenti di quei

[16] *Ivi*, p. 639.
[17] *Ivi*, p. 645.
[18] *Ivi*, p. 690.
[19] *Ivi*, p. 745.
[20] *Ibid.*

loro fratelli.

Il capoverso seguente è quello sull'«irrequieta carità» di san Carlo e di Girolamo Miani[21].

Poi ce n'è uno su una nobile milanese, Teresa Trotti Bentivoglio Arconati, la madre di Giuseppe Arconati, e qui è significativo che, accanto a "commiserazione", si trovi per due volte l'evocazione della "carità". Eccone la parte finale:

uscendo un giorno da una chiesa di campagna, dove aveva ascoltata un'istruzione sull'amore del prossimo, andò al casolare d'un'inferma, il di cui corpo era tutto schifezza e putredine; e non si contentò di renderle, com'era solita, que' servizi pur troppo penosi, coi quali anche il mercenario intende di fare un'opera di misericordia, ma trasportata da un soprabbondante impeto di carità, l'abbraccia, la bacia in viso, le si mette al fianco, divide il letto del dolore e dell'abbandono, e la chiama più e più volte col nome di sorella[22].

La riflessione del capoverso seguente è ancora centrata sulla "carità". Dopo aver ricordato che i poveri non hanno bisogno solo di un soccorso materiale ma sentono di essere chiamati anche loro «a questo convito d'amore e di comunione sociale», scrive:

E il core che pensa a questi bisogni, e li soddisfa, che vince la repugnanza de' sensi, per veder solamente l'anima immortale che soffre e si purifica, è il più bel testimonio per le dottrine che l'hanno educato, è una prova che queste non mancano mai all'ispirazioni più ardenti e ingegnose della carità universale[23].

Ma le ulteriori distinzioni e l'approfondimento importante che questo capitolo ci dà sono nel capoverso che subito segue, dove si distingue tra «compassione naturale» e «carità», ricorrendo ancora al Segneri:

Se non che, avvertite che non basta a un vero limosiniere quella pietà naturale, con la quale si compatisce un uomo perch'egli è uomo. Fin qui sanno anche giungere gl'infedeli. .... Troppo più alto prende però la mira l'occhio d'un limosiniere fedele, qual noi cerchiamo. Non solo ha egli compassione del povero, ma gliel'ha per amor di Dio. Anticamente sopra il fuoco che s'era acceso a bruciar la vittima, pioveva Iddio un altro fuoco più segnalato e più sacro che, giunto al primo, desse compimento più nobile al sacrifizio. Or figuratevi che così faccia la carità sopra quelle fiamme di compassion naturale, per sé lodevole: aggiunge ella anche altre fiamme d'amor cristiano, per cui si

[21] *Ivi*, p. 746.
[22] *Ibid.*
[23] *Ivi*, p. 747.

compisce l'olocausto in odore di soavità[24].

Non è un caso, per concludere con il romanzo, che nei capitoli della peste sia evocata, tra gli errori e le miserie del momento, la carità operosa del cardinale, dei "parrochi" e dei cappuccini, con accenti che non a caso echeggiano l'elogio paolino dell'*agàpe*. E sulla carità è incentrata anche la predica del padre Felice al Lazzeretto, secondo il quale i sopravvissuti alla peste, compassionevoli e soccorrevoli nei confronti degli altri per la memoria dei patimenti subiti, dovevano votarsi a – cito – «una vita tutta di carità»[25].

[24] «Il Cristiano istruito. Parte I. Ragionamento 18°» (citazione e nota di Manzoni, ibid.: ho corretto *sè* con *sé*). Nella sala manzoniana della Braidense (MANZ. 14. 0031-0033) è posseduta la seguente edizione: P. SEGNERI, *Opere … distribuite in tre tomi, con un breve ragguaglio della sua* vita, per Paolo Monti, all'insegna delle Fede, Parma 1714, 3 tt. (tutti i tre tomi sono indicati nel catalogo come «postillati»). *Il Cristiano istruito* è stampato nel t. II, pp. 1-627, la cit. è da p. 122. Manzoni fa qualche altro taglio, oltre quello da lui stesso segnalato all'inizio, e interviene sulla grafia (in particolare sulle maiuscole; ma anche *glie l'ha* > *gliel'ha*; *di amor* > *d'amor*; *in odor* > *in odore*; corregge poi *un'altro* dell'ed. 1714 in *un altro*).

[25] La cit. è da: A. MANZONI, *I promessi sposi* e *Storia della colonna infame*, ed. critica dell'edizione definitiva 1840-1842, a cura di L. Badini Confalonieri, Salerno Editrice, Roma 2006, 2 voll., vol. I, pp. 691-692. Non ho preteso naturalmente esaurire con questo breve cenno il discorso su compassione e carità nel romanzo. Ho voluto solo, in queste pagine, tracciare un sintetico quadro teorico di riferimento (utile, penso, anche per il resto della produzione manzoniana).

FRANCESCO GALOFARO* JENNY PONZO*

COMUNITÀ E COMPASSIONE: UNA PROSPETTIVA SEMIOTICA

L'articolo esplora la nozione di compassione alla luce della semiotica contemporanea, partendo dalla sua definizione lessicografica e approfondendone gli aspetti narrativi, assiologici ed etici. Attraverso il confronto con i regimi di senso di Landowski (in particolare con il regime di aggiustamento) e con la proposta eudaimonica di Sherwin sull'identità, gli autori mostrano come la compassione implichi forme di partecipazione e unione che fondano nuove modalità di relazione e di comunità. La discussione fenomenologica su empatia e simpatia (Husserl, Scheler, Stein) permette di chiarire i processi di riconoscimento dell'altro come soggetto, evidenziandone i nessi con l'espressione e l'intersoggettività. L'articolo si pone in una prospettiva semioetica in cui la compassione diventa principio interpretativo capace di connettere semiotica, filosofia e scienze umane, offrendo un modello per comprendere le dinamiche del vivere insieme nelle società contemporanee.

Parole chiave: *semioetica, fenomenologia, empatia, eudaimonia, espressione, intersoggettività*.

The article explores the notion of compassion *through the lens of contemporary semiotics, starting from its lexicographic definition and deepening its narrative, axiological, and ethical dimensions. By engaging with Landowski's regimes of meaning—particularly the regime of adjustment—and Sherwin's eudaimonic account of identity, the authors show how compassion entails forms of participation and union that ground new modes of relation and community. The phenomenological discussion of empathy and sympathy (Husserl, Scheler, Stein) clarifies the processes through which the other is recognized as a subject, highlighting their connections with expression and intersubjectivity. The article adopts a semioethical perspective in which compassion becomes an interpretive principle capable of linking semiotics, philosophy, and the humanities, offering a framework for understanding the dynamics of living together in contemporary societies.*

Keywords: *semioethics, phenomenology, empathy, eudaimonia, expression, intersubjectivity*.

* Università IULM di Milano: francesco.galofaro@iulm.it.
* Università degli Studi di Torino: jenny.ponzo@unito.it

1. Introduzione: semiotica, comunità, compassione[1]

Nel solco della consuetudine, piuttosto diffusa negli studi semiotici, di ricorrere a voci dizionariali come oggetto di analisi ed elaborazioni teoriche[2], la nostra riflessione sulla "compassione" adotta come punto di partenza la definizione che di questo concetto dà il vocabolario Treccani[3]:

> compassióne s. f. [...]. – 1. Sentimento di pietà verso chi è infelice, verso i suoi dolori, le sue disgrazie, i suoi difetti; partecipazione alle sofferenze altrui: *umana cosa è aver c. degli afflitti* (Boccaccio) [...] 2. In senso più prossimo all'etimologia, il patire insieme, nell'espressione teologica *c. di Maria Vergine*, la partecipazione attiva della Vergine alla passione e morte di Gesù.

Questa definizione ci permette di mettere a fuoco tre caratteristiche non solo semantiche, ma assiologiche, valoriali, che sono costitutive dell'idea di compassione e forniscono la base per la sua articolazione in una struttura narrativa profonda. In primo luogo, entrambe le accezioni mettono l'accento sulla *partecipazione*: la compassione implica dunque una compresenza di più soggetti che partecipano attivamente, che condividono qualcosa. In secondo luogo, questo "qualcosa" è un *sentimento* che, nella definizione, è per lo più disforico, facendo riferimento all'infelicità, alla sofferenza, alla passione cristica[4]. Pare tuttavia del tutto ragionevole postulare un'estensione del termine, cioè parlare di una forma positiva di "compassione" legata alla condivisione di sentimenti euforici. In terzo luogo, l'esempio tratto da Boccaccio mette in relazione la compassione all'umanità, la descrive dunque come una caratteristica dell'essere umano nel suo relazionarsi all'altro. Possiamo così dire che la compassione è una dimensione fondamentale del vivere insieme, ossia della comunità umana.

Il concetto di comunità, inteso ampiamente a racchiudere società e cultura, è stato

---

[1] Gli autori hanno progettato e discusso l'articolo insieme. La stesura delle sezioni 1, 2, 4 è di Jenny Ponzo, mentre Francesco Galofaro ha scritto la sezione 3.

[2] Questa tendenza a ricorrere a voci dizionariali si riscontra in molti studi, ma in particolare – in quanto di specifico interesse rispetto al nostro oggetto di studio – in saggi dedicati allo studio semiotico delle passioni, come la nostalgia e la vergogna, v. rispettivamente: A. J. GREIMAS, *De la nostalgie. Étude de sémantique lexicale*, «Actes Sémiotiques Bulletins», 9 (39), 1986, pp. 5-11, trad. it. *La nostalgia: studio di semantica lessicale*, in I. Pezzini (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio 1991, pp. 19-25; F. MARSCIANI, *Uno sguardo semiotico sulla vergogna*, in *Esercizi di semiotica generativa. Dalle parole alle cose*, Bologna, Esculapio 2014, pp. 71-94.

[3] https://www.treccani.it/vocabolario/compassione/

[4] Euforia e disforia sono disposizioni affettive di base, cfr. A. J. GREIMAS E J. COURTES, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979, trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio,* a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 360-361, cui si rimanda anche per la terminologia narratologica qui impiegata.

presente nella riflessione semiotica fin dai suoi esordi come disciplina umanistica moderna, sia nella sua corrente pragmatista e interpretativa, sia nella sua corrente strutturalista e post-strutturalista. Da una parte, l'etica di Peirce si basa sul superamento dell'individualità in nome del bene comune, nel quadro del sinechismo, ossia l'idea per cui tutto nel mondo è connesso, parte di un tutto più grande[5]. Dall'altra, Saussure[6] preconizzò la semiotica come «una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale». Più tardi, Lotman[7] immaginò la cultura come intelletto collettivo, e in seguito molti studi sono stati dedicati alle soggettività plurali, alla sociosemiotica, alle passioni collettive, ecc.[8] In tale contesto, di particolare interesse per la questione che qui ci interessa (ossia la definizione della compassione) risultano alcune riflessioni semiotiche piuttosto recenti, che si sono occupate di regimi di senso e soprattutto di interazione. Sono studi che hanno una portata etica, nella misura in cui chiamano in causa la semiotica come prospettiva sul mondo, e di conseguenza la sua responsabilità in termini etici, morali, sociali.

In quanto segue ci soffermeremo su alcuni di questi studi che, partendo da posizioni teorico-metodologiche diverse, giungono a formulare idee che, come argomenteremo, si avvicinano al concetto di compassione. Prenderemo poi in considerazione alcune posizioni filosofiche, che rileggeremo in chiave semiotica, per poi argomentare a favore di una definizione ampia di compassione, che potrebbe essere un concetto chiave per l'elaborazione di una prospettiva etica ed epistemologica che pare già ben radicata in semiotica così come in altre discipline umanistiche.

2. Semiotica dell'unione e dell'eudaimonia

In un saggio intitolato *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!* Eric Landowski[9] riprende la sua celebre teoria dei regimi di senso alla base delle interazioni degli

[5] Cfr. C.S. PEIRCE, "Immortality in the Light of Synechism", in *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, Volume 2 (1893-1913)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1998, pp. 1-3 [CP 7.565-78]; E. FADDA, *Peirce*, Carocci, Roma 2013, cap. 10.

[6] F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1922, trad. it. *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, p. 26 (corsivo nell'originale).

[7] J. LOTMAN, *Kul'tura kak kollektivnyj intellekt i problemy iskussivennogo razuma (Peredvaritet'naja publijacija)*, Akademija nauk SSSR, Mosca 1977, pp. 1-18, trad. it. *La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*, Documenti di Lavoro (Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica), 1977, 66, pp. 1-16.

[8] Si vedano ad esempio M. LEONE e I. PEZZINI (a cura di), *Semiotica delle soggettività*, Aracne, Roma 2013; G. FERRARO, *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*, Aracne, Roma 2012; G. MARRONE, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino 2001.

[9] E. LANDOWSKI, Shikata ga nai *ou encore un pas pour devenir sémioticien!*, «Lexia», 2012, 11-12, pp. 63-88, trad. it. *Shikata gan ai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

umani con i loro simili e con il mondo che li circonda[10]. In quest'opera Landowski modifica e piega la sua teoria a uno slancio che potremmo definire semio-etico. L'autore riprende lo schema attanziale classico, proposto da Greimas, che pensa l'interazione tra soggetti in termini di comunicazione del valore da un Destinante a un Destinatario[11]. Landowski riflette in particolare sul Destinante, che in qualche modo – afferma – è debitore della mentalità religiosa, ossia cristiana, che costituisce una componente profonda della cosiddetta cultura occidentale. In base al tipo di Destinante postulato, si possono dunque identificare diversi modi di conferire senso alla vita, diversi regimi di senso. In primo luogo, ci sono prospettive che adottano un Destinante sovrannaturale, come appunto il Dio delle religioni, specie quelle monoteiste, ma anche la natura deificata in molti culti ad esempio animisti o sciamanici. In questi casi, c'è un rapporto di abbandono del sé, di accettazione incondizionata degli eventi, visti come manifestazione della volontà divina, di una forza superiore. Allo stesso tempo può essere però presente anche una dinamica di manipolazione e contrattazione, per cui, ad esempio con la liturgia e la preghiera, ma anche la magia, si cerca di convincere questa forza ad agire in una direzione che accontenti la stessa volontà umana. Si hanno così per Landowski i regimi di senso dell'assenso e della manipolazione. Poi, ci può essere una prospettiva che escluda la grazia, ossia escluda un Destinante «che impersoni la trascendenza e dia senso al nostro destino»[12]. In questo caso, tuttavia, il sistema attanziale si sgretola: senza il Destinante, viene meno il Destinatario. Il regime di senso della programmazione si colloca in questo contesto delineato da Landowski come un modo di leggere le regolarità senza ricorso a un Destinante, che però implica un mondo «popolato solo da cose senz'anima e soggetti cosificati»[13].

Ma esiste un quarto regime di senso, che secondo Landowski costituisce un'alternativa sia nei confronti dei regimi che presuppongono un Destinante trascendente, sia nei confronti dei regimi che, abolendo tale Destinante, cadono nella situazione di insignificanza e di non-soggettività appena descritta. Per descrivere tale regime, che chiama regime dell'aggiustamento, Landowski trae ispirazione dalla cultura giapponese. In particolare, si sofferma sull'espressione "Shikata ga nai", di uso corrente in Giappone, ma divenuta celebre anche in Europa dopo lo tsunami del 2011. Questo regime di senso, dice Landowski, non riconduce la vita a una assiologia definita a priori, ma invece definisce la vita stessa come un

[10] Su questa teoria si veda in particolare E. LANDOWSKI, *Les interactions risquées*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2006, trad. it. *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano 2010.
[11] Cfr. A. J. GREIMAS, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983, trad. it. *Del senso 2: narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1998.
[12] E. LANDOWSKI, *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!*, cit., p. 29.
[13] E. LANDOWSKI, *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!*, cit., p. 30.

"processo". Il senso scaturirebbe proprio dal prendere in considerazione la vita nel suo scorrere, nella sua immanenza, indipendente rispetto a una trascendenza e un Destinante. La difficoltà nel tradurre l'espressione giapponese, resa al meglio con "così va la vita", è indice per Landowski della distanza culturale di questa prospettiva rispetto al cosiddetto Occidente. In altri testi, il regime dell'aggiustamento era descritto in particolare come regime dell'interazione tra soggetti, che si riconoscono reciprocamente e cooperano attivamente in una prospettiva di valorizzazione reciproca. In un passaggio, Landowski fa l'esempio della danza: per ballare insieme, non basta che due persone si muovano all'unisono applicando correttamente una tecnica, è necessario che si riconoscano a vicenda come soggetti e si valorizzino l'un l'altro, ballando, appunto, *insieme*[14]. Tuttavia, in *Shikata ga nai*, Landowski estende questo concetto, arrivando a postulare che l'aggiustamento potrebbe essere il regime di senso che si potrebbe porre alla base dell'etica sottintesa alla ricerca semiotica. Noi infatti, secondo Landowski, siamo abituati a rapportarci col mondo riconoscendo oggetti discreti, rispetto cui ci poniamo in una relazione di separazione: essi sono *oggetto* del nostro sguardo, uno sguardo che è appunto oggettivante, ed è analitico, cioè tende a scindere i suoi oggetti in unità discrete. Noi – sia come semiologi sia come persone di cultura occidentale – cerchiamo di prendere possesso di questi oggetti del nostro sguardo, mediante la comprensione. Invece, la visione proposta nel regime dell'aggiustamento prevede un soggetto che non separa e possiede, ma al contrario si definisce come *parte integrante* di un processo dinamico:

> Tutta la nostra cultura ci ha insegnato a vedere il mondo come composto di elementi discreti offerti al nostro sguardo oggettivante, e più precisamente di oggetti che hanno ai nostri occhi, in sé o in ragione delle loro relazioni, un significato e un valore determinati. Guidati come siamo da tale ottica, "vivere", per noi, si riconduce, più o meno, a cercare indefinitamente di congiungerci con quegli oggetti di valore che consideriamo dotati di un valore positivo nell'ordine del bene, del bello o del vero, tentando di evitare gli altri o di disgiungerci da essi. [si tratta di] Una logica della *giunzione* [...].
>
> Al contrario, lo sguardo sul mondo con il quale abbiamo a che fare non è più quello di un soggetto conoscente, distante dalle cose e che le congela nel loro essere in vista di prenderne cognitivamente o pragmaticamente possesso, ma quello di un soggetto in *unione* con il divenire di ciò che lo circonda, colto come totalità in movimento"[15].

[14] E. LANDOWSKI, *Passions sans nom*, PUF, Paris 2004, p. 28.
[15] E. LANDOWSKI, *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!*, cit., p. 43-44.

Richard Sherwin, studioso statunitense di semiotica giuridica, in un saggio sul valore dei personaggi esemplari, muove dalla constatazione che la politica neoliberalista oggi dominante si basa sull'assecondare il mercato, che a sua volta si basa sulla creazione di «branded identities»[16]. La "branded identity", dice Sherwin, "è un'identità distribuita" ed effimera che si basa sul consumo di massa, sul consumismo e l'oggettificazione di sé e dell'altro. A questo tipo di identità, Sherwin si oppone, proponendo un'identità etica, che formula riprendendo il concetto platonico di "daimon", in relazione appunto al concetto di personaggio esemplare:

> Il sé etico o "eudaimonico" richiede un passaggio dalla corsa competitiva dell'economia basata sulla scarsità a un'economia dell'abbondanza. Il campo o l'apertura all'interno della quale incontriamo un eccesso così irriducibile è il personaggio stesso [the character], ciò che gli antichi greci associavano al daimon. Il daimon ci chiede di rispondere e di assumerci la responsabilità di ciò che riteniamo più sacro, i nostri ideali e le nostre aspirazioni più preziose. In questo modo, la formazione dell'identità si sposta dall'autopromozione senza fine, nel tentativo di commercializzare con successo il proprio marchio personale, all'auto-retrocessione di fronte a ciò che ci trascende, come l'Altro infinitamente degno. La sintonia con ciò che allo stesso tempo costituisce e trascende il personaggio ci lega in una responsabilità condivisa verso ideali che, con l'impertinenza della meraviglia, osiamo nominare. Da quel sacro legame prende vita la comunità eudaimonica[17].

La riflessione di Landowski e quella di Sherwin propongono entrambe un'etica che mette un forte accento su uno dei concetti fondamentali che abbiamo identificato prima nell'idea di compassione, vale a dire l'idea di una *partecipazione*. Tale principio di com-partecipazione è espresso da Landowski mediante la proposta di sostituire l'idea di "giunzione" con quella di "unione", in una prospettiva, possiamo dire, olistica, in cui la compassione sembra una componente del tutto coerente.[18] In Sherwin, troviamo un'idea di comunità che si basa su un concetto di partecipazione profonda. Questa partecipazione è fondata su un sentimento, più precisamente sul senso di amore (amore in primis verso valori,

[16] R. SHERWIN, *Character as Sacred Bond: Branded Identity Transvalued*, «Zeitschrift fuer Semiotik», 2024, 46 (1-2), pp. 99–117.
[17] R. SHERWIN, *Character as Sacred Bond: Branded Identity Transvalued*, «Zeitschrift fuer Semiotik», cit., p. 99, nostra traduzione.
[18] Proprio Landowski, fra l'altro, contestando la teoria greimasiana delle passioni (basata sempre sulla nozione di giunzione), ha proposto una teoria alternativa basata sul concetto di "contagio" delle passioni. Si veda E. LANDOWSKI, *Passions sans nom*, cit.

o ideali) e sul senso di sacralità di questi oggetti condivisi e astratti di amore, che a volte si coagulano attorno a personaggi esemplari. Nemmeno Sherwin parla apertamente di compassione, ma, di nuovo, il passo non sembra così lungo.

Questa sensibilità che, con le dovute distinzioni, si riscontra presso i due autori, si può ricondurre a una tendenza molto diffusa nella cultura umanistica novecentesca e contemporanea, in cui numerosi intellettuali, tra cui vari semiologi e semiologhe, hanno postulato che la definizione del sé passa attraverso l'apertura verso l'altro, che comporta un profondo questionamento ed engagement dell'individuo[19].

3. Empatia e simpatia

In un recente articolo chi scrive ha presentato un'interpretazione semiotica della nozione di *persona* a partire da un'analisi di alcuni testi fenomenologici sull'emergere di relazioni collettive, intersoggettive[20]. L'obiettivo non è fondare la semiotica sulla fenomenologia, quanto piuttosto analizzare con strumenti semiotici i testi che compongono quel dibattito, per farne emergere le strutture. Sulla base di queste, la persona è definita come: «un attore individuale, antropomorfo, che incarna la funzione attanziale di soggetto qualificato»[21]. Inoltre, la persona si definisce anche in termini relazionali:

> Per essere una persona, l'individuo deve riconoscere empaticamente altre persone ed esserne riconosciuta. Questo accade in una particolare unità sociale, la comunità. La circolarità intersoggettiva di questo riconoscimento di diritti e doveri è la base per lo stabilirsi del sistema legale[22].

Per sostenere ciò, chi scrive discute una prima posizione, basata sull'empatia, che caratterizza le analisi fenomenologiche di Edmund Husserl e di Edith Stein; una seconda, basata sulla simpatia, si deve alle critiche di Max Scheler. Nel paragrafo seguente si ritornerà più approfonditamente sulla questione, in riferimento al problema della compassione.

---

[19] Per alcune riflessioni su questo tema, v. J. PONZO, *La tecnica dell'autobiografia intertestuale: il caso di Julia Kristeva e Teresa d'Avila*, «Studium», 2022, 11, pp. 164-186. .

[20] F. GALOFARO, *On the Juridical Relevance of the Phenomenological Notion of Person in Max Scheler and Edith Stein*, «International Journal for the Semiotics of Law», 35, 2022, pp. 1317-1331.

[21] F. GALOFARO, *On the Juridical Relevance of the Phenomenological Notion of Person in Max Scheler and Edith Stein*, cit. p. 1318, trad. nostra.

[22] F. GALOFARO, *On the Juridical Relevance of the Phenomenological Notion of Person in Max Scheler and Edith Stein*, cit., p. 1325, trad. nostra.

3.1 Empatia o simpatia?

Una gran parte della ricerca fenomenologica di Edmund Husserl verte sulle condizioni alle quali soggetti tra loro differenti, di natura monadica (gli *ego*), ricostruiscono un mondo comune, partendo ciascuno dal proprio punto di vista, dalla propria percezione ed esperienza. Nel corso della ricerca, Husserl si imbatte in un problema ulteriore: come io (*ego*) riconosco agli *altri* lo statuto di *alter-ego?* Come mai non consideriamo gli altri alla stregua di cose? Husserl risolve il problema con l'empatia *(Einfühlung):*

> Questo problema si presenta dunque a tutta prima come un problema speciale, quello dell'esserci-per-me degli altri ed è quindi il tema della teoria trascendentale della esperienza dell'estraneità, ossia della cosiddetta *Einfühlung*. Ma subito si vede che l'importanza di una tale teoria è molto maggiore di quel che sembra a prima vista, in quanto essa parimenti fonda una teoria trascendentale del mondo oggettivo ed anzi completo, specialmente in riguardo alla natura oggettiva[23].

Husserl pensa che, in un modo ancora da chiarire, gli *ego* trasferiscano l'estraneità degli altri al mondo intero, oggettivandolo[24]. È il tema che egli discute sotto il titolo di *intersoggettività trascendentale.*

Max Scheler contestò la soluzione husserliana, basata sull'empatia, opponendole la simpatia, che egli considerava come un'alternativa alla prima[25]. Dal suo punto di vista l'intero problema è mal posto: nello sviluppo della persona, durante l'adolescenza, si apprende come divenire individui e come distinguersi da entità collettive. Dunque, l'appartenenza a una collettività, sia essa una comunità o una massa, è originaria, mentre l'individuazione della persona è piuttosto un processo. In secondo luogo, argomenta Scheler, l'empatia presuppone che chi la prova abbia provato a propria volta l'esperienza che provoca gioia o dolore nella persona con cui si empatizza. Tuttavia, proviamo compassione anche in casi in cui non abbiamo un'esperienza diretta dell'evento che causa dolore: Ofelia ci commuove anche se i nostri genitori non sono stati assassinati e godono di ottima salute. Per Max Scheler, in questi casi si tratta piuttosto di simpatia, cioè di un *co-sentire:* per rimanere sull'esempio della compassione, il motivo del dolore che provo non è il dolore di un altro, bensì l'avvenimento

---

[23] E. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen,* Martinus Nijhoff, The Hague 1950, trad. it. *Meditazioni cartesiane,* a cura di F. Costa, Milano, Bompiani 1960, p. 102.
[24] E. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen,* cit., p. 163.
[25] Le ricerche di Max Scheler trovarono una sistemazione in *Wesen und Formen der Sympathie* [1923], Francke verlag, Bern und München 1973 trad. it. *Essenza e forme della simpatia*, FrancoAngeli, Milano 2010.

in seguito al quale egli prova dolore – ad esempio, un lutto.

3.2 Empatia: post-vivere un'esperienza estranea

Sarà la migliore allieva di Husserl, Edith Stein, a conciliare le visioni divergenti di Husserl e di Scheler riguardo all'empatia[26]. La filosofa concorda con Scheler sulla possibilità di co-sentire una gioia o un dolore, ma cerca per questo fenomeno un fondamento più profondo e radicale. Lo fa innanzitutto ridefinendo meglio l'empatia[27]: non si tratterebbe di richiamare alla memoria un'esperienza vissuta analoga a quella della persona per la quale si prova empatia[28], quanto piuttosto di un atto originario, attraverso il quale chi empatizza coglie, in modo non-originario, un'esperienza vissuta estranea, cioè un vissuto della persona per la quale prova empatia[29]. È una definizione piuttosto complessa, che necessita di qualche spiegazione supplementare.

L'esempio su cui lavora Edith Stein è: «un amico viene da me e mi dice di aver perduto un fratello ed io mi rendo conto del suo dolore. Che cos'è questo rendersi conto? Su che cosa invece esso si basi, donde so di questo dolore, di ciò non vorrei qui trattare»[30]. Edith Stein pensa che il "come" sia in qualche modo connesso al volto e al tono di voce nella misura in cui esprimono dolore; tuttavia, rinvia il problema ad altre ricerche. Come si vedrà nei paragrafi seguenti, è proprio dal volto che trarrà le mosse la ricerca di Lévinas, alla ricerca di una filosofia dell'espressione.

Tornando invece al "cosa" sia l'empatia, la filosofa nota in primo luogo che non si tratta della percezione esterna di un oggetto, perché il dolore non è una cosa. L'empatia somiglia piuttosto ad atti come il ricordo, l'attesa, e la fantasia, perché si tratta di

> un atto che è originario in quanto vissuto presente, mentre è non-originario per il suo contenuto. E tale contenuto è un vissuto che come tale può attuarsi in molteplici modi, come avviene nella forma del ricordo, dell'attesa, della fantasia[31].

Dunque, nell'empatia che proviamo possiamo ricordare un dolore simile, oppure

---

[26] E. STEIN, *Zum Problem der Einfühlung*, Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle 1917, trad. it. *Il problema dell'empatia*, a cura di E. Costantini ed E. Schulz Costantini, Studium, Roma 1998.
[27] E. STEIN, *Zum Problem der Einfühlung*, cit., p. 104.
[28] Edith Stein chiama "empatia" ciò che Scheler considera un post-sentire. Si veda *Zum Problem der Einfühlung*, cit., p. 99 n. 16.
[29] E. STEIN, *Zum Problem der Einfühlung*, cit., pp. 67-80.
[30] *Ibid.*, p. 72.
[31] *Ibid.,* p. 77.

attenderci di sperimentarlo a nostra volta, o anche soltanto immaginarlo. Nel ricordo, la qualità del dolore presente non è (fortunatamente) la stessa del dolore che si è provato allora: «la *non-originarietà* dell'‘adesso’ rinvia all’originarietà dell’allora: l’allora ha il carattere di essere un ‘adesso’ che è stato»[32]. Il ricordo può essere lacunoso, si può non ricordare il proprio comportamento interiore di fronte al dolore. Qualcosa del genere accade anche nell’attesa o nella fantasia: «l’Io nel momento in cui crea un mondo fantastico è originario, mentre l’Io che vive in esso è non-originario»[33].

Chiarito cosa si intenda per originario e non originario, resta da stabilire in che senso l’empatia sia rivolta a un “oggetto”. Quando leggo nel volto di un altro un’espressione di dolore, questa è un oggetto; ma quando cerco di rendermi più chiaro lo stato d’animo in cui l’altro si trova, quell’esperienza vissuta non è più un vero oggetto,

> dal momento che mi ha attratto dentro di sé, per cui adesso io non sono più rivolto a quel vissuto ma, immedesimandomi in esso, sono rivolto al suo Oggetto, lo stato d’animo altrui, e sono presso il suo Soggetto, al suo posto. Soltanto dopo la chiarificazione cui si è pervenuti mediante l'attuazione giunta a compimento, il vissuto stesso torna di nuovo dinanzi a me come Oggetto[34].

Edith Stein descrive dunque un percorso che porta a una compiuta comprensione del significato del dolore attraverso un porsi al posto del soggetto dell’esperienza dolorosa. Si tratta di una de-oggettivazione, cui corrisponde una soggettivazione, e infine una ri-oggettivazione dell’esperienza vissuta. In questo caso, “rivivere” non è l’espressione corretta per descrivere questa soggettivazione, in quanto l’esperienza empatizzata è estranea, è quella di qualcun altro. Si tratta piuttosto di “post-vivere” *(nacherleben)* un’esperienza non originaria: «anche se si tratta di capire un’azione non basta porla empaticamente in atto come singolo vissuto, ma si tratta di viverla in quanto derivante dalla struttura globale della persona in maniera significante»[35].

Così definita l’empatia, Edith Stein nota che empatia e co-sentire sono nozioni differenti, e non due aspetti di un medesimo fenomeno. Infatti, non coincidono sempre:

> Facciamo un esempio: nello stesso istante in cui un amico mi dà una notizia gioiosa, tutto il mio essere è già riempito da un sentimento doloroso motivato dalla

[32] *Ibid.*, p. 75.
[33] *Ibid.*, p. 76.
[34] *Ibid.*, p. 78.
[35] *Ibid.,* p. 222.

perdita di una persona cara. Il dolore impedisce alla gioia che colgo empaticamente di dar luogo ad un "co-sentire"[36].

Edith Stein sviluppa ulteriormente la propria concezione dell'empatia fondando su di essa la creazione di relazioni collettive[37]. Per introdurre la questione, Edith Stein propone un'analisi del lutto – un "affetto collettivo" che ella considera un vissuto comunitario – basata sull'empatia[38]. Nel caso di un funerale, ciascuno degli intervenuti prova il proprio lutto individuale; tuttavia, tutti condividono questa esperienza e si riconoscono reciprocamente su basi egalitarie. In questo modo, scrive l'autrice, si forma la comunità. Tuttavia, esistono anche altri tipi di relazioni tra individui, che non coinvolgono l'empatia. Le relazioni strumentali o programmate, in cui si crea una gerarchia tra chi utilizza un secondo individuo come uno strumento e colui che si fa utilizzare, caratterizzano la *società*. Infine, si dà anche il rapporto totalmente passivo che gli individui intrattengono con un leader, una guida: quest'ultima relazione caratterizza la *massa*[39].

3.3 Gli altri: soggetti o strumenti?

La concezione steiniana della massa sembra presupporre una dinamica di *contagio* nella diffusione di sentimenti quali il patriottismo, o di fobie come quelle dello straniero[40]. Come nota Edith Stein, tuttavia, tale contagio non presuppone di per sé l'empatia, intesa come la condivisione dell'esperienza vissuta estranea: gli esempi della Stein riguardano la ricerca di una compagnia allegra quando siamo tristi, o il divenire di cattivo umore quando siamo circondati da persone corrucciate, o ancora il bambino molto piccolo, che piange al piangere di un amichetto[41]. Usando i termini di Landowski, inoltre, per l'autrice solo la comunità presuppone il riconoscimento reciproco tra persone che si trovano ad un medesimo livello

---

[36] *Ibid.*, p. 85.
[37] E. STEIN, *Beiträge zur philosophischen Begründung der Psychologie und der Geisteswissenschaften* [1922] rist. in *Beiträge zur philosophischen Begründung der Psychologie und der Geisteswissenschaften. Eine Untersuchung über den Staat*, Max Nyemeyer Verlag, Tübingen 1970, pp. 1-283, trad. it. *Psicologia e scienze dello spirito,* a cura di A. Ales Bello, Città Nuova, Milano 1996.
[38] E. STEIN, *Psicologia e scienze dello spirito,* cit., p. 163.
[39] Edith Stein stava evidentemente cercando un fondamento fenomenologico per la distinzione tra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft* proposta da Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Fues's Verlag, Lipsia 1887, aggiornandola alla nozione di massa, molto discussa a cavallo tra XIX e XX secolo – si pensi ad esempio a S. Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1921, trad. it. *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Bollati Boringhieri, Torino 1999. Secondo quanto dichiarato da Edith Stein, l'opposizione tra comunità e società entra nel dibattito fenomenologico attraverso la mediazione di Max Scheler: si veda *Psicologia e scienze dello spirito,* cit., p. 159.
[40] Cfr. E. LANDOWSKI, *Passions sans nom,* cit., pp. 211-212.
[41] E. STEIN, *Zum Problem der Einfühlung*, cit., p. 97.

gerarchico, per *aggiustamento*, mentre la società sembra piuttosto fondata sulla *manipolazione*.

La posizione di Husserl e di Edith Stein sul ruolo dell'empatia nel riconoscimento degli altri genera nella fenomenologia successiva un dibattito con una pluralità di posizioni. Per esempio, Heidegger considererà gli altri come utilizzabili:

> […] il fabbricante o il "fornitore" si annunciano come gente che "serve" bene o male i propri clienti. Il campo su cui camminiamo appartiene a qualcuno e appare più o meno ben tenuto dal suo coltivatore; il libro che leggo è stato comprato presso... donato da... e così via. Il battello ancorato alla riva rimanda in quanto tale a un conoscente che sta per fare una gita; ma anche come "battello sconosciuto" manifesta gli altri[42].

L'incontro con gli altri avviene nella dimensione, posta come originaria, del *con-esserci* nel mondo: siamo sempre, e da sempre, con gli altri; semmai, a partire da questa dimensione ci distinguiamo come individui[43]. Dunque, rispetto al proprio maestro Husserl, Heidegger considera originarie le relazioni collettive, e derivata la condizione individuale degli Ego. Questa posizione converge con quella di Max Scheler, presentata sopra.

Emmanuel Lévinas critica approfonditamente Heidegger:

> È curioso constatare che Heidegger non prenda in considerazione la relazione di godimento. L'utilizzabile ha interamente nascosto l'uso e l'esito ultimo – la soddisfazione. Il *Dasein* di Heidegger non ha mai fame. Il nutrimento può essere interpretato come utilizzabile solo in un mondo di sfruttamento[44].

Dunque, Heidegger considera gli altri in una prospettiva meramente strumentale. Si può quindi dire, in termini semiotici, che l'assenza di compassione è legata al fatto di considerare gli altri come *oggetti* o tutt'al più come aiutanti, come incarnazione del poter-fare di un soggetto*,* e non come *soggetti* al medesimo titolo di un'istanza giudicante.

3.4 Linguaggio e semioetica: dalla semiotica alla filosofia e ritorno

Un secondo passo di Lévinas mi sembra pertinente al tema della compassione in chiave

---

[42] Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Nyemeyer Verlag, Tübingen 1927, trad. it. *Essere e Tempo,* a cura di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, pp. 152-153.
[43] Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit,* cit., pp. 153-154.
[44] Cfr. E. LÉVINAS, *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff, The Hague 1971, trad. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità,* Jaca Book, Milano 1990, pp. 135-136.

semioetica:

> […] nella sua funzione di espressione, il linguaggio mantiene proprio l'altro cui si rivolge, che interpella o invoca. Certo, il linguaggio non consiste nell'invocarlo come essere rappresentato e pensato. Ma è per questo che il linguaggio instaura una relazione irriducibile alla relazione soggetto-oggetto: la rivelazione dell'Altro. Il linguaggio, come sistema di segni, può costituirsi soltanto in questa rivelazione. L'altro interpellato non è un rappresentato, non è un dato, non è un particolare, da un lato già offerto alla generalizzazione[45].

Si può notare come Lévinas riprenda il tema dell'espressione, nominato ma non sviluppato da Edith Stein. Indirettamente Lévinas critica qui la concezione husserliana degli Altri, perché Husserl si limita al riconoscimento nell'altro di un alter-Ego. Se parlassimo agli altri esclusivamente per assimilarli, non si tratterebbe certamente di una relazione interessante. Come è noto, Lévinas ha una concezione del linguaggio basata sul dialogo, sul faccia-a-faccia, che può sembrare distante, a tutta prima, dal testualismo semiotico. Eppure, è proprio nella dimensione dell'*espressione* che può essere cercato il punto di incontro tra la prospettiva fenomenologica e quella semiotica e semioetica:

> Il linguaggio presuppone degli interlocutori, una pluralità. Il loro commercio non è la rappresentazione dell'uno attraverso l'altro, né una partecipazione all'universalità, al piano comune del linguaggio. Il loro commercio, lo diremo immediatamente, è etica[46].

Dunque, nell'espressione di sé, di parte di una totalità che rimane comunque celata, si dà la possibilità di una relazione con gli altri e quindi anche della compassione. Come si dirà in 3.6, nei termini di una semiotica più recente quest'idea dell'espressione chiama in causa l'enunciazione.

3.5 Considerazioni semiotiche sulla compassione

Ci proponiamo ora una disamina semiotica delle posizioni fenomenologiche discusse sopra, in riferimento al problema della compassione. In primo luogo, Edith Stein descrive l'empatia come un'immersione e una riemersione da un livello oggettivo a un livello

[45] Cfr. E. LEVINAS, *Totalité et infini*, cit., p. 71.
[46] Cfr. E. LEVINAS, *Ibid.*

soggettivo, compiuta da un soggetto che prova empatia e si sostituisce a un secondo soggetto nell'esperire (post-vivere) un vissuto estraneo.

La descrizione del livello oggettivo non sembra porre particolari problemi al linguaggio tecnico della semiotica:

1) $S_1 \cap O_1 | S_2 \cap O_2$

Nella formula:

- S_1 è il soggetto che prova empatia. Questo è incarnato, nell'esempio di Stein, nel pronome "io";
- O_1 è l'oggetto originario: uno stato d'animo espresso, attraverso il volto, la voce, il corpo della persona per la quale proviamo empatia. Nell'esempio dell'autrice, si tratta del dolore provato in seguito al lutto;
- S_2 è il soggetto per il quale si prova empatia. Questo è incarnato, nell'esempio di Stein, nell'amico che racconta di aver subito un lutto;
- O_2 è l'esperienza estranea, non originaria, di cui il soggetto che prova empatia si rende conto. Nell'esempio dell'autrice è il lutto;
- $\cap$ esprime la congiunzione, che l'autrice rende con una pluralità di termini quali "cogliere", "esperire". Ha a che fare con la cognizione;
- $|$, tale che: esprime il fatto che il contenuto di O_1 è $S_2 \cap O_2$;

D'altronde, l'immersione nel livello soggettivo pone qualche problema in più, perché S_1 si sostituisce a S_2 nella seconda parte della formula. Non si tratta però di un'identità, in quanto non vale necessariamente il reciproco: il soggetto per il quale si prova empatia non si immedesima in quello che prova empatia. Si può forse esprimere così:

1.1) $S_2 \vdash S_1$

Il simbolo $\vdash$, preso in prestito dalla logica formale, si legge "può essere sostituito da …". Ricorda da vicino ciò che Landowski chiama "aggiustamento", pur trattandosi di una relazione unilaterale, in cui solo uno dei due soggetti si aggiusta all'altro. Ciò che rende pertinenti al caso le riflessioni di Landowski è il fatto che la relazione riguarda due soggetti. Infatti, secondo Edith Stein, O_2 è e rimane un vissuto estraneo a S_1, non originario.

Il tutto può essere riassunto come segue:

Livello oggettivo:	$S_1 \cap O_1 \mid S_2 \cap O_2$	↓	Oggettivazione
Livello soggettivo:	$S_2 \vdash S_1$	Soggettivazione	↑

L'analisi non esaurisce il problema della compassione: come si è visto, non necessariamente l'empatia, il rendermi conto del dolore altrui, si traduce in un co-sentire. Per esempio, una preoccupazione legata alle mie difficoltà sul lavoro o alle spese familiari può impedirmi di provare compassione per un disoccupato o per un mendicante.

Come nel caso della condivisione di un lutto e dei rapporti comunitari, anche la compassione sembra richiedere, come condizione necessaria, che gli *altri* siano considerati alla stregua di soggetti e non di oggetti; la stessa esigenza si trova nei passi di Lévinas che abbiamo presentato, in opposizione ad Heidegger.

3.6 Compassione ed enunciazione

Sia Edith Stein sia Lévinas attribuiscono nelle loro analisi un ruolo centrale all'espressione, al linguaggio e ad altri sistemi semiotici come il volto e il tono di voce, che coinvolgono il corpo. Per questo, è importante sottolineare che la compassione coinvolge in una certa misura anche l'enunciazione. Come è noto, Greimas e Courtés distinguono le coordinate fenomenologiche dell'enunciazione (io – qui – ora) da quelle dell'enunciato (non-io, non-ora, non-qui) e vedono il secondo come luogo di una proiezione, da parte dell'enunciatore, di attori, spazi, tempi[47]. Dunque, le coordinate fenomenologiche di Alessandro Manzoni, intento a scrivere seduto alla sua scrivania nel 1821 non coincidono con quelle dei *Promessi Sposi*, che parlano di un certo Fermo (che in seguito diviene Renzo) e di una certa Lucia a Lecco nel diciassettesimo secolo. La medesima differenza si dà con le coordinate dell'enunciatario, l'io – qui – ora di chi legge il romanzo ovunque e in qualunque epoca.

Ora, nel caso dell'empatia, del co-sentire, della compassione e della condivisione del lutto, i soggetti coinvolti condividono le coordinate fenomenologiche del qui e dell'ora, anche nel caso che l'evento doloroso, appartenente al passato, venga presentificato, come accade in un funerale, in una veglia commemorativa, in una visita al cimitero. Dunque, si co-enuncia insieme l'enunciato della compassione, dell'espressione del lutto, il cui soggetto è collettivo.

[47] Cfr. A. J. GREIMAS E J. COURTES, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, cit., pp. 104-107.

Mi sembra che qui si possa ravvisare un legame con le considerazioni di Wittgenstein sul dolore: per il filosofo viennese, è un nonsenso pensare che il dolore sia una sorta di oggetto privato, che potrebbe perfino non venire espresso mai nel corso di un'intera esistenza:

> Ma se gli uomini non esternassero i loro dolori (non gemessero, non torcessero il volto ecc.)? Allora non sarebbe possibile insegnare a un bimbo l'uso delle parole "mal di denti". - Ebbene, supponiamo che il bambino sia un genio e inventi da sé un nome per questa sensazione! - Ma, naturalmente, con questa parola non riuscirebbe a farsi capire[48].

Nella prospettiva della filosofia del linguaggio e della semiotica recente, quindi, l'empatia e la compassione sono manifestate dalla loro co-espressione e co-enunciazione, che ne costituiscono il presupposto.

4. Conclusioni: una prospettiva semio-etica

La teoria dell'empatia, la riflessione sulla persona e sull'umanità, sul reciproco riconoscimento, sono tutti elementi che rientrano nell'ombrello concettuale della nostra definizione allargata e operativa di "compassione". Questa idea di riconoscimento e partecipazione diventa la chiave interpretativa con cui affrontare lo studio di fenomeni emergenti nella nostra cultura, proponendo una posizione che pare avere un fondamento teorico ed etico, ancora una volta, non così lontano dal concetto chiave di compassione.

Dopo un'epoca in cui i semiotici abbracciavano la *guerriglia semiologica*[49] per smascherare ideologie, è seguita un'epoca in cui, per cercare di riscattare la sua reputazione scientifica, la semiotica ha adottato prevalentemente l'approccio oggettivante e oggettificante cui accenna Landowski[50], tendendo a mettere in secondo piano una prospettiva *engagée* in nome di una pretesa oggettività. Ma anche questo periodo sembra ormai volgere al termine. Molte

---

[48] Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad it. *Ricerche filosofiche,* Einaudi, Torino 1995, p. 122.

[49] Umberto Eco definisce la guerriglia semiologica come un tentativo, tattico, di opporsi alle strategie di codifica esercitate dal potere. Infatti, è possibile mutare il significato del messaggio cambiando le circostanze della sua ricezione. Cfr. U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 230, n. 30. Nel 1975 Eco dedica appena una nota ad un concetto che alla fine degli anni '60 aveva orientato una buona parte della sua ricerca, raccolta in U. ECO, *Il costume di casa*, Bompiani, Milano 1973. Peraltro, le tattiche suggerite da Eco – fruire di un telegiornale come se fosse uno spettacolo di varietà o di un documentario come se si trattasse di uno sceneggiato a puntate – sono risultate inefficaci perché fatte proprie dagli emittenti stessi nella progettazione delle trasmissioni: cfr. G. MARRONE, *Corpi sociali,* Einaudi, Torino 2001, p. 48. Si leggano anche le interessanti considerazioni di P. DESOGUS, *Eco e la totalità debole. Soggettività, produzione segnica e ideologia*, «L'ospite Ingrato», 10, pp. 127-147.

[50] E. LANDOWSKI, *Shikata ga nai. O ancora un passo per diventare davvero semiologi!*, cit.

riflessioni semiotiche recenti si interrogano criticamente sullo statuto etico della semiotica, o comunque partono da una dimensione che è quella filosofica dell'etica per l'interpretazione di fenomeni culturali anche molto attuali, o addirittura per immaginare e proporre nuovi modi di vivere insieme, nuovi modelli di economia e comunità[51].

Sebbene negli studi semiotici qui menzionati e discussi la compassione non sia esplicitamente menzionata, specie in base al confronto con le posizioni filosofiche analizzate essa ci sembra un concetto chiave, con un altissimo potenziale anche come risorsa interpretativa per lo studio di fenomeni culturali che già sono da tempo all'attenzione della ricerca semiotica (si pensi per esempio ai molti studi di semiotica dedicati al rapporto tra esseri umani e animali[52]). La compassione sembra in un certo senso fornire un punto di vista comune che pare dare conto di una sensibilità molto diffusa in semiotica e in altre discipline umanistiche, in cui la definizione del soggetto passa necessariamente per il confronto con l'altro, mediante dispositivi di traduzione che non sono solo di natura intellettuale, ma anche emozionale, radicati nella prassi e nel sentire comune.

[51] Si vedano a titolo esemplificativo S. PETRILLI e A. PONZIO, *Semioetica. La scienza dei segni in ascolto*, Meltemi, Milano, 2024; T. MIGLIORE, *Postfazione. Semiotica arte della cura sociale*, in G. Marrone e T. Migliore (a cura di), *Cura del senso e critica sociale. Ricognizione della semiotica* italiana, Mimesis, Sesto San Giovanni 2022, pp. 525-543; U. VOLLI, *Dalla censura alla semioetica*, «Lexia», 2015, 21-22, pp. 15-31.

[52] Si vedano ad esempio D. BERTRAND e G. MARRONE, *La sfera umanimale. Valori, racconti, rivendicazioni*, Meltemi, Milano 2019; D. MARTINELLI, *A Critical Companion to Zoosemiotics. People, Paths, Ideas*, Springer, Dordrecht 2010.

CINEMA

ENRICO PROCENTESE*

ARCHITETTURE DEL TRANSITO. IL TRENO TRA SPAZIO, TEMPO E RACCONTO CINEMATOGRAFICO

Il contributo analizza il rapporto tra ferrovia e cinema, assumendo il treno come dispositivo estetico, percettivo e mediale che contribuisce alla costruzione del linguaggio cinematografico. Attraverso un approccio interdisciplinare, che intreccia storia del cinema, teoria dei media, cultura visuale e studi sulla mobilità, il saggio ricostruisce le modalità con cui la modernità ferroviaria ha ridefinito le coordinate della percezione dello spazio, del tempo e del movimento, anticipando alcune delle condizioni fondamentali dell'esperienza filmica. L'indagine è arricchita dal confronto con studiosi e professionisti provenienti da ambiti disciplinari differenti, i cui contributi consentono di approfondire la funzione del treno come spazio liminale, architettura narrativa, dispositivo dello sguardo e figura simbolica della modernità. Ne emerge una lettura del dispositivo ferroviario quale matrice culturale e formale dell'immaginario cinematografico, capace di mettere in relazione infrastrutture, pratiche di visione e processi di costruzione del racconto.

Parole chiave: *cinema; ferrovia; cultura visuale; teoria dei media; mobilità; immaginario cinematografico.*

This article investigates the relationship between railways and cinema, by interpreting the train as an aesthetic, perceptual, and media device that has contributed to shaping cinematic language. Adopting an interdisciplinary perspective that brings together film history, media theory, visual culture, and mobility studies, the essay explores how railway modernity transformed the perception of space, time, and movement, anticipating key conditions of the cinematic experience. The analysis is enriched by interviews with scholars and filmmakers from different disciplinary backgrounds, whose insights highlight the train as a liminal space, a narrative architecture, a visual dispositif, and a symbolic figure of modernity. The study ultimately argues that the railway should be understood as a cultural and formal matrix of the cinematic imagination, revealing the deep connections between infrastructures, visual practices, and narrative construction.

Keywords: *cinema; railway; visual culture; media theory; mobility; cinematic imagination.*

* Giornalista pubblicista, enrico.pro@outlook.com

Introduzione

Il cinema nasce all'interno della stessa costellazione tecnologica e percettiva che ha prodotto la modernità ferroviaria. La ferrovia non costituisce soltanto un'infrastruttura di trasporto, ma un dispositivo culturale capace di ridefinire in profondità le coordinate dell'esperienza moderna: la percezione dello spazio, la scansione del tempo, la relazione tra soggetto e movimento. In questo orizzonte, il treno si configura fin dalle origini del cinematografo come una figura privilegiata dell'immaginario visivo, come dimostra emblematicamente *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dei fratelli Lumière[1].

La prossimità tra esperienza ferroviaria ed esperienza cinematografica non si esaurisce nella contingenza storica delle origini, ma rivela una consonanza strutturale più profonda. Entrambe si fondano su una logica del movimento organizzato, sulla successione di quadri visivi e sulla trasformazione dello sguardo in funzione della velocità e della traiettoria. Il finestrino ferroviario e l'inquadratura cinematografica condividono una medesima funzione: incorniciare il mondo, segmentarlo, renderlo attraversabile secondo una dinamica sequenziale. In questo senso, il treno non è soltanto uno dei primi oggetti filmati, ma una vera e propria figura metacinematografica, capace di rendere visibile il funzionamento stesso del dispositivo.

A partire da questa ipotesi, il presente contributo intende indagare il ruolo della ferrovia nella storia del cinema non come semplice elemento iconografico o ambientazione narrativa, ma come dispositivo estetico, percettivo e simbolico che contribuisce a modellare forme specifiche di rappresentazione. Il treno si configura infatti come uno spazio narrativo peculiare: ambiente chiuso e al tempo stesso in movimento, luogo di attraversamento e di incontro tra soggetti estranei, struttura lineare che organizza il racconto secondo traiettorie di necessità, suspense e destino.

Nel corso della storia del cinema, il dispositivo ferroviario assume una pluralità di funzioni che attraversano generi, epoche e cinematografie. Esso può operare come architettura narrativa, spazio drammaturgico, macchina relazionale, figura del destino, metafora della

[1] *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896) dei fratelli Lumière, frequentemente ma erroneamente indicato nella vulgata storiografica come il "primo film della storia del cinema", rappresenta in realtà una delle più celebri opere della fase iniziale della cinematografia, collocandosi nel quadro dei primissimi esperimenti filmici di fine XIX secolo. La sua centralità non deriva esclusivamente dal soggetto rappresentato, l'arrivo di un convoglio ferroviario a vapore presso la stazione di La Ciotat, bensì anche dalla notevole complessità della costruzione visiva, caratterizzata da un'inquadratura obliqua che si discosta dalla frontalità dominante in molte delle prime riprese cinematografiche. Tale soluzione formale produce una straordinaria profondità prospettica, articolando lo spazio filmico secondo una pluralità di direttrici percettive nelle quali il movimento del treno, dei passeggeri e delle dinamiche di stazione si dispiega in maniera policentrica. L'opera trascende così la mera registrazione del reale quotidiano, configurandosi come una precoce elaborazione estetica della modernità industriale e percettiva, in cui il treno emerge fin dalle origini come figura emblematica del rapporto tra tecnologia, mobilità e rappresentazione cinematografica.

modernità, dispositivo di controllo o luogo liminale. Lo scompartimento, il corridoio, la carrozza, la locomotiva e la stazione costituiscono ambienti altamente codificati nei quali il cinema concentra dinamiche di prossimità e distanza, di intimità e sorveglianza, di conflitto e riconoscimento. In tale prospettiva, il treno funziona come un laboratorio narrativo in cui si rendono visibili le tensioni fondamentali della modernità: mobilità e segregazione, anonimato e collettività, progresso e alienazione, apertura e controllo.

Particolare rilievo assume la dimensione simbolica del viaggio ferroviario, inteso come figura liminale tra partenza e destinazione, tra stabilità e trasformazione. Il treno si configura come uno spazio di sospensione, in cui i personaggi sono sottratti temporaneamente ai contesti ordinari e collocati in una condizione intermedia, favorevole alla crisi, alla rivelazione e al mutamento. In questa condizione liminale, il cinema mette in scena incontri casuali, attraversamenti sociali, dinamiche di classe e processi di ridefinizione identitaria.

All'interno della riflessione teorica, numerosi studi hanno evidenziato il ruolo della ferrovia nella trasformazione della percezione moderna. La velocità ferroviaria, la visione incorniciata dal finestrino e la frammentazione del paesaggio contribuiscono alla formazione di un osservatore mobile, discontinuo e mediato, anticipando alcune delle condizioni fondamentali dell'esperienza cinematografica. In questa direzione si collocano, tra gli altri, i contributi di Lynne Kirby[2], che ha mostrato come l'esperienza percettiva del viaggio ferroviario abbia fornito un modello implicito per il dispositivo filmico, e le analisi di Wolfgang Schivelbusch sulla riorganizzazione sensoriale prodotta dalla modernità tecnologica.

Accanto a questa linea interpretativa, una tradizione di studi ha indagato la presenza del treno nella storia del cinema attraverso prospettive filmografiche, iconografiche e tematiche, evidenziandone la ricorrenza in una vasta gamma di generi e contesti produttivi. Tuttavia, tali contributi risultano spesso frammentari o limitati a una dimensione analogica e simbolica, senza sviluppare un'analisi sistematica delle forme attraverso cui il dispositivo ferroviario si integra nelle strutture del linguaggio cinematografico.

È proprio in questo spazio critico che si colloca la presente riflessione, che propone di considerare il treno come una figura strutturale dell'immaginario cinematografico, capace di

[2] Tra i contributi più significativi nello studio del rapporto tra ferrovia e cinema si distingue il lavoro di Lynne Kirby, che in *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema* (Duke University Press, Durham-London, 1997) propone una delle prime sistematizzazioni teoriche organiche di tale intreccio. L'autrice interpreta infatti ferrovia e dispositivo cinematografico come esperienze parallele e complementari della modernità industriale, accomunate dalla capacità di ridefinire profondamente percezione visiva, mobilità, costruzione dello spazio-tempo e formazione della soggettività moderna. In questa prospettiva, il treno non viene considerato esclusivamente come motivo iconografico o narrativo ricorrente, bensì come vero e proprio correlativo tecnologico e culturale del cinema, un "doppio meccanico" capace di condividere con esso strutture percettive, logiche spettatoriali e implicazioni ideologiche. Attraverso l'analisi del cinema muto e delle sue configurazioni simboliche, Kirby evidenzia come il nesso tra treno e cinema partecipi alla costruzione stessa dell'immaginario della modernità occidentale, rendendo il suo volume un riferimento teorico imprescindibile per approfondire la convergenza tra storia dei trasporti, cultura visuale e teoria del cinema. Cfr. L. Kirby, *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham-London 1997, pp. 1-25.

articolare simultaneamente dimensioni estetiche, narrative e mediali. In questa prospettiva, il viaggio ferroviario e la visione filmica condividono una medesima organizzazione dell'esperienza: il passeggero e lo spettatore occupano una posizione analoga, sospesa tra immobilità e movimento, mentre la traiettoria del treno e il montaggio cinematografico strutturano la successione delle immagini.

Il treno emerge così non soltanto come tema ricorrente, ma come principio generativo di forme. Esso consente di pensare il cinema stesso come una pratica di attraversamento: uno spazio in cui lo sguardo si muove, seleziona, monta e costruisce senso lungo una traiettoria. In questa prospettiva, il dispositivo ferroviario non rappresenta semplicemente la modernità, ma ne costituisce una delle matrici figurali più profonde, contribuendo a definire le modalità attraverso cui il cinema organizza l'esperienza del visibile e del narrabile.

A partire da questo inquadramento teorico, l'indagine approfondisce il rapporto tra treno e cinema anche attraverso il confronto con quattro interlocutori provenienti da ambiti disciplinari differenti ma complementari. Da un lato, Stefano Maggi, professore ordinario di Storia contemporanea presso l'Università di Siena e studioso che ha dedicato una parte significativa della propria attività scientifica alla storia delle ferrovie, dei trasporti e della mobilità, offre un punto di osservazione storico-culturale utile a ricollocare il dispositivo ferroviario entro i più ampi processi della modernità infrastrutturale. Dall'altro, Paola Randi, regista che ha ambientato alcune scene delle proprie opere cinematografiche e seriali nello spazio della stazione, consente di interrogare il treno e l'universo ferroviario dal punto di vista della pratica creativa, della costruzione della scena e della funzione drammaturgica dei luoghi del transito.

A queste prospettive si affiancano i contributi di Valentina Valente, docente di Storia del cinema, Storia della fotografia e Film and Media Education, autrice di numerosi studi dedicati alla teoria del cinema, alla cultura visuale, al rapporto tra immagine, spazio e spettatorialità e alle pratiche di educazione all'immagine, e di Andrea Mariani, professore associato presso l'Università degli Studi di Udine, dove insegna Teoria dei media e dei nuovi media, Filologia del cinema ed Exhibition Design. Le sue ricerche spaziano dal cinema amatoriale e sperimentale nell'Italia tra le due guerre al documentario italiano delle origini, fino ai temi della preservazione del patrimonio filmico e del digital storytelling. Attraverso prospettive differenti ma convergenti, i loro contributi ampliano il quadro interpretativo, consentendo di leggere il rapporto tra treno e cinema alla luce della teoria del linguaggio cinematografico, della cultura visuale, della storia dei media e delle trasformazioni delle pratiche di fruizione.

Le interviste si configurano così come un'estensione del quadro teorico delineato in queste pagine: non un semplice corredo complementare, bensì uno strumento di ricerca capace di verificare, problematizzare e rilanciare, su un piano empirico e interdisciplinare, alcune delle

ipotesi poste al centro della presente riflessione. Il dialogo con Maggi, Mariani, Randi e Valente permette infatti di osservare il nesso tra treno e cinema non soltanto come oggetto di analisi testuale, ma come un campo dinamico di elaborazione storica, culturale, estetica e mediale, nel quale convergono prospettive differenti che, nel loro insieme, contribuiscono a restituire la complessità di un immaginario ancora oggi straordinariamente vitale.

Stefano Maggi. La ferrovia come matrice storica della visione moderna

Nel quadro di una ricerca dedicata al rapporto tra treno e cinema, il contributo di Stefano Maggi permette di fondare storicamente ciò che, sul piano filmico, appare come una relazione estetica e simbolica: la ferrovia non è soltanto uno dei grandi temi dell'immaginario cinematografico, ma una delle condizioni culturali che hanno preparato la modernità dello sguardo. La sua riflessione consente infatti di comprendere il treno come dispositivo complesso, insieme tecnico, sociale, percettivo e politico, capace di trasformare il modo in cui gli individui abitano il tempo, attraversano lo spazio, percepiscono il paesaggio e si collocano dentro una collettività regolata.

Il rapporto di Maggi con la ferrovia nasce da una conoscenza interna del mondo ferroviario, non da un interesse puramente esterno o bibliografico. La sua formazione di studioso si radica in una prossimità biografica: l'infanzia accanto al padre capotreno, i viaggi "in servizio", la frequentazione del Dopolavoro ferroviario, del sindacato, delle officine, degli uffici, fino all'esperienza diretta, tra i ventuno e i ventiquattro anni, presso il deposito del personale viaggiante di Venezia. Questo dato non ha valore aneddotico, ma epistemologico: la ferrovia, per Maggi, è prima di tutto un mondo vissuto.

«L'interesse per la ferrovia viene da una conoscenza profonda del mondo ferroviario e delle sue numerose istituzioni dall'interno»[3].

Questa esperienza culmina nei servizi come cuccettista tra Venezia e Reggio Calabria, che Maggi ricorda come «il lavoro più bello e interessante per il contatto umano» svolto nella propria vita. Fin dall'inizio, dunque, la ferrovia appare non solo come infrastruttura, ma come universo umano: un sistema di corpi, mestieri, relazioni, appartenenze e ritualità.

A partire da questa esperienza concreta, Maggi interpreta l'introduzione della ferrovia nel XIX secolo come una delle grandi fratture costitutive della modernità. Il treno modifica

[3] Stefano Maggi, intervista realizzata tramite e-mail in data 17/03/2026

radicalmente la percezione dello spazio perché riduce i tempi di percorrenza e rende accessibili luoghi prima lontani. Ma la trasformazione più profonda consiste nel fatto che la distanza smette progressivamente di essere pensata in termini puramente geografici e diventa esperienza temporale.

«Le distanze non furono più misurate in chilometri, ma in ore».

Questa semplice formulazione contiene una trasformazione decisiva: il territorio moderno non è più soltanto estensione, ma durata organizzata, tempo di percorrenza, relazione tra punti connessi da una rete. Alla compressione dello spazio corrisponde la razionalizzazione del tempo. La necessità di coordinare il movimento dei treni impone infatti un tempo uniforme, sottratto alla pluralità dei tempi locali fondati sul mezzogiorno solare. Prima ancora della piena affermazione dei fusi orari, la ferrovia abitua la società a una temporalità astratta, meccanica, regolata dall'orologio.

In questo senso, il treno non produce soltanto mobilità, ma una nuova disciplina dell'esperienza. L'individuo moderno impara a vivere dentro un sistema di orari, coincidenze, attese, partenze, ritardi, regolamenti. La ferrovia costruisce un soggetto nuovo: non più soltanto viaggiatore, ma passeggero, utente, cittadino inserito in una rete di tempi e spazi amministrati. Per questo Maggi può affermare che il treno è uno dei dispositivi centrali nella produzione della soggettività moderna. Esso rende concreta la nazione come spazio unitario, governabile, attraversabile: la ferrovia partecipa ai processi di *nation building*, trasformando l'unità politica in esperienza materiale del territorio.

La modernità ferroviaria introduce inoltre una frattura percettiva senza precedenti. Rispetto alla carrozza, alla diligenza, alla navigazione o al viaggio a piedi, il treno separa il movimento dall'esperienza corporea dello spazio. Il viaggiatore avanza senza realmente attraversare; vede il territorio senza parteciparvi; percorre luoghi che non tocca. La velocità produce così un nuovo rapporto tra corpo e paesaggio.

«La velocità ferroviaria rompe l'equivalenza storica tra movimento ed esperienza dello spazio»[4].

Da questo momento il paesaggio non è più soltanto ambiente vissuto, ma superficie

[4] *Ibid.*

visiva. Scorre davanti al finestrino come una sequenza di immagini, mentre il corpo del passeggero resta relativamente immobile. Il treno inaugura quindi una visione incorniciata, mediata, separata dall'azione. Il finestrino non è un semplice elemento architettonico della carrozza: è un dispositivo percettivo. Delimita il campo, seleziona il visibile, trasforma il mondo in immagine.

È qui che il discorso di Maggi incontra più direttamente il cinema. La ferrovia, prima ancora della sala cinematografica, educa lo sguardo moderno a una condizione spettatoriale. Il passeggero guarda senza intervenire; osserva una successione di immagini prodotte dal movimento; sperimenta una distanza tra sé e il mondo. Il finestrino anticipa simbolicamente l'inquadratura cinematografica perché, come lo schermo, organizza una visione separata, frontale, incorniciata.

«Il finestrino del treno anticipa lo schermo cinematografico come cornice del mondo»[5].

Questa continuità non va intesa come semplice analogia suggestiva, ma come una vera parentela culturale tra due dispositivi della modernità. Il cinema eredita dal treno una modalità del vedere fondata sull'immobilità del corpo e sul movimento delle immagini. Lo spettatore cinematografico, come il passeggero ferroviario, è collocato in una posizione di osservazione mediata. In entrambi i casi, il mondo diventa sequenza, flusso, montaggio percettivo.

«Lo spettatore, come il passeggero, osserva senza intervenire.

Il treno, dunque, prepara culturalmente il pubblico alla nascita del cinema perché abitua gli individui a guardare immagini in movimento restando immobili. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* assume allora un valore emblematico non solo perché il cinema filma uno dei simboli della modernità, ma perché mette in scena il dispositivo che aveva già trasformato lo sguardo collettivo. Il "mostro d'acciaio" che sembra uscire dallo schermo appartiene a un immaginario già sedimentato nella sensibilità moderna.»[6]

La ferrovia agisce anche sulla concezione dello spazio. La linearità dei binari produce un territorio orientato, direzionale, sequenziale.

Lo spazio non è più percepito soltanto come ambiente da abitare, ma come asse da percorrere.

[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*

«Le stazioni diventano nodi funzionali; ciò che si colloca tra una stazione e l'altra tende a diventare intervallo, passaggio, sfondo. La continuità geografica viene sostituita da una continuità infrastrutturale. In questo modo il treno non collega soltanto luoghi: riorganizza il modo stesso di pensarli.»[7]

Al tempo stesso, la ferrovia introduce una nuova esperienza collettiva. Individui sconosciuti condividono per un tempo determinato uno spazio chiuso, regolato, ordinato.

«La carrozza ferroviaria produce una forma inedita di prossimità tra estranei: una comunità temporanea, spesso destinata a dissolversi all'arrivo. Gli scompartimenti, oggi in gran parte scomparsi, sono stati luoghi di incontri casuali, conversazioni inattese, conoscenze profonde e impreviste. Ma anche quando non genera relazione, il treno istituisce una socialità impersonale, fondata sulla copresenza e sull'anonimato: una forma di convivenza che anticipa l'esperienza della metropoli.»[8]

Questa dimensione sociale non riguarda soltanto i passeggeri. Attorno alla ferrovia si forma un intero universo professionale e comunitario: stazioni, officine, depositi, dopolavoro, sindacati, famiglie ferroviarie. Maggi richiama a questo proposito l'idea di una *société cheminote*, una società ferroviaria dotata di identità, linguaggi, appartenenze e rituali propri. Il treno è quindi una macchina sociale oltre che tecnica: organizza comportamenti, gerarchie, tempi, relazioni e culture del lavoro.

«L'immaginario ferroviario nasce precisamente da questa densità. Tra gli anni Trenta e Sessanta dell'Ottocento, con la diffusione del treno come esperienza di massa, la ferrovia entra nella letteratura, nella pittura, nella stampa, nella cultura popolare. All'inizio essa appare anche come forza perturbante, inquietante, segno di una velocità che rompe l'ordine precedente. Con il consolidarsi della rete ferroviaria, il treno diventa però emblema di progresso, razionalità, unificazione nazionale e modernità industriale. Nascono figure e oggetti destinati a sedimentarsi nell'immaginario collettivo: la stazione, l'orario, il viaggiatore, il ferroviere, la locomotiva, lo scompartimento. Nascono persino pratiche editoriali legate alla mobilità ferroviaria, come le collane tascabili pensate per la lettura in viaggio. »[9]

Tra Ottocento e Novecento il treno diventa così una delle metafore più potenti e

[7] *Ibid.*
[8] I*bid.*
[9] *Ibid.*

ambivalenti della modernità. Da un lato incarna la velocità, il progresso tecnico, la democratizzazione del movimento, la razionalità industriale, l'integrazione nazionale. Dall'altro lato rivela il volto disciplinare e coercitivo della modernità stessa: orari, controllo, regolazione dei corpi, mobilitazione militare, usi politici della rete. Le tradotte di guerra e i treni delle deportazioni mostrano tragicamente come la medesima infrastruttura capace di connettere territori e persone possa trasformarsi in strumento di dominio e annientamento.

«Il treno è quindi un simbolo ambivalente: promessa di progresso e strumento di governo»[10].

Questa ambivalenza è essenziale anche per comprendere la sua fortuna cinematografica. Il treno è movimento e destino, libertà e costrizione, incontro e separazione, progresso e catastrofe.

«È uno spazio chiuso che si muove, una comunità provvisoria lanciata lungo una traiettoria, una linea narrativa già inscritta nella forma stessa del viaggio. La sua centralità nel cinema non deriva soltanto dal fatto che esso "si muove", ma dal fatto che il suo movimento è già culturalmente carico di senso.»[11]

Maggi individua differenze significative tra i diversi immaginari ferroviari. In Europa il treno è legato soprattutto alla costruzione dello Stato-nazione, all'ordine territoriale, alla razionalità amministrativa, all'integrazione dello spazio. Negli Stati Uniti prevale invece l'immaginario della frontiera, della conquista dell'Ovest, dell'espansione e dell'opportunità economica.

«Nei contesti coloniali, la ferrovia assume un valore più ambiguo, associato al dominio e allo sfruttamento; in Asia orientale, diventa spesso simbolo di modernizzazione accelerata e imitazione tecnologica. Il treno non possiede dunque un unico significato universale: è una forma tecnica capace di produrre immaginari diversi a seconda dei contesti storici e politici.»[12]

Questa complessità spiega perché il cinema abbia trovato nella ferrovia un repertorio narrativo inesauribile. Il treno contiene già in sé una struttura drammaturgica: partenza, traiettoria, attesa, incontro, separazione, arrivo. È un dispositivo di racconto prima ancora di

[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*

diventare oggetto filmico. Per questo Maggi può affermare che il treno possiede «un universo simbolico enorme: viaggio, destino, trasformazione»[13]. Nel cinema, esso diventa luogo privilegiato per rappresentare le tensioni della modernità: mobilità e controllo, anonimato e relazione, progresso e trauma, apertura e disciplina.

Quando gli viene chiesto quale film rappresenti in modo particolarmente significativo il mondo ferroviario, Maggi indica *Il ferroviere* di Pietro Germi, non soltanto come capolavoro cinematografico, ma come straordinaria ricostruzione storica dell'ambiente ferroviario[14]. La scelta è rilevante perché sposta l'attenzione dal treno come semplice figura simbolica al treno come mondo sociale: lavoro, famiglia, appartenenza, conflitto, dignità professionale, cultura ferroviaria.

Il contributo di Stefano Maggi consente dunque di rafforzare una delle ipotesi centrali di questa ricerca: il treno non è soltanto un tema ricorrente nella storia del cinema, ma una delle matrici culturali della visione moderna. La ferrovia ha trasformato il tempo in orario, lo spazio in rete, il paesaggio in immagine, il viaggiatore in spettatore, la mobilità in esperienza collettiva regolata. «Ha prodotto un soggetto capace di guardare il mondo come sequenza di immagini incorniciate. »[15]

In questa prospettiva, il rapporto tra treno e cinema non appare come una coincidenza delle origini, ma come una continuità strutturale tra due dispositivi della modernità. Entrambi organizzano il movimento, disciplinano il tempo, segmentano lo spazio, producono visione. Prima ancora che il cinema insegnasse allo spettatore a guardare immagini in movimento, la ferrovia aveva già trasformato il mondo in una successione di paesaggi visibili da una cornice.

Valentina Valente. Il treno come spazio liminale. Dispositivo dello sguardo e immaginario condiviso

Il contributo di Valentina Valente permette di leggere il rapporto tra cinema e ferrovia attraverso una prospettiva che intreccia storia del cinema, cultura visuale, fotografia e Film and

[13] *Ibid.*

[14] *Il ferroviere*, diretto da Pietro Germi nel 1956, costituisce una delle rappresentazioni più significative del mondo ferroviario nel cinema italiano del dopoguerra. Attraverso la vicenda del macchinista Andrea Marcocci, interpretato dallo stesso Germi, il film restituisce con straordinaria intensità il treno come spazio materiale, simbolico e sociale, intrecciando la dimensione del lavoro ferroviario con quella della crisi familiare, morale ed esistenziale dell'Italia del boom industriale. L'opera assume particolare rilievo nella presente ricerca poiché mostra come l'universo ferroviario divenga nel cinema non soltanto scenario narrativo, ma dispositivo figurale attraverso cui rappresentare trasformazioni sociali, tensioni di classe e mutamenti della modernità italiana.

[15] Stefano Maggi, intervista realizzata tramite e-mail in data 17/03/2026

Media Education. La sua riflessione insiste soprattutto sulla natura percettiva e simbolica del treno.

Fin dalle origini, cinema e ferrovia appaiono legati da una comune appartenenza alla modernità. Entrambi ridefiniscono il modo in cui il soggetto guarda il mondo e attraversa lo spazio. «Sicuramente entrambe le invenzioni ridefiniscono il rapporto tra corpo, spazio e tempo; entrambe producono uno spettatore mobile, sollecitato da immagini in successione».

A questo proposito, Valente richiama il lavoro di Lynne Kirby, che in *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema* ha mostrato come il cinema muto abbia elaborato molte delle proprie strutture narrative proprio attraverso la presenza del treno[16]. Non si tratta, dunque, soltanto di un tema ricorrente, ma di una vera matrice percettiva: «Il cinema muto ha costruito molte delle sue strutture narrative mostrando il treno come dispositivo di percezione, non solo come tema»[17].

In questa genealogia, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dei fratelli Lumière occupa un posto inevitabilmente centrale. L'immagine del treno che avanza verso lo spettatore non appartiene solo alla storia delle origini del cinema, ma alla costruzione stessa dell'illusione cinematografica. «Il fatto che quell'immagine porti con sé la leggenda della fuga in sala ci racconta quanto l'incontro con il cinema e il treno costituisca anche l'incontro con l'illusione cinematografica»[18].

La reazione attribuita agli spettatori dei Lumière diventa così il segno di una nuova forma di credulità percettiva, ancora attiva nelle esperienze audiovisive contemporanee. «La sospensione della credulità che avrebbe fatto scansare istintivamente gli spettatori davanti al treno è la stessa che fa spostare noi, centotrent'anni dopo, quando vediamo una freccia raggiungerci durante la proiezione di un film in 3D»[19].

La forza narrativa del treno deriva anche dalla sua struttura materiale: «Il treno percorre una traiettoria obbligata ed è un luogo chiuso che si muove. Lo scompartimento crea una prossimità forzata tra estranei, attiva dinamiche di rivelazione e conflitto»[20].

Per Valente, la dimensione liminale del treno è uno dei motivi principali della sua persistenza nell'immaginario cinematografico. Il viaggio ferroviario sospende i personaggi tra un prima e un dopo, tra un luogo lasciato e uno non ancora raggiunto. «È uno spazio liminale nel senso pieno del termine: i personaggi vi entrano in un modo e ne escono trasformati»[21].

Accanto al treno, la stazione costituisce uno degli spazi più cinematografici della modernità. La sua forza deriva dalla compresenza di funzioni diverse: è luogo dell'arrivo e della

---

16 Per approfondire: *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*, Duke University Press, Durham-London, 1997.
17 Valentina Valente, intervista realizzata via e-mail in data 06/07/2026
18 *Ibid.*
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*
21 *Ibid.*

partenza, dell'incontro e dell'addio, ma anche punto di osservazione privilegiato sulle dinamiche della città. «La stazione è uno spazio di relazione e al contempo uno spazio di transito: ci si incontra, ci si saluta, ci si dice addio, si attende»[22].

La stazione permette inoltre uno sguardo particolare sulla vita collettiva: «Se si entra in una stazione senza dover partire, salutare o accogliere qualcuno, si possono osservare le traiettorie umane e il fluire continuo della città senza essere notati. È un punto di osservazione eccezionale per narrare».[23]

Tra le immagini più forti del cinema ferroviario, Valente individua il finestrino. Esso non è soltanto un dettaglio scenografico, ma un dispositivo visivo che organizza il rapporto tra interno ed esterno, tra paesaggio e interiorità. «Il finestrino permette di incorniciare il mondo esterno organizzando il visibile al suo interno. Il paesaggio che scorre entra inevitabilmente in relazione con il mondo interiore del personaggio che osserva»[24].

Richiamando Wolfgang Schivelbusch[25], Valente interpreta il finestrino come una sorta di anticipazione dello schermo cinematografico: «Schivelbusch considera il finestrino del treno come uno schermo cinematografico ante litteram: il passeggero guarda un paesaggio incorniciato che scorre via, anticipando la percezione visiva dello spettatore in sala»[26].

Questa percezione non riguarda soltanto la visione, ma anche la costruzione del racconto. Il paesaggio visto dal treno non è né completamente statico né completamente dinamico: è una successione di frammenti, una visione intermittente, mediata dalla velocità. «Il viaggio in treno ha trasformato il modo di guardare il paesaggio: la velocità produce una dissolvenza del primo piano, mentre lo sfondo si stabilizza in una visione panoramica»[27].

Il cinema trova in questa esperienza un modello per pensare il proprio punto di vista: «Il finestrino del treno introduce una soggettività mobile e mediata, che coglie il mondo per frammenti. Non è un caso che questa struttura percettiva si avvicini molto al montaggio»[28].

La mitologia ferroviaria, secondo Valente, si costruisce anche attraverso la fotografia. Il treno è stato uno degli strumenti attraverso cui la modernità ha documentato se stessa, il proprio avanzamento e la propria capacità di unire territori. «Il treno ha una sua mitologia incarnata, sin dal reportage fotografico in cui Alexander Gardner seguì la costruzione della Union Pacific Railroad, documentando la nascita di una nazione attraverso la ferrovia»[29].

Nel contesto statunitense, il rapporto tra ferrovia e immaginario assume un significato

---

22 *Ibid.*
23 *Ibid.*
24 *Ibid.*
25 Per approfondire: W. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialisation of Time and Space in the 19th Century*, University of California Press, Los Angeles, 1997
26 Valentina Valente, intervista realizzata via e-mail in data 06/07/2026
27 *Ibid.*
28 *Ibid.*
29 *Ibid.*

particolarmente forte: «In particolare negli Stati Uniti, sia il cinema sia le ferrovie hanno contribuito alla nascita dell'epica di una nazione che usa le ferrovie per unirsi e il cinema per creare un immaginario comune».

Nel tempo, il cinema ferroviario ha elaborato anche una propria grammatica visiva. Alcune figure ricorrono con tale frequenza da costituire quasi un repertorio riconoscibile: «Esistono alcune figure consolidate: il carrello in avanti lungo il binario, il piano sequenza che accompagna il treno in movimento, il campo-controcampo tra il volto al finestrino e il paesaggio esterno, il montaggio ritmato sulle ruote che scorrono sui binari»[30].

Nel cinema italiano, la rappresentazione del treno attraversa stagioni diverse, assumendo ogni volta funzioni differenti. Nel Neorealismo, esso è spesso legato alla dimensione sociale, al lavoro, allo spostamento collettivo. «In *Riso amaro*[31] il treno accompagna le mondine verso il lavoro stagionale e costituisce il primo atto del film, quello in cui conosciamo la situazione narrativa e sociale»[32].

Con la commedia all'italiana, la ferrovia entra invece nell'immaginario popolare attraverso sequenze diventate iconiche: «come quella degli schiaffi alla stazione di Firenze Santa Maria Novella in *Amici miei* di Mario Monicelli». Negli anni Settanta, il cinema politico ne accentua invece il valore metaforico: «Negli anni Settanta il treno diventa metafora di classi sociali in conflitto»[33].

Le produzioni contemporanee mostrano, secondo Valente, una duplice direzione: «da un lato il treno come non-luogo dell'alienazione urbana, dall'altro una riscoperta romantica e nostalgica, il treno come macchina del tempo e della memoria»[34].

Questa capacità di rappresentare il passaggio spiega anche perché il treno venga spesso associato ai momenti di trasformazione individuale: «Il treno è, per definizione, uno spazio di transizione: si è in movimento tra un prima e un dopo, tra un luogo lasciato e uno non ancora raggiunto»[35].

La dimensione rituale del viaggio rafforza tale funzione: «il distacco fisico dal contesto ordinario, l'ingresso in uno spazio regolato da leggi proprie, la durata imposta».

Per questo, nella prospettiva di Valente, il treno può essere letto anche attraverso la teoria

---

30 *Ibid.*

31 Il celebre film neorealista *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis si apre nella stazione di Torino, dove Francesca (Doris Dowling), in fuga dopo un furto, si confonde tra le mondine in partenza per le risaie e incontra Silvana (Silvana Mangano), dando avvio alla vicenda narrativa. In questa sequenza inaugurale il treno non assolve soltanto una funzione narrativa, ma assume un forte valore simbolico, rappresentando lo spostamento collettivo della forza lavoro e i profondi processi di trasformazione economica e sociale dell'Italia del secondo dopoguerra. La stazione e il convoglio ferroviario diventano così il luogo in cui si intrecciano mobilità, lavoro e destino individuale, anticipando le tensioni sociali che attraverseranno l'intero film.

32 Valentina Valente, intervista realizzata via e-mail in data 06/07/2026

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

antropologica elaborata da Van Gennep: «Tutte queste caratteristiche corrispondono alla fase liminale dei riti di passaggio[36]. Il cinema lo ha compreso intuitivamente e ha usato il treno per accompagnare i personaggi nei momenti in cui dovevano affrontare una scelta o un cambiamento»[37].

Il cinema, a sua volta, ha inciso profondamente sul modo in cui il pubblico immagina il viaggio ferroviario. L'esperienza reale del treno è ormai attraversata da un repertorio di immagini cinematografiche che precedono la partenza stessa: «l'incontro misterioso nello scompartimento, l'inseguimento sul tetto delle carrozze, il paesaggio notturno, l'addio sul binario»[38].

Tra queste immagini, quella dell'addio occupa un posto particolarmente persistente. Il saluto prolungato sulla banchina, il corpo che rincorre il treno, il distacco che diventa immagine melodrammatica hanno contribuito a educare sentimentalmente lo spettatore: «Come abbiamo imparato a baciare dal cinema classico americano, così abbiamo imparato a salutare la persona amata che parte in treno»[39].

Tra gli autori che hanno saputo trasformare il treno in linguaggio espressivo, Valente cita Sergio Leone, Buster Keaton, Wes Anderson e Jean-Luc Godard: «Sergio Leone ha fatto della ferrovia, della sua costruzione e del progresso che essa incarna, il motore tragico di un'intera epopea. In *The General*, Keaton costruisce una relazione quasi cosmica tra corpo umano e macchina ferroviaria. Wes Anderson usa il treno come dispositivo metatestuale: la struttura compartimentata del convoglio diventa la struttura stessa del film»[40].

Particolarmente significativa è anche l'esperienza installativa di Jean-Luc Godard al Centre Pompidou nel 2007, con *Voyage(s) en utopie*, dove un treno in miniatura collegava fisicamente le sale della mostra: «Utilizzare un treno per connettere le sale di una mostra sul cinema significa fare del percorso espositivo una metafora del cinema stesso: il visitatore diventa passeggero, lo spostamento tra una sala e l'altra diventa montaggio»[41].

Nonostante le trasformazioni della mobilità contemporanea, il treno conserva un posto privilegiato nell'immaginario cinematografico. L'alta velocità e i voli low cost hanno modificato l'esperienza reale dello spostamento, ma non hanno cancellato il valore simbolico sedimentato nel Novecento: «Il treno ha acquisito uno statuto simbolico così sedimentato da resistere alle

---

[36] La nozione di *rito di passaggio*, elaborata dall'antropologo Arnold van Gennep nell'opera *Les Rites de Passage* (1909), descrive i processi di transizione da uno status sociale a un altro attraverso tre fasi: separazione, liminalità e reincorporazione. Nel caso del viaggio ferroviario, il treno può essere interpretato come uno spazio liminale: un ambiente di transizione in cui il soggetto è temporaneamente sospeso tra un "prima" e un "dopo", condizione che il cinema ha frequentemente impiegato per rappresentare momenti di trasformazione, scelta o ridefinizione identitaria dei personaggi.

[37] Valentina Valente, intervista realizzata via e-mail in data 06/07/2026

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*

[41] *Ibid.*

trasformazioni tecnologiche»[42].

Anzi, proprio nell'epoca dell'accelerazione, il treno può rappresentare una forma diversa di temporalità: «Il treno lento è diventato una figura della decelerazione, del tempo che torna ad avere spessore».

La riflessione di Valente si apre infine alla Film and Media Education. Il cinema può diventare uno strumento efficace per avvicinare bambini e ragazzi alla cultura ferroviaria, proprio perché permette di partire da immagini già presenti nel loro immaginario. «È possibile creare percorsi trasversali»[43].

Il Binario 9¾ di Harry Potter, per esempio, costituisce una soglia narrativa immediatamente riconoscibile dalle nuove generazioni. «Il Binario 9¾ è il passaggio al mondo magico rispetto al mondo dei babbani, ma anche il passaggio di crescita di Harry verso il suo percorso personale»[44].

Da qui si possono costruire ponti verso altri film, anche lontani tra loro, capaci di mostrare la persistenza del treno nell'immaginario audiovisivo: *Il castello errante di Howl*, *Buffalo Kids, Inside Out*. «Utilizzare prodotti cinematografici che bambini e ragazzi conoscono può diventare un ponte verso film più lontani, ma ancora molto significativi»[45].

Un percorso didattico dedicato al rapporto tra cinema e ferrovia dovrebbe, secondo Valente, partire inevitabilmente dai Lumière e attraversare il cinema muto, il western, la commedia italiana, l'animazione e anche le pagine più tragiche della storia novecentesca. «Partirei da *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat* e affronterei film in cui il treno è centrale, come *The Great Train Robbery* e *The General*, mostrando come il treno possa essere protagonista fisico assoluto di un film»[46].

A questi titoli affiancherebbe sequenze iconiche della storia del cinema, da Sergio Leone ad *Amici miei*, senza escludere il ruolo del treno nella rappresentazione della deportazione[47].

La prospettiva interdisciplinare appare, in conclusione, indispensabile. Il treno è tecnologia, spazio sociale, figura estetica, archetipo narrativo e dispositivo percettivo; per

---

42 *Ibid.*
43 *Ibid.*
44 *Ibid.*
45 *Ibid.*
46 *Ibid.*
47 Accanto alla sua tradizionale valenza simbolica di progresso, incontro e trasformazione, la ferrovia assume nella storia del Novecento anche un significato profondamente traumatico, diventando il principale dispositivo logistico delle deportazioni verso i campi di concentramento e di sterminio durante la Seconda guerra mondiale. Il cinema ha restituito con forza questa dimensione, trasformando il treno in emblema della perdita della libertà, della separazione e della disumanizzazione. Tra gli esempi più significativi si ricordano *La vita è bella* (1997) di Roberto Benigni, in cui il viaggio ferroviario segna il passaggio irreversibile verso l'universo concentrazionario; *Schindler's List* (1993) di Steven Spielberg, dove i convogli ferroviari diventano una delle immagini più potenti della deportazione degli ebrei e *La scelta di Sophie* (Sophie's Choice, 1982) di Alan J. Pakula, in cui l'arrivo del convoglio ad Auschwitz introduce la celebre sequenza della selezione sulla Judenrampe, durante la quale Sophie è costretta a scegliere quale dei suoi due figli salvare, facendo del treno il tragico preludio alla definitiva negazione dell'umanità.

questo richiede strumenti molteplici, capaci di mettere in dialogo storia del cinema, cultura visuale, antropologia, architettura e studi sulla mobilità. «La prospettiva interdisciplinare è metodologicamente ricca e consente di restituire la complessità reale di un'invenzione umana come il treno. In questo senso, la cultura visuale, con la sua capacità di mettere in relazione immagini, pratiche e discorsi, offre un quadro particolarmente produttivo»[48].

Se dovesse condensare il rapporto tra cinema e ferrovia in una sola immagine, Valente sceglierebbe lo scompartimento ferroviario, e in particolare le inquadrature di Wes Anderson in *Il treno per il Darjeeling*. Non un'immagine di transito esterno, dunque, ma uno spazio interno in cui il viaggio diventa relazione, incomunicabilità, forma del racconto.

Il contributo di Valentina Valente conferma dunque come il rapporto tra cinema e ferrovia non possa essere ridotto alla presenza del treno sullo schermo. La ferrovia agisce come forma dello sguardo, dispositivo narrativo, spazio liminale, archivio simbolico e strumento educativo. Attraverso il finestrino, lo scompartimento, la stazione e il viaggio, il cinema ha imparato non solo a rappresentare il movimento, ma a trasformarlo in racconto, memoria e immaginario condiviso.

Paola Randi. Spazio, percezione e modernità tra dispositivo cinematografico, biografia e racconto

Nel contesto di una ricerca che intende indagare il rapporto strutturale tra treno e cinema, il contributo di Paola Randi si rivela particolarmente prezioso perché permette di articolare questo nesso su più livelli simultanei: estetico, narrativo, percettivo, simbolico e biografico. La riflessione della regista, infatti, non si limita a riconoscere nello spazio ferroviario una semplice ambientazione scenografica, ma lo identifica come una forma profonda dell'esperienza moderna e come uno dei luoghi privilegiati attraverso cui il cinema organizza il movimento, il desiderio, il tempo e la trasformazione.

Per Randi, la stazione è uno spazio intrinsecamente cinematografico perché condensa in sé una pluralità di tensioni fondamentali: è luogo di attesa e di passaggio, di sospensione e di slancio, di assenza e di possibilità. La sua forza deriva dal fatto che in essa convivono simultaneamente immobilità e movimento, permanenza e partenza.

«La stazione è un luogo di attesa, di speranza, di sogni. Ci sono i sogni di viaggio, di fuga, di spostamento, ma anche l'attesa di qualcuno che arriva. È uno spazio in cui convivono movimento e immobilità»[49].

[48] Valentina Valente, intervista realizzata via e-mail in data 06/07/2026
[49] Paola Randi, intervista realizzata via call in data 26/04/2026

Questa condizione liminale rende la stazione un ambiente narrativamente potentissimo: ogni individuo che la attraversa porta con sé una traiettoria, una frattura, un desiderio, un altrove possibile. La stazione diventa così non solo luogo del transito fisico, ma architettura simbolica della modernità.

Randi evidenzia come il treno e la ferrovia abbiano costituito storicamente non soltanto strumenti di progresso materiale, ma veri e propri generatori di immaginario. Da *Central do Brasil*[50] di Walter Salles a *La stazione* di Sergio Rubini, da *C'era una volta in America* di Sergio Leone fino ai grandi thriller ferroviari, il cinema ha continuamente riconosciuto nella ferrovia una matrice drammaturgica privilegiata.

Tra i modelli più radicali evocati dalla regista emerge *Europa* di Lars von Trier, che viene assunto come una delle espressioni più alte del treno come dispositivo metafisico e cinematografico[51].

«In Europa il treno diventa coscienza, destino, storia. È uno spazio metafisico»[52].

In questa lettura, il film di von Trier non utilizza il treno come semplice scenario, ma come architettura della percezione e della temporalità. «Il lungo attraversamento notturno dei binari, le retroproiezioni, il montaggio ipnotico, le biforcazioni ferroviarie come metafore di scelta e destino, i countdown verso la morte, trasformano il viaggio ferroviario in esperienza ontologica. Il treno diventa struttura narrativa totale, luogo della storia europea e insieme macchina interiore»[53].

Particolarmente significativa è inoltre la riflessione di Randi sull'analogia materiale tra treno e cinema. La regista osserva come la struttura stessa della pellicola, con la successione dei fotogrammi e la timeline del montaggio, richiami visivamente e concettualmente la logica

[50] *Central do Brasil* (1998), diretto da Walter Salles, rappresenta una delle più intense declinazioni cinematografiche della stazione ferroviaria come spazio simbolico, narrativo e umano. Ambientato nella celebre stazione Central do Brasil di Rio de Janeiro, il film trasforma il luogo ferroviario in crocevia di esistenze marginali, memorie, scrittura e possibilità di riscatto: è proprio qui che Dora, ex insegnante divenuta scrivana pubblica per analfabeti, compone lettere destinate a connettere individui separati da distanze geografiche ed emotive. La stazione si configura così non soltanto come infrastruttura del movimento, ma come dispositivo di produzione narrativa, spazio di transito materiale e insieme laboratorio di relazioni, affetti e immaginari. Richiamato da Paola Randi quale riferimento significativo, il film evidenzia con particolare forza la centralità della dimensione ferroviaria nel cinema quale luogo privilegiato di osservazione sociale, generazione simbolica e costruzione poetica del viaggio.

[51] *Europa* (1991) di Lars von Trier costituisce una delle più complesse e visionarie elaborazioni del treno come dispositivo simbolico, politico e percettivo nel cinema europeo contemporaneo. Ambientato nella Germania del secondo dopoguerra, il film segue il giovane Leopold Kessler, impiegato come cuccettista nella rete ferroviaria Zentropa, trasformando il viaggio ferroviario in una discesa ipnotica attraverso le macerie materiali e morali dell'Europa postbellica. Il treno non è qui semplice mezzo di trasporto, ma struttura narrativa totalizzante, spazio claustrofobico e metafora della crisi storica, della memoria traumatica e delle tensioni ideologiche che attraversano il continente. Attraverso una straordinaria sperimentazione visiva e formale, von Trier eleva l'universo ferroviario a macchina percettiva e allegoria della modernità europea, rendendo Europa un'opera fondamentale per comprendere il rapporto tra ferrovia, immaginario cinematografico e costruzione simbolica dello spazio storico.

[52] Paola Randi, intervista realizzata via call in data 26/04/2026

[53] *Ibid.*

ferroviaria.

«I fotogrammi scorrono come binari. Anche il montaggio è una linea del tempo, una successione di traiettorie. Cinema e treno condividono l'illusione del movimento»[54].

Questa osservazione conduce a una delle intuizioni più profonde emerse nell'intervista: il rapporto tra ferrovia e cinema si fonda su una comune organizzazione percettiva dell'esperienza, basata sulla costruzione artificiale di movimento e temporalità.

Randi sottolinea infatti come sia il viaggio ferroviario sia il cinema producano illusioni sensoriali fondamentali.

«Tutti abbiamo avuto l'esperienza di essere seduti in treno e credere di essere partiti, quando invece è il treno accanto che si sta muovendo. Questa illusione è molto interessante, perché il cinema crea proprio le due grandi illusioni fondamentali: quella del movimento e quella del tempo»[55].

Questo passaggio appare particolarmente rilevante: il treno non è soltanto simbolo della modernità cinematografica, ma laboratorio percettivo che anticipa alcune delle condizioni stesse della visione filmica. La falsa percezione del movimento, lo scorrere del paesaggio attraverso il finestrino, la successione ritmica dei binari, il suono meccanico e ripetitivo della corsa ferroviaria producono una condizione sensoriale che il cinema eredita e rielabora.

«Il finestrino, in questo senso, assume una funzione quasi equivalente all'inquadratura: delimita il visibile, segmenta il paesaggio, organizza la successione delle immagini.»[56]

A questa dimensione teorica si affianca una relazione profondamente personale tra la regista e l'universo ferroviario. Paola Randi racconta infatti di aver vissuto costantemente in prossimità delle ferrovie, sviluppando un rapporto affettivo e quasi identitario con questi spazi.

«I luoghi vicino alle ferrovie mi danno un senso di libertà straordinario. La possibilità di andarsene è parte integrante del sentirmi a casa».[57]

Qui il treno assume una dimensione esistenziale: non più soltanto spazio narrativo, ma

[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*

condizione di sicurezza fondata sulla presenza costante di una possibile fuga. La casa non coincide con la chiusura, bensì con l'apertura verso il movimento. La ferrovia diventa così metafora della libertà.

Questo radicamento simbolico attraversa persino la sua quotidianità: la sua gatta si chiama Tiburtina, richiamando direttamente il lessico ferroviario e confermando quanto profondamente tale universo permei la sua sensibilità.

Anche il suo percorso creativo nasce concretamente dal treno. Durante i viaggi tra Roma e Napoli per preparare *Into Paradiso*, Randi incontra una giovane donna che lavora come becchina. Da quella conversazione nasce una delle intuizioni narrative centrali del suo primo cinema.

Il treno si conferma dunque, ancora una volta, come spazio di osservazione antropologica e di generazione narrativa.

La centralità dell'immaginario ferroviario emerge con forza anche ne *La storia del Frank e della Nina*, in cui la Stazione Centrale di Milano assume un ruolo decisivo[58].

Per Randi, Milano Centrale è una "cattedrale laica" della modernità: luogo del lavoro, della migrazione, dei sogni, ma anche spazio di memoria storica, segnato dal Binario 21 e dalla deportazione fascista.

«La Stazione Centrale è il cuore pulsante della città. Celebra il movimento, il lavoro, i sogni di chi parte e di chi arriva, ma custodisce anche una memoria storica fondamentale»[59].

In questo senso, la stazione non è solo scenario, ma spazio simbolico totale: racchiude desiderio, trauma, emancipazione, trasformazione sociale.

«Il personaggio del Frank, che sogna di partire, trova proprio nella stazione il luogo della

[58] Nella sequenza finale di *La storia di Frank e Nina* (2024), Paola Randi mobilita la Stazione Centrale di Milano quale dispositivo figurale privilegiato attraverso cui articolare visivamente e narrativamente le tensioni tra marginalità sociale, desiderio di emancipazione e attraversamento della modernità urbana. Il percorso dei protagonisti, che dai livelli ipogei della metropolitana risalgono verso la monumentalità dei binari, assume una chiara valenza simbolica: non semplice spostamento spaziale, ma traiettoria ascensionale che traduce cinematicamente un movimento di transizione esistenziale, dalla condizione periferica verso l'orizzonte incerto ma necessario della fuga. La stazione emerge così come spazio liminale, caratterizzato da una stratificazione di flussi, architetture, sonorità e dispositivi di controllo che restituiscono con particolare efficacia la complessità esperienziale del grande nodo ferroviario contemporaneo. In tale contesto, la figura del Comandante, ex ferroviere, introduce una significativa dimensione memoriale e infrastrutturale: depositario di una conoscenza tecnica dello spazio ferroviario, egli rappresenta la sopravvivenza di un sapere professionale che consente ai protagonisti di orientarsi all'interno della macchina stazionale, trasformando il luogo del controllo in possibile varco di liberazione. Milano Centrale si configura pertanto non soltanto come ambientazione, ma come organismo dinamico e simbolico, in cui convergono monumentalità, mobilità e tensione narrativa. Randi rielabora così il consolidato immaginario cinematografico del treno e della stazione come luoghi di passaggio e ridefinizione identitaria, inscrivendolo in una contemporaneità metropolitana segnata da precarietà, migrazione interna e ricerca ostinata di futuro.

[59] Paola Randi, intervista realizzata via call in data 26/04/2026

propria ridefinizione identitaria. La corsa dai livelli sotterranei ai binari monumentali assume una forma quasi iniziatica: è una traiettoria verticale verso la possibilità.

Anche la figura dell'ex ferroviere, incarnata da Bruno Bozzetto, diventa simbolo genealogico e pedagogico. È una figura genitoriale, un antenato simbolico che incoraggia le nuove generazioni a partire»[60].

La ferrovia si configura così come struttura narrativa della crescita. Persino nei progetti futuri di Randi, il treno continua a rappresentare una forma privilegiata del racconto.

«Ulisse viaggiava per mare; io vorrei portare i miei personaggi in viaggio con il treno»[61].

Questa affermazione sintetizza in modo esemplare la sua poetica: il treno come nuova infrastruttura epica della modernità.

Il contributo di Paola Randi consente dunque di osservare con particolare chiarezza come il dispositivo ferroviario continui a occupare una posizione centrale nell'immaginario cinematografico contemporaneo. Attraverso la sua riflessione, il treno emerge come spazio antropologico, macchina narrativa, laboratorio percettivo e forma simbolica della modernità. In esso si intrecciano illusione del tempo, costruzione del movimento, memoria storica, desiderio di fuga e possibilità di racconto, confermando pienamente il ruolo strutturale della ferrovia nella storia e nella teoria del cinema.

Andrea Mariani. Il treno come tecnologia della visione e matrice teorica del cinema

Nel quadro della presente ricerca, il contributo di Andrea Mariani consente di spostare il rapporto tra cinema e ferrovia dal piano storico-simbolico a quello più specifico della teoria dei media. La sua riflessione non assume il treno soltanto come motivo ricorrente dell'immaginario cinematografico, ma come uno dei dispositivi che hanno contribuito a formare le condizioni culturali, tecniche e percettive entro cui il cinema ha potuto nascere.

Il punto di partenza è una precisazione cronologica che diventa subito teorica: «Il treno precede il cinema, ma lo precede in maniera molto significativa. Affiancare questi due media ci aiuta a superare una distinzione che, pur avendo un senso tecnico, dal punto di vista teorico

[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*

rischia di essere fuorviante: quella tra mezzo di trasporto e mezzo di comunicazione»[62].

Il treno viene così sottratto a una lettura puramente funzionale. Non è soltanto una macchina per spostare corpi, ma una tecnologia capace di ridefinire relazioni, distanze, percezioni e forme dell'esperienza moderna. Da qui la necessità di allargare la nozione stessa di medialità: «Oggi riflettere sui media significa tenere dentro anche le funzioni infrastrutturali della tecnologia. Da questo punto di vista, distinguere rigidamente tra mezzo di trasporto e mezzo di comunicazione ha senso fino a un certo punto»[63].

La ferrovia introduce nella modernità una nuova grammatica dello spazio. I territori vengono messi in relazione, organizzati secondo connessioni sempre più estese, resi parte di un sistema di transiti e corrispondenze. È in questo quadro che Mariani individua uno dei passaggi decisivi: «Lo sviluppo del treno introduce per la prima volta nella coscienza culturale dell'uomo occidentale un concetto che prima non era presente in maniera così lucida e chiara: il concetto di rete»[64].

Alla riorganizzazione dello spazio corrisponde una trasformazione altrettanto profonda del tempo. La circolazione ferroviaria rende necessario coordinare partenze, arrivi, incroci, percorrenze; il tempo smette di essere una misura locale e diventa un sistema da sincronizzare.

«La standardizzazione del tempo diventa fondamentale per il treno. Bisogna sapere quando un convoglio passa in un determinato punto, raccordare gli incroci, razionalizzare gli orari. Non è una questione banale tra Settecento e Ottocento, né all'interno dei singoli paesi né tra paesi diversi»[65].

Questa nuova disciplina temporale trova un ulteriore sviluppo nel rapporto tra ferrovia e telegrafo. Le due infrastrutture non procedono separatamente, ma si sostengono e si potenziano a vicenda: «La distribuzione e l'installazione della rete ferroviaria vanno di pari passo con l'installazione dei cavi telegrafici. Qui si coglie chiaramente quanto lo sviluppo del mezzo di trasporto e quello del mezzo di informazione procedano insieme»[66].

Il telegrafo rende visibile, sul piano comunicativo, ciò che la ferrovia produce sul piano materiale: una rete capace di connettere punti lontani e di renderli parte di un unico sistema. «La rete telegrafica è utile per dare informazioni sul passaggio dei treni, ma è anche vero che la ferrovia offre una rete infrastrutturale su cui far correre il telegrafo. L'uno serve l'altro»[67].

Il caso americano consente di comprendere con particolare evidenza la portata politica

---

62 Andrea Mariani, intervista realizzata via call in data 02/07/2026
63 *Ibid.*
64 *Ibid.*
65 *Ibid.*
66 *Ibid.*
67 *Ibid.*

e culturale di questa trasformazione. Dopo la guerra di secessione, la costruzione della ferrovia da costa a costa non rappresenta soltanto una conquista tecnica, ma un processo di ricomposizione territoriale e simbolica: «La rete ferroviaria statunitense *coast to coast* si completa dopo la guerra di secessione. È un momento incredibile: un paese che viene fuori da una guerra civile, viene abbracciato da una rete ferroviaria. Ma a quel punto New York e Los Angeles si trovano su tempi diversi, e il concetto di fuso orario deve ancora essere razionalizzato»[68].

Dunque, nella prospettiva di Mariani, le due premesse essenziali della modernità mediale sono: «Il concetto di rete e il cambiamento del tempo. Senza questi non può neanche esistere il cinema»[69].

A questa dimensione infrastrutturale si aggiunge poi il tema decisivo dello sguardo. È qui che il rapporto con il cinematografo si fa più stringente. La ferrovia modifica la posizione del soggetto davanti al mondo: il viaggiatore non attraversa soltanto lo spazio, ma lo osserva da una condizione nuova, stabile e incorniciata. «Il treno è una tecnologia della visione».[70]

Rispetto al viaggio in carrozza, l'esperienza ferroviaria produce una frattura percettiva. Il passeggero è seduto, non guida, non governa direttamente il movimento: si trova davanti a un paesaggio che scorre. «Con il treno abbiamo per la prima volta lo sguardo di una persona che sta ferma, comodamente seduta su un vagone, e che è quasi invitata a guardare fuori»[71].

Il finestrino diventa allora qualcosa di più di un elemento architettonico. Organizza il visibile, delimita il campo, trasforma il paesaggio in successione di immagini. «Nel vagone ferroviario il finestrino diventa un dispositivo di visione. Attraverso di esso si può osservare una porzione di mondo che non era mai stata così estesa in un tempo così contratto»[72].

Prima ancora della sala, dunque, il treno abitua il soggetto moderno a una condizione spettatoriale fondata sull'immobilità del corpo e sul movimento dell'immagine. È questa educazione percettiva a rendere possibile, secondo Mariani, l'accoglienza culturale del cinematografo. La modernità, del resto, è attraversata da una più ampia trasformazione delle traiettorie dello sguardo. Accanto alla ferrovia, anche il volo, le mongolfiere e i palloni aerostatici concorrono a separare progressivamente la visione dall'esperienza terrestre tradizionale. Ma è il treno, per diffusione e intensità, a imprimere il mutamento più incisivo:

«Lo sguardo comincia a sganciarsi dalle traiettorie classiche terrene dell'uomo. Questa mobilitazione è una premessa antropologica fondamentale: anche per questo non possiamo avere il cinema senza il treno»[73].

---

[68] *Ibid.*
[69] *Ibid.*
[70] *Ibid.*
[71] *Ibid.*
[72] *Ibid.*
[73] *Ibid.*

Il cinema porterà poi questa esperienza a una forma più compiuta, condensando tempi, luoghi e azioni in una nuova sintesi visiva. Ma perché ciò accada, lo sguardo deve essere già stato preparato dalla modernità tecnica: «Quella rapidità con cui io colgo una porzione di mondo con lo sguardo la ritroverò soltanto nel cinema. Solo il cinema permette di seguire una vita intera, o una situazione intera, in pochi minuti. Ma lo sguardo aveva bisogno di formarsi»[74].

Il treno si configura così come uno dei dispositivi centrali dei regimi scopici della modernità. La cultura visuale non nasce soltanto dall'evoluzione della fotografia o dall'invenzione del cinematografo, ma anche da quelle tecnologie del movimento che ridefiniscono il modo stesso di vedere: «C'è un impatto tecnologico fondamentale che viene dai mezzi di trasporto, senza il quale non possiamo avere un'idea completa del cinema»[75].

La continuità tra ferrovia e cinema emerge anche sul piano tecnico. La produzione dell'immagine in movimento richiede infatti una disciplina temporale analoga a quella che governa la circolazione ferroviaria. «Nel cinema ritroviamo la standardizzazione del tempo. Se non standardizzo la velocità di trascinamento della pellicola, non creo l'effetto di movimento. Il proiettore è un orologio, così come è un orologio la macchina da presa»[76].

Accanto alla misura del tempo si sviluppa il desiderio di fissare ciò che il movimento rende fugace. La fotografia nasce anche da questa esigenza di trattenere l'istante; il cinema, successivamente, restituisce a quell'istante la durata e il movimento. «Nel viaggio in treno nasce anche l'urgenza di trattenere una parte di quella visione che vedo ma non posso agganciare. La fotografia dà il presupposto: posso fissare l'istante. Il cinema, poi, trova il modo di simulare quell'esperienza, restituendo insieme l'impressione della realtà e l'impressione del movimento»[77].

Per Mariani, dunque, il cinematografo non appare come il prodotto improvviso di un singolo inventore, ma come l'esito di una maturazione collettiva, tecnica e culturale. «Non c'è un solo inventore del cinema. Come per la fotografia, sono in molti a cercare di brevettare qualcosa che assomigli al cinematografo. Questo accade perché il mondo è pronto per il cinema. E il treno è un elemento fondamentale di questa storia»[78].

In questa prospettiva, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dei fratelli Lumière assume un valore quasi emblematico. L'immagine del convoglio che entra in stazione non inaugura soltanto una forma di spettacolo, ma sembra condensare simbolicamente il rapporto tra due dispositivi della modernità: «Non dimentichiamo che praticamente uno dei primi film della

---

74 *Ibid.*
75 *Ibid.*
76 *Ibid.*
77 *Ibid.*
78 *Ibid.*

storia è un treno che entra in stazione. È quasi la conferma psicanalitica di questa vicenda: esiste un legame profondo tra l'emersione del cinema e la storia del treno»[79].

La ferrovia entra così nel cinema non come semplice scenario, ma come figura originaria. Prima ancora di diventare ambientazione narrativa, il treno è presenza fondativa dell'immaginario filmico: «La ferrovia, la stazione, il treno sono i primi protagonisti della storia del cinema»[80].

Questa centralità si manifesta con particolare forza nel western, genere che costruisce gran parte del proprio immaginario intorno alla conquista dello spazio, alla comunicazione tra territori e alla nascita di una nazione moderna. «Molti film western raccontano l'evoluzione e lo sviluppo delle reti ferroviarie. In *Rio Lobo*[81], per esempio, tutta la prima parte è incentrata su una rapina al treno e sulla velocità con cui il messaggio corre nella rete telegrafica»[82].

Tra i riferimenti più significativi, Mariani richiama *The Great Train Robbery* di Edwin S. Porter, opera nella quale il treno non è solo oggetto del racconto, ma principio dinamico del linguaggio cinematografico: «*The Great Train Robbery* tiene dentro un po' tutto: la presenza narrativa del treno, la soggettiva, la pistola puntata verso lo spettatore. È un film che mette in scena in modo decisivo la presenza di chi osserva»[83].

A questa genealogia appartengono anche le riprese del cinema delle origini in cui la macchina da presa veniva collocata frontalmente alla locomotiva, trasformando il viaggio in esperienza visiva diretta: «Nel cinema muto esiste una specie di sottogenere legato al treno: le *phantom rides*[84]. La macchina da presa viene posta davanti alla locomotiva, creando una sorta di soggettiva. Questo ci spiega molto bene il legame tra l'esperienza del viaggiatore sul vagone e la visione dello spettatore cinematografico»[85].

---

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*

81 L'iconica sequenza iniziale di *Rio Lobo* (1970), diretto da Howard Hawks, presenta l'audace assalto a un treno nordista incaricato di trasportare un carico d'oro destinato alle truppe dell'Unione. La lunga scena d'apertura, costruita attraverso un sapiente alternarsi di campi lunghi, inquadrature ravvicinate e riprese in movimento, sfrutta il convoglio ferroviario come autentico dispositivo spettacolare e narrativo: il treno non costituisce un semplice sfondo dell'azione, ma diviene il fulcro del conflitto bellico, luogo in cui si intrecciano strategia militare, tradimento e lealtà. L'attacco al convoglio, reso possibile anche grazie a informazioni ottenute dall'interno dell'esercito unionista, innesca infatti l'intera vicenda del film, trasformando il treno nel motore drammaturgico della narrazione e nel simbolo del controllo delle risorse, delle comunicazioni e della mobilità durante la guerra civile americana. La ferrovia assume così una duplice funzione: da un lato rappresenta un'infrastruttura strategica della modernità ottocentesca, dall'altro offre al cinema un dispositivo dinamico capace di intensificare tensione, movimento e spettacolarità, confermando il ruolo privilegiato del treno nell'immaginario del western classico.

82 Andrea Mariani, intervista realizzata via call in data 02/07/2026

83 *Ibid.*

84 Con l'espressione phantom ride (o phantom panorama) si indica un genere cinematografico delle origini, particolarmente diffuso tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento. La macchina da presa veniva collocata sulla parte anteriore di un treno (o di un altro mezzo in movimento), offrendo allo spettatore l'impressione di avanzare lungo il percorso senza che il veicolo fosse visibile. L'effetto era quello di un movimento "fantasma", come se lo sguardo procedesse autonomamente nello spazio. Oltre a costituire una delle prime sperimentazioni della soggettiva in movimento, le phantom rides contribuirono allo sviluppo del tracking shot e alla definizione di una nuova esperienza percettiva, nella quale il cinema si appropriava della velocità e della mobilità proprie della modernità ferroviaria.

85 Andrea Mariani, intervista realizzata via call in data 02/07/2026.

Il treno, tuttavia, non è soltanto un dispositivo percettivo. La sua forza cinematografica dipende anche dalla qualità drammaturgica dei suoi spazi. Vagoni, corridoi, scompartimenti e stazioni producono naturalmente incontri, attese, separazioni, conflitti, riconoscimenti. «Il treno è uno spazio che ha segnato la vita moderna, e il cinema non può che esserne attratto»[86].

La letteratura e il cinema hanno sfruttato a lungo questa condizione. Dai romanzi di Agatha Christie al cinema di Hitchcock, il treno appare come luogo al tempo stesso aperto e chiuso: attraversa lo spazio, ma trattiene i personaggi al proprio interno. «Il treno è uno spazio perfetto. È una trappola, perché non posso uscire, ma è anche un microcosmo dove avvengono dinamiche continue»[87].

La differenza rispetto ad altri mezzi, come l'aereo, riguarda proprio la possibilità del movimento interno e della suddivisione in ambienti. Gli scompartimenti, in particolare, hanno offerto al cinema una forma di intimità provvisoria e controllata: «Prima, con gli scompartimenti, il treno offriva delle vere micro-abitazioni nelle quali potevano svolgersi le azioni. Dal punto di vista narrativo era perfetto, perché era uno spazio controllabile e sollecitava un'attenzione quasi entomologica sull'essere umano»[88].

Per questo, pur riconoscendo il ruolo dell'automobile e di dispositivi come il *camera car*, Mariani attribuisce alla ferrovia una funzione più radicale nella storia del cinema: «L'automobile non impatta sulla storia del cinema quanto il treno. Certo, abbiamo grandissimi film e un nesso profondo anche con altri mezzi, ma il legame del treno con il primo cinema è molto più radicale»[89].

Il tema assume anche un valore didattico. Nei corsi di teoria dei media, Mariani utilizza il rapporto tra cinema e ferrovia per mostrare come la medialità non coincida soltanto con i mezzi di comunicazione in senso stretto, ma comprenda anche le infrastrutture, i dispositivi di mobilità e le tecnologie che trasformano l'esperienza. «Mi sforzo di convincere gli studenti a superare il confine tra mezzo di trasporto e mezzo di comunicazione, per ragionare in termini di medialità più trasversali»[90].

Questo approccio permette di collegare fenomeni apparentemente distanti: «Non è banale capire quale nesso possa esistere tra l'automobile, la mongolfiera, il treno e lo sviluppo della storia dell'uomo, del suo modo di vedere il mondo e di raccontarlo»[91].

Anche l'editoria viene coinvolta in questo processo. Il viaggio ferroviario crea nuovi tempi di attesa e nuove abitudini di consumo culturale; la lettura entra nell'esperienza del transito e assume una funzione sempre più legata all'intrattenimento. «Il treno crea un nuovo

---

86 *Ibid.*
87 *Ibid.*
88 *Ibid*
89 *Ibid*
90 *Ibid.*
91 *Ibid.*

tipo di viaggiatore, che ha tempi di attesa e vuoti da riempire. La lettura assume un'altra funzione: la letteratura diventa anche commerciale, diventa intrattenimento»[92].

Le edicole di stazione diventano allora il segno materiale di una trasformazione più ampia, nella quale mobilità, consumo culturale e narrazione si intrecciano: «La creazione delle edicole all'interno delle stazioni è profondamente legata a questo tema»[93].

Il treno modifica, dunque, il modo di spostarsi, ma anche quello di leggere, guardare e raccontare. È questa ampiezza di implicazioni a renderlo, per Mariani, uno strumento didattico particolarmente efficace: «Partire da un mezzo di trasporto apre spesso una visione più ampia sul senso dello sviluppo della cultura moderna»[94].

Il rapporto tra cinema e ferrovia non si esaurisce però nelle origini. Nella contemporaneità, esso conosce una nuova configurazione: il treno non è più soltanto oggetto o ambientazione del cinema, ma anche luogo di fruizione delle immagini in movimento. «Oggi dobbiamo riconoscere un altro fatto: il cinema viaggia nei treni»[95].

La svolta digitale ha accelerato la dispersione del cinema oltre lo spazio tradizionale della sala: Mariani interpreta i convogli ferroviari come nuovi ambienti di esperienza audiovisiva: «L'irruzione dei nuovi schermi ha impresso quella che Casetti ha chiamato rilocazione[96] del cinema. Il cinema abbandona definitivamente la sala, o meglio radicalizza una fuoriuscita che era già iniziata nel Novecento»[97].

Film, cortometraggi, contenuti digitali e programmi audiovisivi accompagnano oggi il viaggio, trasformando il mezzo di trasporto in uno spazio culturale ibrido: «I treni sono oggi spazi di fruizione culturale attraverso le immagini in movimento»[98].

Questa trasformazione non fa che proseguire, in altra forma, un processo già presente nell'Ottocento. Se allora il treno aveva favorito la lettura, le edicole e la circolazione editoriale, oggi diventa luogo di esposizione audiovisiva. «L'idea di intrattenimento, che era già presente fin dall'inizio con la letteratura e con le edicole, oggi si radicalizza. I treni diventano spazi di esposizione dell'immagine in movimento e, potenzialmente, anche dell'opera creativa e

---

92 *Ibid.*
93 *Ibid.*
94 *Ibid.*
95 *Ibid.*
96 Il concetto di rilocazione, elaborato da Francesco Casetti, descrive il processo attraverso cui un medium, pur cambiando supporto, contesto di fruizione o condizioni tecnologiche, continua a preservare alcuni dei propri tratti identitari, ridefinendosi all'interno di nuovi ambienti mediali. Nel caso del cinema, la rilocazione indica il passaggio dalla sala cinematografica a molteplici spazi e dispositivi – televisione, computer, smartphone, piattaforme digitali, musei o installazioni, senza che l'esperienza cinematografica venga semplicemente sostituita. Il cinema, infatti, si riconfigura adattandosi ai nuovi contesti di visione, trasformando le modalità di fruizione e il rapporto con lo spettatore. La rilocazione va quindi intesa non come una perdita dell'identità del medium, ma come un processo di continuità e ridefinizione che ne garantisce la sopravvivenza nell'ecosistema dei media contemporanei. Per approfondire: F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene,* Bompiani, Milano 2015 p.79
97 Andrea Mariani, intervista realizzata via call in data 02/07/2026
98 *Ibid.*

dell'opera d'arte»[99].

Da qui deriva anche una possibile prospettiva di ricerca ancora aperta: non limitarsi a studiare il treno rappresentato nei film, ma interrogare gli ambienti ferroviari come luoghi di circolazione, ricezione ed esposizione delle immagini. «C'è tutto lo spazio per interrogarsi sulla funzione di questi ambienti e sul nesso che hanno con la circolazione dell'immagine in movimento»[100].

La parte conclusiva della riflessione di Mariani riguarda il cinema italiano contemporaneo. La persistenza di scene ambientate in treno o in stazione non dipende soltanto dalla loro efficacia narrativa, ma dalla memoria cinematografica che questi luoghi continuano a custodire. «Il nostro è un cinema che si alimenta molto della memoria cinematografica del cinema italiano. E il cinema italiano ha regalato narrazioni straordinarie attorno al mondo delle stazioni e dei treni»[101].

Autori come Paolo Virzì e Mario Martone, insieme ad altri registi del cinema italiano recente come Francesco Sossai, sembrano ritrovare nei luoghi ferroviari un legame con una tradizione che passa anche attraverso il neorealismo, cioè attraverso un cinema che ha cercato le proprie storie negli spazi pubblici, nei luoghi di transito e negli ambienti della vita quotidiana.[102] «Virzì conosce molto bene il cinema italiano e dialoga profondamente con esso. Ma tutto il cinema italiano contemporaneo più importante ha un legame forte con la storia del neorealismo, cioè con quel cinema che ha cercato le sue storie anche all'interno di questi ambienti»[103].

Il treno permette così al cinema contemporaneo di non limitarsi alla citazione del passato, ma di riattivare quella memoria alla luce delle questioni del presente: «Il cinema contemporaneo riesce a creare un ponte tra la tradizione artistica e le urgenze contemporanee»[104].

Tra queste urgenze, Mariani individua la sostenibilità. Il mondo ferroviario appare oggi in grado di rappresentare una diversa relazione tra spostamento, ambiente e futuro. «Il treno e il mondo ferroviario sono tra i mondi industriali che riescono ad affrontare meglio la sfida della sostenibilità ecologica. Anche quando un film non è esplicitamente ecologico, il treno può

99 *Ibid.*
100 *Ibid.*
101 *Ibid.*
102 Un dato significativo è rappresentato dalla presenza ricorrente dell'immaginario ferroviario nel cinema italiano contemporaneo. Tra i cinque film candidati al David di Donatello 2026 come Miglior film figurano infatti *Fuori* di Mario Martone, *Le città di pianura* di Francesco Sossai e *Cinque secondi* di Paolo Virzì, tutti caratterizzati dalla presenza di sequenze ambientate in treno o negli spazi della stazione ferroviaria. In particolare, Le città di pianura, vincitore del David come Miglior film, affida proprio al treno e alla stazione la lunga sequenza conclusiva, confermando come la ferrovia continui a rappresentare, nel cinema contemporaneo, un luogo privilegiato di attraversamento, trasformazione e chiusura narrativa.
103 Andrea Mariani, intervista realizzata via call in data 02/07/2026
104 *Ibid.*

parlarci implicitamente della sostenibilità dell'uomo»[105].

Per questa ragione, il treno continua a essere una presenza cinematografica viva. Non appartiene soltanto alla memoria del cinema né soltanto alla genealogia tecnica della modernità: resta un dispositivo narrativo, percettivo e culturale capace di tenere insieme passato e futuro, movimento e visione, infrastruttura e immaginario.

Il contributo di Andrea Mariani consente dunque di rafforzare una delle ipotesi centrali della presente ricerca: il rapporto tra cinema e ferrovia non nasce da una semplice coincidenza delle origini, ma da una continuità strutturale tra due dispositivi della modernità. Prima ancora che il cinema insegnasse allo spettatore a guardare immagini in movimento, il treno aveva già trasformato il paesaggio in sequenza, il finestrino in cornice, il viaggio in esperienza visiva. In questa prospettiva, la ferrovia non è soltanto un tema del cinema: è una delle matrici culturali attraverso cui il cinema ha potuto diventare pensabile.

[105] *Ibid.*

NOTE E RECENSIONI

NOTE DI LETTURA

FRANCESCA FAVARO*

QUASI IN UNO SPECCHIO: GIACOMO CASANOVA E IMMANUEL KANT NELL'INTERPRETAZIONE DI DANIELE ARCHIBUGI

In un periodo ricco di celebrazioni per i trecento anni dalla nascita di Giacomo Casanova – venuto alla luce a Venezia il 2 aprile 1725 – è parso non solo piacevole, ma anche fruttuoso, alternare a convegni e a studi accademici una differente modalità di riscoperta della sua figura umana e intellettuale: è stato dunque – ed è – interessante avvicinarsi al Casanova cui dà vita Daniele Archibugi nella novella (o romanzo breve) *La notte brava di Kant e Casanova* (Vicenza, Neri Pozza, 2024).

Nella cornice di una Königsberg che è ormai, per noi, 'città perduta' (non ne resta pressoché nulla), il camaleontico cavaliere di Seingalt o conte di Farussi, il celebre evaso dalla fortezza dei Piombi – e la definizione di avventuriero non può che suonare riduttiva per un personaggio tanto sfaccettato – misura la propria esperienza del mondo, la propria disinvoltura nell'affrontarne bellezze e asperità grazie all'incontro con i notabili del luogo nonché, e soprattutto, grazie alla conoscenza del *Magister* Immanuel Kant, che lì vive e insegna.

Arriva a Königsberg insieme a Giacomo Casanova, nell'estate del 1764, un vento nuovo, colorato dei riflessi di cui sempre palpita la laguna; arriva insieme a lui l'eco, il seducente brivido non solo di un'impresa memorabile, sempre più vera a ogni racconto, ma anche di una diffusa audacia, connaturata al vivere. Poco importa che Casanova dispieghi la sua sciolta, persuasiva eloquenza intorno all'incertezza presente (privo di denaro, spera di procurarsi le risorse sufficienti per tentare la fortuna in Russia); ciò che conta è la sua irriducibile fedeltà a se stesso nel respingere le ombre che lo assediano, nell'offrire agli sguardi un'apparenza di sicurezza intatta, priva di incrinature, nel confermarsi interprete perfetto del personaggio in cui si è trasformato.

*Francesca Favaro, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari": francesca.favaro@unive.it.

Ma la teatralità intrinseca al romanzo di Archibugi non coinvolge il solo Casanova, bensì – ed è questo l'elemento narrativo più sorprendente – riguarda parimenti il suo interlocutore principale, ossia Kant. Anche il *Magister*, infatti, recita. Consapevolmente e quotidianamente.

Nessuno stile di vita sembrerebbe distante rispetto a quello di Casanova, cesellatore dell'improvvisazione e dell'imprevisto, quanto la condotta metodica, sincronizzata sull'imperativo della costanza, che informa e scandisce, rassicurante e implacabile, le giornate di Kant; nondimeno, alla stregua del visitatore veneziano, anche il filosofo deve conformarsi a un ruolo, a una parte, a un profilo imposto dalle circostanze e dagli uomini.

Se Casanova è tenuto a una rappresentazione di sé 'sopra le righe', per corrispondere ad aspettative proiettate verso un'idea di uomo immune dal sospetto della sobrietà, Kant, all'opposto, deve restare entro rigidi confini, sul piano sia accademico sia sociale, senza palesare – sarebbe infatti lo svelamento di una debolezza – né un'eventuale insoddisfazione né il desiderio di avere altro e di venire considerato in altro modo.

Diversissimi per aspetto, modi e abitudini, Casanova e Kant, nel romanzo di Archibugi, gravitano irresistibilmente, in primo luogo nella conversazione, l'uno verso l'altro, come se la consapevolezza della reciproca alterità ne infiammasse, unitamente all'interesse intellettuale, anche una specie di agonismo: nessuno dei due accetterebbe infatti di sentirsi sconfitto dall'arguzia o dalla cultura dell'interlocutore, e i loro dialoghi equivalgono a scintillanti duelli condotti in punta di fioretto.

Tuttavia, sottesa all'orgoglio di non soccombere all'avversario per lucidità di ragionamento o nelle argomentazioni, si avverte, fra i due personaggi di Archibugi, anche una certa vicinanza, una vicendevole comprensione.

Kant e Casanova paiono infatti, ciascuno a suo modo, sottilmente malinconici: esclusi dalla vita o da ciò che comunemente s'intende come tale; quantomeno, sono esclusi dalla forma di vita goduta dagli aristocratici di Königsberg. Gli ospiti di Casanova, divertiti dalla novità costituita dalla sua presenza nei loro salotti, si mostrano ben disposti e accoglienti; appare chiaro, però, che non lo ritengono esattamente un proprio pari: forse qualcosa di più, forse qualcosa di meno, ma *non* un proprio pari.

Lo stesso vale per Kant, la cui esistenza votata alla disciplina del sapere e all'insegnamento riesce per lo più non assimilabile allo stile di vita dei concittadini.

Queste 'vite diverse' – l'infrazione alle regole di Casanova, la vocazione al dovere della sapienza di Kant – vengono accettate accanto alle vite di coloro che contano a livello politico e sociale ma, si ripete, non sono ritenute di pari pregio.

Sia Casanova sia Kant paiono dunque consci di una sorta di mancanza, dalla quale sono afflitti e ad attenuare la quale sfoderano un talento teatrale ora estroflesso – quello di Casanova, cui è indispensabile un pubblico – ora intimo – quello di Kant, assorto, durante le sue passeggiate mattutine, in uno sciorinarsi di fantasie che fra sé e sé definisce 'uno spettacolo'. Che la rappresentazione sia destinata a occhi esterni o a se stessi mira comunque, in virtù della momentanea illusione che suscita, a lenire il persistere della solitudine o l'affiorare di uno struggente senso di sradicamento.

Entrambi i personaggi di Archibugi riescono a sopportare il vuoto che pure avvertono in sé e intorno a sé, celandolo oltre lo schermo dell'avventura che si rinnova o della gratificazione intellettuale; entrambi, tuttavia, sono pervasi da un sentimento che si potrebbe dire nostalgico: nostalgia verso ciò che si è conosciuto e perso – la Venezia di Casanova – o verso ciò che non si è mai stati ma che si pensa si sarebbe potuti essere… Nostalgie, comunque, immedicabili.

La molteplice presenza del teatro nel romanzo di Archibugi si estende al di là dell'interpretazione che della propria vita quotidianamente offrono i due protagonisti, investendo anche in altre forme l'intreccio narrativo. Il fascino del teatro acquisisce muliebre avvenenza nella figura di una coppia di attrici – Giselle e Madeleine – appartenenti a una compagnia che sosta a Königsberg, con le quali Casanova e Kant condividono una notte d'amore (rispettivamente con Giselle e con Madeleine).

Una sorprendente onestà caratterizza, nella sfera privata, i comportamenti delle due donne, professioniste invece, in ambito lavorativo, della finzione.

La più matura ed esperta, degna compagna di un virtuoso dell'*ars amandi* qual è il veneziano, riveste d'impensabile innocenza, grazie alla freschezza spontanea del suo abbandono, la fatale brevità dell'incontro; tra petali di fiori sparsi sui cuscini, omaggi al momento del congedo e reciproca squisitezza di modi, Casanova e Giselle dimostrano piena padronanza del codice, non scritto, della galanteria, pieno rispetto di un rituale amoroso che, seppur effimero, ha in sé e nella propria eleganza la sua sincerità.

Ma se le ore di passione trascorse con Giselle rappresentano per Casanova un'ennesima conferma della laica sacralità dei giochi d'amore, ben diverso è il significato che l'incontro con Madeleine riveste per Kant, ignaro, sino ad allora, del potere di Afrodite. Ciò che il *Magister* trova tra le braccia della giovane attrice non è, infatti, un momento d'amore, bensì l'Amore: assoluto, totalizzante (e naturalmente non ricambiato, in tale prospettiva), irrealizzabile.

Il ricordo di quest'esperienza costituirà per Kant, durante gli anni a venire, il

dolceamaro segreto deposto in fondo all'anima, la sorgente di ogni fantasticheria, sempre più gelosamente difesa dalle intromissioni altrui, la scaturigine di ogni rimpianto.

Dolenti e singolarmente sensibili: così Archibugi raffigura, mettendoli a confronto l'uno con l'altro come in uno specchio, due grandi uomini, nelle cui personalità e nelle cui vicende diversamente il secolo dei Lumi incarna il suo fascino intellettuale e mondano.

Dolenti, sensibili, irrisolti: più umani della loro leggenda.

Più umani e, forse, più intensi: come una musica, resa indimenticabile da un effetto di sordina.

RECENSIONI

Iginio Ugo Tarchetti

Paolina. Il mistero del Coperto dei Figini. Seguìto da *Idee minime sul romanzo*

A cura di Cristiana Lardo

Introduzione di Cristiana Lardo

Studium, Roma, 2026

pp. 151

ISBN: 978-88.382-5611-0

Pubblicato su «Rivista minima» nel 1865, e in volume dieci anni dopo, postumo, per la Tipografia Editrice Lombarda, *Paolina* è il primo romanzo di Iginio Ugo Tarchetti, attraverso la cui forma – dalla struttura, alla trama, alla scelta dei personaggi – si può ricavare il rapporto che lo scrittore scapigliato intrattenne con il magistero manzoniano, nonché la sua concezione del romanzo nella complessa cornice dello spazio letterario romanzesco italiano del secondo Ottocento.

Come osserva Cristiana Lardo nella accurata *Introduzione* alla riedizione del romanzo, *Paolina*, dal punto di vista della messa in scena, «rivela la sua strettissima vicinanza alla pièce teatrale»[1], e al tempo stesso guarda, per la struttura, ai romanzi francesi dell'Ottocento dedicati ai *Mystères*, «genere francese [...] caratterizzato da personaggi polarizzati»[2]. Il romanzo è interamente ambientato in interni – presso il quartiere milanese del Coperto dei Figini, che sarebbe stato demolito proprio nel 1864 – e racconta la vicenda d'amore della sarta Paolina e del giovane Luigi, ostacolata, in una rivisitazione del romanzo manzoniano, da un marchese libertino. "Parodia seria" o riscrittura dei *Promessi sposi*, *Paolina* testimonia tuttavia un allontanamento dalle posizioni manzoniane, specialmente per quel che concerne la Provvidenza: nel romanzo, infatti, «Dio si è assentato, è diventato un Dio lontano: ne resta, a volte, un'eco»[3], e la rappresentazione del dramma delle classi sociali più povere, non senza un intento di denuncia, tipico di certa narrativa scapigliata, si svolge lungo la trama di un romanzo «dove tutto sa di sconfitta – dei personaggi e dell'intera classe sociale cui essi appartengono, quella dei poveri e dei lavoratori»[4]. La preghiera, che accompagna Paolina come anche Marianna, la "sorella sciancata", sembra inutile, perché «non arriva proprio nessuno»[5], per cui il Dio manzoniano, già distante ma il cui disegno imperscrutabile

[1] C. Lardo, *Introduzione*, in I. U. Tarchetti, *Paolina. Il mistero del Coperto dei Figini*. Seguìto da *Idee minime sul romanzo*. A cura e con Introduzione di Cristiana Lardo, Studium, Roma, 2026, pp. 7-19, p. 9.
[2] Ivi, p. 8.
[3] Ivi, p. 13.
[4] Ivi, p. 12.
[5] Ivi, p. 13.

conduceva i suoi personaggi infine a una riuscita – un "lieto fine" – qui si rivela adesso irraggiungibile, e la fede «resta un fatto tutto umano, a senso unico. Non ci sono riscontri o positività in risposta»[6]. Tuttavia, si tratta per Tarchetti comunque di un Dio «al quale vale lo stesso la pena di rivolgersi»[7], come mostra la tensione narrativa che innerva l'opera dello scrittore, tutta attraversata dallo spasimo del senso, dalla ricerca di un significato esistenziale che contempla proprio Dio come ultima possibilità.

Nel sistema dei personaggi del romanzo, un posto di rilievo è assegnato a Marianna, persona con disabilità che offre un «punto di visa [...] sulle vulnerabilità»[8]. Ella infatti «rappresenta una marginalità che espande in più sensi gli orizzonti della denuncia sociale dell'autore»[9], per il genere, la classe sociale e la condizione cui appartiene, e si configura – in una riarticolazione di un *topos* della narrativa europea tardo ottocentesca – come "specchio" della protagonista, che sembra invece la «manifestazione dell'armonia in senso quasi rinascimentale»[10]. Marianna diventa così perno della narrazione, poiché la sua figura si fa plastica rappresentazione di quelle «vite fragili [...] che il potere può ignorare o sacrificare senza rimorso»[11], rimandando così a quel nodo – nucleo semantico di tanta narrativa scapigliata e più in generale del romanzo sociale e di denuncia europeo del tardo XIX secolo – che è la questione della «rinuncia al futuro»[12].

A livello formale, la ricognizione di Cristiana Lardo si sofferma quindi sullo statuto del romanzo e la questione del genere narrativo cui l'esordio tarchettiano può essere ascritto, in uno spazio letterario, quello post-manzoniano, in cui il romanzo sta conoscendo una straordinaria fioritura e «gli autori sperimentano nuove catalogazioni di generi, incoraggiati dagli editori»[13]. *Paolina*, in questo quadro di sperimentazione e vivacità del romanzo e dei suoi diversi generi, è certo una riscrittura, per quanto rovesciata, del capolavoro manzoniano, così come, dal punto di vista editoriale, si presenta come un *feuilleton* «perfettamente iscritto nella categoria»[14]; ma esso è anche romanzo sociale, per la focalizzazione sulla realtà degli umili e delle loro condizioni in uno scenario accuratamente ricostruito, romanzo rosa, romanzo didascalico-morale, romanzo intimistico sentimentale, «non immune, in talune parti, da una vena di umorismo nero, alla Sterne»[15]. Anche, la connotazione anagrafica dei personaggi –

[6] Ivi, p. 14.
[7] Ivi, p. 15.
[8] Ivi, p. 16.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*
[13] Ivi, p. 17.
[14] Ivi, p. 18.
[15] *Ibid.*

Paolina, Marianna e Luigi hanno quindici anni – e la vicenda di Paolina e Marianna avvicinano il testo al romanzo di formazione, che nell'Italia post-risorgimentale, attraversata da un cupo sentimento di fallimento politico e storico, si sta esplicitando in romanzi di deformazione, fallimentari, di delusione.

Questa apertura tassonomica, in realtà, testimonia della forte coscienza letteraria dello scrittore Tarchetti, il quale infatti, nelle *Idee minime sul romanzo*, pubblicate un mese prima del romanzo sempre su «Rivista minima», e riportate in fondo al volume, ragiona sulla forma-romanzo, mostrando come «abbia saputo prendere spunto dalle cose fatte»[16] e come la sua ricerca letteraria si sia mossa conoscendo e considerando tutti i generi romanzeschi, dando forma a un romanzo che sembra riuscire ad agglutinare e rielaborare diversi generi, costruendo così un «metaromanzo, un "trans romanzo"»[17] la cui «tenuta stilistico narratologica»[18] è significativamente affidata al personaggio-perno che incarna la marginalità, come ragazza, persona con disabilità, di estrazione umile: una donna disabile.

La riedizione del romanzo, insieme al breve saggio di teoria del romanzo – inestimabile testimonianza di uno scrittore che ragiona sulla forma-romanzo e i suoi sviluppi mentre attende al suo primo romanzo – diventa così un momento prezioso, oltre che per approfondire lo studio dello scrittore Tarchetti e della narrativa scapigliata, per guardare all'evoluzione del genere nell'Ottocento italiano e per comprendere il modo in cui gli scrittori guardavano e ragionavano sul romanzo nel tempo della sua prima grande affermazione e diffusione in Italia.

GIOVANNI BARRACCO
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

[16] Nota di Cristiana Lardo apposta a I. U. Tarchetti, *Idee minime sul romanzo*, in I. U. Tarchetti, *Paolina. Il mistero del Coperto dei Figini*. Seguìto da *Idee minime sul romanzo*. A cura e con Introduzione di Cristiana Lardo, Studium, Roma, 2026, p. 139.
[17] C. Lardo, *Introduzione*, cit., p. 19.
[18] Ivi.