



QUADERNO THINK TANK
di *Research Trends in Humanities* – RTH 13 (2026)

ISSN 2284-0184

PTH
Performative Thinking in Humanities / 6 (2026)
a cura di Rosario Diana e Nera Prota



**QUADERNO *THINK TANK*
di *Research Trends in Humanities* – RTH 13 (2026)**

ISSN 2284-0184

PTH – Performative Thinking in Humanities / 6^{*}

a cura di Rosario Diana e Nera Prota^{}**

Sommario

Il Giambattista Vico di Giulio Genoino Alessia Scognamiglio	4
Giambattista Vico Commedia in quattro atti Giulio Genoino	11
L’angelo con violino nell’iconografia pugliese Sabrina Santoro	98
Arte e pensiero nell’epoca dell’AI A proposito di un recente libro a cura di Franco Alberto Cappelletti e Luisa Simonutti Giulia Rizzo	116
 SEZIONE MONOGRAFICA	
L’installazione intermediale Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce di Nera Prota e Rebecca Carlizzi	121
Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici a cura di Nera Prota	
Livelli di realtà L’installazione per il Napoli Fringe Festival Nera Prota	123

* Filigrana in copertina: N. Prota – V. Nasti, “Lo spazio del reading. Riflessioni progettuali per un teatro ideale”, *Research Trends in Humanities* 3 (2016): pp. 19-27, fig. 7, p. 26.

** Nera Prota ha curato la sezione monografica, pp. 121-210.



L'onda come linguaggio narrativo La metodologia progettuale per un'installazione intermediale per il Napoli Fringe Festival Rebecca Carlizzi	139
Nico e il suo re Una fiaba filosofica per adulti e bambini Rosario Diana	162
Alcuni disegni per l'illustrazione della fiaba <i>Nico e il suo re</i> di Rosario Diana Gennaro Vallifuoco	179
L'imprevedibilità sonora delle maree e la scoperta della loro voce Field recording, sound design e composizione musicale sperimentale per il paesaggio sonoro dell'installazione per il Napoli Fringe Festival Gabriele D'Italia	190
Le opere di <i>science-art</i> all'interno dell'installazione Marina Iorio	205



Il Giambattista Vico di Giulio Genoino

Alessia Scognamiglio

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno (ISPF-CNR)

1. Genino: la vita e le opere

Nel 1820, in data incerta, viene rappresentata a Napoli per la prima volta la commedia *Giambattista Vico* in quattro atti,¹ come attesta la recensione pubblicata nella rivista *Voce di Napoli* il 15 settembre dello stesso anno.² Il testo, commissionato e patrocinato dalla Società Filomatica Napoletana,³ dei cui associati l'autore riporta un puntuale elenco in fondo al testo, è pubblicato quattro anni più tardi, nel 1824.

L'autore, Giulio Genino,⁴ è un sacerdote, commediografo, poeta dialettale e anche librettista di un certo successo: suo è infatti il libretto *La lettera anonima* composto per Gaetano Donizetti,⁵ come pure a lui sono attribuiti i versi dell'aria da camera di Vincenzo Bellini *Dolente immagine*, composti tra il 1819 e il 1825. A Genino si deve inoltre la trascrizione del canto anonimo *Fenesta lascia*,⁶ e a lui sono attribuiti anche i versi di numerose canzoni, sia in italiano che in dialetto napoletano, molte delle quali – come la famosa *Fenesta ca lucive*⁷ – ancora oggi fanno parte del repertorio di famosi interpreti napoletani e stranieri.

¹ G. Genino, *Giambattista Vico Commedia in quattro atti*, Società Filomatica, Napoli, 1824. La Commedia era stata composta senza che il testo venisse dato alle stampe nel 1820, anno in cui fu rappresentata per la prima volta a Napoli; dopo la pubblicazione nel 1824 fu più volte ristampata come attesta Croce nella *Bibliografia vichiana* (cfr. B. Croce, *Bibliografia vichiana accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini*, 2 voll., Ricciardi, Napoli, 1947, vol. I. p. 472).

² Cfr. *ivi*, pp. 471-472.

³ Cfr. *infra*, *Commentario*, n. i.

⁴ Su Genino (Frattamaggiore, 1773 – Napoli, 1856) cfr. F. Brancaleoni, *Genino, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), vol. LIII, Treccani, Roma, 2000, pp. 143-144; G. Gentile, *Studi vichiani*, Sansoni, Milano, 1935, pp. 195 e sgg.; S. Capasso, *Giulio Genino. Il suo tempo, la sua patria, la sua arte*, Istituto di Studi Atellani, Fratta-Maggiore, 2002; L. Morandi, *Prose e poesie italiane scelte e annotate*, Lapi, Città di Castello, 1892, pp. 340 e 746; L. De Mauri, *L'epigramma italiano dal risorgimento delle lettere ai tempi moderni*, Hoepli, Milano, 1918, p. 249; B. Croce, *L'Etica drammatica di Giulio Genino*, in *La Critica* X, (1942): pp. 219-228. Non ci sono fonti certe che attestino una sua discendenza diretta dall'omonimo Giulio Genino, protagonista e stratega occulto della rivolta antispagnola a Napoli del 1647-1648.

⁵ *La lettera anonima* è una farsa in atto unico composta da Gaetano Donizetti nel 1822 su libretto di Genino, rappresentata per la prima volta al Teatro del Fondo di Napoli il 29 giugno 1822.

⁶ *Fenesta lascia* è un canto anonimo, inizialmente datato al XVI secolo durante gli anni della dominazione spagnola a Napoli, che oggi storici e fonologi, a causa dei numerosi siculismi – come ad esempio il lemma *picciuotto* nel significato di *guaglione*, ragazzo – e dei francesismi, ritengono risalga molto probabilmente al XIV secolo, durante il periodo della dominazione Angioina del Regno di Napoli. La canzone è scritta in dialetto, in endecasillabi. Nel 1825 Genino adattò le parole al dialetto napoletano dell'epoca, e Guglielmo Cottrau la musicò. Nel 1861 Franz Liszt ne fece una virtuosistica rielaborazione in *Tarantella*, terzo movimento della suite *Venezia e Napoli*, nata come appendice al secondo volume di *Anni di pellegrinaggio*, pubblicato nel 1858 dopo un lungo periodo trascorso in Italia insieme alla sua compagna Marie d'Agoult. Nel 1990 il cantautore Franco Simone l'ha interpretata con accompagnamento del solo pianoforte nel suo album *VocEpiano*. La canzone è stata infine incisa nel 2021 nell'album di cover *All of us* di Petra Magoni e Ilaria Fantin. Il testo, molto poetico, racconta la storia di un amante che attende invano che la sua amata si affacci alla finestra. Dice poi di volersene andare, e fare il venditore ambulante di acqua; ma a chi gli chiederà dell'acqua che vende, lui spiegherà che non si tratta di acqua, ma di lacrime d'amore.

⁷ *Fenesta ca lucive* è una canzone napoletana, pubblicata nel 1842 dalle edizioni Girard come opera di Guglielmo Cottrau, noto editore di melodie napoletane, per la musica di Vincenzo Bellini, e per il testo di Giulio Genino, e ripubblicata nel 1854



Socio dell'Accademia Pontaniana e collaboratore di Francesco Trinchera per la *Rivista napoletana*, Genoino è molto apprezzato a Napoli per le sue doti letterarie. La sua prova d'esordio come poeta è il *Saggio di poesie* del 1811, raccolta di odi in settenari ispirate a Metastasio e dedicate a Caterina Saliceti Caracciolo duchessa di Lavello, dama di palazzo della regina Carolina, pubblicate nel *Monitore delle Due Sicilie* durante il regno di Gioacchino Murat. Al *Saggio* fa seguito dopo pochi anni il *Viaggio poetico pe' Campi Flegrei*, fortunata raccolta di odi del 1818 in metro vario che descrivono luoghi di recente interesse archeologico.⁸ Contemporaneamente a queste prime esperienze poetiche, Genoino si dedica anche alla composizione di opere teatrali drammatiche e comiche.

A Napoli parteggia apertamente per la Rivolta costituzionale del 1820, scrivendo subito dopo i fatti rivoluzionari una commedia in tre atti dagli accesi toni politici, *Il vero cittadino e l'ipocrita*, commissionata e rappresentata con buon successo di pubblico dalla compagnia Fabbrichesi al teatro dei Fiorentini.⁹ Il restaurato governo borbonico lo sospende però da tutti gli incarichi pubblici, e solo qualche anno più tardi, grazie all'intercessione del Ministro dell'Interno, Nicola Santangelo, gli viene affidato un incarico di responsabilità per la censura teatrale, e viene nominato bibliotecario nello stesso ministero dell'Interno, mantenendo l'incarico finché visse, sebbene la biblioteca alla quale era stato assegnato fosse inesistente, come si evince da un epigramma anonimo trascritto da Croce:

Giulio fu prete e non salì l'altare / compose versi e gli mancò la vena / scrisse commedie e gli fallì la scena / fu dilettante senza dilettare. / Ed è, per colmo di fortuna cieca / bibliotecario senza biblioteca.¹⁰

Deluso dall'esperienza del 1820, Genoino non tarda a ritrattare il proprio orientamento antimonarchico nel dramma *L'amor sociale*, nel quale dichiara professione di sottomissione al governo borbonico. Tra le commedie di questi anni figurano i suoi maggiori successi: *La sposa senza saperlo*, *Le nozze contro il testamento*, *Nulla di troppo*, *Il sartore di S. Sofia*,¹¹ oltre che il *Giambattista Vico*¹² e il *Giambattista della Porta*,¹³ tutte patrociniate e pubblicate tra il 1824 e il 1825 dalla Stamperia della Società Filomatica napoletana, che rendono manifesta l'autentica inclinazione del suo teatro, che non è né politica né storico-sociale, ma prettamente pedagogica. Queste opere hanno avuto tuttavia uno scarso successo di critica, come testimonia l'assenza di recensioni sulle riviste dell'epoca.

L'*Etica drammatica per l'educazione della gioventù* è invece una raccolta di drammi pubblicata a Napoli nel 1827 in dieci volumi, che conferma la sua vocazione etica e pedagogica, volta a «insinuare la

dall'editore Mariano Paolella con l'arricchimento di due strofe. La canzone, che la tradizione orale vorrebbe ricavata da una melodia napoletana seicentesca risalente all'epoca di Masaniello, si ispira ad una poesia cinquecentesca del poeta siciliano Matteo di Ganci, incentrata sul tragico assassinio della nobildonna Laura Lanza di Trabia, meglio conosciuta come la baronessa di Carini a seguito del matrimonio contratto col barone Vincenzo II La Grua-Talamanca, e del cugino del marito, suo amante (cfr. Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano, 1996, p. 9).

⁸ Cfr. *Poesie di Giulio Genoino, tra gli Arcadi Alindo Ilisseo. Socio Pontaniano, Sebezio, Aretino ec. ec. Parte I. 3. Del viaggio poetico pe' Campi Flegrei*, nella Tipografia della Società Filomatica, Napoli, 1818.

⁹ Cfr. *Il vero cittadino, e l'ipocrita. Commedia in tre atti di Giulio Genoino scritta espressamente per la comica compagnia del sig. Fabbrichesi*, Tipografia del Giornale encyclopedico strada S. Biase de' Libraj, Napoli, 1820.

¹⁰ Cfr. B. Croce, *Commento storico ad un carme satirico di Giacomo Leopardi*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1954, vol. III, pp. 453-464.

¹¹ G. Genoino, *Opere drammatiche e liriche di Giulio Genoino*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli, 1824-1825.

¹² Cfr. *supra*, n. 1.

¹³ G. Genoino, *Jacopo Sannazzaro e Gio. Battista de la Porta*, in Id., *op. cit.*, III e VII.



purità morale» nei fanciulli,¹⁴ come si legge nella *Prefazione*. La raccolta – fortemente influenzata da analoghi esperimenti pedagogici coevi, e in particolare da quello condotto da Vito Buonsanto con l'*Etica iconologica per formare il cuore de' giovinetti*¹⁵ – si articola in una serie di apologhi dedicati alle virtù, tutti concepiti per la trasposizione scenica affidata a ragazzi e a ragazze tramite una disposizione cosiddetta “a coppie”, tale da consentire una rappresentazione separata dei testi, alcuni per i fanciulli, altri per le fanciulle. Anche Croce ricorda quest’opera di Genoino, rievocando che pure sua madre, a scuola, ne aveva interpretato un dramma.¹⁶ Sono opere oggettivamente modeste, che sebbene escludano dagli intrecci vicende amorose e scabrose, offrono dialoghi efficaci, costruiti con frasi ad effetto che probabilmente riuscivano a cogliere nel segno dei fini educativi perseguiti, e che insegnavano quanto meno la correttezza nella pronuncia e nell’uso dei vocaboli, nonché l’espressività nella comunicazione. Dato il successo riscosso, l’opera è edita numerose volte. Nel 1862, a Parma, viene pubblicata postuma un’edizione in due volumi, comprensiva di tutti i drammi pedagogici di Genoino, o almeno dei più fortunati tra essi: *La religione; La pietà del povero; La gratitudine; La modestia; La beneficenza; La generosità*.

Nel 1834 pubblica a Napoli una *Nferta*,¹⁷ raccolta di poesie e di prose dialettali, molto apprezzate per la fantasia e per il virtuosismo dei temi, oltre che per la ricchezza di rappresentazione dei vari aspetti della vita, per l’abilità nel plasmare la lingua e per l’assenza di quella licenziosità che spesso accompagna i versi in vernacolo. In linea con la tradizione dialettale napoletana, Genoino, in questo testo come pure in quelli degli anni successivi,¹⁸ si avvale del dialetto per deformare giocosamente la realtà, contrapponendo allo spirito faceto una grazia tardivamente settecentesca e una misurata ironia. Dello stesso periodo sono molti opuscoli, e altri testi dialettali e in lingua.¹⁹

Nel 1848 sveste l’abito talare, e muore a Napoli l’8 aprile 1856.

2. Il Giambattista Vico

La stesura del *Giambattista Vico* avviene in un periodo particolarmente complesso della vita di Genoino, il quale, dopo avere partecipato alla Rivolta costituzionale del 1820, cerca di reintegrarsi a Corte successivamente alla restaurazione borbonica, scrivendo opere teatrali dedicate a illustri napoletani, con l’intento retorico di celebrare la temperie culturale promossa dalla Corte stessa. Si tratta, quindi, di un testo che appartiene a una determinata e ben definita stagione, quella dedicata alla vita di

¹⁴ G. Genoino, *Etica drammatica per l’educazione della gioventù*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli, X, 1827.

¹⁵ Cfr. V. Buonsanto, *Etica iconologica per formare il cuore de' giovinetti*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli, 1808.

¹⁶ B. Croce, *Uno scrittore di drammi per fanciulli*, in Id., *Varietà di storia letteraria e civile*, Serie seconda, Laterza, Bari, 1949, p. 234.

¹⁷ Nel significato di *strenna, offerta*.

¹⁸ *La Nferta 'n commedia; Robbe vecchie novegne e nove de trinca; Nferta pe lo Capodanno* (tutte composte e pubblicate tra il 1842 e il 1843); *Nferta contratiempo pe la Pasca de st'anno; Robbe vecchie, nove e nove de trinca; Secunno tomo* (1847).

¹⁹ Cfr. *Lo viaggio a Palermo ncoppa a lo Nettuno; A lo sì d. Filippo Cirelli, pe lo bello juorno de lo nomme suo* (componimento senza data e su foglio volante costituito da 46 sestine che descrive un viaggio lungo la «strata nova de fierro de Caserta», preceduto da una lettera di dedica a Filippo Cirelli datata 14 maggio 1844). Ancora alla produzione dialettale appartengono *Ncoppa a la Costituzione* (1848, manoscritto su foglio volante), dialogo in prosa fra Genoino e il suo servitore; *Nferta e strenna per l’anno 1856* (Napoli, 1855), divisa in poesie napoletane e italiane, fra cui *Lamiento de lo rilorgio de lo Mercatiello a chi tene voce ncapitolo*, ritenuto il capolavoro della sua produzione dialettale. Tra i componimenti in lingua, cfr. il capitolo *In morte di V. Buonsanto*. Frequente è inoltre la presenza dei suoi versi in pubblicazioni di strenne, giornali e raccolte d’occasione.



illustri concittadini e alla rappresentazione di vite esemplari; una fase intermedia insomma tra l'avventura rivoluzionaria e la più congeniale scrittura dei drammi pedagogici per fanciulli e fanciulle.

Vico è il primo, ma non il solo «concittadino illustre» che Genoino rende protagonista di una sua opera: dopo di lui anche i napoletani Jacopo Sannazaro e Giovan Battista Della Porta figurano come protagonisti di omonime opere teatrali.²⁰ I testi sono tutti e tre patrocinati, e quindi pubblicati, dagli Associati della Società Filomatica napoletana, alla quale sono peraltro pure dedicati, e si inscrivono in una attività professionale regolare, come attesta Genoino stesso in una nota piuttosto polemica alla *Prefazione* della commedia *Le nozze contra il testamento*, in cui ricorda l'indifferenza dei committenti e del pubblico nei confronti dei temi legati alla storia, che sono quelli a lui più cari.²¹

La vicenda biografica del filosofo napoletano vale come modello pedagogico e viene raccontata come esempio etico e di speranza futura: Vico è *exemplum* di un certo tipo di esistenza morale, modello utile per istruire le nuove generazioni, oltre che ideale da seguire per trasmettere un messaggio di comportamento etico valido per tutti, sebbene la vicenda raccontata si snodi attraverso un impianto bozzettistico, che lascia poco margine al pensiero a favore del racconto di aneddoti domestici e di episodi tratti dalla biografia del filosofo e declinati in chiave umoristica.

La commedia è in quattro atti e ha un impianto classico. Genoino riprende la narrazione della *Vita* vichiana, e segue come *auctoritas* gli *Opuscoli* del Villarosa,²² sua fonte dichiarata nelle annotazioni in calce al testo. La vicenda si svolge solo ed esclusivamente in un interno, la casa di Vico, dove si susseguono una serie di azioni piuttosto statiche e dove si moltiplicano e sedimentano per il filosofo una serie di delusioni tanto professionali quanto legate alla vita familiare. L'autore mette infatti in scena lo sconforto e la frustrazione di un malinconico Vico per non avere vinto il concorso universitario per la cattedra di Diritto civile; la vicenda relativa alla pubblicazione della *Scienza nuova* del 1725; la preoccupazione per le intemperanze di uno dei suoi figli, Filippo, del quale però Genoino confonde l'identità con il fratello Ignazio, reo di avere sottratto al padre un prezioso anello di famiglia per finanziare le sue bravate.²³ La vicenda è arricchita da una serie di inserti comici e di avvenimenti di pura invenzione, cui prendono parte personaggi reali, come Caterina Destito, moglie di Vico, i loro figli Luisa e Filippo e Fazio Del Vecchio (figlio di quel Fabrizio, avvocato ricordato da Vico nella *Vita* come colui che lo introduce nel Foro napoletano), insieme ad altri di pura fantasia, come ad esempio Gilberto, pretendente di Luisa. Non mancano nella vicenda elementi legati a una tradizione di credenza magico-animistica ancora oggi fortemente presente a Napoli, come quello della *jettatura*, il “portar male”, il procurare ad altri la cattiva sorte di cui ha fama uno dei personaggi della commedia. Il lieto fine è garantito dalle vicende familiari che sembrano compensare i dispiaceri legati alle delusioni professionali, con la prospettiva del matrimonio di Luisa e il perdono accordato a Filippo.

Vico è descritto da Genoino come un uomo burbero e malinconico, generoso e sincero, lontano da ogni forma di compromesso intellettuale, e molto vicino alla visione tratteggiata qualche anno prima da

²⁰ Cfr. *supra*, n. 11.

²¹ «A proposito di osservazioni, sapete quelle che taluno ha fatte al mio *Vico* v'ha chi mi ha rimproverato la smania che ho di mettere la Storia in commedia: è un abuso il voler condannare un povero galantuomo, che paga i suoi denari per divertirsi al teatro, a sentir cose che fanno sbagliare» (cfr. G. Genoino, *Le nozze contra il testamento*, in Id. *Opere drammatiche e liriche di Giulio Genoino*, cit., p. 6).

²² *Opuscoli di Giovanni Battista Vico, raccolti e pubblicati da Carlantonio de Rosa Marchese di Villarosa*, Porcelli, Napoli, 1818.

²³ Cfr. Per le vicende della trama il *Commentario* in calce al testo.



Francesco Lomonaco nelle *Vite*,²⁴ con il quale Genoino sembra condividere l’idea che il filosofo napoletano sia l’esempio perfetto della virtù morale. Il tratto della malinconia, sul quale l’Autore si sofferma all’inizio del testo, si accompagna a quello della tenerezza che Vico dimostra nei confronti dei figli.

La commedia non ebbe grande successo, né presso la critica né presso il pubblico, come attesta la mancanza di recensioni e le scarse notizie che non ne provano le rappresentazioni e la diffusione. E anche oggi questa sembra essere una pagina del tutto marginale e poco interessante della storia della fortuna di Vico.²⁵

3. Altri testi teatrali su Vico

Dopo quello di Genoino ci sono anche altri testi teatrali ispirati alla vita di Vico, alcuni scritti e rappresentati in anni a lui coevi, altri in anni a noi piuttosto recenti.

La prima di queste opere cui faccio riferimento è il dramma in tre atti *Giambattista Vico*²⁶ di Domenico Buffa,²⁷ pubblicato a Torino nel 1845. L’Autore negli anni in cui si accingeva allo studio delle opere di Vico nell’edizione a cura di Giuseppe Ferrari²⁸ – come egli stesso dichiara in una nota in calce al dramma²⁹ – legge probabilmente la commedia di Genoino (di cui riporta sviste e imprecisioni),³⁰ ristampata proprio a Torino nel 1835 in un volume che ha discreta diffusione in area piemontese, e che offre una selezione delle commedie dell’autore napoletano.³¹ Il dramma di Buffa ha da subito una ricezione piuttosto controversa, come dimostrano alcune recensioni pubblicate sulla stampa dell’epoca:³² il dibattito è interessante non solo perché conferma la diffusione capillare del testo e attesta l’interesse che esso suscita, ma è soprattutto testimonianza della presenza in quegli anni, anche in area piemontese, di un acceso confronto intorno alla *querelle* tra Classici e Romantici. L’impianto teatrale dell’opera, originale nel suo genere, resta molto distante da quello di Genoino, che non solo aveva scelto di

²⁴ F. Lomonaco, *Vite degl’eccellenti italiani*, Italia (ma Milano), 1802-1803. La *Vita di Giambattista Vico* è nel vol. III alle pp. 102-129. Cfr. M. Piperno, *Giambattista Vico personaggio drammatico: Francesco Lomonaco, Giulio Genoino, Domenico Buffa*, in *URBS*, XXX (2017), 1: pp. 53-55 e sia permesso il rimando anche a *Il Giambattista Vico di Domenico Buffa*, a cura di A. Scognamiglio, in Quaderno «PTH – Performative Thinking in Humanities», 4 (2024) di «RTH – Research Trends in Humanities. Education & Philosophy», 11 (2024), pp. 3-4.

²⁵ Mario Sansone si è occupato, ad esempio, di Genoino come poeta dialettale, dedicando al *Giambattista Vico* solo poche parole, definendo la commedia un’opera «superficiale... rappresentazione ridotta alla misura d’un interno familiare piccolo borghese e confortata dal lieto fine... banalizzata dal suo quotidiano ed affettuoso ottimismo (o semplicismo) moralistico» (cfr. M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli, vol. IX, 1972, p. 530).

²⁶ D. Buffa, *Giambattista Vico, Dramma storico di Domenico Buffa, preceduto da alcune poesie dello stesso*, Carlo Schiepatti, Torino, 1845.

²⁷ Su Buffa cfr. L. Franzoni Gamberini, *Buffa, Domenico*, in *DBI*, vol. XIV, 1972, pp. 803-806, cui si rimanda anche per la vasta bibliografia inerente alla sua attività politica, e cfr. pure il documentatissimo E. Costa, *La giovinezza di Domenico Buffa (1818-1847)*, in AA. VV., *Figure e gruppi della classe dirigente piemontese nel Risorgimento*, Istituto per la Storia del Risorgimento, Torino, 1968, pp. 49-103; M. Piperno, *op. cit.*, pp. 55-57 e A. Scognamiglio, *op. cit.*, pp. 3-90.

²⁸ Cfr. G. Ferrari, *Opere di Giambattista Vico ordinate ed illustrate coll’analisi storica della mente di Vico in relazione alla scienza della civiltà da Giuseppe Ferrari*, voll. I-VI, Società Tipografica de’ Classici, Milano, 1835-1837.

²⁹ Cfr. A. Scognamiglio, *op. cit.*, p. 19.

³⁰ Faccio riferimento all’episodio del furto dell’anello da parte di Filippo, all’identità di questi confusa con quella del fratello Ignazio, oltre che ad altre imprecisioni delle quali è data notizia nel *Commentario* in calce al testo.

³¹ Cfr. G. Genoino, *Commedie scelte di Giulio Genoino*, Chirio e Mina, Torino, 1835.

³² Cfr. E. Costa, *op. cit.*, pp. 70 e sgg.; M. Piperno, *op. cit.*, pp. 458-459; A. Scognamiglio, *op. cit.*, pp. 8-9.



rappresentare la vita di Vico attraverso il genere comico, ma si era anche concentrato su un singolo episodio della sua vita, quello della tormentata pubblicazione della *Scienza nuova*. Buffa, al contrario, decide di mettere in scena tutta la vicenda biografica del filosofo, a partire dagli anni giovanili trascorsi a Vatolla in qualità di precettore dei figli di Domenico Rocca; poi nella dimensione domestica e familiare, funestata dalla delusione del fallimento del concorso universitario e dal mancato finanziamento da parte del Cardinale Corsini della pubblicazione della *Scienza nuova* del 1725 oltre che dalle intemperanze di uno dei figli, di cui anche Buffa, come Genoino, confonde l'identità; fino alla morte, che assale il filosofo insieme a un folle delirio. Protagonista della scena non è solamente Vico, ma è soprattutto il travaglio di un pensatore incompreso, il supplizio disperato di chi, scoperta una nuova verità, lotta contro ogni volontà per farla trionfare.

Dopo l'opera di Buffa, a Napoli, viene rappresentato un altro testo teatrale su Vico, composto dal Barone napoletano Giovanni Carlo Cosenza.³³ L'opera è andata perduta, ed è persino incerto se si trattò di un dramma o di una commedia, in quanto i riferimenti a essa si limitano a poche annotazioni, tra cui l'annuncio teatrale, trasmesso in un foglio volante catalogato e conservato nella *Collectio Croce*, da cui si evince che la sera del 26 ottobre del 1854 è rappresentata al Teatro Fiorentini di Napoli l'opera *Giambattista Vico. Commedia originale italiana*.³⁴ Il testo di Cosenza, sebbene ebbe probabilmente una circolazione limitata e una scarsa rappresentazione, ci restituisce comunque, solo per il fatto di essere stato scritto e rappresentato, l'interesse che a Napoli intorno alla prima metà dell'Ottocento suscitano le vite esemplari, e tra esse quella del filosofo napoletano, che probabilmente diviene anche in Cosenza personaggio teatrale proprio grazie a un messaggio che è capace di trasmettere, e per la dicotomia tra una esistenza tormentata e inquieta, e l'eccezionalità di un pensiero dal valore universale.

In anni recenti segnalo uno spettacolo di Enzo Moscato dal titolo *Trompe l'Oeil. Laio e controcanto d'«o signore Giambattista Vico, filosofo, contro l'oscurantità dei propri tempi e de chille che verranno*, messo in scena in un'unica occasione il 13 dicembre 2004 presso il Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli; la commedia di Raffaele Aufiero *Corsi e ricorsi (...e concorsi!). Ovvero miserie e risentimenti del prof. Giambattista Vico, napoletano*, andata in scena nell'aprile del 2010 presso il Teatro Due di Roma; e *New Science*³⁵ spettacolo rappresentato per la prima volta nel 2006 presso il Theater for the New City di New York, per la regia di Martin Reckhaus su testo di Jessica Slote, che costituisce un caso molto singolare di rappresentazione teatrale dichiaratamente ispirata al pensiero di Vico.

L'opera teatrale di Genoino, come pure queste altre cui ho fatto riferimento, permette di riflettere su un'attenzione nuova, eccentrica e molto particolare che inizia a manifestarsi intorno alla prima metà dell'Ottocento nei confronti di Giambattista Vico, come pure permette di scrivere una pagina inconsueta e comunque interessante, sebbene poco battuta e piuttosto marginale, della storia della sua fortuna. L'esperienza biografica del filosofo napoletano, sebbene resa semplicistica da un testo che non ha certo

³³ Cfr. R. Contarino, *Cosenza, Giovanni Carlo*, in *DBI*, vol. XXX, 1984, *ad vocem*.

³⁴ Cfr. B. Croce, *Bibliografia vichiana*, cit., vol. I, p. 472; P. C. Ulloa, *Pensees et Souvenirs sur la literature contemporaine du royaume de Naples*, 2 Tomes, Joel Chervuliez, Geneve, 1859, t. I, pp. 93-94, 269-270 e t. II, pp. 211-212; A. Alberti, *Storia del Teatro de' Fiorentini*, G. De Angelis e figlio tipografi di s. m. il re d'Italia, Napoli, 1878, p. 52.

³⁵ Cfr. il sito www.newscencetheater.com – dove sono riportate anche alcune recensioni allo spettacolo, a firma di J. Feast, *Mega-Gotham on the Brink: New Science at Theater for the New City*; di A. Santiago, *Civilization and Its (Dis)Content: NEW SCIENCE, a new play at Theater for the New City*; e di M. Micheles, *NEW SCIENCE Reinvents Reality*; cfr. pure L. Pica Ciamarra, "New Science Theater". Intervista a Martin Reckhaus, in *Laboratorio dell'ISPF*, VII (2010), 1/2: pp. 181-190, <http://www.ispf.cnr.it/file.php?file=/ispf_lab/documenti/strumenti_2010_06.pdf>.



la pretesa di essere un capolavoro, viene però letta in una chiave diversa, e diventa esempio da seguire, modello etico e pedagogico cui guardare e tendere.

4. Avvertenza

Il testo *Giambattista Vico. Commedia in quattro atti*, di Giulio Genoino che qui si offre è quello pubblicato a Napoli nel 1824 presso la Società Filomatica.

L'esemplare trascritto è conservato presso il “Fondo Doria” della Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, con segnatura A 1258 – 1274.

Nella presente edizione mi sono attenuta ai seguenti criteri editoriali:

- uniformazione degli esiti –è in -é;
- uniformazione degli esiti –ì in -í;
- scioglimento delle forme abbreviate;
- normalizzazione delle maiuscole secondo l'uso moderno;
- normalizzazione dell'uso del -! utilizzato nel testo in luogo del -?;
- uniformazione delle voci *Scienza Nuova*, *scienza nuova*, *Scienza nuova* in *Scienza nuova*, nel corpo del testo.

Accenti:

- normalizzazione secondo l'uso moderno dell'accento acuto e grave.

Forme divise con e senza apostrofo e forme unite:

- ammodernamento di *in vece* in *invece*; *-su lo* in *-sullo*; *-colla-e* in *-con la-le*; *-e pure* in *-eppure*;
- *-ci è* in *-c'è*, *-su l'* in *-sull'*; *-cogli* in *-con gli*; *-co'* in *-con i*; *-in somma* in *-insomma*; *-glie lo* in *-glielo*.

La punteggiatura è stata normalizzata secondo l'uso moderno; in particolar modo è stato limitato l'uso del -; massicciamente presente nel testo, sostituendolo con la -, con l'intento di rendere più agevole la lettura.

Le note in calce al testo sono di Giulio Genoino; il *Commentario* con le note in progressione numerica romana è mio.

Nelle note in calce al saggio introduttivo le citazioni dal *Giambattista Vico* vanno intese da questa edizione.

Le citazioni in nota al testo di Genoino sono tutte tratte dagli *Opuscoli di Giovanni Battista Vico, raccolti e pubblicati da Carlantonio de Rosa Marchese di Villarosa*, Porcelli, Napoli, 1818-1819.

Ringrazio Rosario Diana, che con generosa amicizia ha accolto questo lavoro nella rivista da lui diretta insieme a Flavia Santoianni, e Manuela Sanna per i preziosi consigli.



Giambattista Vico
Commedia in quattro atti

Giulio Genoino

Agli Ornatissimi Signori associatiⁱ.

Signori,
senza punto intertenervi in complimenti che molto parlano, e nulla conchiudono, schiettamente vi apro il mio cuore, e vi dico che mi fo un vero pregio d'intitolare a Voi queste mie drammatiche produzioni, e di affidarle al generoso vostro patrocinio... Come! (Sento da taluno ripetermi) Una dedica agli associati! Si signore, gli rispondo; e non solo a quelli che si sono sottoscritti finora, ma pure agli altri che si soscriveranno in appresso. Che ci trovate di strano? Se la gratitudine è il più santo fra' doveri dell'uomo, il mezzo, di cui taluno si avvale per esprimerla altrui, sia vecchio, o nuovo, che importa? Gli altri Autori non l'hanno forse adottato...

*Dunque aspiro all'onor del primo esempio.*ⁱⁱ

Sapete che peso ho io sul mio cuore? Quello di quasi settecento ragguardevoli persone tra Signore, Signorine, Principesse, Letterati, Professori, Togati, e Galantuomini, i quali sono ultroneamente concorsi a fornirmi i mezzi onde far vivere queste mie povere creature. E potrei, senza colpa, non esser grato a sì cortesi tratti di affezione? Ma lasciamo, o Signori, da parte qualche stitico osservatore, cui tutto reca fastidio, e discorriamola in confidenza fra noi. Perché gli Scrittori vanno in traccia di Mecenati tutte le volte che pubblicano per le stampe qualche loro letteraria fatica? Credete voi che il desiderio di dedicarla ad essi derivi da principio solo di riverenza, o di devozione? Qualche altra speranza li muove, e questa per lo più suole rimaner delusa, come avvenne appunto al mio povero Vico.ⁱⁱⁱ

Per me però non è questo timore; ché voi, gentilissimi Signori, mi levate dal pericolo di siffatta sciagura. Vostra mercè mi sarà dato di riuscire in sì malagevole impresa; e anziché onta o danno alcuno risentirne, mi sta nell'animo che io possa trarne anche onore e profitto.

Compiacetemi dunque di accettar volentieri l'offerta; e se non sarà degna di voi, piegatele almeno uno sguardo d'indulgenza, e confortatela in modo che non abbia da arrossirne l'offerente.

Con questa fiducia io vi presento il mio primo volumetto, il quale esce superbo dell'onore di contenere in fine l'elenco de' vostri Nomi e perché non quello de' vostri titoli, che lo avrebbero vie più decorato? Perché voi non me li avete tutti indicati. Io ne soffro la pena. Pazienza!

In segno di rispettosa gratitudine.
Giulio Genoino



PREFAZIONE

Poiché la prima mia teatrale produzione mi profitò il compatimento del Pubblico,^{iv} presi coraggio per innoltrarmi tra difficili, e da me troppo tardi tentate vie, per raggiungere il luogo in cui si rende culto a Talia.

Un sentimento però di sincera gratitudine verso così onesta benevolenza mi fe' nascere il desiderio di contraccambiarla, come meglio per me si potesse; onde fa che divisai di presentar su le Scene le belle azioni de' più chiari Concittadini che onorassero un tempo la Patria nostra per elevatezza d'ingegno, per valor di sapere, e per ogni maniera di civiltà. Nè mi ritennero dal santo impegno le nuove leggi che io veniva ultroneamente ad impormi per non tradire le ragioni della Storia, e che malagevoli di gran lunga più mi rendevano le regole, e le discipline dell'Arte. Sperai così di aggiungere allo scopo morale, cui tender dee per natura d'istituzione ogni Commedia, anche l'utile eccitazione, che destar suole nelle anime ben nate, l'esempio dei loro virtuosi maggiori, e il vedere in azione de' fatti che la storia ha consegnato alla nostra riconoscenza.

Il primo che scosse la mia ammirazione fu Giovan Battista Vico, come quello che si levò a fama immortale con le sue opere gravi del più profondo sapere; ed è giusto che primo sia collocato in questa raccolta. Io non l'ho presentato, né presentarlo poteva, come Scienziato inarrivabile, ma come Filosofo che praticava nel seno delle sventure, e delle domestiche dissensioni le virtù che insegnava ne' libri suoi, e confortava di esempio i suoi precetti medesimi.

Il suo carattere era facile a dipingersi, poiché il grand'Uomo, scrivendo la propria vita, non sentì ritegno di confessare, che dopo la sua caduta in tenera età e' crescesse di una natura malinconica ed acre. Conveniva dunque di non alterare i tratti della sua fisionomia, e per tal ragione nella prima scena io l'ho presentato qual biografo di sé medesimo. Né mi si faccia accusa di poco riguardo alla delicatezza della sua morale, se talvolta mi è stato forza di esporre altrui il suo mal represso risentimento, che lo riduce fino ad atti inconsiderati; poiché ho provveduto che il suo cuore di tempra generosa si aprisse tosto alla dolcezza de' teneri sentimenti, e affrancasse così da qualunque macchia la sua fama. E disordini di un figlio dissoluto e colpevole accendono nel terzo atto la sua bile. Nel bollore del suo sdegno egli implora il soccorso delle leggi, per richiamarlo al dovere. Ma quando ne scorge imminente l'arresto, il suo cuore non sente che l'affetto paterno; corre alla stanza in cui lo avea rinchiuso, lo avverte, lo abbraccia, gli facilita la fuga, e lo salva.^v Questo tratto anziché fare il minimo detimento al suo nome, lo raccomanda al rispetto di ogni anima che sente, e dovrebbe rammentare ai padri come si governino i figli traviati.

Il carattere che ho attribuito a D. Fazio^{vi} giova, e a distruggere il volgar pregiudizio della così detta Iettatura, e a lenire l'increscimento che si proverebbe all'aspetto delle sciagure di un Uomo per tanti riguardi meritevole di fortuna migliore. È vero che il magnanimo CARLO III, soccorse il Vico, verso il declinar dei suoi giorni, di graziosa pensione; ma questo tratto di Sovrana Munificenza non poteva introdursi nell'azione, la quale da me in tempo anteriore è fissata.^{vii}

Gli altri personaggi della Commedia son pure ricavati dal vero, e mi sono ingegnato di conservarne i tratti più naturali, e più utili insieme allo scopo morale.^{viii}



INTERLOCUTORI

GIOVAN BATTISTA VICO

CATERINA DESTITO, sua moglie

LUISA, FILIPPO, loro figli^{ix}

D<ON> FAZIO DEL VECCHIO

GILBERTO, amante di Luisa

MARCO, birro

Altri birri che non parlano

La scena si rappresenta in Napoli, e propriamente nella casa di Giovan Battista Vico.^x

ATTO PRIMO

Scena I Gabinetto di studio

Vico solo che scrive in veste da camera.

In età di sette anni, essendo col capo io giù piombato da alto fuori di una scala nel piano, rimase ben cinque ore senza moto, e privo di sensi,¹ (*sospende*).^{xi} Povero Vico! Assai di buon' ora l'avversa fortuna cominciò a darti molestia... Quanto all' ora ti convenne soffrire! (*sorridendo*) E il cerasico che mi voleva assolutamente o morto, o stolido?... Ah! Ah! Quanto sono fallibili i presagi dell'uomo!... Rendiamo nota questa avventura. (*Scrive*).

Però il giudizio in niuna delle due parti, la Dio mercè, si avverò; ma dal guarito maleore provenne, che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica. (*Sospende*)

Certo son malinconico, come era la mia buona madre... Malinconico! E niente altro? Ma non sono anche un poco burbero? Aspro di maniere? Non mi è restata nel sangue una certa acrimonia che mi rende poco gentile? Che mi fa dire tutto quello che sento senza alcun artifizio, e che forse mi ha fatto ostacolo al favore de' Grandi?... Si, è vero... Ma... è bisogno d' istruire i posteri di questo mio natural difetto?...

¹ Vedi pag. 1, degli Opuscoli di Vico pubblicati dal chiarissimo Marchese di Villarosa nel 1818 presso Porcelli.



Si signore: lo esige la verità. Lo storico prima di tutto è d'uopo che sia sincero, e precisamente lo storico della propria vita... Si aggiunga dunque (*scrive*), di una natura malinconica, ed acre... Così va bene...

Scena II
Luisa, ^{xii} e detto

LUISA

Padre mio...

VICO

Che vuoi? (*Alterato*) Non vedi che io sono occupato? Lo sai che quando scrivo non voglio essere distolto?

LUISA

Ma...

VICO

Ma che?... In questa casa non è discrezione... Nessuno ha de' riguardi per me... (*Con risentimento*).

LUISA

Padre mio, dite davvero?

VICO

Lo dico dal miglior senno che mi abbia.

LUISA

Perdonate... (*In atto di partire*).

VICO

Dove vai? (*Rimesso*).

LUISA

Mi ritiro.

VICO

Vieni qua... (Veramente sono più acre che malinconico!).

LUISA

(Ha il più bel cuore del mondo!).



VICO

Dimmi: tuo fratello Filippo dov'è?

LUISA

È uscito.

VICO

Così di buon' ora? (*Alterandosi*).

LUISA

È andato per voi.

VICO

Per me!

LUISA

Si signore.

VICO

Dove? (*Con ira*).

LUISA

All'Università per informarsi se vi hanno dato la cattedra...^{xiii}

VICO

Menzogne!... Imposture! Tuo fratello è un traviato... Uno scandaloso... (*Con fuoco*).

LUISA

Padre mio... Voi mi fate tremare ...

VICO

Sai quando dovresti tremare? Quando mi nascondi le sue impertinenze, i suoi disordini, il suo poco rispetto alla madre... L'ho ben inteso altercare un poco anzi con lei... Eh! La sua falsa affezione per quello sciagurato più lo rovina. Ha cominciato già a non curarsi di me... Sappilo... Questa mattina non è venuto a baciarmi la mano ...

LUISA

Che mi dite!

VICO

Ah! Ho ragione di essere disgustato? Ho ragione... Basta. Parliamo d'altro... A che sei qui venuta?



LUISA

È l'ora della lezione.²

VICO

Già!... Come passa il tempo! Che cosa vuoi farmi vedere? Tu hai nelle mani una carta...

LUISA

Ma voi siete sdegnato...

VICO

No, sono tranquillo (*Burbero*). Che hai scritto in quella carta?

LUISA

Alcune terzine che ho composto propriamente alla maniera di Dante.^{xiv}

VICO

Di Dante!

LUISA

Si signore... E non lo dico per orgoglio... Le ho fatte leggere al signor Gilberto,^{xv} ed egli vi ha riconosciuto dentro tutto lo spirito di quel sommo autore.

VICO

Gilberto, è vero, ha molto ingegno... È stato il migliore fra i miei studenti... Ma i giovani sono facili a profonder lodi alle donne; onde per te è un giudice sospetto... Egli ti ha adulata.

LUISA

Possibile!

VICO

Ne sono certo... Ma non ti ho detto mille volte che Dante è inarrivabile?³

LUISA

È vero... Ma intanto tutti de' tempi nostri lo imitano, e credono di raggiungerlo.

VICO

Raggiungerlo! (*Con risentimento*)... Sono pazzi, senza giudizio... E degni di pietà.

² Vedi pag. 160 tom. 1.

³ Vedi pag. 27 tom. 2.



LUISA

Se così è, perché volete che io studi sempre la *Divina Commedia*?

VICO

Per tre riguardi; e d'istoria de' tempi barbari d'Italia; e di fonte di bellissimi parlari toscani; e di esempio di sublime poesia.^{xvi}

LUISA

Dunque se Dante è esempio di sublime poesia, par che debba imitarsi...

VICO

Imitarsi!... Convengo... Ma la speranza di raggiungerlo è stoltezza. Figlia mia, gli umani ingegni sono a guisa de' terreni, i quali, per lunghi secoli incolti, se finalmente riduconsi alla coltura, danno sul bel principio frutti, e nella perfezione, e nella grandezza, e nella copia meravigliosi: ma stanchi di essere tuttavia più coltivati, gli danno pochi scipiti e piccoli. Dante, come Petrarca e Boccaccio, sappilo, ebbero la sorte di nascere grandi ingegni nel tempo della spirante barbarie d'Italia, e da ciò proviene la inimitabile sublimità delle loro opere. Essi debbonsi in ogni conto studiare, ma non si possono a patto alcuno raggiungere,

LUISA

A sentirvi parlare io resto così...

Scena III
*Caterina^{xvii}, e detti*⁴

CATERINA

Marito mio...

VICO

Che cosa è? Tu sei molto affannata! ...

CATERINA

E ne ho ragione...

LUISA

Oimè!... Parlate, è accaduta forse qualche disgrazia?

CATERINA

Non è accaduta... Ma accaderà di certo.

⁴ Vedi pag. 208 tom. 1.



VICO
Come!

CATERINA
Io... L'ho veduto dalla finestra venire a questa volta...

LUISA
Chi mai!

CATERINA
Quel brutto augello di male augurio...

VICO
Ma chi? (*Alterato*).

CATERINA
Don Fazio.

VICO
Possibile!

LUISA
Come! Don Fazio è tornato in Napoli?

CATERINA
Così non fosse!...

VICO
Ho piacere di rivederlo.

CATERINA
Il Cielo ce ne liberi.

LUISA
Ma perché, madre mia?

CATERINA
Perché?... Me lo domandi? Ignori forse ch'egli è un malefico di nuova specie?

VICO
Malefico! Don Fazio!



LUISA

È tanto buono!

CATERINA

Si, ma dovunque si accosta, apporta disgrazie, e malanni. Io ne ho abbastanza in casa, e se vi mette piede un'altra volta costui, noi saremo tutti perduti, si assolutamente perduti.

VICO

Non temere Caterina: questo tuo è un pregiudizio del volgo... Proviene dalla fantasia alterata.

CATERINA

Dalla fantasia alterata? Proviene dal fatto, dalla esperienza. Vuoi che ti dica la verità: Don Fazio è più pernicioso di suo padre medesimo.

VICO

Eppure io debbo tanto a suo padre! Egli mi fu precettore nella pratica del foro; mi amò fin da bambino...^{5xviii}

CATERINA

Si, ma per dirti un giorno «Come cresce bene questo ragazzo!» ti fece precipitar giù dalle scale e ti fracassasti bene bene la testa...^{6xix} Almeno tu la pagasti a buon mercato... Almeno tu vivi... Ma Don Fazio è uno di quei malefici che non si contentano di poco. Egli attenta direttamente contra le sostanze, la vita... Che so? Io tramo che al suo arrivo non mi muoia la famiglia, non mi rimanga vedova...

VICO

Adagio, adagio, signora moglie, con questi presentimenti...

Scena IV

Don Fazio di dentro, e detti

FAZIO

È permesso?

CATERINA

È fatta... Oh! Io non voglio che si riceva.

VICO

La vuoi finire una volta?... Ora mi monta la bile. (*Con ira*),

⁵ Vedi pag. 10 tom. 1.

⁶ Vedi pag. 1 tom. 1.



LUISA

Madre mia, ritiriamoci.

FAZIO

È permesso dico? (*Di dentro*).

VICO

Favorisci Don Fazio.

CATERINA

Vieni Luisa; suo danno se vuol fare a suo modo. Andiamoci a chiudere tutti a chiavistello, finché non parta di qua questo basilisco.^{xx}

LUISA

Vengo... Vi bacio la mano... Padre mio.

CATERINA

Non occorre (*La trattiene*)... Sbrigati smorfiosa... (*Entrano rapidamente*).

Scena V

Don Fazio e Don Giambattista

FAZIO

Vi riverisco, mio caro Don Giambattista.

VICO

Addio, mio buon amico, che novità! Come di ritorno in Napoli? Perché questa risoluzione?

FAZIO

Perché la mia cattiva sorte mi perseguita da per tutto.

VICO

Ti è accaduto in casa della Contessa qualche sinistro accidente?

FAZIO

E dove non me ne accadono?... Vi dico la verità, sono stanco di vivere.

VICO

Povero Don Fazio!...



VICO

Vieni qua, siedi, raccontami tutto. (*Siedono*).

FAZIO

Tutto! ... *Infandum Regina jubes renovare dolorem!*^{xxi}

VICO

Via, fatti coraggio, parla.

FAZIO

Dopo il più fastidioso viaggio, giunto in Acerno, mi presentai alla Contessa Amalia,^{xxii} e in grazia della vostra lettera di raccomandazione, fui da essa ricevuto con le più cortesi maniere.

VICO

Va bene.

FAZIO

Sentite appresso. La Contessa pareva una rosa di primavera, e a tavola precisamente si faceva molto onore. Un giorno io, nel vederla colorita, bella e grassotta come un beccafico, volli congratularmi con lei del suo florido stato di salute. Lo credereste? Da quel punto la Contessa perdette l'appetito, e cadde in un languore mortale.

VICO

Oimè!

FAZIO

Fortunatamente nessuno sospettò che io... Capite?

VICO

Capisco... E ciò mi dà piacere.

FAZIO

Sentite appresso. Una mattina mentre io faceva scuola al Contino, ella mi fa chiamare. raccomando al mio allievo di attendere frattanto allo studio, di rimanersi tranquillo, e vado. Ma il Contino ch'era il più impertinente di tutti i Contini dell'universo, si accorge di un temperino che io aveva lasciato per distrazione sul mio scrittoio... Gli salta il grillo di aprirlo, e non avendo forza bastante nelle mani, il diavolo gli suggerisce l'idea di aprirlo coi denti...

VICO

E si fece male?



FAZIO

Tanto male no, ma s'intaccò il labbro superiore, e non so donde gli venisse fuori tanto sangue.

VICO

Questo certamente è un caso assai strano...

FAZIO

E tutto succede a me!

VICO

Me ne rincresce... E così?

FAZIO

E così, che volete che vi dica? La Contessa, che lo vide così impiastricciato, svenne; e le sopraggiunse la febbre.

VICO

Povero Don Fazio! Sei veramente uno sciagurato.

FAZIO

Sentite approsso.

VICO

Vi è di peggio ancora? (Mi pare che non abbia torto mia moglie!)

FAZIO

La malattia si aggrava. Si fa venire un medico primario della Capitale della Provincia. Sono io incaricato di riceverlo. Gli stringo appena in atto di ossequio la mano... E viene la colica al medico. Chi sa! Che domine aveva egli mangiato! I professori del paese che lo attendevano per fare il consulto, gli fanno bere un efficacissimo cordiale, e te lo spediscono fra quattr'ore.

VICO

Come! Il medico morì?

FAZIO

Per fortuna della Contessa.

VICO

E allora?



FAZIO

Allora un servitore del medico defunto mi riconobbe. Il birbante disse tante villanie di me... Che io era... Insomma tutti mi fuggirono come un appestato. Mi convenne perciò di partire, e senza un quattrino.

VICO

E i tuoi onorari?

FAZIO

Li teneva in deposito la Contessa. Povera Signora! Io le voleva tanto bene...

VICO

Per carità, non parlarne più... Forse dopo la tua partenza le cose si saranno rimesse.

FAZIO

Così spero... Intanto che ne sarà di me? Per aio, non ho vocazione; in Tribunale non ci posso accostare, non ho tetto che mi ricoveri; senza denari; faccio paura a tutti!...

VICO

Hai ragione.

FAZIO

Ma chi me la fa questa ragione?... (*Avvicinandosi*). Caro Don Giambattista non ci sarebbe un buco per me nella vostra casa?...

VICO

Nella mia casa!!

FAZIO

Come! Mi discacciate anche voi?

VICO

No... Ma la mia casa è tanto angusta!... Ho sei figli...⁷ La moglie... E poi, perdonami il tuo cattivo nome...

FAZIO

Che!! Un filosofo come voi... Crederebbe forse? ...

VICO

Io no... Ma la mia sposa...

⁷ Vedi pag. 228 tomo 1.



FAZIO

Ho capito... (*In atto di partire frettolosamente*).

VICO

Dove vai?

FAZIO

Ad affogarmi.

VICO

Sei matto?

FAZIO

Ma se nel mondo non si trova più amicizia, carità, compassione...

VICO

Vieni qua... Penseremo a qualche modo ...

FAZIO

Bravo! Penseremo... Ma la fame?

VICO

(Mi fa pietà). E bene per questa volta resterai a pranzo con me...

FAZIO

Vi ringrazio.

VICO

(Strepiti quanto vuole mia moglie, non mi regge l'animo di abbandonare questo disperato). Ci siamo intesi Don Fazio ...

FAZIO

Il cielo ve ne rimunerà!

Scena VI
Gilberto,^{xxiii} e detti

GILBERTO

Vi saluto, Signori.



VICO

Buon giorno, caro Giliberto...

GILBERTO

E che buon giorno!

VICO

Che cosa hai? Tu mi sembri di male umore! ...

GILBERTO

Anzi respiro veleno.

FAZIO

(Misericordia)

VICO

E perché?

GILBERTO

Perché i sommi talenti non sono apprezzati... Perché l'intrigo di certi pedanti... Basta...

VICO

Spiegati.

GILBERTO

Povero Maestro!... Non lo avrei mai sospettato!

FAZIO

(Sta a vedere che l'ho già *jettata* a Don Giambattista!).

GILBERTO

Fortunatamente voi siete un Filosofo... E vi ridete...

VICO

Comprendo... La Cattedra primaria di Diritto Civile è stata conferita ad un altro?^{8xxiv}

GILBERTO

Ed a chi!... Giusto Dio!... Dopo quel concorso?... Si pospone un Vico a... Lasciate che ve ne taccia il nome... Ho fin rabbia di profferirlo.

⁸ Vedi la lettera diretta dal Vico al padre Bernardo Maria Giacchi fol. 167 tom. 2.



FAZIO

(E glie l'ha da venire a dire giusto adesso!).

VICO

Don Fazio, il cielo mi ha rimunerato. (*Passeggia*).

FAZIO

Che volete che vi dica? Sono così mortificato... Ma non ci ho colpa...

VICO

Lo so... È il mio reo destino... È l'ingiustizia degli uomini. A ragione io ne sfuggo il consorzio...⁹ De' saggi no: che sebbene sieno sempre, e da per tutto pochissimi, pure la loro stima mi è preziosa... Ma aborro quegl'infingardi che stando tutti securi all'ombra della loro negligenza, insidiano l'onore dovuto al merito degli uomini valorosi, ed ardiscono in ogni modo di denigrarne il credito, per sopraffarli. Io ho sempre declamato contra questa corrotta moda di lettere, ma invano. Anzi, lo conosco, i miei severi principii, invece di essere altrui di profitto, mi hanno fatto tale avversa fortuna. (*Con fuoco*).

GILBERTO

Calmatevi Signore.

FAZIO

Abbiateci pazienza.

VICO

Oh! Io sono tranquillo... Tutto è nell'ordine della Provvidenza. L'Università, benché io sia il più anziano de' professori, mi ha creduto immergevole della cattedra?... E bene, io glie ne sarò obbligato. Così senza perdere il tempo a trattar paragrafi,¹⁰ potrò con più bell'agio intrattenermi nella meditazione della mia *Scienza nuova*.

GILBERTO

Questa rassegnazione onora il vostro cuore.

FAZIO

Verissimo. (Potessi rimediarla!).

VICO

Mi rincresce solo per la mia famiglia. Essa ha bisogno. La cattedra di Rettorica non mi dà che cento scudi l'anno...^{xxv} Le altre mie lezioni mi producono poco frutto... Ma! Pazienza! Vi sono tanti sventurati

⁹ Vedi pag. 168 tom. 2.

¹⁰ Vedi pag. 41 tom. 1.



più di me... Vedi Giliberto; quest'uomo ha dell'ingegno; è bene istituito, probo, morale, figlio di un degno avvocato, e pure è abborrito da tutti per un volgare pregiudizio, e potendo essere utile allo stato, manca fino di pane.

FAZIO
Di pane sapete?

GILBERTO
Infelice! Come vi chiamate?

FAZIO
Don Fazio del Vecchio, figlio di Don Fabrizio.

GILBERTO
Capisco tutto... Voi!... La voce pubblica mi aveva prevenuto.

FAZIO
Fama volat.

VICO
Aveste, mio caro Giliberto come impiegarlo?... Egli si contenta di poco...

FAZIO
Si signore.

GILBERTO
E voi nelle vostre angustie potete interessarvi per altri?

VICO
Non è nelle proprie sciagure conforto più dolce all'animo travagliato che il sentimento della beneficenza.

GILBERTO
Uomo generoso!... Io farò tutto per servirvi; vedrò... A proposito uno stampatore forestiero cerca una persona capace per la correzione. Sareste mai nel caso. (*A Don Fazio*).

FAZIO
Non potevate imbattervi meglio. Io ci ho una pratica particolare. Tutte le allegazioni che mio padre pubblicava per le stampe, le dava a correggere a me.

GILBERTO
Venite dunque; io spero di rendervi contento.



VICO

Te ne ringrazio, sai? Andate, via fate presto; che non vi sfugga l'occasione.

FAZIO

Dite bene, è un pezzo che non ne indovino più una... Addio... Ciò per altro non esclude il pranzo?

VICO

Vi ubbidirò.

FAZIO

(Chi sa!... Potessi!... Speriamolo almeno.) (*Entrano*).

Scena VII

Vico, indi Caterina

VICO

Eccomi solo! Io ne avea di bisogno per dare un libero sfogo al mio affanno... Come sono stato deluso!... Io no, non mi era preparato a questo colpo crudele... Ho consumato le intere notti nella meditazione... Nove anni di dimora nel Cilento sono stati da me impiegati tutti nel profondo studio delle Leggi.¹¹ Le opere mie hanno meritato il suffragio de' primi scienziati; il mio nome è rispettato fra gli Esteri...

CATERINA

Sposo mio... Quanto sono contenta!... Il cielo ha esaudito le nostre preghiere.

VICO

Donde tanta allegrezza?

CATERINA

Leggi; te lo dirà questo foglio...

VICO

Che foglio è quello?

CATERINA

È un dispaccio... Tu hai ottenuto la cattedra...

VICO

Come!! (che Gilberto fosse stato ingannato!).

¹¹ Vedi pag. 14 tomo 1.



CATERINA

Benedetto! (*Bacia il foglio*)... Me lo ha portato un bidello dell'Università.

VICO

Porgilo qua.

CATERINA

Eccolo. (*Vico legge la soprascritta, e si disturba*).

VICO

Che cosa vai tu fantasticando? Questa è una lettera di Roma.

CATERINA

Come! Non un dispaccio?

VICO

Chi ti ha dato ad intendere queste ciarle?

CATERINA

Il bidello... Che briccone! Gli ho domandato se questo era il dispaccio della cattedra; ed egli mi ha detto di sì... E gli ho dato, sai, pure una buona mancia.

VICO

Anche questa sciagura! Una moglie che non sa leggere!^{12xxvi}

CATERINA

Vedete bene... Chi sa! Alle volte... (*Vico legge*).

VICO

Infelice Vico!... Oh! Uomini, che cosa siete!

CATERINA

Oh! Dio! Tu ti sei disturbato! Hai avuto qualche cattiva notizia?

VICO

Lasciami in pace...

CATERINA

No, voglio saperlo.

¹² Vedi pag. 208 tomo 1.



VICO

Lasciami in pace ti dico. (*Sdegnato*).

CATERINA

In pace!... Io dunque disturbo la tua pace?... Io ti son divenuta odiosa!... Ecco, ecco le conseguenze della venuta di quel caro tuo Don Fazio...

VICO

A proposito... Egli viene a pranzo con noi.

CATERINA

A pranzo con noi!... Ma che? Sei forse impazzito?... Vuoi vedere la desolazione... La rovina di questa casa?...

VICO

Oh! Finiscila una volta... Sono ormai stanco di sentire le tue stoltezze. Ho risoluto, e basta così. A te spetta di ubbidire, e non di giudicare... Hai capito? (*Entra*).

CATERINA

Poveri figli miei, poveri figli miei! Don Fazio vi ha rovinato.

FINE DELL'ATTO PRIMO

ATTO SECONDO

Scena I

*Luisa, e Filippo*¹³

LUISA

Mio padre ha ragione. Tu corrispondi assai male alla sua tenera affezione... Gli dai sempre motivi di dispiacere, e questa mattina al più corto, sei uscito senza baciargli la mano.

FILIPPO

Ora son fatto grande, e non mi pare di avere più questa obbligazione.

LUISA

Fratello, che dici mai? Vi può essere prescrizione di tempo ad un figlio per l'adempimento de' suoi più sacri doveri?

¹³ Vedi pag. 228 tom. 1.



FILIPPO

Oh! Non seccarmi con la tua Filosofia. Mi cogli, sai, in cattivo momento. Ho un certo umore bestiale!

LUISA

Conseguenza delle tue sregolatezze...

FILIPPO

E torna con la morale!... Che flagello dell’umanità sono queste femine letterate! Perché io non ho voluto mai studiare? Per non riempirmi la testa di tante sofisticherie.

LUISA

E questo è il male... Tu ne avresti avuto bisogno. Sai di che ho bisogno?

FILIPPO

Sai di che ho bisogno?

LUISA

Di che?

FILIPPO

Hai denari?... Questi mi bisognano, e subito... Ho un certo impegno!... E se vi manco resto disonorato.

LUISA

Oh! Dio! Tu mi fai tremare... Ignori forse le circostanze della nostra famiglia? Ignori l’altra disgrazia del nostro misero padre?

FILIPPO

Disgrazia? Che cosa è stato?

LUISA

Egli è stato escluso dalla cattedra.

FILIPPO

Possibile!

LUISA

È certo... Così tutte le speranze di migliorare un poco la nostra condizione sono svanite.

FILIPPO

Hai ragione... Da cento a seicento scudi l’anno era un bel salto.



LUISA

E tolga il cielo che la sua salute non abbia a risentirsene. Egli è di una natura irritabile; gli è tanto caro il suo punto di onore...

FILIPPO

Ma che ne vuol fare di consumarsi giorno, e notte sopra i libri?... E leggi, e scrivi, e scartabella, e studia... Ecco quel che ne ricava... Viene un altro noioso intrigante, e gli leva il pane di bocca... Relazioni vogliono essere per meritare le cariche, e non talenti.

LUISA

Le tue massime sono erronee... E quando anche fossero vere, mio Padre sarebbe sempre rimasto nella povertà del suo stato... anziché prostituire il suo ingegno per ottenere l’altrui favore.

FILIPPO

E così non avrà mai niente... Ma torniamo a quello che mi preme... Conviene che si trovi assolutamente il mezzo di procurarmi questo denaro...

LUISA

Ma quale? Ma come? Fratello, per carità rientra in te stesso... Abbi riguardo.

FILIPPO

Senti... Mi è venuto un pensiero. Voglio cercarlo a Gilberto?

LUISA

A Gilberto?

FILIPPO

Che male ci è?

LUISA

E con qual titolo?

FILIPPO

Egli ha tante obbligazioni a mio Padre! E poi... Ti vede volentieri... Mostra di volerti bene, ma non ti regala mai niente; voglio metterlo alla prova...

LUISA

Ti guardi il cielo di discernere a questa viltà.

FILIPPO

Viltà! Il ricorrere, in caso di bisogno ad un amico?... Che credi? Io non cerco una grossa somma: dodici scudi mi bastano.



LUISA

Povera me!

FILIPPO

E sarai sempre tale, se non cambi maniere. Starebbero fresche le donne se tutte adottassero i tuoi principii.

LUISA

Lo dovrebbero almeno.

FILIPPO

Lo dovrebbero!... Ma non fanno così. Sorella, parlo per esperienza... Per esempio, sai tu per chi serve questo denaro?... Per la mia bella Rosina. Domani è il giorno del suo nome; ed io mi son compromesso di regalarle un abito... Questo...

LUISA

Taci vien nostra madre...

FILIPPO

E viene a proposito...

Scena II
Caterina, e detti

CATERINA

Sei tornato Filippo?

FILIPPO

Un affare di qualche premura...

LUISA

Anzi di molta premura... (*Con ironia*).

CATERINA

Oh! Sei qui signorina! È un pezzo che io ti cercava.

LUISA

Era, come vedete, con mio fratello.

CATERINA

Avresti fatto meglio di assistere un poco tua sorella. Poverina! Sta tanto male.^{xxvii}



LUISA
Male!

FILIPPO
Iersera il medico la trovò meglio...

CATERINA

Ed ora le sono sopraggiunte le convulsioni. Da che è venuto quello stregone in casa, le sventure vi si danno la mano... L'una non aspetta l'altra... Il marito riceve un torto crudele... La mia figlia Teresa¹⁴ peggiora; i mezzi mancano e non è più speranza di far denari...^{xxviii}

FILIPPO
E questo è quello che mi dispiace estremamente.

CATERINA
Aggiungete una lettera di Roma, che lo ha messo in tanto male umore!

LUISA
Oh! Dio!... Non sapete che contenga?

CATERINA
Non so nulla... Per averglielo domandato, tuo padre è divenuto una furia... Mi ha strapazzata... Mi ha detto che gli tolgo la pace... Oh! Egli non mi ama più... Me lo ha stravolto quel pigolone^{xxix} di Don Fazio.

FILIPPO
Ma che vuol da noi costui?

LUISA
Egli è infelice... È figlio di un benefattore di mio padre, e ha tutto il diritto...

CATERINA
Evviva la dottoressa!... Tu non sai quel che ti dici... Colui è un uomo che avvelena cogli occhi; è come il fuoco che distrugge tutto quello che tocca... Oh! Dio! Se al solo comparire ci ha promosso tanti disastri... Che sarà se resta a pranzo con noi?

FILIPPO
E chi lo ha invitato?

¹⁴ Vedi pag. 228 e 162 tom. 1.



CATERINA

Tuo padre, e per essermi opposta egli mi ha sì malamente trattata.

FILIPPO

Calmatevi, bella mamma... Io, io saprò vendicarvi... Volete che gli rompa le ossa? Che lo butti giù da una finestra?... Parlate, e vedrete se me ne basta l'animo.

CATERINA

Lo meriterebbe.

FILIPPO

Dunque è fatto: così tutto il pubblico me ne sarà obbligato...

LUISA

Per carità... Guardatevi dal fargli la minima offesa. Mio Padre gli vuol bene, gli è riconoscente... Ora è tanto addolorato... Non accrescete...

Scena III
Gilberto, e detti

GILBERTO

Vi riverisco Signori.

CATERINA

Oh! Siete qui!... In verità ho tremato per voi.

GILBERTO

Per me!

CATERINA

Ditemi... Come vi sentite?

GILBERTO

Benissimo... Grazie al cielo.

FILIPPO

Non può essere ...

GILBERTO

No!... E perché?



LUISA

Non temete, Signore: essi hanno la fantasia riscaldata. Credono che la compagnia di Don Fazio vi abbia a ridurre....

GILBERTO

Ho capito... Io mi rido di questo pregiudizio.

CATERINA

E già, i pazzi ridono di poca cosa; ma i filosofi si ridono di tutto.

GILBERTO

Io non sono filosofo; mi credo per altro in obbligo di soccorrere i miei simili nelle loro sventure.

LUISA

(Che anima bella!).

FILIPPO

(Dunque mi darà i denari se glie li cerco! Io pure sono un suo simile sventurato.).

GILBERTO

Don Fazio non vi darà più alcun fastidio; mi è riuscito di impiegarlo in una Stamperia...

LUISA

Davvero!

GILBERTO

Si signora. Fortunatamente si doveva al momento pubblicar per le stampe una corona di sonetti per le nozze di non so qual Presidente, ed egli ne ha fatto così bene la correzione, che lo stampatore lo ha ritenuto.

CATERINA

Povero stampatore! Io lo compiango!

LUISA

Signore, mio padre ve ne sarà molto tenuto.

GILBERTO

Nulla, nulla.

CATERINA

E ve ne sono obbligata io pure. Così mi avete liberata dall'agitazione di tenerlo a pranzo.



GILBERTO

No signora... Egli ci verrà. Voi lo vedrete a momenti qui.

CATERINA

Come!

GILBERTO

Almeno così mi ha detto, e bisognerà riceverlo.

FILIPPO

Forse sì, e forse no... (*Minacciando*).

LUISA

Madre mia, lo sentite? Mio fratello è un imprudente... Imponetegli con la vostra autorità!

GILBERTO

Ma che? Si tramerebbe forse qualche insidia contra quel povero uomo!

FILIPPO

Insidia no... Ma voglio fargli una sonora bastonata.

GILBERTO

Che!... E in casa vostra! ...

CATERINA

No, figlio mio, il rimedio sarebbe peggiore del male... Io ne prevedo le conseguenze. Che venga in sua mal'ora a pranzo... Ma che pranzi solo.

FILIPPO

Che bel cuore che avete!

CATERINA

Grazie, figlio mio.

LUISA

(Questa bontà contribuisce al suo travimento). (*A Gilberto*).

GILBERTO

È vero.

FILIPPO

Signora madre, ho bisogno di una finezza ...



CATERINA

Tutto quello che vuoi... Parla.

FILIPPO

Siamo troppi. Vorrei essere da solo a sola.

CATERINA

Entriamo dunque. Con licenza.

FILIPPO

(Il colpo è dato. Se mi falla ricorrerò all'amico de' simili). (*Entrano*).

Scena IV

Luisa, e Gilberto

LUISA

Permettetemi...

GILBERTO

Dove andate?

LUISA

Ad avvertire mio padre. Che voi siete qui.

GILBERTO

Vi dispiace la mia compagnia?

LUISA

No... Ma amo meglio che vi sia pure mio padre.

GILBERTO

Questa precauzione onora la vostra virtù.

LUISA

Voi mi adulate.

GILBERTO

E me ne credete capace?

LUISA

E perché no? Se ne siete stato capace una volta ...



GILBERTO
Come!

LUISA
Voi mi avete fatto tanti elogi per le mie terzine ...

GILBERTO
E bene.

LUISA
Mi avete detto che io in esse aveva fatto rivivere lo spirito di Dante.

GILBERTO
E ve lo ripeto...

LUISA
E questa non è adulazione?

GILBERTO
Come potete asserirlo?

LUISA
Me lo ha detto mio padre...

GILBERTO
Ve lo avrà detto così, per non farvi insuperbire. Egli ch'è un pensatore profondo, conosce molto il cuore umano, e sa bene quanto quello di una donna sia inclinato alla vanità.

LUISA
Bravo! Dall'adulazione voi passate facilmente alla satira.

GILBERTO
Oh! Dio!... Voi interpretate sempre male i miei sensi.

LUISA
Effetto della mia poca capacità.

GILBERTO
Anzi voi avete troppo talento.

LUISA
Davvero?



GILBERTO
Così non fosse...

LUISA
Come! Vi dispiace che la natura mi ha dato qualche buona disposizione?

GILBERTO
Non dico questo... Ma una donna di molto ingegno... Che so! Impone troppa soggezione... E poi intenta solo a pascere la mente di utili cognizioni... Non riceve mai nel cuore l'impressione di que' dolci sentimenti...

LUISA
Signor Gilberto, permettete che io mi ritiri.

GILBERTO
Ecco, per esempio, un ripiego da letterata.

LUISA
Come sarebbe a dire?

GILBERTO
Vi dirò... Qualunque altra donna avrebbe dato una risposta conveniente... Avrebbe fatto aspettare almeno delle sue affezione...

LUISA
Addio! Ci rivedremo.

GILBERTO
Che crudeltà!

LUISA
(Se tu sapessi quanto essa mi costi!). (*Entra*).

GILBERTO
Tanta virtù, tanta modestia... Tanti pregi hanno vinto finalmente il mio cuore. Io sento che l'amo... Che soffro in separarmi da lei... Ma qui fa d'uopo prendere un partito... Parlerò a sua madre... Si questo è il consiglio migliore... Col pretesto di visitare la figlia inferma le farò palese il mio desiderio. Così, così va bene. Ma viene il Signor Vico. Ritiriamoci. (*Entra*).



Scena V *Vico solo con una lettera in mano*

Io non so darmene pace... Un Principe Romano che nuota nell'oro... non ha facoltà di somministrare la spesa per la stampa di un libricciuolo!...^{xxx} Vorrei non credere agli occhi miei... (*Legge*)...¹⁵ «Compatisca se non ho modo, come per altro bramerei, di secondare la sua istanza». Bramerei! Non so se possa dirlo di buona fede. E si chiama il mio Mecenate?... Che aridità di cuore hanno certi potenti!... Ma perché farne loro un rimprovero?... Non è questa una disposizione della Provvidenza?... Essi sarebbero troppo felici, se gustassero pure le dolcezze della Beneficenza... Ma ogni cosa è compensata nel mondo. Chi ha ricchezze, non ha cuore. La natura non dona mai tutto, e spesso punisce chi potrebbe godere nel confortare gli oppressi, nel tergere le lacrime degli sventurati, col privarlo di questo soave, e tenero sentimento.

Malgrado ciò conviene che io stampi l'opera, e la dedichi a questo «veramente magnanimo Signore».¹⁶ Io non debbo prendere norma dal suo procedimento. Glie l'ho promesso, e basta così... Ma come farlo?... Con quai mezzi? Col soccorso di chi? Converrà vendere questo anello! Unico bene che mi avanza. (*Lo trae dal dito, e lo guarda*). Esso è di cinque grani di purissima acqua.¹⁷ Mi profitterà... L'occorrente... (*Involge l'anello dentro una carta, e nel veder Caterina lo pone sullo scrittoio*). Ma vien Caterina... Qual pensiere! Se volesse ella condiscendere a dar pegno quel monile che le regalai nel giorno delle nozze!... Allora...

Scena VI *Caterina e detto*

CATERINA

Posso dirti una parola?

VICO

Certo, moglie mia. (*Prendiamola con le buone*).

CATERINA

Ti è passata la collera?

VICO

Perdonami... Tu mi conosci... Ho de' momenti alle volte...

CATERINA

Ben fastidiosi.

¹⁵ Vedi pag. 254 tom. 2.

¹⁶ Vedi pag. 255 tom. 2.

¹⁷ *Ibid.*



VICO

È vero. Vuoi sedere?

CATERINA

Se non ti è d'incomodo...

VICO

Oh! Mi maraviglio. (Prende una sedia).

CATERINA

(Come è ceremonioso! Che vuol dire?).

VICO

Parla dunque con libertà, in che posso servirti?

CATERINA

Voglio sapere il contenuto di quella lettera.

VICO

Volentieri. Siccome io debbo pubblicare una mia operetta per le stampe, così per non dissestarsi la famiglia, aveva divisato d'intitolarla a un Principe Romano, per ottenere da lui le spese che vi occorrono... E mi sono inquietato che costui abbia accettato l'offerta, e si sia negato cordialmente alla domanda. Eccoti svelato il tutto.

CATERINA

E ciò ti manteneva così agitato?

VICO

E ti par poco?

CATERINA

Anzi nulla... Desisti dall'impresa, e finiranno le angustie.

VICO

Non posso, moglie mia.

CATERINA

E perché?

VICO

Perché ho già dato fuori i manifesti.



CATERINA

Ritirali...

VICO

Non deggio... La critica avrebbe di che lacerare la mia stima...

CATERINA

Ti ha lacerato già tanto che basta. Io non so tu che ricavi dalla stampa di questi tuoi scritti; saranno buoni; io non me ne intendo... Ma non ti producono che collere, e bili... Tutti ne sparano... Tutti ne dicono male...

VICO

Sono gli sciocchi che non li capiscono... Ma gli uomini che sanno, mi rendono giustizia.¹⁸ Io ricevo le loro congratulazioni da tutte le parti di Europa, e ieri al più corto, mi è pervenuta una pregiatissima lettera del famoso Giovanni Clerico fino da Olanda.¹⁹

CATERINA

Era meglio che ti avessero mandato una pezza di tela da Olanda, o un regalo di cacio. Noi abbiamo bisogno di arrosto, e non di fumo.

VICO

L'arrosto ci sarà... Quest'opera mi darà molto profitto... Lo spero...

CATERINA

Profitto! Se quello che speri sarà eguale a ciò che ne hai ricavato altre volte...

VICO

Questa volta però sarà tutt'altro... Essa è tale che sicuramente applaudita, e richiesta.

CATERINA

E quand'anche ciò fosse, qual frutto ne potresti tu percepire? I letterati esigono la copia franca; le persone di rango la vogliono gratis, e ben ligata, e non ti ringraziano; i librai, oltre la tara, trovano mille pretesti per non pagare quello che hanno incassato... E così la spesa sarà certa, e la perdita sarà sicura.

VICO

Non temere. Regolerò le cose in modo che tali inconvenienti non accaderanno.

¹⁸ Vedi pag. 133 tom. 1.

¹⁹ Vedi pag. 85 tom. 1.



CATERINA

Bene... Fa come ti piace.

VICO

Ma mi manca il modo.

CATERINA

E che ci ho a fare io?

VICO

Tu potresti fornire il mio desiderio.

CATERINA

In qual maniera?

VICO

Col permettermi di pegrnorare quel tuo monile...

CATERINA

Che sento!

VICO

Via, cara Caterina, fammi questo favore.

CATERINA

Ora capisco perché mi usavi tanta dolcezza!... Non senza che...

VICO

Non mortificarmi: sai bene che io ti ho sempre amata... Ed ora più che mai...

CATERINA

Bell'amore! Volermi privare dell'unico ornamento (Che non ho più).

VICO

Per un marito affettuoso si può fare questo piccolo sacrificio... Si tratta di un impegno contratto col pubblico... Di una stampa che dee precedere la mia *Scienza nuova*...

CATERINA

Chi cambia la via vecchia per la nuova, fallisce quasi sempre... Sai che prevedo? Che questa tua *Scienza nuova* ci dovrà procurare qualche nuovo affanno... La vera scienza, è l'arte di far denari. Mio Padre



ebbe giudizio. Egli non era né dotto, né filosofo: ne sapeva quanto bastava al suo ufficio di Scrivano fiscale,^{20xxxii} e i denari ci piovevano in casa da tutte le parti.

VICO

Si... Ma spesso grondavano di lacrime spremute forse... Basta: sia pace alla sua memoria...

CATERINA

Ma questo è troppo...

VICO

(Ora perdo la pazienza!). Caterina, lasciamo queste altercazioni... Cedi alle mie premure.

CATERINA

È impossibile. (Ma se non l'ho più?).

VICO

Bada che io non lo renda possibile.

CATERINA

Che! Ardisci di minacciarmi?

VICO

Dammi il tuo monile... Te ne scongiuro... Non provocarmi di vantaggio.

CATERINA

Oh! Vuoi saperlo alla fine? Quel che cerchi sono due mesi che non c'è più.

VICO

Come! (*Sdegnotato*).

CATERINA

Io l'ho venduto...

VICO

Venduto! E perché?... (*Più irritato*).

CATERINA

Per soccorrere mio figlio Filippo!

²⁰ Vedi pag. 208 tom. 1.



VICO

Il tuo Filippo! (*Con estremo sdegno*). Non so chi mi trattenga... Madre snaturata! Eh! L'ho ben detto io... Tu sei la prima cagione delle sregolatezze di questo figlio libertino... La tua cieca predilezione ha corrotto il suo cuore... Ha macchinato la sua rovina... Egli per te mi è divenuto ingratto e mi fugge... E mi odia come se io non fossi (*Piangendo*) il più facile, il più amoroso dei padri... Misero Vico! (*Si gitta a sedere, e si copre il viso con le mani*).

CATERINA

(Lasciamolo solo... Egli ha bisogno di questo sfogo.) (*Entra*).

VICO

Amori... Giuoco... Gozzoviglie... Che veggio! Mia moglie mi ha abbandonato!... Ella si è involata al mio sguardo!... Ma se sono un furioso... Un frenetico! Io l'ho troppo oltraggiata... Povera donna! Quanto me ne dispiace!... Oh! È d'uopo di correggere il mio bilioso temperamento... Cominciamo dal chiederle scusa... Io ne sento assolutamente bisogno... Il mio cuore è fatto così... Secondiamone i movimenti! Io non avrei più pace senza conciliarmi con lei.

FINE DELL'ATTO SECONDO

ATTO TERZO

Scena I

Filippo solo

Se mio padre fosse un uomo ricco, a quest'ora mi sarebbe bastato l'animo di fargli una trappola!... Ma questa casa manca di tutto!... Se la frugassi in ogni canto per due giorni, non mi frutterebbe un quattrino!... Ci fosse qualche denaro su questo scruttoio? Oibò libri... Scartafacci... Zitto... Che sarà questo piccolo involto... (*L'apre*) Un anello!... Si signore; è quello di mio padre: lo conosco. E come va questo negozio? Egli non è solito mai di trarselo dal dito!... Che bel diamante!... Oh! Che sarebbe se glie lo portassi via?... Veramente mio padre è un filosofo, e ad un filosofo non conviene di portare al dito anelli di valore. Sarebbe uno scandalo!... Ma! E quando lo cercherà?... Non trovandolo, il sospetto verrà certo a cadere sopra di me... Io solo ho dello spirito in questa casa!... E bene si farà un poco di strepito... Io negherò sempre, e finirà così... Dunque non si esiti un momento. (*Si mette in tasca l'anello*). Mia cara Rosina, tu meriti qualunque sacrificio... (*In atto di entrarsene*).^{xxxiii}

Scena II

Vico in abito nero, e detto

VICO

Filippo...



FILIPPO

Signore!... (Oh! Cielo! Che mi avesse veduto!).

VICO

Signore!... Tu non mi chiami più padre? Ingrato! E che ti ho fatto per essere così trattato?

FILIPPO

Perdonate... Io non aveva conosciuto la vostra voce... (Non ha veduto niente, respiro).

VICO

Ah! Questa voce un giorno penetrava le vie del tuo cuore... Ed ora ti giunge estranea all'orecchio?

FILIPPO

Voi m'imponete tanta soggezione!

VICO

Sono forse un tiranno?

FILIPPO

Non dico questo; ma mi rimproverate fino un momento di distrazione! Del resto sapete che io vi rispetto.

VICO

Se fosse vero cercheresti di viver meglio.

FILIPPO

Un'altra volta starò più attento. (Potessi scamparmene!).

VICO

Un'altra volta? Non basta. Io non esigo da te questo atto solo di filiale ubbidienza; ma bramo, e ardentemente lo bramo, che tu cambi condotta.

FILIPPO

Mi cambierò.

VICO

Eh! Tu mi sei largo di promesse, e avaro di fatti!... Figlio mio! Chi poteva immaginarsi che tu, allevato da me con tanta cura, e sollecitudine affettuosa, invece di crescere in senno, come cresci in età, mi fossi riuscito così tristo, e dissoluto?

FILIPPO

Dissoluto! Non mi pare.



VICO

E non ti par dissolutezza il farsi gioco de' paterni consigli? Il vivere senza freno? Il non applicarsi mai allo studio?

FILIPPO

Gioventù.

VICO

Che vuoi dir con questo? La gioventù forse ti autorizza all'ozio, al disordine? Vorresti tu vivere come pianta parassita, la quale oltre al non produrre alcun frutto, toglie pure alle altre nutrimento, e vigore?

FILIPPO

Conosco tanti giovani che fanno peggio di me!

VICO

Saranno plebei senza educazione...

FILIPPO

No, sono galantuomini.

VICO

Di nome, ma non di fatti!...

FILIPPO

Eppure mi è stato riferito...

VICO

Che cosa?

FILIPPO

Che anche voi nella vostra gioventù per un anno e mezzo non voleste mai studiare.

VICO

Ma io ebbi le mie ragioni. Essendo allora d'ingegno ancor debole, volli leggere le filosofiche sottigliezze di Paolo Veneto, non seppi reggere a quella specie di logica Crisippea, e così mi disgustai dello studio.^{21xxxiv}

FILIPPO

Ben fatto; io non lo avrei più ripigliato!

²¹ Vedi pag. 4 tom. 1.



VICO

E forse così mi sarebbe avvenuto se non era l'Accademia de' nostri Infuriati²² che mi scosse dal mio letargo, e mi rimise per la dritta via. Questo bellissimo frutto producono le luminose Accademie.^{xxxv}

FILIPPO

Padre mio, fatemi fare Accademico... Chi sa!

VICO

E con qual merito? Con quai cognizioni? Tu non hai studiato... Tu non hai talenti...

FILIPPO

Che importa?... Ci sono tanti che non sanno niente, e sono Accademici.

VICO

Ignorante! E come puoi tu giudicarne?... Eh! Tu avresti dovuto prima sudar notte, e giorno sui buoni libri... Invece di darti ciecamente in preda ad amori, e Dio sa quali!

FILIPPO

Oh! Per questo poi tranquillatevi. Sono amori onesti.

VICO

Onesti! Onesti?... E intanto per coltivarli hai obbligato tua madre a vendere il suo monile? Disgraziato! Io ne aveva bisogno, e per tua colpa mi sono ora ridotto a privarmi del mio anello...

FILIPPO

(Povero me! Potessi riporglielo sullo scrittoio!).

VICO

Tu ti confondi!... Ho ragione dunque?...

FILIPPO

Si signore... Ma vi giuro che Rosina è una giovine onesta... Ella mi vuol bene...

VICO

E che speri tu da questa corrispondenza?

FILIPPO

Di sposarla...

²² Vedi pag. 5 tom. 1.



VICO

Di sposarla?... E con quai mezzi?

FILIPPO

Il cielo provvederà.

VICO

Il cielo non provvede gli sfaccendati. Ogni uomo è condannato su questa terra a vivere col frutto de' suoi sudori.

FILIPPO

Quando sarò maritato suderò anch'io...

VICO

Temerario! Tu ti fai beffe di me?

FILIPPO

Anzi cerco imitarvi.

VICO

Come?

FILIPPO

Perdonate... Quando voi vi sposaste mia madre, come vi regolaste?

VICO

(Che mi rammenta costui!).

FILIPPO

Perché vi dava a genio il nome di Caterina, la sposaste solo per questo, e senza cercar altro.^{23xxxvi}
Compatite ora me. A voi sono piaciute le Caterine, a me piacciono le Rosine.

VICO

Chi ti ha detto queste cose?

FILIPPO

Mia madre.

VICO

Tua madre è una sconsigliata, e tu sei un birbante.

²³ Questo fatto è sostenuto da costante tradizione.



FILIPPO

La verità non si dee dissimulare.

VICO

Oh! Giuro al cielo, che ti farò pentire di tanto ardimento... Tu non vedrai più quella donna che ti ha stravolto il cervello.

FILIPPO

Non è possibile.

VICO

No!... Lo vedremo. (*Sdegnato*). Ritirati nella tua stanza.

FILIPPO

Padre mio!

VICO

Non replicarmi...

FILIPPO

Per carità...

VICO

Non replicarmi ti dico... Là...

FILIPPO

(*Batte i piedi piangendo*).

VICO

Sbrigati... Là. (*Minaccioso*).

FILIPPO

Vado. (Ora sì che sto accomodato per le feste!). (*Entra, e Vico lo chiude con la chiave*).

Scena III

Vico solo

Che mi tocca a sentire! Quel bricconcello osa rimproverarmi... (*Calmadosi*). È vero che il fatto avvenne così!... Ma mettersi egli a confronto con me! È una temerità... (*Rimesso*). Per altro gli ho usato troppa asprezza... Ma se lo meritava. Fra tutti i miei figli, è il solo di cattiva indole... Oh! Se mi fosse riuscito



egli come il mio piccolo Gennaro!²⁴ Che bel talento! Che docilità di costume! È l'amore del Collegio...^{xxxvii} Basta pensiamo ora a vendere questo anello. (*Lo va cercando sullo scrittoio*).

Scena IV
Don Fazio, e detto

FAZIO

Eccomi di ritorno...

VICO

Addio Don Fazio. Come vanno le vostre cose? (*Cercando*).

FAZIO

Benissimo...

VICO

Me ne rallegro. (*Senza guardarla*).

FAZIO

Uscite forse?

VICO

Si.

FAZIO

(Che cercherà!).

VICO

Don Fazio avete veduto un anello?

FAZIO

Io? No...

VICO

Eppure l'ho messo poco anzi qui sopra.

FAZIO

Sarà...

²⁴ Vedi pag. 228 tom. 1.



VICO

Ne dubitate forse?

FAZIO

No, Signore. (Vedi il diavolo come le intreccia!).

VICO

Io sono stato rubato.

FAZIO

Per me, vedete bene, son giunto adesso...

VICO

E mi avete procurato subito un disastro. (*Entra furiosamente*).

FAZIO

Che bel preparativo di pranzo! Eppure mi lusingava che la mia nera sorte fosse cominciata a placarsi... L'affare dello stampatore mi è riuscito bene... Fortuna che mi ho rinforzato un poco lo stomaco... (*Esce Vico col cappello in testa, e col bastone sotto il braccio*).

VICO

Oh! Me la pagherai... Si me la pagherai. Ci sei dentro sciagurato. (*Guardando Don Fazio distrattamente*). So di che sei capace. Ladri in casa mia! Rubarmi un anello!... A questo siamo giunti?... Ce lo vedremo con la giustizia. Sì, con la giustizia. (*Entra e non saluta*).

Scena V

Don Fazio, indi Caterina, e poi Luisa

Me la pagherai! So di che sei capace! Ladri in casa!... Che mi avesse preso per un ladro? È uscito come una furia... Non mi ha salutato... Va dalla giustizia... Questo mi mancherebbe di essere cercato per ladro... Sentite, quella caduta che fece rompere il capo a Don Gianbattista, è vero che non gli ha scemato il talento... Ma in certa maniera l'ha pregiudicato... Qualche ramo di pazzia gli è rimasto.^{xxxviii}

CATERINA

Ah!... (*Vede Don Fazio, dà un forte grido, e rientra*).

FAZIO

Che diamine ha costei?... Mi ha fatto spiritar di paura... È donna veramente volgare: non sa leggere, non sa scrivere, non ha creanza... E questa ha da essere moglie di un Vico? Eccovi per esempio un altro ramo di pazzia di sì grand'uomo! L'ha sposata non per altro merito, che per quello di chiamarsi Caterina, e che pezzo di Caterina!^{xxxix}



LUISA

Don Fazio avete veduto mio padre?

FAZIO

L'ho veduto: era così rabbioso!... È uscito senza neppur salutarmi.

LUISA

E dove è andato?

FAZIO

Che so! Parlava di ladri... Minacciava di volerli accusare alla giustizia...

LUISA

Dio buono!... Non vorrei... Don Fazio fatemi il favore!... Raggiungerelo... Calmatelo....

FAZIO

Io!... Non posso... Egli ha parlato in modo da farmi sospettare... Vedete dove gli è saltato il grillo... Pretendeva il suo anello da me.

LUISA

Il suo anello!

FAZIO

Si signora... Vi pare che sarebbe prudenza di presentarmi io stesso?...

LUISA

Lo sospettate a torto... Ah! Non siete voi che lo avete rapito.

FAZIO

Conoscete dunque il ladro?

LUISA

Egli non è un ladro.

FAZIO

No? E che cosa è? Giocatore di mano?

LUISA

Via non cercate più oltre... Fatemi la grazia di andare.

FAZIO

Perdonate... Aspetto qui il Signor Giliberto.



LUISA

Egli e dentro... Poverino! È un'ora che gli gronda sangue dal naso... È così sfinito...

FAZIO

Oh Dio! Anche il sangue al Signor Giliberto!

LUISA

Mia madre dice che voi ne siete la cagione.

FAZIO

Vostra madre ha preso a perseguitarmi.

LUISA

E mi pare che non abbia torto... Che so? È una fatalità, che quanti vi si accostano abbiano a soffrire qualche malanno.

FAZIO

E una donna del vostro spirito ha pure la debolezza di credere a queste baie?^{xl} Se fosse ciò vero... Se fosse ciò vero... Avrebbe dovuto accadere qualche cosa di sinistro anche a voi... Vi ho veduta, e parlato due volte.

LUISA

E non sono mie le sciagure della mia famiglia?... E poi il cielo mi scampi... Chi sa!... Basta vi perdonate tutto, se riuscite a dissuadere mio padre da qualche passo inconsiderato.

FAZIO

Vi ubbidisco... Non vorrei far peggio...

LUISA

Andate, disbrigatevi...

Scena VI
Gilberto, e detti

GILBERTO

Don Fazio...

FAZIO

Che c'è?



GILBERTO

Ho motivo di dolermi estremamente della vostra condotta. (*Con ira*).

FAZIO

Come!

GILBERTO

Voi mi avete compromesso.

FAZIO

Compromesso! E con chi? Parlate.

GILBERTO

Quel povero stampatore è stato messo in prigione... Ne ricevo da lui in questo punto l'avviso...

FAZIO

In prigione! E perché?

GILBERTO

Per la bella correzione che gli avete fatta.

FAZIO

Misero me! Vi è corso qualche errore di conseguenza?

GILBERTO

Niente meno, che nel frontispizio, invece di dirsi – Corona per le nozze del Presidente – si è mancato il secondo O alla parola Corona, e si è stampato, capite? – Cor... per le nozze del Presidente –

LUISA

Ah! Ah! Questo è veramente da ridere.

GILBERTO

Si, ma intanto il Presidente è montato in furia per questo bel complimento, ed ha fatto arrestare lo stampatore.

FAZIO

Se non mi affogo adesso, non mi affogherò mai più.

GILBERTO

Dio ve lo perdoni.



LUISA

Ecco qua, per causa vostra, il Signor Giliberto si trova in questo crudele imbarazzo.

FAZIO

Adesso mi ricordo. Io non ho fatto la correzione del frontispizio... Se non me l'hanno dato...

LUISA

Dite il vero?

FAZIO

Ve lo giuro su l'onore mio... Era un foglio a parte.

LUISA

Vedete che combinazione!

GILBERTO

Quando è così voi siete giustificato.

FAZIO

Giustificato! Vi pare? Se corre questa notizia per la città, sapete che altro credito acquisterà la mia... Capite?

GILBERTO

Capisco.

FAZIO

Come potrò più comparire? Dove metter la faccia? Come tirare innanzi la vita? Almeno i ricchi della mia specie se la ridono... Sono fuggiti... Malveduti... Ma mangiano. Non fanno male che agli altri: ma io sono la calamita delle disgrazie, e me le tiro tutte addosso a me. Volete scommettere, che il Presidente, se prende conto del fatto, mi manda a far compagnia allo stampatore?

LUISA

Io no.

FAZIO

Dubitereste di perdere?

GILBERTO

Sicuramente.

FAZIO

Aiutatemi dunque... Cercate di questo Signor Presidente. Ditegli come è andato l'affare... Assicuratelo



che io non ebbi mai l'intenzione di fargli... M'intendete?

GILBERTO

Siate tranquillo: io difenderò la vostra innocenza. Bella Luisa, permettete che io soccorra questo disperato.

FAZIO

Si, bella Luisa, permetteteglielo.

LUISA

Il vostro generoso carattere acquista sempre più de' nuovi titoli alla mia stima.

GILBERTO

Sono obbligato a Don Fazio di questa vostra grata confessione.

FAZIO

Sarà la prima volta che faccio un bene al mio simile.

GILBERTO

Chi sa! Che un giorno oltre della stima... Basta... Un raggio di speranza... Addio: ci rivedremo. (*Entra*).

FAZIO

Fate cose buone: mi raccomando.

Scena VII

Don Fazio, Luisa, indi Vico

LUISA

Che degno giovine!

FAZIO

Tenetevolo caro sapete?

LUISA

Egli merita l'affezione di ogni onesta persona.

FAZIO

E in conseguenza la vostra...

LUISA

Io lo rispetto.



FAZIO

E niente altro? (*Sorridendo*).

LUISA

Che mi chiedete!

FAZIO

Ma credete che io non me ne sia accorto? Voi vi amate... E per un certo modesto riguardo non usate di aprirvi il cuore a vicenda... Me ne incarico io. (Potessi riuscire almeno in questo!).

LUISA

No no, per amor del Cielo...

FAZIO

Non dubitate... Lasciate fare a me. Che bella coppia! Entrambi onesti, di buon cuore, letterati.

LUISA

Non mi lusingo di tanto... Giliberto è ricco...

FAZIO

E voi siete ricca di virtù.

LUISA

E di natali distinti...

FAZIO

E voi siete figlia di un Vico... Uomo sommo... Rispettato da tutti, e decoro della nazione.

LUISA

Ma suo padre era un povero libraio?^{25xli}

FAZIO

E che i librai non sono persone civili? Li avete presi per birri, o ciabattini?

LUISA

Zitto... Ecco mio padre.

FAZIO

Oh! Come è rabbuffato!^{xlii}

²⁵ Vedi pag. 169 tom. 1.



VICO

(*Da se senza badare ad altro*).

L'occasione mi è stata propizia... Io l'ho incontrato qui presso chi può fare le mie giuste vendette... E le farà presto... Vedrà questo figlio perverso...

LUISA

Caro padre.

FAZIO

Amico.

VICO

Oh! Siete qui... Perdonate; io non vi aveva veduti.

LUISA

Voi siete molto irritato.

VICO

Io non mi calmerò se non lo vedrò punito di tutto il rigor delle leggi.

LUISA

Come! E avete palesato l'affar dell'anello?...

VICO

Lo avrebbe meritato... Ma pure un carcere per correzione...

LUISA

Grazia... Padre mio...

VICO

È impossibile.

FAZIO

(Io non capisco niente).

LUISA

Calmatevi per pietà.

VICO

Luisa, ti prego, lasciami solo.



LUISA

Voi mi discacciate? Infelice! Io ho perduto il vostro affetto.

VICO

No, figlia mia, io so distinguere chi debbo amare, e chi punire. Per te, non dubitarne, sarò sempre lo stesso, ma fammi il piacere... Lascami solo, anzi fammi venire qui tua madre.

LUISA

Vi ubbidisco. (Ah! Quando finirò di penare?). (*Entra*).

Scena VIII
Vico, e Don Fazio

VICO

Che buona figlia!

FAZIO

Caro Don Giambattista, se viene qua vostra moglie... Vedete bene... Io non ci fo una buona figura. Se permettete mi prendo la discrezione da me.

VICO

No, voglio far da padrone in questa casa: resta qui.

FAZIO

Dispensatemi...

VICO

Fa a mio modo.

FAZIO

Ma in mia presenza non potrete parlare con libertà.

VICO

E bene, entra in quel gabinetto; sul mio scrigno è un manoscritto io lo deggio stampare, e non ho testa di rivederlo. Leggilo tu, e dammi il tuo sincero giudizio.

FAZIO

Il mio giudizio! Che dite mai? Io giudicare delle opere vostre?... Io...



VICO

Non far complimenti. Oh! Vuoi saperlo? Io non deggio permettere che tu esca di qui: si parla male per la città di quella tua correzione. Il Presidente è molto irritato, e potrebbe...

FAZIO

Oh Dio! Voi mi ponete in una agitazione...

VICO

Taci: ecco Caterina.

FAZIO

Salva, salva. (*Entra rapidamente*).

Scena IX

Vico, indi Caterina

VICO

Come mi sento male!... La bile mi fa perdere ogni discernimento!... Addio studio... Addio *Scienza nuova*... La mia salute andrà certamente a soccombere. Ah! Lo preveggo, le disgrazie mi perseguitaranno anche dopo morto.^{26xliii}

CATERINA

Che vuoi da me?

VICO

Caterina, bisogna che tu prepari il tuo cuore a un colpo che ti sarà forse crudele.

CATERINA

Oh Dio! Tu mi fai tremare... Parla, che fu?

VICO

Dimmi: ami tu veramente Filippo?

CATERINA

E può una tenera Madre non amare suo figlio?

VICO

Se dunque veramente tu l'ami, ti deve esser caro il suo ravvedimento.

²⁶ Vedi pag. 169 tom. 1.



CATERINA

Lo desidero col più vivo dell'anima.

VICO

Va bene... Tu già conosci che i vizi di questo giovine traviato lo strascinano, e rapidamente, alla sua rovina?²⁷

CATERINA

Ah!

VICO

Conviene dunque ad ogni conto frenarlo... Intimorirlo... Ridurlo alla ragione.

CATERINA

In qual maniera?

VICO

Io, come vedi, non ho più alcun potere sull'animo suo... Egli si è renduto inflessibile fino alle preghiere di un padre... Tu sventuratamente lo hai avvezzato sì poco a rispettarti, che ti è quasi impossibile di rimuoverlo più dal suo mal talento.

CATERINA

Io non capisco dove tenda questo discorso.

VICO

Mi spiego meglio dunque. Io credo che per ottener tale intento, altro mezzo non sia, che quello d'implorare il soccorso delle leggi...

CATERINA

Che sento!... E che ha fatto egli per essere così trattato?... Si è disonorato con qualche vile azione?... Ha disturbato la pubblica tranquillità?... Ha rubato le proprietà altrui?

VICO

Si signora.

CATERINA

Come?

²⁷ Vedi pag. 162 tom. 1.



VICO

Egli mi ha rubato l'anello... E in qual momento!

CATERINA

Con qual fondamento potresti asserirlo?... Chi te l'ha accusato?

VICO

Il suo rimorso... La sua confusione; sappilo... Io lo ho trovato qui solo.

CATERINA

E che perciò? L'hai tu sorpreso nel fatto?... Te ne sei assicurato con gli occhi propri?

VICO

Questo no.

CATERINA

Che ti muove dunque, padre disumano, a crederlo reo?

VICO

La sua sfrenata maniera di vivere... Il bisogno di alimentare le sue passioni, quelle stesse passioni che tu non hai a tempo represse, e che poi ti han ridotta fino a privarti del tuo ornamento per secondare.

CATERINA

E ciò depone più tosto in suo favore. Egli non me l'ha rubato. Sono stata io che mi son fatta vincere dalle sue preghiere. Senti tu sospetti forse a torto del figlio tuo. In questa stanza non è stato egli solo. Io ci ho colto quel serpente di Don Fazio.

VICO

Taci là.

CATERINA

E già... Tu non vuoi sentire ragione.

VICO

Don Fazio è un uomo onorato...

CATERINA

Si, ma si suol dire che il bisogno, e l'occasione fanno l'uomo ladro. Egli è uno spiantato... Un morto di fame...

VICO

Ma irreprensibile.



CATERINA

Ecco come sono fatti i Filosofi! Proteggono i birbanti, e odiano fino il proprio sangue.

VICO

La giustizia deciderà chi di noi due abbia ragione.

CATERINA

La giustizia!! E che a fare con mio figlio la giustizia?²⁸

VICO

Una pubblica correzione...

CATERINA

Misera me!... Sarebbe mai possibile?

VICO

Tu mi hai ridotto a tal termine.

CATERINA

Uomo spietato!... Crudele!... Nemico de' figli tuoi tu mi fai orrore. Ho ribrezzo fino a rimirarti. Trema però del mio giusto risentimento. Te ne farò pentire... Sì... Vedrai di che sarà capace una donna... Una madre tradita... (*Entra*).

Scena X

Vico, indi Luisa, poi Filippo

VICO

Fa' ciò che vuoi... Non sarà forza umana che potrà rimuovermi dal mio proponimento... Perfido figlio! La paterna vendetta ti ha colto al fine: io ti farò confinare in un fondo di carcere... Là, si là piangerai per tutta la tua vita i tuoi scandalosi trascorsi.

LUISA

Padre mio... Pietà...

VICO

Non è pietà che senta.

LUISA

I birri sono entrati in questo palazzo.

²⁸*Ibid.*



VICO

Già! (*Commovendosi*).

LUISA

Montano le scale...²⁹

VICO

Così presto!

LUISA

Ora saranno qui.

VICO

Oh Dio!... E permetterò?...

LUISA

Mio fratello...

VICO

Taci... Non istraziarmi più... (*Cerca la chiave, e tremante apre la porta*).

LUISA

Che sarà?

VICO

(*Entra, prende Filippo per mano, e gli dice*).

Figlio mio salvati...^{30xlv}

FILIPPO

E dove?

VICO

Qui nelle braccia di tuo padre... (*Lo abbraccia, ed entrano rapidamente*).

LUISA

Che giorno è questo! (*Entra per la stessa parte*).

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.



Scena XI

Don Fazio, indi Marco coi Birri, e Caterina

FAZIO

I birri in casa!... Povero me! Chi mi salverà?... Come sono vendicativi questi Presidenti!... Potessi scappare da qualche parte... Da qui no... La porta è chiusa... Ho una paura nell'ossa... Da questa parte... Oimè!... Che ceffi! (*Entrano i birri per la porta di mezzo, e lo incontrano faccia a faccia*).

CATERINA

Eccoli!... (Facciamo coraggio)... Che volete da questa casa? Con quale autorità venite a disturbare la pace altrui? Eh?

FAZIO

Brava Donna Caterina!... Difendetemi voi.

CATERINA

Avete qualche ordine?

MARCO

Si signora... Abbiamo un ordine del Presidente...

FAZIO

Del Presidente!... Buona notte! È fatta la festa, andiamo.

MARCO

Voi siete il reo?

FAZIO

E non vi ha mandati il Presidente?

MARCO

Si Signore... Ma la persona che dobbiamo arrestare ci deve essere indicata dal signor Vico.

FAZIO

Ma come siete asini! Vi pare che se non fossi io quella, avrei piacere di venire con voi? Che belle figure!

MARCO

Andiamo dunque...

FAZIO

Ma sono innocente sapete?



MARCO

Ve lo vedrete con la giustizia.

FAZIO

Maledetta quella correzione... Vado in gabbia per un O... Che paura hanno certi signori di essere... Andiamo... Il cielo me la mandi buona!... (*Entra con i birri*).

CATERINA

Finalmente ho ricevuto un beneficio da questo ministro delle umane sventure.

FINE DELL'ATTO TERZO

ATTO QUARTO

Scena I

Caterina, Luisa, e Gilberto seduti

LUISA

Questo tratto di affezione del mio buon genitore mi ha fatto piangere per tenerezza. Se voi l'aveste veduto come se lo strinse al seno! Come volò dal magistrato per giustificarlo! Eh! Mio fratello almeno per gratitudine dovrebbe ora ravvedersi.

GILBERTO

Possano i vostri voti compirsi per comune soddisfazione!

LUISA

Vi ringrazio del buon augurio.

CATERINA

Io per altro sono ancora in pena. Mio figlio non è più tornato.

LUISA

Tornerà con mio padre... Or ora lo rivedrete. Mi dispiace per quel povero Don Fazio.

GILBERTO

Non temete... Io ho parlato per lui, e il Presidente si è persuaso della sua innocenza.

LUISA

Ma sapete che egli è stato qui arrestato?



GILBERTO

Arrestato? E perché?

CATERINA

Per equivoco...

GILBERTO

Sventurato! E come, come ciò è avvenuto?

LUISA

È stato preso in cambio di mio fratello.

GILBERTO

Possibile?

CATERINA

Così è: io vi era presente.

GILBERTO

Come! Ed avete potuto permetterlo?

CATERINA

Sono madre, e, tacendo, ho liberato mio figlio.

GILBERTO

Col danno però di un innocente. Dio ve lo perdoni.

CATERINA

Che gran fatto è? Ha egli portato tante sciagure nella mia famiglia...

LUISA

Eh! Le sciagure della nostra famiglia non derivano da quel povero diavolo... È mio fratello...

CATERINA

Taci tu, che non posso soffrire queste cose.

GILBERTO

Lasciatela parlare... perché doveva egli essere tratto in prigione?

LUISA

Per ordine della giustizia.



GILBERTO

Oh Dio! Ha egli forse commesso qualche delitto?

CATERINA

Mi meraviglio di voi... È suo padre che lo perseguita.

GILBERTO

Suo padre?

CATERINA

Così, per nulla... Mio figlio ha trovato il suo anello, e lo ha preso per recarglielo... Egli, che per ogni bagattella si accenda come un vulcano, ha creduto che glielo avesse rubato, ed ha avuto il cuore di accusarlo... Bell'amore di padre!

LUISA

No, non lo accusano per questo... Ma per correggerlo, e così è nato l'equivoco.

GILBERTO

Me ne dispiace con tutta l'anima.

CATERINA

Ma se non sa moderarsi!... In verità da qualche tempo è divenuto insopportabile.

LUISA

Madre mia, perdonatemi, io non so voi che avreste fatto nel caso suo... Egli è già per natura collerico... Bilioso... È facile ad alterarsi. Ma oggi propriamente sembra che tutto abbia congiurato ad abbattere la sua costanza... Escluso a torto dalla cattedra... Offeso nella riputazione... Privo della speranza di migliorare il suo stato, avrebbe voluto, almeno per sollevarsi, dare alle stampe un'opera che gli costa tante vigilie... Ma tutto si oppone al suo desiderio! Un Principe ingrato gli nega un soccorso... Trova alienato il vostro prezioso monile... E ricorre all'unico bene che gli era rimasto... Al suo anello... E se lo vede rapito da un figlio barbaro... Sconosciute... Ma chi, chi avrebbe potuto resistere a questo torrente di disastri senza alterarsi? La virtù dell'uomo anche più imperturbabile ha i suoi confini, e ci vorrebbe un'alma di ferro per affrontare intrepidamente tanti colpi dell'avversa fortuna.

GILBERTO

(Io son fuori di me per lo stupore. Che donna!).

CATERINA

Brava, signorina, bravissima... Me l'aspettavo... In faccia tua io sempre ho torto... Già tu sei stata, in ogni incontro, partigiana decisa di tuo padre... E perciò non ti ho mai potuto vedere.



LUISA

No, madre mia, voi mi amate... Lo so.

CATERINA

T'inganni.

LUISA

Ho tante ripruove della vostra materna tenerezza...

CATERINA

Lusinghe... Presunzioni...

LUISA

Oh Dio! Voi mi fate morire (*Piange*).

CATERINA

Non morirai, no, non temere.

GILBERTO

Ma, Signora, non la mortificate più. Questa impareggiabile giovane è degna piuttosto di tutta la vostra affezione, e direi quasi del vostro rispetto. Io la proporrei per modello alle figlie che bramano con la loro ubbidienza, e bontà di rendersi preziose ai genitori... Agli sposi... Alla patria...

LUISA

Signore, voi mi fate arrossire...

GILBERTO

No, bella Luisa, siate anzi superba di voi medesima. I vostri pregi incatenano le anime più ritrose, e la mia non sa più reggere alla forza di quell'amor puro, sommo, invincibile che mi avete inspirato.

CATERINA

Questa mi sembra una dichiarazione nelle forme.

GILBERTO

Si, lo confesso agli uomini, ed al cielo... E come non amare una donna la cui virtù oggi si è presentata al mio sguardo in tutta la sua grandezza? Per quante vie non ha ella scosso il mio cuore? Ella è infelice, e mi nasconde col più religioso contegno i bisogni della sua famiglia. Ella si fa scudo, e sostegno di un padre a torto oltraggiato, amor filiale le suggerisce tutta la forza dell'eloquenza per difenderlo, e fino per abbellire i suoi trasporti di collera. Che più? Voi la maltrattate aspramente, ed ella non se ne lagna... Anzi con ingegnosa tenerezza dissimula fino i torti che da voi riceve. Bisognerebbe non avere un cuore, per non sentirsi commovere a sì magnanimi sensi, né amor di virtù, per non piegarsi innanzi al suo sovrumano potere.



LUISA

(Io non so dove mi sia: il cuore non mi cape nel petto per la contentezza).

CATERINA

E quale sarebbe la vostra intenzione?

GILBERTO

Me lo domandate?... Quella d'implorare da voi il prezioso dono della sua mano.

CATERINA

Luisa, tocca a te di rispondere.

LUISA

Io... Sì... Io dipendo dalla volontà di mio padre.

GILBERTO

Ma... Il vostro cuore...

LUISA

Il mio cuore!... Sì poco dunque avete imparato a conoscerlo?... È tanto tempo... Basta... Ottenete prima il consenso de' miei genitori.

GILBERTO

E poi?

LUISA

E poi... Vi risponderò. Addio (Ho gran bisogno di riavermi dalla mia sorpresa). (*Entra*).

Scena II

Caterina, e Gilberto

GILBERTO

Che modestia! Che nobiltà di principi! Ah! Chi di me più felice se il cielo me la concede per compagna della mia vita?

CATERINA

Se non vi si oppone altro ostacolo...

GILBERTO

E quale? Io non ho padre; sono unico di famiglia; provveduto a sufficienza di beni di fortuna; padrone di me stesso.



CATERINA
E vostra madre?

GILBERTO
Mia madre anela il momento di questo nodo. Io già le aveva aperto il mio cuore; ed ella ha benedetta la mia scelta.

CATERINA
Voi mi riempite di consolazione... Oh! Il mio sposo dividerà certamente con me questo sentimento... E così potrà sollevarsi in parte del peso di tante angustie, e stampare a sua voglia...

GILBERTO
A proposito... (Secondiamo questa idea). Signora, bisogna che io vi lasci un momento... Un certo affare mi chiama altrove.

CATERINA
Andate... Non fate complimenti...

GILBERTO
Fra poco ci rivedremo...

CATERINA
Si, mi troverete nella stanza di Teresa.

GILBERTO
Mi consolo che va meglio assai... Addio. (Va, e torna) Volete farmi un favore?

CATERINA
Mille, mio caro figlio.

GILBERTO
Ho ricevuto da un amico questo piego diretto a Don Fazio... Volete consegnarcelo se egli torna prima di me?

CATERINA
A Don Fazio?

GILBERTO
Ora vi sarete persuasa ch'egli non è un malefico.

CATERINA
Non interamente... basta, date qui, vi servirò.



GILBERTO

Vi ringrazio, addio (Vico merita tutto da me). (*Entra*).

Scena III

Caterina, indi Filippo

CATERINA

Veramente quel povero Don Fazio non è quale io lo credeva. Anzi mi pare che mi sia stato piuttosto di buon augurio... Esso ha dato occasione al Signor Gilberto di dichiararsi, questo matrimonio è un gran bene per noi... E poi se non fosse stato per lui, chi sa! Che sarebbe avvenuto di mio figlio!

FILIPPO

Madre mia...

CATERINA

Filippo!...

FILIPPO

Eccomi a voi libero, sicuro, e pieno di gioia.

CATERINA

Abbracciami caro... Come stai? Di' la verità: ti ha preso paura?

FILIPPO

Un poco.

CATERINA

Poverino! Spero che da ora innanzi vorrai mettere giudizio.

FILIPPO

Giudizio! Io ne ho più degli altri, mi pare... Se sapeste!... Ho assicurato la mia fortuna.

CATERINA

In qual maniera?... Tu burli forse?

FILIPPO

No, non burlo. Avrò un impiego, mi farò sposo... Che piacere! Che consolazione. (*Saltando*).

CATERINA

Io non ti capisco.



FILIPPO

Tutto si è aggiustato; mio padre lo sa, e vi acconsente.

CATERINA

Ma spiegati.

FILIPPO

Il fatto va così. Dopo esserci convenuto col Presidente, tornavamo a casa, ed eccoci incontro il padre di Rosina. Egli non sapeva che io fossi figlio di Vico... Per certi miei fini io glielo aveva nascosto. Quando l'ha saputo... Mi ha fatto un diluvio di ceremonie, si è reputato felice di stringere parentela con noi... Mi ha promesso un impiego nelle dogane,^{31xlv} e dopo la mano della figlia. Ah! Che ne dite?

CATERINA

Sono tante le cose che mi narri, che in verità stento un poco a crederle.

FILIPPO

Domandatelo a mio padre.

CATERINA

E chi è costui che ha il potere di promettere impegni con tanta facilità?

FILIPPO

Un certo Don Vincenzo Milesio.^{xlvii}

CATERINA

Lo conosco. È vero, egli è molto amico di tuo padre. Sono stati compagni di scuola: hanno studiato insieme... Aspetta... La logica.

FILIPPO

Si, ma la logica del Signor Milesio gli ha insegnato a ragionare da uomo di garbo. Vedendo egli che le lettere ordinariamente fruttano poco, o niente... Prese una via più sicura, e spedita per far danari; quella delle dogane. Là, col suo giudizio, è giunto ad occupare uno de' primi posti... E mi vuol tenere con sé.

CATERINA

Bisogna però governarsi in modo...

FILIPPO

Oh! Non dubitate: da oggi innanzi...

³¹ Vedi pag. 228 tom. 1.



CATERINA
Ecco tuo padre.

Scena VI
Vico, e detti

VICO
Sono qua... Con voi.

FILIPPO
Vi bacio la mano...

VICO
Ora non te ne sei dimenticato? Bricconcello! (Lo carezza)... Caterina hai saputo le buone nuove?

CATERINA
Filippo mi ha detto tutto... Ma io te ne darò delle altre più consolanti.

VICO
Davvero?

CATERINA
Si signore... Noi faremo due matrimoni.

FILIPPO
Che bella cosa! E quale sarebbe l'altro?

CATERINA
Mariteremo Luisa.

VICO
E con chi?

CATERINA
Ve lo potete figurare... Col signor Gilberto.

FILIPPO
Bravo! L'ha fatto da galantuomo.



VICO

Eh! È un pezzo che io mi era accorto di una certa loro reciproca inclinazione... Ma combinarsi due matrimoni in un giorno! È una graziosa avventura. Che bella Commedia ne avrebbe fatta Terenzio!... Non mi hai detto però come ciò sia avvenuto.

CATERINA

Ma... Vuoi che ti dica la verità?

VICO

Non puoi farmi cosa più grata.

CATERINA

Sappi dunque che io era molto irritata contro di te.

VICO

Contro di me? (*Alterandosi*).

CATERINA

Se fai così, mi pare che non ti piaccia di sentire la verità.

VICO

Perdona... È temperamento.

FILIPPO

Così è, madre mia, seguitate.

CATERINA

Per dare un certo sfogo al mio risentimento, io faceva degli amari rimproveri alla tua condotta... Ti accusava di poco amore per tuo figlio... (*Vico cerca di frenarsi*) Diceva che per ogni inezia ti accendi come un vulcano... E il signor Gilberto...

VICO

Come! E innanzi ad un giovine così costumato, da me istituito, tu hai osato di lacerare il mio nome? (*Con molto sdegno*).

CATERINA

Questa è la verità... (*Timida*).

VICO

La verità! (*Moderandosi*). Finisci.



CATERINA

Luisa la tua prediletta... Ti ha difeso come fa un avvocato criminale...

VICO

Benedetta! Che buna creatura!

CATERINA

Io l'ho strapazzata un poco...

VICO

Anche questo? (*Con ironia*).

CATERINA

Lasciami terminare. La sua virtuosa rassegnazione ha colpito il signor Gilberto. Il suo cuore gli parlava negli occhi; non si è potuto più contenere... E me l'ha domandata in sposa.

VICO

Io ti perdonò tutte le tue impertinenze, se hanno prodotto un così buon effetto.

CATERINA

Tanto obbligata! (*In collera*).

VICO

Via non prenderti collera...

CATERINA

Tu non sai che offendere...

VICO

Facciamo la pace...

CATERINA

Non lo meriteresti... (*Sorridendo*).

VICO

Abbracciami. (*Con affetto*).

FILIPPO

(Tenerezze crudeli).



Scena V
Don Fazio, e detti

FAZIO

Oh! Così vi voglio... Buon pro vi faccia.

VICO

Caro don Fazio, venite a parte de' nostri contenti.

FAZIO

Siete contenti?... Meno male: così la signora Caterina non dirà più che io sono...

CATERINA

Anzi andrò predicando il contrario...

FAZIO

Distintissime grazie.

FILIPPO

Non c'è di che...

FAZIO

Oh! Siete qua signorino? Bella figura ho fatto per voi per le strade di Napoli.

FILIPPO

Si è conosciuta però la vostra innocenza.

FAZIO

E me la... Ora diceva uno sproposito... So io quante ne ho intese in mezzo a quelle belle creature che mi conducevano. Chi mi ha preso per ladro... Chi per truffatore... Chi per falsario... Ma poi la festa che facevano tutti! Pareva che avessero avuto una grazia dal cielo... In verità io non credeva che il pubblico mi portasse un amore così sviscerato...

FILIPPO

Ah! Ah! Ah! Voi mi fate ridere...

FAZIO

E avreste dovuto piangere... Quei bei complimenti sarebbero spettati a voi, galantuomini! Basta, vi perdono in grazia di vostro padre...



CATERINA

Siete veramente un uomo amabile.

FAZIO

Davvero! (*Con ironia*).

VICO

A tavola faremo un brindisi alla vostra salute.

FAZIO

E quando si mangia? È quasi sera. Mi sembra che me lo abbia guadagnato questo pranzo. Sarebbe tempo...

CATERINA

Aspettiamo il signor Gilberto... A proposito egli mi ha dato questo piego per voi.

FAZIO

Chi me lo manda?... Fosse qualche altro demonio?

VICO

Apritele, e saprete di che si tratta.

FAZIO

Non ci perdo un momento (*L'apre*) Oh!... È della Contessa Amalia...

VICO

Sta bene dunque? Me ne rallegro.

FAZIO

(*Legge*) «Signore non so perché mi abbiate voluto abbandonare. Io ho bastante Filosofia per non credere a certe dicerie». (*Brava!*). «E se per poco vi prestassi fede, vi dovrei essere obbligata; poiché se voi aveste potuto contribuire alla morte del medico, io certo dovrei a questo fatto la mia salute, e quella del figlio mio». Ah! Che ne dite?

VICO

La Contessa tratta i medici un poco male.

FAZIO

Fortuna che qui non ci son medici che ci sentano.

FILIPPO

È vero.



CATERINA
Proseguite.

FAZIO

«Se voi volete tornare, mi fate un gran favore; in caso contrario, troverete qui unite due cambiali a vista. L’una è premio delle vostre fatiche; accettate l’altra come un pegno della mia gratitudine. La Contessa Amalia».

VICO

Che dama compita e generosa!

CATERINA

(Ho capito; oggi si è rotta la jettatura).

FAZIO

Che vedo! Due cambiali di cinquanta scudi l’una!

FILIPPO

Capperi! Che boccone!

FAZIO

E quando mai ho veduto tanto bene? Fosse questo un sogno! (*Si tocca*) Non mi par vero...

SCENA VI
Gilberto, e detti

FAZIO

Signor Gilberto, ditemi sinceramente, siete sicuro che qui non si dorma?

GILBERTO

Che discorso è questo?

VICO E CATERINA

Ah! Ah! Ah!

FAZIO

Io padrone di cento scudi! Oh Dio! Mi par d’essere un altro uomo...

CATERINA

Ora vi ridete del mondo.



VICO

È una bella somma... Io ho da leggere un anno all'università per guadagnarmene una equivalente.

FAZIO

Don Giambattista... Tenete, questa è vostra. (*Gli offre una cambiale*).

VICO

Sei matto?

FAZIO

No, lo dico con tutto il senno, vi ho tante obbligazioni!

FILIPPO

Accettatela. (*Piano a Vico*).

VICO

Taci tu.

FAZIO

Via non fate ceremonie... Voi ne avete bisogno per quella stampa...

GILBERTO

Per la stampa, no.

FAZIO

No!

GILBERTO

Il signor Vico ha già sborsato tutto il denaro occorrente.

VICO

Io!

GILBERTO

Così mi ha detto lo stampatore vostro. Vengo adesso da voi.

VICO

Anime generose! Vi comprendo. Voi fate a gara per emendare i torti della mia avara fortuna.

FAZIO

Io non fo che il mio dovere.



GILBERTO

E a me spetta di farlo per giustizia.

FAZIO

Ehi? Signor Gilberto... Io sono un antichissimo amico di Don Giambattista, sapete?

GILBERTO

Ed io sono suo genero... Se egli però mi fa la grazia di acconsentirvi.

FAZIO

Quando è così ho torto. Eh! Io l'aveva preveduto... Ma perché non dirmi nulla?

FILIPPO

È poco che l'abbiamo saputo.

CATERINA

È vero.

FAZIO

Riponiamo dunque questa cambiale, ne compreremo un regalo per la sposa. (*La pone in tasca*).

FILIPPO

(Se la conserva! Che peccato!)

VICO

Dunque signor Gilberto...

GILBERTO

Si, mio tenero padre, voi mi avete educato per la virtù, istruito ne' principii più conducenti a rendermi su questa terra felice. Compire ora l'opera vostra. Io non posso essere tale senza la mano della vostra adorabile figlia.

VICO

Ma dov'è ella? Perché si asconde?

GILBERTO

Per soverchia modestia.

FILIPPO

Sempre ha avuto questo vizio mia sorella.



VICO
Chiamatela.

CATERINA
Eccola.

Scena ultima
Luisa, e detti

VICO
Vieni, figlia mia, tu giungi opportunamente. Il mio cuore, credimi, non era preparato a tanta gioia...
Vedi chi mi ti ha domandata per consorte!... Vuoi tu renderlo felice?

LUISA
Padre... La vostra volontà è la mia.

VICO
Quando è così... Qua la tua mano... Dammi la tua Gilberto... (*Gli unisce*). Questo è il premio che Iddio concede alla virtù delle anime ben nate.

CATERINA
Figli miei, il cielo vi benedica.

GILBERTO
Me fortunato! Adesso, mia cara, non avrete più difficoltà di dirmi che mi amate.

LUISA
Sono vostra sposa, e potreste più dubitarne?

FILIPPO
E per me non si dispone niente?

VICO
A suo tempo ne parleremo.

FILIPPO
Ma presto... Io non ho pazienza per aspettare... Mi sento un foco.

CATERINA
Ci penserò io.



FAZIO

Posso dirvi una parola?

CATERINA

Padrone.

FILIPPO

Parlate pure.

FAZIO

Mi pare, se non erro, che la mia presenza abbia fatto a tutti bene.

FILIPPO, CATERINA, LUISA, GILBERTO

Evviva Don Fazio.

VICO

E benedetta la Provvidenza, che tutto in terra mirabilmente dispone, e con mezzi, che all'occhio dello stolto sembrano diretti a mortificare, prepara altrui la tranquillità della vita. Con ragione dall'ordine ineffabile di questa eterna Provvidenza ho tratto i veri e stabili principii della mia *Scienza nuova*.

TUTTI

Evviva. Evviva!

FINE DELLA COMMEDIA



ELENCO DE' SIGNORI ASSOCIATI

A.

Aliano Principessa. Andreana Teresa. Appelt Madama. Abrusci Francesco. Acquaviva Marchesino. Afflitto (d') Pantaleone. per 2. Agresti Michele. Albergo Marchese. Angelini Costanzo. Alvito Duca. Angelis (de) Andrea. Avellino Francesco. Aurilio Fulgenzio. Aragona (d') Giovanni. Andreotti Domenico. Armellino Niccola. Altieri Gervasio. Alfano Gennaro. Aliocca Crescenzio. Amato (d') Giovanni. Americo-Fasano Niccola. Amora (d') Raimondo. Amico (d') Giuseppe. Antonelli Francesco. Ancora (d') Francesco. Anastasio Antonio. Ancilla (d') Carlo. Angelis (de) Francesco. Angelis (de) Giuseppe. Arnone Gaetano. Ascione Gioaccino. Ascioni Luigi. Assanti Carlo. Assentiis (de) Raffaele. Aquila (dell') Barone. Aversa (de) Raffaele. Augustinis (de) Matteo. Anastasio Francesco. Arati Domenico Marchese. Amore (d') Luigi. Aloisio Giuseppe. Agostino (d') Nicola. Altieri Casimiro.

B.

Basile Maddalena. Bagnulo Marianna. Belvedere Principessa. Borgia Contessa. Blanco Chiara. Bisogni Marchesino. Borgia Conte. Buonomo Francesco. Bene (del) Gaetano. Berardi Francesco. Bianchini Pasquale. Bianchini Michele. Bussola Nicola per 2. Bruno Gaetano. Bruni Salvatore. Branti Antonio. Bosco Giuseppe. Baffi Michele. Beneventano Bosco Luigi. Bozzaotra Raffaele. Boccaloni Raffaele. Budetti Luigi. Buccini Niccola. Burgogna Giovan Battista. Bottazzi Michele. Blasio (de) Vincenzo. Beltrano Leandro. Bartolomucci Giuseppe. Barilari Rosario. Berarducci Ippolito. Bonetti Raffaele. Boffa Gennaro. Buonocore Silvestro. Bertucci Raffaele. Bonghi Luigi. Berardelli Carmelo. Bianchini Lodovico. Bordese Giovanni Battista.

C.

Casalduni Duchessina. Caracciolo (d') Angri Carolina. Cursi Principessa. Castrofilippo Duchessa. Carafa Isabella. Cirella Duchessa. Conciliis (de) Clara. Capuani Margherita. Capone Gaspare. Ciancio Agazio. Carrilli Filippo. Carfora Agnello. Castaldi Giuseppe. Cito Marchese. Cattolica (la) Pasquale. Corsi Leopoldo. Caracciolo Antonio di S. Agapito. Catalano Domenico. Crescenzo (di) Antonio. Capobrino Francesco. Cesare (de) Giuseppe. Caracciolo Beniamino. Caradonia Michele. Caracciolo (di) Avellino Francesco. Calabritti Antonio. Catalano Cirella Pasquale. Castelli Nicola. Carli Vincenzo. Castronuovo Serafino. Caso Vincenzo. Cacace Camillo. Corigliano Francesco. Candido Giuseppe Barone. Casamassimi Adelmo. Capasso Ignazio per 2. Conti Francesco. Cipolla Ferdinando. Clementson Luigi. Carelli Saverio. Carpino Matteo. Ceconi Giambattista. Crescenzi (de) Francesco. Crispo Giovan Battista. Casoria Ferdinando. Cosmi Leonardo. Casigli Domenico. Contemi Antonio. Capponi Francesco. Capocelli Celestino. Califani Giuseppe. Cacciatore Girolamo. Cipolla Niccola. Ciollaro Tommaso. Castriota Federico. Ciccarullo Giovanni. Colangelo Concezio. Celestano Francesco. Cotignac Filippo. Cattrau Luigi Guglielmo. Cianelli Giuseppe. Costantino Pietro. Cianelli Cesare. Cenni Giovanni. Ciutis (de) Vincenzo. Cacciatore Andrea. Cardone Michele. Cappabianca Donato. Caracciolo Villa Luigi. Cirillo Felicetto. Cerrone Vito Antonio. Cerrone Mariano. Castellano Francesco.



Capobianco Tommaso. Cammarota Francesco Antonio. Coppola Niccola. Cacialli Raffaele Sab. Collace Francesco. Celano Domenico.

D.

Dardanelli Girolama. Duroni Clementina. Donadio Vincenzina. Doria Francesco di Centola. Dragoni Vincenzo. Demarco Francesco. Decola Luigi. Duca (lo) Giuseppe. Durante Giuseppe. Degas Ilario.

E.

Evoli (d') Carlo di Campomele. Elena (d') Giuseppe. Eller Antonio. Errico Luigi. Ernandes Pompeo. Errico (d') Niccola. Epiro (d') Giuseppe. Ercole (d') Tommaso.

F.

Fumaroli Maddalena. Franco Chiarina. Fardella Generale. Franco Pietro. Filangieri Michele. Filangieri Roberto. Fabiani Antonio. Fabbrichesi Salvatore. Filippo Alfonso. Friozi Francesco. Filippis (de) Carlo. Fortebracci Camillo. Freda Giovanni. Freda Michele. Frenna Luigi. Felicetti Luigi. Fiorillo Pasquale. Ferrara Salvatore. Ferrante (de) Ferdinando. Francescone Egidio. Freppa Giovanni. Fina Giovanni. Fune Litterio. Festa Ottavio. Farina Francesco. Ferrigni Giuseppe. Falco (de) Pietro Antonio. Frisicchio Francesco. Guerra (de) Oliva. Gioia di Marchese. Genino Andrea Marchese. Giusso Luigi. Gentile Salvatore. Gaetani Carlo per 5. Guerra Gabriele. Gambardella Gennaro. Gargano Luigi. Giudilli Francesco. Genino Francesco. Gucci Luigi. Gecco Gaetano. Guida Errico. Gervasio Agostino. Galanti Giacinto. Grimaldi Giuseppe. Giannini Alberto. Gamboa Giustino. Grimaldi Felice Antonio. Gambuzzi Salvatore. Gallotta Barone. Galano Giulio. Guarini Donato. Girolamo (de) Francesco. Gicca Demetrio. Gragnani Andrea. Grisolía Luigi. Gozzini Pompeo. Gonzales Raffaele. Gabriele Luigi. Guerra Fortunato. Giordano Angelo. Gamboa Francesco. Grandis (de) Vito Maria. Gatti Serafino. Greco Salvatore. Galluccio Domenico. Gerardi Raffaele. Grasso Antonio. Giunti Leonardo. Grossi (de) Gio. Battista. Girard Giuseppe. Grossi (del) Errico. Giudice (del) Antonio. Giaquinto Gennaro. Gnecherino Pietro. Gazzara Giuseppe. Gaetani Raffaele. Gargasoli Giuseppe. Gusman Domenico. Gusman Vincenzo. Gamberall Medoro. Guidone Filippo. Giudice (del) Felice. Gennarelli Niccola.

H.

Hasberg (d') baronessa. Hinson Giuseppe.

I.

Imperiali Giulia M. Iadaresta Gio. Battista. Iames (de) Maria. Iago Tommaso. Iorik Iones. Iean Carlo. Izzo Leonardo. Iannacci Pietro. Inzillo (d') Valentino. Iari Giuseppe. Iovane Saverio. Iemma Giuseppe. Ippolito Salvatore. Irolli Gennaro.

L.

Lambelet Cristina. Loiacono Clorinda. Luna (de) Cecilia. Lauro (de) Giuseppe. Lauria Francesco. Laurenzana Duca. Laurino Spinelli Duchino. Lombardi Francesco. Lubrano Leonardo. Luca de Biagio.



Langetta (de) Costantino. Lembo Michele. Laudolino Niccola. Lenzi Cosmo. Labruna Domenicantonio. Lucarelli Raffaele. Leva (de) Giuseppe. Liguoro (de) Carlo M. Liguoro (de) Gennaro. Lemetre Michele. Luglio Antonio. Laudati Gaspero. Lotti Luigi. Luise (de) Gabriele. Liguoro (de) Domenico.

M.

Maio Clorinda. Misuraga marchesina. Menafro Checchina. Morena Gaetana. Martuscelli Raimonda per 2. Monticelli Teodoro. Miglietta Antonio. Montone Presidente. Montone Pasquale per 2. Miranda Medici Duchino. Mussi Giuseppe. Magliari Pietro. Murolo Luigi. Molard Luigi. Magliano Girolamo. Malizia Gaetano. Morrone Giuseppe. Marchese Francesco Saverio. Mechella Gioacchino. Mezzacapo Salvatore. Milano Conte Giacomo. Mastrianni Gaetano. Massone Niccola. Marzolla Vito. Maresca Michele. Monterisi Sergio. Milano Gennaro. Marcarelli Donato. Mortier Artidoro. Mollo Luigi. Maddaloni Giuseppe. Mori Cesare. Malesci Pietro. Meola Felice. Montefusco Giovanni. Marangio Giosuè. Mirti Leopoldo. Mastriani Raffaele. Manara Giacinto. Melito Salvatore. Magli Vincenzo. Medici Filippo. Mite (de) Ciriaco. Milani Giuseppe. Morelli Federico. Messina Vincenzo. Martiis (de) Giuseppe. Musso Domenico. Milano G. Miles Henry. Mandaliti Domenico. Montani Giuseppe. Magnacervi Orazio. Miceli Raffaele. Mauro Pasquale. Magrà Guglielmo. Melisurgo Beniamino. Marinis (de) Donato Antonio. Mauro Abate. Morelli Angelo.

N.

Noia Duchessa. Niccolini Nicola. Nicolini Antonio. Nanula Antonio. Nolli Giustino. Novelis (de) Pietro. Norante Costanzo. Napodano Andrea. Nacciarene Raffaele. Natali Galiani Vincenzo. Nobile Gaetano per 2. Narni Giuseppe. Novellis Giacomo. Nobile Agnelli per 20 copie.

O.

Oro (d') Gaetano. Orgitano Vincenzo. Onorati Ignazio. Orlando N.

P.

Pisanti Angiolina. Pascale Angiolina. Panzini Mariuccia. Pisacane Duchessa. Pallamolla Baronessa. Poli Giuseppe. Palomba Francesco. Petrucci Alessandro. Parisio Nicola. Petrizzi Duchino. Petruccelli Francesco. Puoti Giammaria. Puoti Antonio per 2. Puoti Luca. Pallocchi Desiderio. Ponta Gioacchino. Polli Pietro. Pascale (de) Luigi. Prete (del) Errico. Piccini Niccola. Prukmayer Taddeo. Pucci Domenico. Picone Francesco. Patrelli Emilio. Pisanti Niccola. Patrelli Annibale. Pinto Vincenzo. Presti Pietro. Pegnalver Emmanuele. Pocobelli Angiolo. Patrelli Germanico. Parisi Petito. Pucci Raffaele. Pieralli Errico. Piccolellis (de) Ottavio. Pietro (di) Andrea. Polidoro Tommaso. Passaro Raffaele. Piccirilli Vitantonio. Pepe Raffaele. Paisler Giuseppe. Patruni Domenicantonio. Piccenna Pasquale. Petitto Girolamo. Perrelli Raffaele. Pepe Antonio. Porretti Benedetto. Pallamolla Giacomo. Pennasilico Gaetano. Pirone Pasquale. Perillo Donato. Prestenau Numa per 2. Politi Cesare. Pace (de) Fortunato. Pasquale (di) Mariano. Paolucci Gennaro. Pasca Luigi. Parisi Michele. Paolillo Angelo. Prado Clemente. Pinto Francesco. Provinciale Antonio. Pinto Pasquale. Purifano Demetrio. Pepe Giuseppe. Petrone Giuseppe. Prete (del) Carluccio. Persia Giuseppe. Pignatelli Ferdinando. Panunzio Domenico.



R.

Rossi Baronessa. Radice Peppina. Rodi Caracciolo Duca per 8 copie. Ruggiero Pietro Antonio Cav. Rodati Carlo. Ruggiero Pietro Antonio. Ripoli Domenico. Ragona Luigi. Rossi Emmanuel. Robbio Giovanni. Rogers I. Ramsay James. Ravella Pietro. Rossini Giuseppe. Rossi Luigi. Renna Francesco. Rossi Bernardo. Rotter (de) Rodolfo. Rosa (de) Camillo. Ruffa Francesco. Rutis (de) Vincenzo. Ristori Giosafat. Radice Francesco. Radice Camillo. Radice Pasquale. Ricca Giuseppe. Roberti Sebastiano. Rossi Alessandro. Rosa (de) Pasquale. Rogati Tommaso. Rocca (de la) Conte. Ruffo Giuseppe. Romano Errico. Ruggiero Filippo. Rinaldo (de) Giacomo. Renzis (de) Giuseppe. Rita (de) Giuseppe. Robertis (de) Gaetano. Roselli Errico.

S.

Santamaria Luisetta. Statella Berio Contessina. Securo Mariannina. Simone (de) Longhi Luisa. Samarelli Sergio. Samarelli Giuseppe. Santamaria Agostino. Satriano Principe. Siniscalchi Luigi. San Giovanni Giosuè. Sperduti Gabriele. Spinelli Fuscaldo Gio. Battista. Spena Gio. Andrea. Salonne Ferdinando. Sagliano Giuseppe. Salmena Domenico. Schioppa Pietro. Saffioti Giuseppe. Soriano Bernardino. Simoneschi Giuseppe. Sironi Gherardo. Sessa Carlo. S. Mauro Giuseppe. Siniscalchi Domenico Antonio. Sergio Ferdinando. Sacco Giacinto. Scarambone Luigi. Sanniti Baroncino. S. Angelo Michelino. Sorrentino Tommaso. Scotti Tommaso. Scotti Giuseppe. Sellitto Niccola. Satriano Francesco. Siniscalchi Lucantonio. Spena Girolamo. Sansone Diodato. Spinelli Scalea Antonio. Spinelli Vincenzo. Signorile Paolo. Siniscalchi Francesco. Santovito Pasquale. Simone (de) Giuseppe per 3. Simone (de) Giovanni. Saggese Emanuele. Stefanis (de) Barone. Stefanellis (de) Michelangelo. Scipio (de) Francesco Saverio. Siena (de) Francesco. Salvadori Andrea. Spiriti Filippo. Simone (de) Francesco. Scotti William. Salvetti Carlo. Serra Gaetano. Santangelo Niccola. Santangelo Felice. Starace Antonio. Sirignano Pasquale. Saraceni Ferdinando. Salvetti Giovanni.

T.

Tricase Principessa. Turnoni Teresa. Thomasis (de) Giuseppe. Tenore Michele. Tortora Antonino. Tramontano Leonardo. Tarallo Michele. Terranova (di) Duca. Tremante Ippolito. Tamburi Ferdinando. Trisolino Giosuè. Terzi Luigi. Tartaglia Donato. Terza (la) Antonio. Torelli Gabriele. Torti Cosimo. Tarsia Ferdinando. Tschudy Giuseppe. Torelli Gio. Battista. Tavallaro Gio. Angelo. Tanfano Girolamo. Tubino Gio. Battista. Turner Charles. Tafuri Camillo. Tibet Giovanni. Trifogli Vincenzo. Terracina Gennaro. Taglione Salvatore. Tomei Ferdinando.

U.

Ulloa Pietro.

V.

Vertunno Angiolina. Vertunno Clementina. Vitale Clementina. Villani Giovanni. Villarosa Marchese. Vulpes Tarquinio. Vettori Ferdinando. Vettori Raimondo. Villarosa Giuseppe. Valentino Gaetano. Versace Paolo. Vecchione Niccolino. Veltri Giuseppe. Vallese Pasquale. Vitale Marchesino. Vecchi



Giustiniano. Volpicella Pietro. Vicari Gaetano. Verde Pietro. Vacca Domenicantonio. Vassallo Giuseppe. Veneziani Gennaro.

X.

Ximenes Peppina.

Z.

Zizzarotti Salvatore. Zingaropoli Epifanio. Zingaropoli Francesco Paolo.



A SUA ECCELLENZA REVERENDISSIMA

Monsignor Rosini Presidente della Giunta di Pubblica Istruzione^{xlvii} – Giulio Genoino volendo pubblicar per le stampe le sue Opere sì drammatiche, che poetiche, prega la bontà di Vostra Eccellenza di concedergli un Revisore ec. – Giulio Genoino – Presidenza della Giunta per la Pubblica Istruzione – a dì 29 Novembre 1823 – Il Signor Revisore Signor Don Biagio Roberti avrà la compiacenza di rivedere le soprascritte Poesie, e di osservare se ci sia cosa contra la Religione, ed i diritti della Sovranità – Il deputato per la revisione de' libri Canonico Francesco Rossi. Eccellentissimo e Reverendissimo Signore. Per l'onorevole comando di Vostra Eccellenza Reverendissima si sono da me esaminate le opere sì Drammatiche, che Poetiche del Signor Don Giulio Genoino. Ivi niente ho osservato discorde dai sagri dritti della Religione, e della Sovranità. La decenza e la morale vi sono, anche fra i concetti scherzevoli, molto riguardate. Le massime sono sagge ed istruttive, e palesano non altro essere ivi lo scopo dell'Autore, che di abbattere il vizio, e di esaltar la virtù. Perciò son di parere, che possa permettersene la stampa. Napoli 2 Gennaro 1824. – Il Regio Revisore Biagio Roberti.

Vista la dimanda del Signor D. Giulio Genoino, con la quale chiede di dare alle stampe le sue Opere sì *drammatiche, che poetiche*.

Visto il favorevole rapporto del regio Revisore Signor Don Biagio Roberti; si permette, che le Opere indicate si stampino; però non si pubblichino senza un secondo permesso, che non si darà se prima lo stesso Regio Revisore non avrà attestato di aver riconosciuta nel confronto uniforme la impressione all'Originale approvato.

Il Consultore di Stato Presidente

Monsignor Rosini

Il Consultore di Stato Segretario generale, e Membro della Giunta Loreto Abbruzzese.



Commentario:

ⁱ Le Società Filomatiche sono da intendersi associazioni di intellettuali costitutesi in Italia a partire dalla seconda metà del secolo XIV; le prime attestazioni sono a Firenze, Cesena, Lucca e Siena. Confluirono spontaneamente nelle Accademie, come attesta il caso della Società senese, istituita nel 1577 da Gerolamo Benvoglienti e assorbita nel 1654 nell'Accademia degli Intronati (cfr. L. A. Muratori, *Lettere inedite di Lodovico Antonio Muratori scritte a 'Toscani dal 1695 al 1749, raccolte e annotate per cura di Francesco Bonaini ... [et al.]*, Le Monnier, Firenze, 1854, p. 210). In Europa è attestata nel 1788 a Parigi l'esistenza di una *Société Philomatique* dedita allo studio delle scienze, e nel 1817 in Polonia una *Towarzystwo Filomatów* (Società dei Filomati), associazione studentesca clandestina con fini patriottico-nazionali con sede a Vilnius.

ⁱⁱ Il verso è tratto dall'Atto II del dramma per musica in tre atti *Attilio Regolo* (1750) di Pietro Metastasio.

ⁱⁱⁱ Insieme a Vico anche i napoletani Iacopo Sannazaro e Giambattista Della Porta figurano come protagonisti di omonimi testi teatrali di Genino, anch'essi patrocinati e pubblicati dalla Società Filomatica napoletana, alla quale sono pure dedicati. L'Autore in una nota, in verità piuttosto polemica, in calce alla commedia *Le nozze contra il testamento* esplicita il legame stretto della propria attività professionale con la Società, condannando l'avversione e l'insofferenza dei committenti e del pubblico nei confronti dei temi da lui prediletti, ovvero la storia e le vite degli «illustri napoletani» (cfr. G. Genino, *Le nozze contra il testamento*, Stamperia della Società Filomatica, Napoli, 1824, p. 6 n.).

^{iv} Il riferimento è alle commedie in quattro atti del 1824-1825: *L'amor sociale*, *La sposa senza saperlo*, *Le nozze contra il testamento*, *Nulla di troppo*, *Il sartore di S. Sofia*, tutte patrocinate e pubblicate presso la Stamperia della Società Filomatica napoletana.

^v Filippo, figlio «dissoluto e colpevole» è in realtà da identificare con Ignazio Vico, nato a Napoli il 31 luglio 1706. La fonte di Genino per la vicenda biografica di Vico sono gli *Opuscoli* del Villarosa, citati con puntualità nelle note in calce al testo; riguardo all'identità di Ignazio, egli è stato probabilmente tratto in inganno dal fatto che Villarosa dichiara di volere «occultare» il nome del giovane che tanto disonore arrecò alla famiglia: «La consolazione che al Vico recavan le figlie, amareggiata venne oltre modo dalla cattiva indole, che mostrò fin dalla tenera età un altro suo figliolo, il nome del quale mi piace qui occultare. Cresciuto questi in età, lunghi di dar opera agli studi e alle oneste discipline, diessi interamente in preda ad una vita molle ed oziosa, e, in processo di tempo, a vizi d'ogni maniera, in guisa che il disonore divenne dell'intera famiglia. Niun mezzo fu trascurato dal saggio padre onde il figliuolo, lasciata la torta via, al buon sentire novellamente ritornasse» (cfr. *Opuscoli di Giovanni Battista Vico, raccolti e pubblicati da Carlantonio de Rosa Marchese di Villarosa*, Porcelli, Napoli, 1818, I, pp. 161-162). Anche Domenico Buffa confonde nel dramma *Giambattista Vico* del 1845 la vicenda biografica di Ignazio Vico con quella di Filippo (cfr. D. Buffa, *Giambattista Vico, Dramma storico di Domenico Buffa, preceduto da alcune poesie dello stesso*, Carlo Schieppati, Torino, 1845; e cfr. pure A. Scognamiglio, *Il Giambattista Vico di Domenico Buffa*, con testo a cura di A. Scognamiglio, in Quaderno «PTH – Performative Thinking in Humanities», 4 (2024) di «RTH – Research Trends in Humanities. Education & Philosophy», 11 (2024), pp. III-XIV e 15-90. Ignazio Vico diede al padre più di un dispiacere, abbandonando molto presto gli studi per dedicarsi a facili amori e a una vita scioperata, e iniziando a lavorare come “ufficiale” presso la Dogana di Napoli, qualifica che gli è attribuita oltre che negli Atti preliminari del suo matrimonio anche nel suo testamento. Sposò, contro la volontà di genitori che non presenziarono alle nozze, Caterina Tomaselli, e dal matrimonio nacque il 5 aprile 1731 una bambina, Candida Filippa Gaetana. A causa di gravi indigenze economiche i tre furono accolti nella casa paterna di Ignazio, forse proprio a partire dal 1731, dove vissero, nonostante le liti e gli screzi continui tra suocera a nuora, fino alla morte prematura del giovane nel 1737. La turbolenta permanenza della vedova in casa dei suoceri durò ancora poco tempo, in quanto la Tomaselli fu ben presto cacciata da casa, intentando subito dopo un'azione legale contro Vico per ottenere l'esclusiva tutela della figlia – Candida Vico era stata infatti affidata dal testatore alla tutela *coniunctim et non divisim* dell'avo paterno Giambattista e della Tomaselli – e soprattutto per riscuotere i cento ducati che Ignazio le aveva lasciato in eredità. L'accordo fu trovato nella misura in cui Vico continuò a ospitare e educare la bambina, mentre la Tomaselli ne conservò il diritto di co-tutrice. Alla morte del filosofo nel 1744, Candida, ancora dodicenne, fu affidata alla sorella del padre Angela Teresa Vico e al di lei marito Francesco Antonio Basile, come attesta un decreto a firma di Giuseppe Aurelio Di Gennaro pubblicato dalla Gran Corte della Vicaria in data 11 febbraio 1744. Poiché soltanto il Sacro Real Consiglio avrebbe potuto prendere provvedimenti in merito, la Tomaselli chiese, con una supplica al Consigliere Tiberio Di Fiore, commissario della causa, la cassazione del decreto del Di Gennaro e la revoca a Basile della



curatela della figlia. Non ci sono fonti che attestano che cosa accadde dopo e i documenti non dicono altro, se non che in data incerta Candida Vico sposò Filippo Santaniello da cui ebbe due figli Carlo e Mercurio, entrambi nominati nel 1805 come eredi nel testamento dello zio paterno Gennaro Vico, nel quale non figura Candida che nel 1805 era probabilmente già morta (cfr. G. Vico, *L'Autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a cura di B. Croce e F. Nicolini, Laterza, Roma-Bari, 1929, p. 79; F. Nicolini, *Giambattista Vico nella vita domestica. La moglie, i figli, la casa*, Edizioni Osanna, Venosa, 1991 (1° ed. Ricciardi, Napoli, 1927), pp. 37-52, 59. Per il processo intentato da Caterina Tomaselli contro Vico cfr. Archivio di Stato di Napoli, *Carte dei Processi antichi*, segnatura Pandetta nuova seconda n. 1599.41. Per il testamento di Ignazio Vico e per gli Atti relativi alla sua eredità cfr. Archivio Notarile di Napoli, *Protocolli del notaio Francesco Spena*, anno 1737, f. 97 e sgg. e F. Nicolini, *op. cit.*, pp. 58-61).

^{vi} Fazio Del Vecchio è da identificare con il figlio di Fabrizio Del Vecchio, avvocato ricordato da Vico nella *Vita* come «onestissimo, che poi vecchio morì dentro una somma povertà» e come colui che lo introdusse nel Foro napoletano (cfr. G. Vico, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo* (1723-1728), in Id., *Opere*, 2 voll. a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano, 1990, vol. I, p. 10). Nicolini ricorda che Vico «entrò nello studio legale di Fabrizio del Vecchio: un avvocato così poco noto da non essere mentovato mai nei documenti del tempo e che, mentre si recava a Castelcapuano (sede della Gran Corte della Vicaria) o a Santa Chiara (sede del Sacro Real Consiglio), a tutto poteva pensare fuorché al fatto che da quel nuovo *famulus*, che gli veniva dietro timido e vergognoso portandogli le carte, il suo nome sarebbe stato tramandato alla posterità con l'elogio di “avvocato onestissimo, che poi vecchio morì dentro una somma povertà”» (cfr. F. Nicolini, *La giovinezza di Giambattista Vico (1668-1700)*, Laterza, Bari, 1932, p. 41). Andrea Battistini in una nota alla *Vita* di Vico scrive che: «Neppure Nicolini ha saputo trovare notizie di questo personaggio [Fabrizio Del Vecchio]. Né la cosa deve sorprendere, visto che Vico nella *Vita* si sofferma spesso su minuti episodi di cronaca cittadina vissuti a contatto di uomini noti soltanto a livello locale, anche se costante è il tentativo di trasformare i piccoli aneddoti in una storia *sub specie aeternitatis*» (*ivi*, vol. II, p. 1250).

^{vii} Nel 1731 Vico ricevette una pensione dalla corte imperiale di Vienna e nel 1735 il re Carlo III di Borbone lo nominò storiografo di corte.

^{viii} I personaggi «ricavati dal vero» cui Genino fa riferimento sono Teresa Caterina Destito, moglie di Vico, Luisa e Filippo, loro figli, e Fazio Del Vecchio.

^{ix} Dal matrimonio tra Giambattista Vico e Caterina Destito nacquero otto figli: Luisa, (1700 -?); Carmelia Nicoletta e Filippa Anna Silvestra, nate rispettivamente il 17 luglio 1703 e il 31 dicembre 1704 e prematuramente scomparse la prima il 27 luglio 1703 e la seconda il 28 luglio 1705; Ignazio (1706-1737); Angela Teresa (1708-prima del 1805); Gennaro (1712-?) morto fanciullo in data incerta; Gennaro (1715-prima del 19 agosto 1806) e Filippo (1720-?) (cfr. C. Villarosa, *op. cit.*, I, p. 228 n. 67 e F. Nicolini, *op. cit.*, 1991, pp. 27, 36, 38, 44, 53, 57).

^x Cfr. F. Nicolini, *Per la biografia di Giambattista Vico. Postille e aggiunte all'Autobiografia*, in *Archivio Storico Italiano*, 83, 4 (1925): p. 208 n. 51.

^{xi} Si tratta dell'episodio della caduta che Vico racconta all'inizio dell'*Autobiografia*: «Imperciocché, fanciullo, egli fu spiritosissimo e impaziente di riposo; ma in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano, onde rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla frattura cagionatagli uno sformato tumore, per gli molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; talché il cerusico, osservato rotto il cranio e considerando il lungo sfinimento, ne fe' tal presagio: che egli o ne morrebbe o arebbe sopravvissuto stolido. Però il giudizio in niuna delle due parti, la Dio mercé, si avverò; ma dal guarito malore provenne che indi in poi e' crescesse di una natura malinconica ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l'ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettino dell'arguzie e del falso» (cfr. G. Vico, *Vita*, cit., vol. I, p. 5).

^{xii} Luisa Vico nacque a Napoli il 17 settembre 1700; incerta è la sua data di morte. Il suo nome è un omaggio al viceré Luigi della Cerda, duca di Medinaceli. Fu amante della pittura, oltre che stimata autrice di versi (cfr. *infra*, n. xiv). Giovanissima, non ancora diciassettenne, sposò il 2 ottobre 1717 Antonio Servillo, nato a Cervinara, in Calabria, il 6 dicembre 1696, e dalla loro unione nacque più di un figlio. Servillo si era laureato a Napoli in giurisprudenza e aveva ereditato «una masseria con casa nobile sulla collina di Capodimonte» da suo zio Gaetano Servillo, entrambe espropriate tra il 1735 e il 1735 da re Carlo di Borbone per la costruzione della villa reale. Il testamento di Gaetano Servillo stilato il 2 agosto 1700 non figura tra gli Atti del notaio Onofrio Rossi che lo redisse a Napoli, ma è trascritto in un decreto di preambolo del sacro Real Consiglio del 1715 (cfr. F. Nicolini, *op. cit.*, 1991, pp. 28 e 87 n. 80; M. Schipa, *Il Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, 2 voll., Società Editrice Dante Alighieri, Albrighti, Segati & C., Milano-Roma-Napoli, 1923, I, p. 264 n. 5). È a Luisa che Vico nel 1716



assegnò in dote i mille ducati ricevuti come compenso da Adriano Antonio Carafa per il *De rebus gestis Antonii Caraphaei*. Su Luisa Vico cfr. C. Villarosa, *op. cit.*, I, p. 228 n. 67; F. Nicolini, *op. cit.*, 1991, pp. 27-35; F. Nicolini, *Giambattista Vico e i figli Luisa e Gennaro*, Arte Tipografica, Napoli, 1982, pp. 45-46.

^{xiii} Il riferimento è al bando di concorso per la Cattedra «matutina» di Diritto Civile, al quale il 24 marzo 1723 Vico si era iscritto per partecipare. Nonostante si fosse rivolto al principe Eugenio di Savoia con la speranza di trovare in lui protezione e appoggio, la cattedra venne conferita a Domenico Gentile (cfr. F. Nicolini, *op. cit.*, 1982, p. 11; G. Vico, *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, a cura di M. Sanna, Morano, Napoli, 1993, pp. 103-104).

^{xiv} I versi di Luisa Vico sono andati quasi tutti perduti eccetto due sonetti, il primo dei quali, *Ben foste voi, qual nuovo Angelo eletto*, fu pubblicato in una miscellanea in onore del Padre predicatore Michelangelo Franceschi da Reggio Emilia, amico e corrispondente di Vico (cfr. *Componimenti in lode del padre Michelangelo da Reggio di Lombardia, cappuccino, predicatore nel duomo di Napoli, nella quaresima dell'anno CIOIOCCXXIX*, Stamperia di F. Mosca, Napoli, 1729; il sonetto è stato ripubblicato in G. Gentile, *Studi vichiani*, Sansoni, Firenze, 1968 p. 207, e in G. Vico, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Ricciardi, Milano-Napoli, 1953, vol. VIII, p. 94). In una lettera che Franceschi inviò a Vico il 18 giugno di un anno posteriore al 1729 vengono ricordate «la Signora Donna Luisa e Signora Marianna». Marianna Servillo, specifica Manuela Sanna, era «figliuola della figlia del Vico, Luisa, e del marito Antonio Servillo, proprietario a Capodimonte di un “casino” dove spesso la famiglia Vico andava a ritemprarsi. Il padre Michelangelo aveva ottimi rapporti con donna Luisa, con la quale aveva anche collaborato alla stesura di alcune rime» (G. Vico, *Epistole. op. cit.*, pp. 153 e 225. Riguardo all'amicizia tra Vico e Michelangelo Franceschi cfr. anche G. Gentile, *Op. cit.*, pp. 152-159; F. Nicolini, *op. cit.*, 1982, pp. 45-46). Il secondo componimento, *Poic' ho sì l'alma carca di martiri*, è un sonetto in rima obbligata in risposta ai versi che, in occasione della guarigione di una sua figlia, le aveva dedicato nel 1731 l'amica Giuseppa Eleonora Barbapiccola, pubblicato l'anno seguente in una miscellanea per le nozze di Tommaso Caracciolo marchese di Casalbore con Ippolita Dura dei duchi d'Erce, dove figura anche un sonetto di Vico (cfr. *Vari componimenti per le felicissime nozze degli eccellenzissimi signori D. Tommaso Caracciolo marchese di Casalbore... e D. Ippolita di Dura de' duchi d'Erce*, raccolti da Gennaro Panino e pubblicati a Firenze nel 1732 con dedica a D. Orazio di Dura. Il sonetto di Luisa è stato ripubblicato da G. Gentile, *Op. cit.*, p. 209 e da F. Nicolini, *Op. cit.*, 1953, vol. VIII, p. 109. Cfr. pure C. Villarosa, *Op. cit.*, pp. 160-161).

^{xv} Gilberto, che nella finzione scenica è detto da Vico «il migliore fra i miei studenti», è probabilmente un personaggio fittizio e non è da identificare con Antonio Servillo marito di Luisa Vico (cfr. *supra*, n. xii).

^{xvi} Nella *Scienza nuova* del 1725 Vico propone un interessante raffronto – in seguito significativamente soppresso – tra Omero e Dante, dove dichiara che la grande opera innovatrice del poeta fiorentino consiste nell'avere ridato all'Italia una lingua, tramite un'operazione molto simile a quella compiuta anticamente da Omero (G. Vico, *La scienza nuova 1725*, a cura di E. Nuzzo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2023, pp. 135-136, 139).

^{xvii} Teresa Caterina Destito, nacque a Napoli il 26 novembre 1678 da Pietro, scrivano fiscale della Vicaria, e da Antonia dello Giudice, e morì nel 1759. Sposò Giambattista Vico il 12 dicembre 1699 (cfr. Archivio Storico Diocesano di Napoli, *Pandetta del Fondo Processetti Matrimoniali*, Anno 1669, Lettere I-V). Vico la ricorda due volte nelle sue opere. Nel *De Constantia iurisprudentis* ne parla a proposito di un figlio, presumibilmente Gennaro, in qualità di madre: «Cumque natura ita comparatum sit: ut qui sensu praenimio et acri phantasia res percipiunt, ii mente puriore parum intelligent et omnia sentiant animo perturbato, ut pueri omnia fere vehementer, aliquo affectu commoti, proloquuntut. Hinc illa poetarum: “versantur in pectore curae”, “consilia pectore versant”. Sane me, dum haec cogitarem, puer filius ingeniosus admonuit, qui forte matri inquietabat: – Cor meum me semper alloquitur, et quot res mihi dicit! – Hinc poetarum locutio semper emphatica et cui aliquis πάθος subsit» (cfr. G. Vico, *Opere Giuridiche. Il Diritto universale*, a cura di P. Cristofolini, Sansoni, Firenze, 1974, XII, 12, p. 459). Il secondo riferimento a Caterina Destito è invece nelle *Vici Vindiciae* del 1729: «Ego vero uxorem triginta abhinc annis duxi, quacum concordi adhuc animo vivo et ex qua quinque filios habeo superstites» (cfr. G. Vico, *Varia. II De mente heroica e gli scritti latini minori*, a cura di G. G. Visconti, Guida, Napoli, 1996, p. 46). Su Teresa Caterina Destito cfr. C. Villarosa, *Op. cit.*, vol. I, V, p. 208 n. 51, e F. Nicolini, *Op. cit.*, 1991, pp. 13-26.

^{xviii} Cfr. *supra*, n. vi.

^{xix} Cfr. *supra*, n. xi.

^{xx} Il basilisco è una creatura mitologica con sembianze insieme di rettile e di gallo, in grado di pietrificare con lo sguardo chiunque osasse guardarlo negli occhi. Le prime attestazioni sono in Plinio il Vecchio, Lucano e Isidoro di Siviglia (cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, Libro VIII, par. 78-79; Marco Anneo Lucano, *Pharsalia*, Libro IX; Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, Libro XII, cap. 4, *De serpentibus*, 6-7). Questo richiamo di Genino al basilisco è molto suggestivo, e credo



sia da collegare ai suoi studi su Sannazzaro e sulla Corte aragonese (cfr., *supra*, n. iii) e forse alla lettura dello “gliommero” *Licinio, se 'l mio inzegno fusse ancora*, unico componimento di questo genere che i manoscritti assegnano senza equivoci a Sannazzaro, dove compare il basilisco a proposito dell’evento meraviglioso, riferito da voci popolari, della nascita di questa strana creatura da un uovo deposto da un gallo. Il lemma non presenta attestazioni frequenti nei testi poetici e letterari di epoca moderna, sebbene nel Cinquecento l’esistenza di questa creatura mitologica era data ancora per certa. Per quanto, invece, concerne il genere poetico, gli gliommeri erano scherzi letterari e colti, nella forma di monologhi recitativi in endecasillabi con rima al mezzo, in lingua popolare, da recitare a Corte per offrire un piacevole intermezzo che rappresentava scene, personaggi e mentalità della vita cittadina popolare. Gliommero in dialetto napoletano denota il gomitolo di lana, ma il diminutivo plurale *gliemurieddi*, attestato nei dialetti di area campana e lucana, indica gli involtini di interiora di capra o di altro animale (cfr. I. Sannazzaro, *Lo “gliommero” napoletano “Licinio, se 'l mio inzegno”*, a cura di N. De Blasi, Dante & Descartes, Napoli, 1999).

^{xxi} La citazione è da Virgilio, *Eneide*, II, 3.

^{xxii} In Villarosa, come pure in Croce e in Nicolini, non c’è alcun riferimento a detta Contessa Amalia risiedente ad Acerno, in provincia di Salerno. Si tratta forse di un personaggio con il quale Vico era entrato in contatto durante gli anni giovanili trascorsi a Vatolla e del quale si è poi persa traccia, o più semplicemente di un personaggio fittizio.

^{xxiii} Cfr. *supra*, n. xv.

^{xxiv} Genino nella nota n. 8 in calce al testo fa riferimento alla lettera che Vico scrisse il 25 ottobre 1725 a Bernardo Giacco (cfr. G. Vico, *Epistole*, cit., pp. 113-115).

^{xxv} Alla Cattedra di Diritto Civile sarebbe stato assegnato un compenso sei volte superiore rispetto a quello che Vico percepiva per la Cattedra di Retorica.

^{xxvi} Caterina Destito era analfabeta, come attesta la firma con il segno della croce nel Processo matrimoniale (cfr. *Pandetta del Fondo Processetti Matrimoniali*, cit.).

^{xxvii} Angela Teresa Ippolita Vico nacque a Napoli nel 1708, dove morì prima del 1805. Nel 1733 sposò Francesco Antonio Basile, nato a Cosenza nel 1675 e vedovo di Angela Maria Bianco, sposata a Napoli il 19 febbraio 1728 e morta il 10 aprile 1732. Ebbero un figlio, Giambattista (cfr. F. Nicolini, *Op. cit.*, 1991, pp. 53-56).

^{xxviii} Si tratta di Angela Teresa Vico. Si legge in Villarosa: «Tal domestica non lieve calamità accompagnata venne da altra non inferiore, dalla cagionevole salute, cioè, di un’altra figliuola, che cominciò ad esser fieramente tormentata da dolorose infermità. Mentre queste cagionavano la più grande afflizione all’addolorato Padre, lo costringevano a continui dispendj per medici, e medicine, che con dolore, ma senza risparmio, erano forse inutilmente prodigalizzati» (cfr. C. Villarosa, *Op. cit.*, I, p. 162 e *supra*, n. xxvii).

^{xxix} Nel significato di persona che si lamenta continuamente della propria sorte e povertà.

^{xxx} Il riferimento è al Cardinale Lorenzo Corsini (dal 1730 Clemente XII) che – dopo avere ricevuto nel dicembre 1724 la dedica della *Scienza nuova* 1725 e avere accettato come di consuetudine l’impegno a provvedere alle spese di stampa – scrisse a Vico da Roma il 20 luglio 1725 di non potere più «secondare la sua [di Vico] istanza» a causa di «molte esorbitanti spese» sopravvenute per la sua Diocesi di Frascati (cfr. G. Vico, *Epistole*, cit., pp. 110-112). Negli *Opuscoli*, in una nota alla trascrizione di questa lettera di Corsini a Vico, Villarosa scrive: «Dietro di una tal lettera vi sono scritte di Vico le seguenti parole. Lettera di S. E. Corsini, che non ha facoltà di somministrare la spesa della Stampa dell’Opera precedente alla Scienza nuova, onde fui mosso in necessità di pensar a questa dalla mia povertà, che restrinse al mio spirito a stamparne quel libricciuolo, traendomi un anello, che avea ov’era un diamante di cinque grani di purissima acqua, col cui prezzo potei pagarne la stampa, e la legatura degli esemplari del libro, il quale perché me 'l trovava promesso a divulgarlo dedicai ad esso Signor Cardinale» (cfr. C. Villarosa, *Opuscoli*, cit., II, pp. 254-255; la notizia è pure in F. Nicolini, *op. cit.*, 1982, p. 11 e 27). Di questa postilla di Vico non dà tuttavia notizia Manuela Sanna nell’edizione critica dell’epistolario vichiano in quanto, con molta probabilità, essa era scritta non dietro la lettera di Corsini ma su un foglio sparso andato perduto (cfr. G. Vico, *Epistole*, cit., pp. 110-112 e *ivi*, *Commentario*, pp. 218-219).

^{xxxi} Il 9 gennaio 1722 Vico aveva inviato al filologo ginevrino Jean le Clerc una lettera ricca di elogi – per la sua opera e per la sua autorevolezza di studioso – che accompagnava una copia dei volumi che componevano il *Diritto universale*, il *De universis iuris uno principio et fine uno* e il *De constantia iurisprudentis* (cfr. G. Vico, *Epistole*, cit., pp. 100-101). Le Clerc aveva diretto e dirigeva ancora i periodici europei *Bibliothèque universelle et historique* (Amsterdam, 1686-1693), *Bibliothèque Choisie* (Amsterdam, 1703-1713), e *Bibliothèque ancienne et moderne* (Amsterdam, 1714-1727), che si prefiggevano di dare notizia, con dovizia di particolari bibliografici e di commenti da parte dei recensori, delle più famose



opere circolanti in tutta Europa, soprattutto in ambiente olandese e inglese, e che Vico aveva modo di leggere a Napoli nella biblioteca di Giuseppe Valletta. L'8 settembre 1722 Le Clerc inviò, quindi, a Vico una lettera di risposta per ringraziarlo dell'invio dei volumi, e per annunciarigli una recensione di essi nella *Bibliothèque ancienne et moderne* (cfr. G. Vico, *Epiſtole*, cit., p. 102; *Bibliothèque ancienne et moderne. Pour servir de suite aux Bibliothèques Universelle et Choisie Par Jean Le Clerc Tome XVIII pour l'année MDCCXXII Partie Seconde*, Amsterdam, Welstein, 1722, pp. 417-433). Nell'*Autobiografia* Vico ricorda l'importanza per la sua fama di questa recensione di Le Clerc, dopo la mancata assegnazione della cattedra mattutina di Diritto: «Questa disavventura del Vico, per la quale disperò per l'avvenire aver mai più degno luogo nella sua patria, fu ella consolata dal giudizio del signor Giovan Clerico, il quale, come se avesse udite le accuse fatte da taluni alla di lui opera, così nella seconda parte del volume XVIII della *Biblioteca antica e moderna*, all'articolo VIII, con queste parole, puntualmente dal francese tradotte, per coloro che dicevano non intendersi, giudica generalmente: che l'opera è “ri piena di materie recondite, di considerazioni assai varie, scritta in istile molto serrato”; che infiniti luoghi avrebbono bisogno di ben lunghi estratti;... che bisogna leggersi con attenzione, senza interrompimento, da capo a piedi, ed avvezzarsi alle sue idee ed al suo stile... Quindi è che alla fine del volume vi si veggono gli elogi che i savi italiani han dato a quest'opera, per cui si può comprendere che riguardano l'autore come intendentissimo della metafisica, della legge e della filologia, e la di lui opera come un originale pieno d'importanti discoverte» (G. Vico, *Vita*, cit., vol. I, pp. 52-53).

^{xxxii} Cfr. *Pandetta del Fondo Procesetti Matrimoniali*, cit.

^{xxxiii} L'episodio del furto dell'anello non trova alcun riscontro in Villarosa, Nicolini e Croce, ma è presente anche nel dramma di Buffa, il quale probabilmente lo riprende da Genino (cfr. A. Scognamiglio, *op. cit.*, p. VI n. 17).

^{xxxiv} Paolo Nicoletti da Udine (1372-1429), estensore di *Summulae logicales* edite nel 1472. Secondo l'interpretazione di Battistini «nasce forse da questo intenso e precoce impatto con la logica l'insofferenza di Vico per questa disciplina e, a mo' di antidoto, la frequentazione degli umanisti del '400, avversari risoluti del nominalismo dei "barbari britanni"» (cfr. G. Vico, *Vita*, *Op. cit.*, vol. I, pp. 6-7, e vol. II, pp. 1245).

^{xxxv} *Ivi*, p. 7.

^{xxxvi} La notizia non è in Villarosa né in Nicolini.

^{xxxvii} Gennaro Vico nacque qualche giorno prima del 26 dicembre 1715, data della sua fede di battesimo. Coltivò gli studi umanistici sotto la guida paterna, e nel 1736 sostituì il padre ammalato presso l'Università. Nel gennaio 1741, grazie all'intercessione di Celestino Galiani, Cappellano maggiore e Prefetto dei regi Studi, ottenne che la cattedra di Retorica di cui il padre era titolare gli fosse conferita senza concorso. Nel 1778 è annoverato tra i soci pensionari della regia Accademia delle Scienze e belle Lettere. Morì un po' prima del 19 agosto 1806, data dell'apertura del suo ultimo testamento, rogato il 2 settembre 1805, nel quale nominò suoi eredi i nipoti del fratello Ignazio, i figli del fratello Filippo e i figli delle sorelle Luisa e Angela Teresa (per il testamento di Filippo cfr. F. Nicolini, cit., 1982, pp. 58-61). A Gennaro si rivolse Vincenzo Cuoco poco prima del 1799 quando, insieme a Nicola Quagliarelli, iniziò a raccogliere le carte per una edizione completa delle opere di Vico. Nel 1804 Gennaro affidò, insieme alle proprie, tutte le carte del padre in suo possesso a Carlantonio de Rosa, Marchese di Villarosa, «Non molto, a dir vero» scrive Nicolini «giacché egli aveva già venduto alla famiglia Frammarino taluni autografi paterni, tra cui quello dell'ultima *Scienza nuova*: autografi acquisiti attorno al 1862 dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, ove, insieme, con le non molte carte di Gennaro, si serban tuttora nella busta segnata XIII.D.80.» (cfr. F. Nicolini, *op. cit.*, 1982, p 48). Per un profilo completo di Gennaro Vico cfr. C. Villarosa, *Op. cit.*, I, p. 164; G. Gentile, *Il figlio di G. B. Vico e gl'inizi dell'insegnamento di letteratura italiana nella R. Università di Napoli: con documenti inediti*, Pierro, Napoli, 1905; F. Nicolini, *op. cit.*, 1991, pp. 57-91 e Id., *op. cit.*, 1982, pp. 47-52; B. Croce, *Bibliografia vichiana accresciuta e rielaborata da F. Nicolini*, 2 voll., Ricciardi, Napoli, 1948, *ad vocem*.

^{xxxviii} Cfr. *supra*, n. xvii.

^{xxxix} Cfr. *supra*, n. xxvii e n. xxxv.

^{xl} Nel significato di burle, sciocchezze.

^{xli} Antonio de Vico o di Vico era nato a Maddaloni – a quel tempo feudo dei Carafa – intorno al 1630. Il 24 aprile 1658 aveva sposato in prime nozze Candida Tipaldo, nata il 12 gennaio 1639 e morta prematuramente nel 1659 senza avergli dato figli, ragion per cui passò a nuove nozze con Candida Masullo, nata a Napoli nel 1633. Antonio Vico gestiva una piccola bottega di libri al numero 31 di San Biagio dei Librai. Riguardo al riferimento di Genino, scrive Villarosa: «Da questa ingenua confessione del Vico rilevasi chiaramente di essere stato suo padre Librajo. Dovrebbe ciò servir di esempio a quei letterati i quali invece di gloriarsi della dottrina, di cui sono adorni, van cercando nomi illustri, e fumose immagini, per lo più idealì, de' loro antenati, e quel ch'è peggio, alcune volte con vergognosi raggiri. Mi ricordo ne' miei verdi anni aver udite dal vecchio



ed onorato librajo Giuseppe Porcelli, che il padre di Gio. Batt. Vico avea una picciolissima bottega da vender libri dirimpetto il Banco della Pietà, ed era uomo di essai meschina fortuna. Qual notizia il Porcelli aveala avuta da Gio. Massimo suo padre anche di professione Librajo» (cfr. C. Villarosa, *Op. cit.*, I, p. 180 n. 14 e cfr. pure *Pandetta del Fondo Processetti Matrimoniali*, *op. cit.*; e F. Nicolini, *op. cit.*, 1932, pp. 25-31).

^{xlii} Nel significato di sconvolto.

^{xliii} Il rimando di Genoino a Villarosa non ha pertinenza (cfr. C. Villarosa, *Opuscoli*, *op. cit.*, I, p. 169).

^{xliv} L'episodio è raccontato da Villarosa: «Frequenti ed amorevoli ammonizioni, autorevoli minacce di uomini saggi e riputati, riusciron tutte vani tentativi per rendere il traviato giovane migliore: a tal che l'addolorato padre, suo malgrado, nella dura necessità trovossi di ricorrere alla giustizia per farlo imprigionare. Ma, nel momento che ciò si eseguiva, avveggendosi che i birri già montavano le scale della casa di lui, e l'oggetto sapendone, trasportato dal paterno amore, corse dal disgraziato figlio e tremendo gli disse: – Figlio, salvati! – Ma un tal passo di paterna tenerezza non impedì che la giustizia avesse il corso dovuto, perché il figlio condotto venne in prigione, ove dimorò lunga pezza, finchè non diede chiari segni di esser veramente ne' costumi mutato» (cfr. C. Villarosa, *op. cit.*, I, pp. 161-162).

^{xlv} Cfr. *supra*, n. v.

^{xlii} Anche Vincenzo Milesio probabilmente è un personaggio fittizio; di lui non c'è nessuna notizia né in Villarosa, né in Nicolini e Croce.

^{xlvii} Carlo Maria Rosini (Napoli, 1 aprile 1748 – Napoli, 18 febbraio 1836) fu vescovo di Pozzuoli con nomina di Pio VI del 21 dicembre 1797. Dal 1801 fu responsabile dell'officina dei papiri di Ercolano, carica che mantenne per tutta la vita. Durante il cosiddetto “Decennio francese” fu cappellano maggiore del Regno di Napoli e consigliere di Stato. Nel 1817, a seguito della restaurazione, fu nominato presidente della Società Reale Borbonica, e dal 1822 al 1824 fu presidente della Giunta per la Pubblica Istruzione. Fu insignito dell'onorificenza di cavaliere di gran croce del Reale Ordine di Francesco I.



L’angelo con violino nell’iconografia pugliese

Sabrina Santoro

Conservatorio di Musica di Fermo “G.B. Pergolesi”

1. Gli angeli musicanti

Le testimonianze bibliche, riferendosi alla musica degli angeli, parlano generalmente di un rumore delle ali simili «alla voce dell’Onnipotente, al frastuono di un accampamento», con l’eccezione delle trombe dell’Apocalisse e del Giudizio finale, che si identificano con la potenza di Dio.¹

Secondo una concezione pitagorica e neoplatonica, ripresa da Boezio e da Sant’Agostino e trasmessa poi al pensiero umanistico, gli angeli musicanti incarnano l’insieme armonico di rapporti numerici sul quale Dio ha costruito l’universo e rappresentano il punto di intersezione fra l’armonia delle sfere celesti e quella della realtà che ci circonda. La musica udibile in terra è considerata una copia di quella celeste non udibile e fra i due mondi fa da intermediario quel corpo invisibile del suono che l’arte suole rappresentare in forma di *angelo musicante*.

Moberg ha pubblicato un suo lavoro riccamente documentato in cui enumera i tentativi, sempre rinnovati, fatti dall’antichità fino al secolo XVII, di identificare i suoni dell’armonia delle sfere celesti con certe note.²

I pitagorici sembrano aver veramente creduto che il cosmo fosse ordinato secondo i semplici rapporti numerici del mondo acustico, sicché le sfere planetarie nelle loro distanze reciproche corrispondevano agli intervalli musicali; la loro dottrina riteneva che delle vere e proprie note in rapporti precisi l’una con l’altra si sprigionassero dal moto dei corpi celesti, in funzione della velocità e dell’ampiezza di giro (i valori numerici delle vibrazioni corrispondevano alla lunghezza delle corde).³

Nella dottrina dei pitagorici, di Platone e di molti altri dopo di loro, il suono è l’elemento caratterizzante del moto dei corpi celesti; in altre culture diventa elemento primordiale con forza creatrice.

Molte culture megalitiche ci offrono delle cosmogonie in cui s’incontrano numerose varianti del mito della creazione, raffiguranti l’uovo cosmico⁴ covato da un uccello nelle tenebre più profonde. L’uovo, schiarendosi, libera una voce o un uccello il cui colpo d’ali mette in moto la prima sostanza del mondo: il respiro.

Secondo la tradizione indiana, questo respiro primordiale rappresenta la forma inafferrabile dell’*atman* «inconcepibile».⁵ È l’anima del mondo, il principio della vita, vale a dire la morte che cova l’uovo da cui tutte le cose «nascono, risplendono, piovono e inneggiano». Fino a quando le cose vivono nascoste nell’«uovo» dell’*atman*, tale processo è puramente astratto e trascendentale; ma non appena si manifestano come respiro del mondo udibile, l’*atman* si rivela come *brâhman* e l’evento trascendentale primordiale (non percepibile dai sensi) assume una natura differente. *Brâhman* significa detto magico. Ad opera del respiro del *brâhman* il processo impercettibile dell’*atman* diventa terreno e percettibile

¹ A. Ausoni, *La musica*, «Dizionario dell’Arte», Mondadori Electa, Milano, 2005, pp. 138-147.

² C. A. Moberg, “Sfärenas Harmoni”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1937, n. 19: p. 113.

³ M. Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano, 1970, p. 206.

⁴ H. Baumann, *Das doppelte Geschlecht: ethnologische Studien zur Bisexualität*, Reimer, Berlin, 1955, pp. 277-368.

⁵ M. Schneider, *op. cit.*, p. 115.



sotto forma di vibrazione acustica. Il respiro del *brâhman* è un suono che, ronzando lentamente dalla consonante M (sonno), si trasforma in voce e passando attraverso la vocale U (sogno) assume il tono di una A (stato di veglia), convertendosi infine nella sillaba AUMm (OM) (stato di veglia – sogno – sonno profondo). Per evidenziare la sillaba AUMm con un’immagine concreta, la tradizione ha scelto l’elemento idealmente più comprensibile che, analogamente al suono, può fluttuare nell’aria, presenta cioè il *brâhman* sotto la figura di un uccello. Il suono A è l’ala destra, la U è l’ala sinistra e la M-m che si perde in lontananza è rappresentata dalla coda. Quest’uccello primordiale è la figura sonora di quella potente parola AUMm in cui il mondo intero è «tessuto e intessuto». L’uovo cosmico covato rappresenta la cassa armonica dell’uccello primordiale. Dobbiamo pertanto concludere che le ali rappresentano un tenue campo di concentrazione psichica in cui il tempo primitivo e il tempo del sogno si intrecciano. Sono la prima immagine percepibile dell’invisibile sonoro, il vestito degli esseri viventi vicino al cielo, sono la contemplazione e il manto protettore dell’anima alla pari della sillaba AUMm, con la sola differenza che non penetrano nel mondo del canto eterno con la profondità di quella. Dopo aver esaminato tutti questi complessi rapporti con la mitologia e la filosofia indiana Schneider conclude:

Agli storici dell’arte spetterebbe il compito di ricercare se tali concezioni siano da applicarsi anche agli angeli dell’arte cristiana e se gli angeli intenti a suonare con i loro strumenti siano una semplice sostituzione a posteriori dei puri esseri alati che adempiono unicamente con la forza delle loro penne il compito ad essi congeniali di lodare (nutrire) Dio con i loro canti e di trasmettere agli uomini un riflesso della loro musica.⁶

Le prime rappresentazioni di angeli che cantano accompagnandosi con strumenti musicali sono riferibili al IX secolo, quando in alcuni codici liturgici vengono miniate figure di angeli che cantano o suonano strumenti musicali allora diffusi (si pensi al Beato da Liébana,⁷ con le sue visioni nel *Commento all’Apocalisse*, miniati da IX sec. in poi, o agli *Exultet* della Cattedrale di Bari,⁸ X-XI secolo, con angeli suonatori,⁹ o quelli successivi del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto, XII sec.).¹⁰ I principali riferimenti di questa iconografia sono il *Salmo 150*, che chiude l’intero Salterio,¹¹ che esalta la lode di Dio attraverso ogni suono e strumento, e la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, dove

⁶ M. Schneider – E. Cooper, “Die Ursprung des Symbols aus dem Geiste der Musik”, *Diogenes*, vol. VII (1959), n. 27: pp. 39-62.

⁷ Il termine “Beato” identifica un particolare manoscritto medievale, generalmente d’origine spagnola, che contiene un insieme di testi di commento dell’*Apocalisse* di San Giovanni. Lo scopo perseguito dall’autore, Beato di Liébana, monaco spagnolo (730c.-798), era quello dell’indottrinamento e della formazione degli ecclesiastici. La prima versione del *Commentario* (776) fu oggetto di redazioni successive ad opera dello stesso Beato e di autori posteriori, ciascuno dei quali ha così contribuito a creare versioni diverse. Nei secoli successivi (dal IX al XIII), i *Commentari* furono miniati nei monasteri di Navarra, di Castiglia e del León, e poi copiati e ricopiatи decine di volte. I manoscritti miniati identificabili con queste caratteristiche e perciò denominati “Beato di Liébana” sono 27 e sono conservati in diverse biblioteche del mondo: R. Cassanelli, *Apocalisse. Miniature dal commentario di Beato di Liébana (XI secolo)*, Jaka Book, Milano, 1997.

⁸ G. Barracane, *Gli extultet della Cattedrale di Bari*, Adda Editore, Bari, 1994.

⁹ Corno da caccia ricavato da una zanna di elefante, utilizzato nel Medioevo, è caratterizzato da decorazioni a rilievo, suddivise in tre fasce circolari riproducenti scene di caccia e di lotta fra animali: A. De Carolis – P. Di Lorenzo, “Gli strumenti musicali raffigurati nelle opere d’arte in Terra di Lavoro: il Medioevo romanico e gotico (fine sec. XI - metà sec. XIV), *Rivista di Terra di Lavoro – Bollettino on-line dell’Archivio di Stato di Caserta*, anno II (ottobre 2007), n. 3: pp. 18-45.

¹⁰ F. Corona, *Il Mistero del Mosaico di Otranto. Sentieri di Crescita Interiore*, Francesco Corona Editore, Otranto (Lecce), 1999.

¹¹ «Laudate Dominum in sono tubae (tromba); laudate eum in psalterio (salterio), et cytharae»: E. Winternitz, *Introduzione*, in Id., *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell’arte occidentale*, Editore Boringhieri, Torino, 1982, p. 16.



prevalgono soggetti agiografici e mariani,¹² inclusi gli angeli musicanti, spesso raffigurati con arpe, trombe, liuti, salteri e organi. Dalla fine del medioevo in poi, le scene con angeli musicanti compaiono frequentemente nelle arti figurative: essi accompagnano con il canto e la musica eventi particolarmente significativi, come la Natività e l'Assunzione; oppure la rappresentazione della Madonna in trono con Gesù Bambino e, più raramente, quella di Cristo-Agnello.¹³

Dal punto di vista organologico, soprattutto nella pittura fiamminga, gli strumenti suonati dagli angeli sono spesso riprodotti in modo veritiero e con sottigliezza di particolari, e costituiscono altrettante testimonianze relative alla contemporanea prassi esecutiva (si vedano gli splendidi concerti angelici di Hans Memling).¹⁴ In un primo tempo agli angeli furono affidati prevalentemente strumenti a corda, sulla base di dottrine di matrice platonica che consideravano i suoni degli strumenti a fiato come imperfetti e dissonanti rispetto all'armonia delle sfere planetarie e del cosmo sovrannaturale. In seguito, tuttavia, gli artisti iniziarono a introdurre nelle raffigurazioni delle orchestre angeliche un'ampia gamma di strumenti, privilegiando spesso il carattere decorativo e il concetto di varietà sonora piuttosto che l'attendibilità organologica degli strumenti stessi. Attendibilità che si preoccupa di verificare la recente disciplina dell'iconografia musicale.

2. Gli angeli musicanti in Puglia

Il primo esempio in Italia, e tra i pochi anche a livello internazionale, di monografia dedicata alla tematica iconografico-musicologica si deve all'iniziativa del Gruppo Umanesimo della Pietra di Martina Franca che nel 1982 pubblicò un testo dal titolo: *Iconografia musicale a Martina Franca*.¹⁵ La ricerca nasceva da un'indagine settoriale condotta sul grande catalogo del patrimonio pittorico martinese e voleva favorire la comprensione dei modi e dei momenti di diffusione storica della cultura musicale e figurativa nella realtà socio-economica di Martina. Si tratta però di produzioni che non raggiungono mai un alto valore artistico, anche se non è esatto considerare quella martinese arte povera o anonima arte contadina. Cesare Brandi nella sua monografia su Martina Franca,¹⁶ liquidava velocemente l'arte figurativa della nostra regione con poche battute: «La pittura a Martina, non fa faville, come del resto in tutta la Puglia». Ma non bisogna dimenticare la pigrizia propria di una cittadina, senza assidui scambi col mondo esterno, oltre alla difficoltà per un grande maestro di recarsi in un paese dalla non vasta committenza. Infine quel sentirsi soddisfatti nell'incrementare le glorie locali, nelle quali per altro si ritrovano gli stili e le mode culturali dominanti.

¹² A. Ausoni, *op. cit.*, pp. 138-147.

¹³ Sull'iconografia dei concerti angelici si vedano i seguenti studi: R. Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Francke Verlag, Bern, 1962; E. Winternitz, *Concerti angelici del Quattrocento: realismo e simbolismo nella pittura sacra*, in E. Winternitz, *op. cit.*, pp. 54-123; H. Mayer Brown, *Trecento Angels and the Instruments They Play*, in *Modern Musical Scholarship*, ed. by E. Olleson, Oriel Press, London, 1980, pp. 112-140; K. Powers, “The lyra da braccio in the Angel's Hands”, *Music in Art*, vol. XXVI (2001), n. 1-2: pp. 21-29.

¹⁴ Per esempio il trittico del *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1479) conservato nel Hans Memlingmuseum di Bruges; il *Cristo Salvator Mundi tra angeli musicanti e angeli cantori* (1487-1490 ca.), Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Per la biografia di Hans Memling cfr. K. Voll, *Memling, des Meisters Gemälde*, German Publishers Bookbindings, Stuttgart-Leipzig, 1909.

¹⁵ Gruppo Umanesimo della Pietra, *Iconografia musicale a Martina Franca*, a cura di D. Blasi, R. Carrieri, F. di Giuseppe, D. Fabris, R. Ippolito, F. Marangi, N. Marturano, Edizioni Marangi, Martina Franca (TA), 1982.

¹⁶ C. Brandi, *Martina Franca*, Guido Le Noci editore, Milano, 1968.



A Martina non ci sono grandi Maestri, sono spesso artigiani-decoratori, e non ci sono vere Scuole, eppure «le pitture con strumenti musicali presentano dei miracoli di attenzione organologica».¹⁷

Sono 41 le tavole contenute nel libro e rappresentano l'intero *corpus* della pittura martinese con soggetti musicali. Queste spesso riproducono particolari di opere o di più complesse decorazioni, perché rari sono i soggetti specificatamente musicali nella pittura locale. Le tavole sono ordinate cronologicamente e abbracciano tre secoli (dal 1589 al 1892), ma non oltre il XIX secolo perché la raffigurazione dello strumento musicale non ha più la sua prerogativa di oggetto di studio.

Attraverso le immagini pittoriche è stato messo in evidenza l'evoluzione della funzione decorativa dello strumento musicale e come ne è cambiato l'uso: dall'etereo spazio occupato dai suonatori celesti (per lo più angeli) si passa al variegato mondo degli esecutori di estrazione borghese. Sebbene i puttini dell'*orchestra* del Monte Purgatorio non hanno molto di ultraterreno, rispetto ad altri angeli, per il loro essere così minimi, grandi quasi quanto gli strumenti che suonano. Si tratta di sei putti, ognuno dei quali suona uno strumento diverso, e fanno parte della struttura decorativa del soffitto ligneo dipinto dell'oratorio che ospitava la confraternita del Monte Purgatorio. Chiaro è l'intento dei *confratelli* della congrega che vollero l'oratorio come luogo di consacrazione sociale del divino, in cui la musica svolge il ruolo di aggregazione e solidarismo borghese.¹⁸

Per una strana coincidenza nella *Istoria cronologica della Franca Martina*,¹⁹ opera settecentesca di Isidoro Chirulli, arciprete di Martina Franca, si hanno notizie su Raimondo Orsini del Balzo, fondatore della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina (Lecce), che con i suoi cicli pittorici, di angeli musicanti e non, rappresenta un punto di riferimento per lo studio dell'iconografia musicale, non solo in Italia ma nel mondo. E anche in questo scrigno di tesori pittorici del Quattrocento pugliese si trovano tanti angeli musicanti, anzi più che in qualsiasi altra raffigurazione medievale del sud Italia.²⁰

La chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, il più importante edificio sacro di Galatina, dopo la chiesa matrice di S. Pietro, fu fondata negli anni Ottanta del XIV secolo da Raimondo Orsini del Balzo, titolare della baronia di Soleto, nonché signore della contea di Lecce e delle città di Brindisi e Martina (come attesta un'iscrizione dell'ottobre 1387 scolpita sulla porta del castello di Martina, oggi non più esistente, ma riportata da Chirulli).²¹

L'erezione della chiesa, i cui termini cronologici si possono sicuramente circoscrivere agli anni 1385-90,²² venne affidata ad una comunità di frati Minori da Urbano VI, il papa dell'obbedienza romana

¹⁷ D. Fabris, *Note metodologiche per uno studio di iconografia musicale*, in Gruppo Umanesimo della Pietra, *Iconografia musicale a Martina Franca*, cit., p. 58.

¹⁸ Interessante ricordare l'incisione del 1647 dell'Harsdörffer, che raffigura un *Collegium musicum*: gruppo di strumentisti e cantori, che si ritrovano in un circolo privato per far musica, diffusi in particolare nei secoli XVI e XVII, nei Paesi Bassi e in Germania. Famoso quello di Bach a Lipsia; in Gruppo Umanesimo della Pietra, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ I. Chirulli, *Istoria cronologica della Franca Martina, cogli avvenimenti più notabili del Regno di Napoli*, tomo I, Ricciardo Editore, Napoli, 1749 (rist. Gruppo Umanesimo della Pietra, Martina Franca (TA), 1980).

²⁰ Per le notizie e le immagini relative ai cicli pittorici della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria di Galatina cfr. D. Castaldo, *Immagini della musica al tempo dei del Balzo Orsini*, in A. Cassiano – B. Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso. I principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, Mario Congedo Editore, Galatina (LE), 2006, pp. 445-465.

²¹ *Ibid.*

²² Si veda in particolare, a questo riguardo, A. Primaldo Coco, *I Francescani nel Salento*, I, *Dalle origini sino al 1517*, Tipografia Papacena, Taranto, 1930, pp. 120-122; B.F. Perrone, *Neofeudalesimo e civiche università in Terra d'Otranto*, I, Mario Congedo Editore, Galatina (LE), 1978, pp. 157-160; Id., *I conventi della Serafica Riforma di S. Nicolò in Puglia (1590-1835)*, I, Mario Congedo Editore, Galatina (LE), 1981, pp. 227-232.



durante la prima fase del grande scisma d'Occidente,²³ il quale autorizza gli stessi frati a prenderne possesso. Questo fa luce sulla motivazione religiosa che aveva spinto l'Orsini: esisteva a Galatina una popolazione bilingue, greca e latina, ed era necessario rendere comprensibile a tutti i cittadini l'ufficio divino, allora recitato solo in lingua greca, finalizzato ad assicurare la partecipazione personale alla celebrazione liturgica dei fedeli, e in tale prospettiva i frati Minori erano stati scelti come garanti dell'ufficiatura in latino.²⁴ Il desiderio di “comprensibilità” viene messo in evidenza anche dai cicli pittorici della chiesa di Santa Caterina che nel loro complesso costituiscono quasi una versione figurata dei testi sacri, semplice, immediata e diretta, ad uso anche dei fedeli meno colti.

La produzione artistica orsiniana sembra meno destinata all'emozione estetica del committente e più all'effetto di propaganda politica che deve impressionare per suscitare consensi.²⁵

Entrando nella basilica di Santa Caterina di Galatina si è immediatamente colpiti dalla varietà dei colori e dalla vivacità dei personaggi e delle scene raffigurate negli affreschi all'interno. Ma se si osservano attentamente questi cicli iconografici, che sono certamente una delle testimonianze più significative dell'arte e della cultura occidentale del primo Rinascimento, si noterà subito anche il gran numero di scene musicali e il riferimento continuo alla musica.²⁶

Viene spontaneo dedurre che ciò sia stato una conseguenza dell'importanza che aveva la musica alla corte degli Orsini del Balzo e, in generale, presso la corte angioina,²⁷ al tempo stesso testimonianza del clima e dell'ambiente, se non “cosmopolita”, certamente sovraregionale e napoletano, in cui si erano formati i frescanti ingaggiati dai principi Orsini, influenzati dalle illustrazioni dei codici miniati che circolavano a Napoli nella seconda metà del Trecento, e influenzati certamente anche da Giotto che soggiornò nella capitale partenopea dal 1328 al 1333 presso la corte di Roberto d'Angiò.²⁸

Raffigurazioni di questo tipo costituiscono per lo storico della musica una fonte determinante per ricostruire la prassi esecutiva, l'uso di quali e quanti strumenti in diversi contesti, il ruolo della musica nella società, ecc., relativamente ad epoche e culture molto lontane, delle quali non si hanno che poche testimonianze.

Per concludere questa panoramica sulla presenza degli angeli musicanti in Puglia è utile ricordare l'esistenza di un interessante ciclo pittorico nella chiesa di S. Gaetano a Bitonto (Bari).

La costruzione della chiesa iniziò nel 1609 ma si protrasse per circa 120 anni fino alla consacrazione avvenuta nel 1730 ad opera di Mons. Lucantonio Gatta.²⁹ La decorazione fu affidata dai teatini alla bottega di Carlo Rosa, al quale si attribuiscono le decorazioni del soffitto, mentre gli ornati, le cornici e gli interarchi rivelano la mano degli allievi.

Il ciclo pittorico raffigurato sul soffitto riprende le scene della vita di S. Nicola, tema già trattato qualche anno prima nella basilica dell'omonimo santo a Bari (impresa che aveva reso molto famoso il

²³ C. D. Poso, *La fondazione di Santa Caterina: scelta devozionale e committenza artistica di Raimondo Orsini del Balzo*, in A. Cassiano – B. Vetere (a cura di), *op. cit.*, pp. 195-223.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ B. Vetere, *Introduzione. Dal Giglio all'Orso attraverso il leone dei Brieche e la stella dei del Balzo*, in A. Cassiano – B. Vetere (a cura di), *op. cit.*, p. XXVI.

²⁶ D. Castaldo, *op. cit.*, p. 445.

²⁷ Raimondo del Balzo Orsini, marito di Maria d'Enghien, contessa di Lecce, poi regina di Napoli, madre del più potente feudatario del Regno di Napoli, Giovanni Antonio del Balzo Orsini, era imparentato, tra gli altri, con i d'Angiò (cfr. *ibid.*).

²⁸ B. Vetere, *op. cit.*, pp. IX-XXXVI.

²⁹ G. Mongiello, “La Chiesa ex conventuale di S. Gaetano in Bitonto”, *Arte Cristiana*, 1974, n. 615: pp. 315-316.



Rosa); tuttavia le immagini rappresentate trattano avvenimenti diversi che rivelano la grande fantasia del pittore.

Nella parte centrale del soffitto il Rosa rappresentò S. Nicola, S. Gaetano e S. Andrea in gloria. Al di sopra dei tre santi, seduti su un gruppo di nuvole vi è una schiera di angioletti che dividono i santi dalla figura di Dio. Ai piedi dei tre è raffigurato un concerto di quattro angeli musicanti: uno suona il cornetto, uno l'arpa e due suonano il liuto. Ammirevole la capacità dell'artista nel rappresentare realisticamente gli strumenti e le posture assunte dai suonatori.³⁰

Gli interarchi delle cappelle, decorati dall'allievo del Rosa, F.A. Altobello, svilupparono il tema specifico degli angeli musicanti. Nel 1665, Altobello lavorò alla decorazione della chiesa di S. Gaetano, dove rappresentò ben sedici angeli musicanti: quattro di essi leggono libri musicali, di cui solo due visibili in parte, ma non abbastanza da poter leggere le note. Gli altri angeli suonano diversi strumenti: la tromba, la tiorba, il cornetto, la viola da braccio, uno strumento ad ancia (non è possibile capire se sia ad ancia semplice o doppia), la viola da gamba, uno strumento ad arco (a causa del danneggiamento dell'affresco non è possibile capire di quale strumento si tratti), il tamburello, il liuto, l'arpa, il violino e la mandola. Ho voluto indicare tutti gli strumenti per sottolineare la fantasia dell'artista che non ha mai riprodotto soggetti uguali e, anche quando dipinge quattro angeli con libri e spartiti, lo fa cambiando la loro posizione, rappresentandoli da varie angolazioni. Inoltre, è apprezzabile la descrizione realistica, proprio come il suo maestro, della posa e postura delle mani degli angeli, nonché la scrupolosa raffigurazione degli strumenti tenendo sicuramente in considerazione i modelli reali.

Gli esempi iconografici di angeli musicanti non erano rappresentati solo sulle tele, ma divenivano immagini reali quando bambini veri, travestiti da angeli, cantavano o suonavano pifferi, trombe e tamburi: era possibile assistere a queste scene soprattutto nelle processioni religiose delle città meridionali e dunque probabilmente anche a Bitonto. In simili manifestazioni, cui la musica dominava il mecenatismo dello spettacolo popolare, si usavano carri e palchi allegorici, allestiti dalle confraternite, con statue e musicisti travestiti da pastori o da angeli che suonavano e cantavano.³¹

E in questo contesto si è sviluppata anche in Puglia una tradizione di raffigurazioni di angeli musicanti secondo tipologie diffuse in tutta l'Italia ma certamente influenzata da tradizioni autoctone iconografiche e anche di prassi esecutiva musicale, come vedremo affrontando in questa sede la presenza di un solo strumento associato quasi sempre a un angelo: il violino.

Relativamente alla Puglia la presenza del violino in ambito iconografico risulta essere preponderante nella raffigurazione dell'Estasi di S. Francesco.

3. La musica nell'iconografia cattolica

In ambito iconografico la musica figura spesso negli episodi dedicati alle vite dei Santi, specie a partire dalla Controriforma cattolica.³²

Per esempio, benché nessun passo dei Vangeli accenni a particolari attitudini musicali di Maria Maddalena, la santa compare quale protagonista di alcuni testi e incisioni del XV e XVI secolo che ne sottolineano le doti di danzatrice e di musicista, alludendo alla sua vita peccaminosa. Più frequentemente

³⁰ P. Gesuita, S. Gesuita, *La Musica a Bitonto. Suoni e Immagini dal XV al XVIII secolo*, Levante Editori, Bari, 2000, pp. 92-102.

³¹ G. Stefani, *Musica e religione nell'Italia Barocca*, Flaccovio, Palermo, 1975.

³² I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Editrice Compositori, 2008.



la Maddalena viene eletta a protagonista di immagini che la raffigurano penitente e dedita alla contemplazione di Cristo. Alcune di esse raccontano il momento in cui la Santa, incamminata in un percorso di misticismo che la priva di ogni piacere terreno, viene ogni giorno innalzata al cielo dagli angeli perché possa nutrirsi delle divine armonie. Da piacere che conduce al vizio la musica si muta dunque in consolazione dell'anima.

Nell'iconografia di S. Antonio abate e in quella di S. Gerolamo la musica, nelle mani di demoni dalle sembianze mostruose o dalle insidiose fattezze femminili, si traduce in allucinazione per insidiare e confondere la fede dei due santi nella penitenza del deserto.

A partire dal Seicento ebbe inoltre larga diffusione la rappresentazione dell'angelo che al suono della tromba, schiude a S. Gerolamo la visione del Giudizio universale e lo esorta alla riflessione sulla morte.³³

Ma è l'immagine di S. Francesco d'Assisi che subisce, dopo la Controriforma, delle varianti del tutto nuove.³⁴ Nei secoli precedenti, l'iconografia era stata dettata dai canoni formulati da Giotto³⁵ e giotteschi nella Basilica di Assisi e nella Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze dove ampi cicli pittorici rappresentavano momenti della vita del Santo: S. Francesco e i suoi miracoli; S. Francesco predicatore di umiltà; S. Francesco e i suoi fedeli; il tutto visto in una dimensione evangelica. Con la Controriforma, ma più esattamente dopo la Riforma francescana, l'immagine pittorica del Santo riproduce altri temi: *La Meditazione*, *La Stigmatizzazione*, *L'Estasi*, che non solo ne sottolineano l'aspetto mistico, ma accentuano il parallelo Cristo-Francesco. A suggerire una lettura in senso cristologico concorrono soprattutto le raffigurazioni di due eventi: *La Stigmatizzazione*³⁶ e *L'Estasi*, che vengono inseriti in un contesto paesaggistico che rievocano rispettivamente le immagini di *Cristo nell'orto degli ulivi* e la *Deposizione dalla Croce*, e accentuano l'interpretazione mistica dell'evento che viene dato a questi episodi. La sofferenza e il pathos ma anche l'acquiescenza che si legge nella esausta figura del santo subito dopo la stigmatizzazione, sottolineano l'interiorizzazione dell'evento da parte del santo: come Cristo soffre nello spirito per amore del prossimo, e gli Angeli lo sorreggono come un Cristo deposto dalla Croce.

L'Estasi di San Francesco e *San Francesco consolato dall'angelo musicante* rappresentano due momenti distinti della vita del Santo e solitamente sono trattati e raffigurati singolarmente. Tutti e due i temi trovano diffusione dalla fine del '500 in poi e sono totalmente sconosciuti all'iconografia medioevale.

³³ «come riporta l'*Apocalisse di Giovanni*» (A. Ausoni, *op. cit.*, pp. 155-159).

³⁴ A. Cassiano, *San Francesco in estasi consolato da un angelo musicante*, in A. Marazzino (a cura di), *Chiesa di Santa Maria degli Angeli*, Soroptimist club, Brindisi, 1986, pp. 20-26.

³⁵ Per la biografia di Giotto (Vespignano, 1267 – Firenze, 8 gennaio 1337) cfr. F. Flores D'Arcais, *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 1995.

³⁶ Secondo le agiografie, il 17 settembre 1224, due anni prima della morte, mentre si trovava a pregare sul monte della Verna, Francesco avrebbe avuto una visione, al termine della quale gli sarebbero comparse le stigmate: «sulle mani e sui piedi presenta delle ferite e delle escrescenze carnose, che ricordano dei chiodi e dai quali sanguina spesso». Tali agiografie raccontano inoltre che sul fianco destro aveva una ferita, come quella di un colpo di lancia. Fino alla sua morte, comunque, Francesco cercò sempre di tenere nascoste queste sue ferite. Per la biografia di San Francesco d'Assisi (Assisi, 5 luglio 1182 – Assisi, 3 ottobre 1226) cfr. *Fonti Francescane editio maior* (Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi), Editrici Francescane, Padova, 2004; C. Vaiani, *La via di Francesco. Una sintesi della spiritualità francescana a partire dagli scritti di San Francesco*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano, 2001.



L'*Estasi* rappresenta il momento immediatamente successivo alla stigmatizzazione del santo ed è narrato da Tommaso da Celano.³⁷ In genere sono due angeli che sorreggono il santo che è sempre esausto con le braccia abbassate, lo sguardo non più rivolto al cielo, ed in posizione da semisvenimento, a sottolineare la totale accettazione di questa sconvolgente esperienza mistica che accomuna il Santo a Cristo. Il riferimento iconografico più antico è in una incisione di Theodor Galle dal Cavalier d'Arpino del 1593 circa,³⁸ con la figura del santo semisvenuto in estasi mistica sorretto da due angeli.

San Francesco consolato dall'angelo musicante, fa riferimento ad un passo della vita narrata da San Bonaventura³⁹ e da Tommaso da Celano, che sebbene con qualche variante, sono concordi nel riferire che il santo, trovandosi a Rieti ammalato chiese di ascoltar musica per sollevarsi e fu esaudito da un angelo: «il quale avea una viola nella mano sinistra e lo archetto nella ritta»⁴⁰ (nell'iconografia lo strumento suonato dall'angelo, che i testi identificano come una “viola”, è generalmente un violino).⁴¹ La melodia era così soave che sembrava «che per intollerabile dolcezza l'anima si sarebbe partita dal corpo».⁴² La scena in genere è ambientata in una cella del convento, secondo un'iconografia derivata da un'opera perduta di Annibale Carracci;⁴³ ma molto diffusa è anche la scena all'aperto: vedi l'incisione di Agostino Carracci⁴⁴ del 1595, cui si riferiranno tutti i pittori del primo Seicento. La tavola deriva da un'acquaforte di Francesco Vanni,⁴⁵ ma da questa si contraddistingue per alcune varianti apportate dal Carracci che fanno risultare la composizione più naturale e maggiormente curata in ogni dettaglio. Il bulino di Agostino inoltre risulta essere in controparte rispetto all'opera del Vanni e presenta in secondo piano un angelo anziché un putto.⁴⁶

Dalla metà del secolo XVII, con un'ampia diffusione nel secolo XVIII, troveremo raffigurati in un unico momento i due distinti episodi della vita del santo.

³⁷ T. da Celano, *Vita seconda di San Francesco d'Assisi*, a cura di F. Casolini, Edizioni Porziuncola, Assisi (PG), 2003. Per la biografia di Tommaso da Celano cfr. M. Paglialonga, *Tommaso da Celano*, in *Dizionario biografico Gente d'Abruzzo*, Andromeda editrice, Castelli (TE), 2006, vol. 10, pp. 93-96.

³⁸ *S. Francesco confortato da un angelo che suona il violino* (1593 ca.): Douai, Musée de la Chartreuse. Theodor Galle (Anversa, 1571 – 1633) – incisore, Giuseppe Cesari detto Il Cavaliere d'Arpino (Arpino, 1568 – Roma, 1640) – creatore. Per la biografia di Theodor Galle cfr. *The Grove Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Macmillan Publishers, London, 1996; per la biografia di Giuseppe Cesari cfr. H. Roettgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Ugo Bozzi Editore srl – Edizioni per la Storia dell'Arte, Roma, 2003.

³⁹ San Bonaventura da Bagnoregio, *Vita di San Francesco. Legenda major*, tr. it. di A. Donadio, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (MI), 2006.

⁴⁰ T. da Celano, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹ A. Ausoni, *op. cit.*, pp. 155-159.

⁴² T. da Celano, *op. cit.*

⁴³ Per la biografia di Annibale Carracci (Bologna, 3 novembre 1560 – Roma, 15 luglio 1609) cfr. G. Malafarina, *L'opera completa di Annibale Carracci*, pref. di P.J. Cooney, Rizzoli Editore, Milano, 1976.

⁴⁴ Agostino Carracci (Bologna, 16 agosto 1557 – Parma, 22 marzo 1602), pittore e incisore, fratello maggiore di Annibale e cugino di Ludovico, anch'essi artisti. A differenza di questi ultimi l'attività grafica è stata per Agostino la principale occupazione, ha realizzato infatti trecento incisioni tra bulini e acqueforti sia d'invenzione che di riproduzione. Per la biografia di Agostino Carracci cfr. C.C. Malvasia conte – A. Summerscale, *Malvasia's Life of the Carracci, commentary and translation*, University Park, Pennsylvania State University Press, PA, 2000.

⁴⁵ Per la biografia di Francesco Vanni cfr. C. Garofalo, *Francesco Vanni: (Siena, 1563 – 1610)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche Umbria, Siena*, a cura di A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Motta, Milano, 2005, pp. 346-369.

⁴⁶ A. Carracci, *San Francesco consolato dalla musica dell'angelo* (1595), Pinacoteca Nazionale, Gabinetto di Disegni e Stampe, Bologna.



Il più antico dipinto in Puglia così concepito si trova nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Brindisi,⁴⁷ che ha un antecedente in una acquaforte di Remigio Cantagallina⁴⁸ del 1605, che con una certa ingenuità riprende l'*Estasi* del Cavalier d'Arpino sostituendo l'angelo di destra con un angelo musicante. Invece mirabile esempio lo troviamo in una raffigurazione di Guido Reni,⁴⁹ immediatamente successiva.

4. Il manico del violino di scuola napoletana: mirabili esempi nell'iconografia musicale pugliese

È molto interessante che nei dipinti pugliesi di epoca barocca, i violini vengano sempre raffigurati con un manico molto più lungo rispetto ai manici degli strumenti di liuteria del centro-nord della stessa epoca, le cui misure rientravano all'interno della sezione aurea. Il manico era visto come punto di origine da cui si sviluppano proporzioni auree nel corpo dello strumento, contribuendo al suono e all'estetica.

Nei violini dipinti in Puglia il manico lungo è talmente sistematico che non è possibile pensare alla casualità di un errore di proporzioni del singolo pittore. Per esempio, se si raffrontano questi strumenti con il celebre violino di Caravaggio nel *Riposo durante la fuga in Egitto*,⁵⁰ con il suo manico corto, la differenza è molto evidente. Questo perché Caravaggio certamente aveva a modello i violini prodotti al nord Italia e quelli fatti a Roma. Di contro, sono stati ritrovati violini del primo Settecento di liuteria napoletana, se pur rarissimi esemplari, con manico originale molto più lungo dei coevi strumenti cremonesi.

Questo ci fa dedurre che i pittori delle opere presenti in Puglia (che risultano prevalentemente di area pugliese o napoletana) conoscessero strumenti di liuteria napoletana e che, dato fondamentale, i violini barocchi di scuola napoletana venivano costruiti anche con un manico più lungo e non esclusivamente, come si è sempre ritenuto, con manico più corto rispetto al violino moderno!

Dalle immagini che seguono lo possiamo constatare.

⁴⁷ S. Francesco morente ha la visione dell'angelo che suona il violino (1640).

⁴⁸ Per la biografia di Remigio Cantagallina (Sansepolcro, 1582/1583 – Firenze, 1656) cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell'Encyclopædia italiana, 1974.

⁴⁹ G. Reni, *San Francesco confortato da un angelo musicante* (1606-07), Pinacoteca Nazionale, Bologna. Per la biografia di Guido Reni (Bologna, 4 novembre 1575 – Bologna, 18 agosto 1642) cfr. S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1988; G. J. Salvy, *Reni*, Electa, Milano, 2001.

⁵⁰ M. Merisi detto il Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto* (1595-96), conservato alla Galleria Doria Pamphilij di Roma.



Agostino Carracci, *San Francesco consolato dalla musica dell'angelo*, 1595



Guido Reni, *San Francesco d'Assisi in estasi*, XVII sec.



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto* (1595-96)



Serafino Elmo, *San Francesco d'Assisi*, 1771
Chiesa di San Giuseppe, Lecce



Gaetano Bianco, *Estasi di San Francesco, angelo musicante*, 1686
Chiesa di San Francesco d'Assisi, Manduria (TA)



Donato Antonio D'Orlando, *Assunzione della Vergine con i Santi Francesco d'Assisi e Marco Evangelista*, 1589
Chiesa di Sant'Antonio dei Cappuccini, Martina Franca (TA)



Autore sconosciuto (ambito Italia meridionale), *Angeli musicanti in gloria*, 1893-1898
Chiesa del Sacro Cuore, già Santa Chiara, San Marco in Lamis (FG)



Autore sconosciuto (ambito Italia meridionale), *Angeli musicanti in gloria*, 1893-1898
Chiesa del Sacro Cuore, già Santa Chiara, San Marco in Lamis (FG)



Giuseppe Conversi, *Morte di San Francesco d'Assisi*, 1774

Convento di Santa Maria di San Luca, Valenzano (BA)



Arte e pensiero nell'epoca dell'AI

A proposito di un recente libro a cura di Franco Alberto Cappelletti e Luisa Simonutti

Giulia Rizzo

Università degli Studi di Napoli Federico II

La collana “Pubblicazioni della Fondazione Il Canto di Virgilio” – prodotta dalla omonima Fondazione (fortemente voluta dal suo Presidente, Carlo Maria Faiello), diretta da Rosario Diana ed edita da Mimesis – promette di essere particolarmente preziosa per la promozione della ricerca sulle arti con approcci multidirezionali: filosofici, letterari, sociologici e performativi. Si inaugura con il volume collettaneo appena uscito, a cura di Franco Alberto Cappelletti e Luisa Simonutti, *Mirabili artefatti. Arte e pensiero nell'epoca dell'AI*, che raccoglie contributi degli stessi curatori, di Ester Fuoco, Marco Maggesi, Riccardo Notte e Domenico Quaranta e offre al lettore approfondimenti sulla realtà che viviamo: una realtà pervasa dalla tecnica e dalle tecnologie. In particolare i vari saggi puntano i riflettori sulla questione dell'intelligenza artificiale, estremamente complessa ed interessante nonché in continua evoluzione, e lo fanno sempre in rapporto al mondo delle arti e della creatività in genere.

Nello specifico, il libro si propone di indagare le dinamiche tra pratica artistica e intelligenza artificiale e inoltre intende esplorare le sfide connesse alla tutela e alla preservazione dell'arte digitale in rete. Nel momento in cui produce un mondo-altro, una dimensione parallela rispetto a quello che conosciamo come quotidiano, l'arte dà risalto a concetti e dinamiche che viviamo talvolta in modo molto cosciente e sentito, talvolta in maniera inconsapevole. L'arte lungo i suoi sentieri può così mettere in luce lo scarto che separa l'esperienza concreta dalla sua messa in scena e al tempo stesso la loro convergenza. Da questa prospettiva sembra si possa intravedere una prima prossimità con i processi automatizzati, orientati alla costruzione di dispositivi capaci di generare verosimiglianza, e qualcosa in più. Cosa accadrebbe allora se decidessimo di mettere, arte e AI, l'una di fronte all'altra, come dinanzi a uno specchio? Come spettatori attenti, gli Autori osservano, ognuno con un taglio particolare, questo incontro fra arte e AI.

Il primo saggio, di Marco Maggesi, ospita una disamina del termine intelligenza artificiale. Lo studioso analizza gli effetti concettuali prodotti dall'uso di tali lemmi, mostrando come le parole impiegate orientino e talvolta distorcano la comprensione delle questioni in gioco. In particolare, mette in luce i rischi di una proiezione antropocentrica sulle macchine e dunque il potere evocativo del linguaggio nel generare aspettative e fraintendimenti. L'espressione “intelligenza artificiale” viene così interpretata non come una categoria stabile o assimilabile all'intelligenza umana, ma come una denominazione mobile, dipendente dai contesti e priva di un reale fondamento antropologico.

A seguire, nell'interpretazione proposta da Franco Alberto Cappelletti del *Discorso della servitù volontaria* di Étienne de La Boétie viene presa in esame una dinamica profondamente contraddittoria del potere: il dominio non si fonda solo sulla coercizione, ma anche su un'adesione inconsapevole di coloro che lo subiscono. Gli individui, modellati da pratiche e abitudini interiorizzate, finiscono per partecipare attivamente al proprio assoggettamento, fino al punto di confondere l'aspirazione alla libertà con l'accettazione della dipendenza. Analogamente è facile immaginare l'uomo contemporaneo del tutto assuefatto alle comodità gestite da dispositivi di AI che rendono il quotidiano sempre più automatizzato, ed è al tempo stesso difficile pensare che vorrà mai rinunciarvi; piuttosto sembra accettare di delegare ad



altri la propria vita e la propria privacy, pezzo dopo pezzo, in nome del confort. In questo contesto pare coerente una riflessione a proposito della percezione della carenza, sentimento che insorge nell'uomo nel momento in cui, circondatosi di apparati tecnologici complessi, teme di dover rinunciare ad essi; e ciò lo fa sentire manchevole, come se venisse meno una competenza soggettiva: in questo senso la tecnologia non supplisce ma produce mancanza e bisogno. Innalzando gli standard performativi tramite la tecnopoiesi, l'uomo si percepisce carente. Come afferma Agamben «oggi non c'è nemmeno un istante in cui la vita degli individui non è modellata, contaminata o controllata da qualche Apparatus».¹

Nel contributo di Luisa Simonutti la questione tecnologica viene affrontata a partire dal suo impatto sulle forme del sentire e del credere. Il potenziamento dell'agire umano, reso possibile dai vari dispositivi, non si limita a un incremento funzionale, ma incide anche sui modi in cui vengono pensati e vissuti alcuni ambiti fondamentali dell'esistenza. L'impiego di sistemi intelligenti in queste sfere diventa così un caso esemplare per riflettere su un ulteriore nodo cruciale: l'emergere di una forma di empatia mediata, che l'autrice chiama «empatia esterna», la quale riguarda la dimensione relazionale e collettiva delle emozioni. Lo sguardo qui è orientato al ruolo degli individui nei confronti dell'altro, della collettività e ora anche della vita real-virtuale. Tale posizione nella contemporaneità tecnologica colloca l'uomo sempre di più nella spett-attorialità: essere *attori* nella propria vita e realtà è ormai sempre più nel contempo essere *spettatori* di altre vite e altre realtà. L'essere spettatori nella contemporaneità si complica in relazione ai modelli di comunicazione e di esistenza virtuale: internet ha generato l'esigenza di una nuova etica per lo spettatore virtuale, qualcosa che monitori in un certo senso le interazioni nell'etere. Tali relazioni hanno pesi e conseguenze, soprattutto laddove le divisioni tra esistenza reale e virtuale non sono più chiaramente definite. A questo punto, infatti, le ontologie stesse del virtuale e del reale non sono più autonome anzi si intrecciano in un'unica dimensione bio-virtuale. Si auspica un ricongiungimento etico del divario tra virtuale e reale: pur essendo domini fondamentalmente già interconnessi, mancano di un'etica estesa ad entrambi, idealmente necessaria per riequilibrare il loro corso e l'agire in essi dei soggetti-utenti. Ciò che rimane costante è la risposta empatica dell'uomo, la reazione emotiva, che ricorre sia in presenza di un evento reale che di una situazione virtuale, ed è particolarmente evidente nel fare esperienza di un'opera d'arte.

Nel contributo di Domenico Quaranta troviamo indagate le modalità con cui molti artisti contemporanei si confrontano con i sistemi di intelligenza artificiale, interrogandosi sulla posizione che questi sistemi occupano all'interno di un processo creativo. L'attenzione non è rivolta a una definizione univoca, strumento passivo o soggetto operativo, ma alle tensioni che attraversano le pratiche artistiche, sospese tra accettazione e presa di distanza, tra sperimentazione attiva e rifiuto apriori. In questo spazio di oscillazione si ricerca la possibile direzione dell'arte contemporanea e la giusta misura nella condivisione di autorialità con l'AI. Al giorno d'oggi l'ubiquità pervasiva delle tecnologie influenza profondamente anche i modi e gli stili in cui la performance viene agita e frutta. Un esempio di ciò è l'introduzione di dinamiche efficaci per la connessione e il coinvolgimento del pubblico: strumenti come lo streaming, la realtà virtuale e aumentata, l'intelligenza artificiale in sé, il mapping, l'interaction design, ecc. consentono oggi di allestire esperienze performative multimediali che dischiudono una dimensione aumentata, sociale, comunicativa completamente diversa dai modelli precedenti.

È anche interessante la lettura proposta da Riccardo Notte nel suo saggio, dove il mito è assunto come una struttura narrativa capace di dare forma e senso a esperienze condivise fondamentali. Da questa

¹ G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano, 2006, p. 15.



angolazione, anche le rappresentazioni legate alla “vita artificiale”, libri, film, arte visiva, si inseriscono in una logica simbolica. L’indagine di tali immaginari mette in evidenza la persistenza di modelli ricorrenti nelle varie forme con cui si rappresenta il nostro tema protagonista: modelli per i quali le figure che personificano la robotica e l’intelligenza artificiale si collocano costantemente agli estremi di una tensione ambivalente, tra assimilazione e annientamento.

In ultimo, per particolare interesse, il saggio di Ester Fuoco. Nel suo contributo Fuoco prende in esame una serie di esempi emblematici per mettere in luce le trasformazioni concettuali e le ricadute estetiche prodotte dall’ingresso dei sistemi di intelligenza artificiale nella pratica artistica teatrale. L’analisi porta alla luce le questioni cruciali che tale presenza introduce nel campo della performance, mettendo in discussione nozioni come responsabilità autoriale, unicità dell’opera e capacità di iniziativa creativa. Pur riconoscendo i limiti dell’AI, Fuoco ne evidenzia al contempo la forza generativa, proponendo di considerarla non soltanto come uno strumento di supporto tecnico o comunicativo, ma come un agente attivo all’interno di un linguaggio artistico storicamente fondato sull’esperienza umana.

Gli agenti elettronici e tecnologici coinvolti in una performance (solisti o affiancati all’attore umano) vengono talvolta progettati appositamente per trasmettere un senso di profonda interconnessione tra i protagonisti, lo spettatore e tutto ciò che li circonda. Il palcoscenico diventa così una dimensione sospesa, un “luogo della mente” sinestetico e immersivo, dove viene ricostruita la realtà come risultato di un agire artistico non soltanto umano, in cui la tecnosfera è partner essenziale. Le interrelazioni esistenti fra corpi, software e macchine, la simbiosi fra *provider*, *devices* e utenti – onnipresenti e interconnessi – consentono un’esibizione pervasiva, ancora recepita dall’individuo soggettivamente: ciò che qui accade è che si assottiglia la percezione delle differenze fra agire umano e non umano.

Il filosofare su questi temi delinea una concezione dell’arte scenica che rispecchia la condizione postumana, in cui personaggi e narrazioni si sviluppano lungo i confini di una visione tecnocentrica dell’arte. In questo quadro l’autrice colloca la nozione di *digital performance*, definita da Steve Dixon come l’insieme delle pratiche performative in cui le tecnologie informatiche svolgono un ruolo determinante. Gli artisti che operano in questo ambito chiamano in causa uno spettatore attivo (*spett-attore* o *prosumer*), coinvolto in esperienze ad alta intensità psicosensoriale, rese possibili da dispositivi mediiali capaci di generare nuove modalità di percezione del reale.

La relazione tra arte e tecnologia assume ora carattere di reciprocità: non è solo l’essere umano a servirsi degli strumenti digitali, ma la tecnologia stessa interviene come fattore generativo del processo creativo, prendendo dall’umano e dall’umano creare. L’autrice riporta alcuni esempi: opere come *Sh4d0w* di Mikael Fock mostrano come le *performing arts* si allontanino esponenzialmente dal paradigma dell’immedesimazione contemplativa per orientarsi verso modelli basati su azione e immersione. La mediazione tecnologica ridefinisce le nozioni di presenza, umana e reale, privilegiando l’esperienza sensoriale e percettiva rispetto alla rappresentazione. Tali dinamiche convergono nella prospettiva in cui la macchina non è più uno strumento inerte, ma un partner creativo, programmato per generare forme artistiche ed esperienze estetiche inedite. All’interno delle performance come *Sh4d0w*, l’AI agisce sia come co-creatrice sia come presenza attiva, guidando in tempo reale l’evoluzione di una drammaturgia composita che prende forma sulla scena. Non è possibile individuare un confine netto tra intervento umano e intervento algoritmico: i due livelli risultano profondamente co-determinati. Resta tuttavia centrale la questione dell’intenzionalità e dell’agency, poiché gli algoritmi, pur generando contenuti, non possiedono una comprensione autonoma del loro valore estetico o emotivo; per questo c’è



ancora da interrogarsi su dove risieda l'agenzialità, fino a che punto possiamo investire l'AI di responsabilità?

Fuoco cita Margaret Boden, secondo cui la creatività si articola in forme combinatorie, esplorative e trasformative, modalità che non appartengono esclusivamente all'agire umano ma sembrano poter essere attribuite anche ai sistemi artificiali. In questa prospettiva, l'idea di creatività come processo di rielaborazione e ricombinazione mette in discussione, per non dire in crisi, una visione antropocentrica del creare, generare, innovare, mostrando come il nuovo emerga anche dalla reinterpretazione del preesistente. Tale spostamento teorico può ricondursi al cosiddetto *nonhuman turn*, concettualizzato da Richard Grusin, che si distingue dal paradigma post-umano per il rifiuto di una narrazione evolutiva lineare. Il *nonhuman turn* sostiene invece che l'umano non sia mai stato un'entità autonoma, ma si sia sempre definito attraverso relazioni di coevoluzione e collaborazione con agenti non umani. Le arti performative recepiscono questa impostazione decentrando la figura dell'essere umano e includendo il soggetto-agente tecnologico nei processi di ideazione e produzione artistica.

Uno degli obiettivi fondamentali dei *performance studies* ad oggi è di valutare, attraverso l'analisi di espressioni artistiche, quanto e come includere e adoperare tecnologie digitali – e in particolare l'AI – nelle varie modalità e ruoli possibili (ad es.: saranno le soliste o le co-protagoniste di un'opera?). Si tratta, però, anche di verificare quanto questa inclusione alteri effettivamente il paesaggio drammaturgico e modifichi la cognizione antropologica del “creare” e l’idea di arte, sia nell’ambito specifico di singole performance sia – più in generale – in quello estetico-performativo nel suo complesso.

Vorrei ora riportare alcuni casi esemplari di co-creazione fra soggetto umano e agente AI.

The Artist is Absent / Cora NFT collection per MARTIX è un’opera di Cora Gasparotti presentata nel gennaio 2023 alla Galleria Barattolo di Roma. Si tratta di un trittico di sculture 3D danzanti che sono parte del progetto *The Artist is Absent* (2022) di Gasparotti. L’artista utilizza il sistema di *motion capture markerless* per trasferire i dati sul movimento, provenienti dalla realtà, e trasporli, attraverso lo *sculpting* digitale, sui corpi danzanti degli avatar 3D, che vengono creati a partire dallo scheletro e lavorati, come avviene per una scultura, ma in modalità virtuale, fino a una resa estetica che simula appunto una scultura tridimensionale plastica in vernice laccata, rifinita in ogni singola componente. Durante l’esposizione, si osservano – sempre virtualmente – le sculture danzanti performare nel Metaverso MARTIX della Galleria Barattolo. I corpi umanoidi, di estetica aliena, sono sia corpo futuristico sia figlio della tradizione, in quanto gli avatar sono ispirati per tratti, forma e aspetto alle Statue Stele Lunigianesi. Un’esperienza performativa di solito puramente fisica e temporanea, viene cristallizzata in un livello diverso dalla realtà concreta: è un piano non tangibile, una modalità alternativa di presenza del corpo nello spazio. Il patrimonio culturale – conservato nell’immagine delle statue utilizzate come riferimento, affiancato alla visione innovativa di una coreografia eseguita da performer non umani (assenti fisicamente ma oggetto di esperienza) – e l’immersione in uno spazio altro (analogamente inconsistente eppure fruibile) convergono essenzialmente nello scopo artistico di realizzare l’ibridazione fra arte/tecnica, mondo naturale/mondo virtuale, cultura/progresso, uomo/tecnologie.

Negli ultimi decenni, molti produttori di teatro e danza hanno iniziato a sperimentare con l'esternalizzazione performativa sugli oggetti e con l'uso della tecnologia come agente attivo nei processi creativi. Uno fra tanti, il progetto di John McCormick *Emergence*, presentato alla conferenza Posthuman Prototypes in Contemporary Performing Arts. Il lavoro è uno studio/performace del 2015 e mette in scena la collaborazione tra un ballerino umano e l'intelligenza artificiale. Il performer AI non è programmato apriori con comportamenti impostati, come prevede la programmazione software



tradizionale. Le sue capacità originano da un processo di apprendimento e incorporano in questo apprendimento il rapporto interdipendente con il ballerino. Si tratta di un duetto di danza che vede la ballerina Stephanie Hutchison e l'agente AI co-creare una performance semi-improvvisata e interattiva. L'AI è basata sul funzionamento delle reti neurali e utilizza un sistema di *motion capture* come input per comprendere e reinterpretare il movimento del ballerino. *Emergence* indaga la natura dell'incarnazione, della cognizione e della percezione per un'entità digitale e le relazioni che si formano attraverso il processo co-creativo della performatività tra l'agente AI e il ballerino.

Già anni prima, Merce Cunningham aveva iniziato a utilizzare il software informatico *Life Forms* come supporto nel creare coreografie. Questo era un software di animazione 3D di proprietà della Credo Interactive, nato proprio da un'idea di Cunningham, che già nel 1968 ipotizzava l'utilizzo di un sistema elettronico che potesse aiutarlo a scoprire nuovi movimenti per le sue coreografie. Un simile approccio è anche quello di *Choreographic Language Agent* del coreografo britannico Wayne McGregor: ancora una volta ci troviamo di fronte un software ideato da Wayne stesso nel 2004, un'intelligenza artificiale con cui lavora in sala prove, che è capace di generare soluzioni uniche ai problemi coreografici e dunque di supportare i processi decisionali e creativi del coreografo umano.

I lavori appena menzionati tendono, in modo simile fra loro, a fornire strumenti d'intelligenza artificiale che possano agire attivamente nei processi creativi e dunque meritevoli dell'appellativo di co-creatori. Progetti artistici, come quelli di McGregor, di McCormick e molti altri affini, si inseriscono in una lunga tradizione di artisti, provenienti dal mondo del teatro e della danza, che sperimentano e concepiscono metodi di creazione artistica in continua evoluzione. Essi si impegnano, tra le altre cose, a ridurre il proprio controllo sul prodotto creativo al fine di distribuire l'agenzialità, ad esempio attraverso l'uso di procedure casuali o per mezzo di tecniche di improvvisazione.

Attestata la rilevanza della collaborazione nella drammaturgia e nelle performance di tecnologie e AI, si dovrà certamente continuare a sviluppare un linguaggio teorico multidisciplinare per descrivere, situare e comprendere in che modo le pratiche di concettualizzazione, progettazione e lettura dell'efficacia performativa agiscano in questa nuova dimensione. Il loro flusso è sicuramente facilitato dagli sviluppi della cultura digitale e dal desiderio di rispondere e sfruttare a pieno il progresso tecnologico. Un esempio per immedesimarsi in queste nuove prospettive può essere rappresentato dall'opera *BOX* (2005) di Kris Verdonck, presentata da *A Two Dogs Company*. L'esposizione artistica consiste in una luce accecante proveniente da un cubo di vetro di 35cm x 35cm. Gli spettatori, dotati di occhiali protettivi scuri, sono condotti nella stanza. Qui la luce diffusa dall'installazione non illumina qualcos'altro, non è utile a un secondo oggetto, ma è il focus principale: la luce ha guadagnato il proprio ruolo di protagonista, e si afferma al pubblico come tale.

È sempre più diffusa la consapevolezza che è arrivato il momento per l'uomo di prepararsi a riscrivere l'idea di arte, umanità, e cultura, slegandole dalle dicotomie del pensiero tradizionale e aprendosi alle potenzialità dell'ibridazione con l'alterità non umana e tecnologica. Come un danzatore, guardandosi allo specchio, si studia, e più si guarda più si migliora, più si trova difetti e più cerca di correggerli, così le nostre due protagoniste, arte e AI, sembrano specchiarsi l'una nell'altra, scambiarsi sollecitazioni e risorse reciprocamente, essere al contempo strumento, invenzione e prodotto, in una dinamica creativa e creatrice che, se ben diretta esteticamente ed eticamente, può nutrire l'arte e la creatività. La liberazione delle AI dall'etichetta di minaccia alla capacità creativa umana non è solo utopismo tecnologico, ma fonte di grande potenziale per l'arte stessa e la sua incessante evoluzione.



SEZIONE MONOGRAFICA

L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce* di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

a cura di Nera Prota



In questa sezione monografica del Quaderno PTH si pubblicano interventi dedicati all'installazione intermediale Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce, progettata e realizzata da me e da Rebecca Carlizzi ed esposta a Napoli – nell'ambito del Napoli Fringe Festival 2025, dedicato alla celebrazione dei 2500 anni dalla fondazione della città –, presso la Fondazione Quartieri Spagnoli (FOQUS), nella seconda metà del mese di dicembre 2025.

Il progetto a suo tempo è stato presentato al Comune di Napoli dall'Accademia di Belle Arti in collaborazione artistico-scientifica con due Istituti del CNR: ISPF (Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno) e ISMAR (Istituto di Scienze Marine).

Alcuni dei contributi qui raccolti espongono i presupposti teorici, metodologici e tecnici che hanno ispirato e governato la ricerca progettuale e realizzativa dell'opera; altri presentano le componenti letterarie e artistiche (testo, disegni, musica, quadri) create espressamente per l'occasione e inserite nel corpo dell'installazione, che ha così da esse ricevuto e ad esse conferito vita e significato contestuali.

Ringrazio il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, prof. Giuseppe Gaeta, per aver sostenuto l'iniziativa; il Direttore della FOQUS, dott. Renato Quaglia, per aver ospitato l'installazione; il Direttore della sezione Evo-Phil di RTH e del Quaderno PTH, dott. Rosario Diana, per aver accettato di pubblicare i saggi che seguono.

Nera Prota



L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

Livelli di realtà

L'installazione per il Napoli Fringe Festival*

Nera Prota

Accademia di Belle Arti di Napoli

1. Premessa

Nel mese di dicembre del 2025 la fondazione Foqus a Napoli ha ospitato la nostra installazione intermediale dal titolo: *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*, un progetto di Nera Prota e Rebecca Carlizzi selezionato per il Fringe Festival Napoli nell'ambito delle celebrazioni dei 2500 anni dalla fondazione della città. Questa proposta è nata da una collaborazione tra Accademia di Belle Arti di Napoli, CNR-ISPF¹ e CNR-ISMAR.²

L'idea era di riproporre il mito di Colapesce, un'antica storia che ha come protagonista un bambino che, profondamente legato al mare, trascorre le sue giornate in acqua; ma alla fine annega per eseguire un ordine un po' strampalato del suo re. Esistono diverse versioni di questa storia di origine popolare. Nel nostro caso era importante riscriverla con una innovativa piegatura verso il tema dell'ambiente. Il testo, scritto da Rosario Diana (primo ricercatore di Filosofia presso il CNR-ISPF), racconta in maniera inedita la storia di Colapesce rileggendo la figura del bambino anfibio come un giovane ribelle e dissidente nei confronti delle brame di ricchezza del re a danno dell'ecosistema marino. Nico rappresenta per me, in qualche modo, quel rinnovarsi nelle nuove generazioni del bisogno di lotta e di ribellione nei confronti della macchina industriale che senza sosta interviene nell'ambiente turbandolo, inquinandolo, saccheggiandolo. I più giovani infatti sono coloro a cui noi lasceremo in eredità un pianeta sempre più compromesso in termini di disponibilità delle risorse. Di questo le nuove generazioni sono molto consapevoli, sentono sempre più la necessità di un agire comune per tentare di garantirsi il loro futuro. Il testo di Diana ha avuto la funzione di *spillover* creativo per i partecipanti al progetto. Le sue parole hanno preso forme diverse in una pluralità di linguaggi evocativi.

Nel pensare e progettare lo spazio è stato importante considerare attentamente il contributo artistico e scientifico di Marina Iorio (primo ricercatore di Geofisica presso il CNR-ISMAR). Se da un lato gli artisti del terzo millennio si trovano impegnati nella sfida, proposta dalle istanze transdisciplinari di integrare nozioni scientifiche, dall'altro gli scienziati – già dagli anni '80 del Novecento – hanno iniziato ad interessarsi all'arte come linguaggio simbolico in grado di ripensare la conoscenza in senso più totale.

* Si coglie qui l'occasione per ringraziare il collega Rosario Barone, docente di Modellistica presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, la cultrice della materia Laura Russo e i tecnici di laboratorio della medesima Accademia, Ester Vollono e Ivan Gordiano, per il loro contributo alla realizzazione dell'installazione.

¹ Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno.

² Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze Marine.



Uno dei principali problemi proposti da Basarab Nicolescu, fisico teorico e fondatore nel 1987 del CIRET (*International Center for Transdisciplinary Research*) può essere raccolto in queste sue parole:

Dovrebbe essere ovvio che se proviamo a costruire un ponte matematico tra scienza e ontologia, falliremo necessariamente. Galileo stesso distingue tra matematica umana e matematica divina. La matematica umana costituisce, afferma, il linguaggio comune tra gli esseri umani e Dio, mentre la matematica divina è connessa alla percezione diretta della totalità di tutte le leggi e i fenomeni esistenti. La transdisciplinarità cerca di prendere seriamente in considerazione questa distinzione. Un ponte può essere costruito tra scienza e ontologia solo tenendo conto della totalità della conoscenza umana. Ciò richiede un linguaggio simbolico, diverso dal linguaggio matematico arricchito da nuove nozioni specifiche. La matematica è in grado di descrivere la ripetizione di fatti dovuta a leggi scientifiche, ma la transdisciplinarità riguarda la singolarità dell'essere umano e della vita umana. Il punto chiave, ancora una volta, è la presenza irriducibile del Soggetto, che spiega perché la transdisciplinarità non può essere descritta da un formalismo matematico. Il sogno della formalizzazione matematica della transdisciplinarità è solo un fantasma, il fantasma indotto da secoli di conoscenza disciplinare.³

In quest'ottica, la Iorio sembra partecipare a una simile problematica nella sua produzione artistica. Chi esplorava lo spazio dell'installazione poteva riconoscere le differenze dei processi artistici. La *science-art* di Marina Iorio rende chiara e inequivocabile la doppia natura della sua disciplina. Da un lato, come ricercatrice del CNR-ISMAR, opera nella raccolta e interpretazioni di dati oceanografici, dall'altro, attraverso la sua parallela formazione artistica, manipola quei dati restituendone una visione artistica. Il mare, in questo caso, è raccontato utilizzando un linguaggio che proviene dall'astrattismo. Un linguaggio fortemente simbolico che affida alle emozioni e alle sensazioni soggettive di chi osserva la formulazione di un proprio significato. Quando vidi per la prima volta i lavori di Iorio – ignorando la tecnica impiegata nel realizzarli – ebbi subito un doppio stimolo percettivo: uno legato a un segno libero; l'altro invece mi suggeriva una qualche organizzazione matematica. In questo modo le sue opere invitano l'osservatore a cercare di comprenderne la tecnica innovativa.

Il gruppo di lavoro dell'Accademia di Belle Arti di Napoli ha visto la partecipazione artistica del collega Gennaro Vallifluoco (docente di Scenografia, pittore e illustratore), di Alessandro Papa artista *video mapper* (docente di Processi e tecniche per lo spettacolo virtuale), di Rebecca Carlizzi e di Gabriele D'Italia (entrambi dottorandi in *Performing, Staging Arts, Music and Composition*, primo ciclo di dottorati AFAM)⁴. Inoltre l'opera si è avvalsa della recitazione di Cecilia Lupoli (attrice).

Integrare due progetti di dottorato di ricerca artistica è stato fondamentale, ci ha dato la possibilità di aggiungere visioni innovative, esplorare insieme nuove strade possibili di collaborazione e di scambio nel segno di un modo di procedere nella ricerca che possa essere condiviso, aperto e capace di generare interconnessioni teoriche e pratiche. La ricerca della dottoranda Rebecca Carlizzi dal titolo *La letteratura percorribile: Progetto per un'installazione intermediale sul testo di De Amicis: "Sull'oceano"*, ci è sembrato un argomento che avrebbe potuto aggiungere riflessioni importanti poiché anche nel nostro progetto l'installazione è legata a un racconto.

³ B. Nicolescu, *Transdisciplinarity, Past, Present and Future*, conferenza tenuta al II Congresso Mondiale di Transdisciplinarità, 2005, CETRANS (Centro de Educação Transdisciplinar), Vitória, p. 5 (la traduzione italiana di tutte le citazioni da questo lavoro di Nicolescu sono mie).

⁴ DIN – Dottorato di interesse nazionale, XL Ciclo (I Ciclo AFAM) *Visual Arts, Performing Arts, New Media, New Technologies, Music and Cultural Heritage*.



L'altra indagine che ci è sembrata fondamentale e integrabile è stata quella di Gabriele D'Italia. La sua ricerca esplora la possibilità, attraverso anche la costruzione di specifici strumenti di ripresa acustica subacquea, di registrare i suoni profondi del mare e di elaborare attraverso di essi una composizione sonora nella forma del *soundscape*.

Se Iorio offre un segno astratto, Gennaro Vallifuoco, in veste di illustratore, attinge per i suoi disegni a un linguaggio che si richiama alla tradizione popolare dell'opera dei pupi, a stilemi provenienti da antiche carte da giuoco, a quel sapore mediterraneo fatto di forme e colori apparentemente semplici. L'artista sceglie di tradurre le parole del testo di Diana in immagini che ne materializzino in senso figurativo le ambientazioni e i personaggi.

Tra le sfide più complesse vi era quella di rendere possibile la lettura delle sue illustrazioni sulle pareti scenografiche, progettate da me e da Carlizzi, caratterizzate da una struttura modulare a fasce che si sviluppava secondo un andamento concavo-convesso lungo una linea che riproduce il moto ondoso. Valutammo attentamente gli effetti dei disegni proiettati sulle superfici utilizzando un modello in scala fino a comprendere insieme che avrebbero dovute essere animate – compito assegnato alla Carlizzi – in questo modo le immagini, attraversando la superficie di proiezione, offrivano la massima visibilità di ogni dettaglio. Lo stesso processo è stato perfezionato con l'apporto artistico di Alessandro Papa che, sullo stesso modello in scala, aveva precedentemente studiato i possibili effetti di *videomapping projection* e valutato i possibili problemi. Le domande riguardavano la possibilità di ottenere una messa a fuoco perfetta sia sulle parti di superficie più vicine alle fonti di proiezione che quelle più distanti, la possibilità di adagiare le immagini di Vallifuoco su una superficie così complessa, e infine la possibilità di utilizzare il *video mapping* come elemento artistico dedicando momenti di video proiezione al solo lavoro della luce e dell'effetto visivo di Papa. Ancora una sfida veniva dalla possibilità di fondere o meno la voce narrante di Cecilia Lupoli con il *soundscape* di Gabriele D'Italia. Abbiamo scelto di agire dislocando le fonti sonore nello spazio in tre aree distinte. In questo modo lo spettatore, attraversando lo spazio, poteva scegliere cosa ascoltare e poteva passare dal mare alla voce di Cecilia Lupoli, per poi tornare nel mare e, in ogni posizione, avere un'acustica ottimale.

2. Il modulo esteso

Da circa dieci anni Rebecca Carlizzi collabora con me nella progettazione di eventi, installazioni e spettacoli teatrali. Nel corso della nostra attività di ricerca abbiamo focalizzato l'attenzione sulla questione del modulo partendo da una sorta di assunto teorico che esplicitai così:

In una visione contemporanea dello spettacolo e della regia è più corretto accostare la figura dello scenografo a quella di un designer, un set-designer per l'appunto. La nostra attività si è dunque concentrata in una ricerca costruttiva e formale di un oggetto che esprimesse diversi livelli di lettura e di utilizzo, che fosse più vicino ad una necessità strutturale che non ad una volontà decorativa o narrativa.⁵

Questa ibridazione reciproca tra linguaggio scenico e architettonico è ben riassunta da Silvia Cattiodoro nel suo *Architettura scenica e teatro urbano*. Il libro esamina le contaminazioni metodologiche nella progettazione tra scenografia e architettura:

⁵ P. [poi N.] Prota – R. Pascale – M. Russo, “L'immagine in costruzione”, in R. Diana – D. Giugliano – P. (poi N.) Prota, “Il buio sulla zattera. Progetto per un reading filosofico”, *Endoxa*, 2016, <<https://endoxai.net/2016/05/28/il-buio-sulla-zattera-progetto-per-un-reading-filosofico/>>.



Il possesso dello spazio del palcoscenico come vuoto da costruire piuttosto che come quadro da dipingere, la quotidianità dei nuovi materiali e gli interventi luminosi sempre più sofisticati e meglio calibrabili, facilitano la riorganizzazione dei processi di costruzione scenica all'interno dei principi e dei metodi propri della progettazione architettonica.⁶

Il processo stesso di progettazione assume tutti i caratteri della progettazione architettonica: il bozzetto non è più la riduzione in scala di ciò che il decoratore andrà a realizzare sulle tele, bensì una modalità di prefigurazione di ciò che verrà osservato dallo spettatore, da corredare con precise indicazioni sugli elaborati costruttivi non più lasciati all'ingegno o all'esperienza del realizzatore ma controllati e progettati a priori, generando sistemi spaziali che, in definitiva, producono risposte pratiche (e talvolta innovative) per risolvere i temi scenici dettati dalle esigenze drammaturgiche.⁷

Più nello specifico noi adottiamo il principio di progettazione modulare come tecnica formale.

Il modulo è l'elemento costruttivo ripetuto secondo schemi e dinamiche da definire, l'insieme dei moduli assemblati secondo uno schema e a sua volta un modulo che può essere ripetuto. Gli elementi formali che guidano la progettazione riguardano i principi di alternanza tra pieno e vuoto, luce e ombra. La fase iniziale della progettazione riguarda pertanto l'invenzione del modulo singolo nella sua estetica, funzione, ripetibilità. Potremmo dire che il problema di base è l'invenzione del “mattone” che ci servirà ovvero – se vogliamo prendere in prestito un termine biologico – dobbiamo inventare le “cellule” che comporranno l'insieme. Più è complessa la cellula più complesso sarà l'organismo. Questo elemento di base ha già in sé una funzione sia pratica, garantendo l'assemblaggio, sia estetica, perché la sua forma avrà già in se tutte le caratteristiche necessarie a definire l'oggetto finito nella sua necessità espressiva. In questo caso siamo andate a ricercare una curva che fosse la sintesi astratta di quell'improvviso sollevamento del mare, provocato dal vento, in prossimità della riva, quando l'onda si spezza interrompendo la sua naturale sinuosità, il suo ciclo di onda. L'obiettivo non era riprodurre un'onda verosimile, ma esclusivamente ideare un modulo costruttivo. Il processo di rielaborazione del dato naturale in forma materiale, modulare e ripetibile, è necessariamente astratto. Come a dire: nessuna cellula rappresenta un organismo, nessun mattone isolato rappresenta un palazzo. La disposizione dei moduli l'abbiamo fatta correre su un'altra curva sinuosa anch'essa dedotta dal moto ondoso, ma questa volta ribaltata sul pavimento. Esiste pertanto un sottomodulo e un modulo determinato dall'assemblaggio di più elementi.

Tuttavia questa modalità di progettazione per moduli, in questa occasione, si è estesa a tutti i contributi che, uniti insieme, costituiscono l'installazione nel suo insieme. Ogni contributo artistico è stato concepito come modulo assemblabile:

- Modulo formale – progettazione – illuminazione – *videomapping*
- Modulo narrativo – testo scritto – voce narrante
- Modulo acustico – il suono del mare come *soundscape*
- Modulo visivo – opere di arte visiva e illustrazione

⁶ S. Cattiodoro, *Architettura scenica e teatro urbano*, Franco Angeli, Milano, 2007, p. 49.

⁷ *Ivi.* p. 49.



I singoli moduli sono stati creati nella più assoluta libertà espressiva individuale e rappresentano dei componenti speciali e autonomi l'uno rispetto all'altro.

Le tre opere di Marina Iorio hanno le stesse misure, sono poste in maniera equidistante e appartengono a una parete di fondo, anch'essa composta da tre moduli (pannelli) identici tra loro.

I disegni di Gennaro Vallifluoco, sono pensati utilizzando una tecnica a *collage*; le figure, i paesaggi, gli oggetti, sono disegnati separatamente e assemblati. Il *soundscape* di Gabriele d'Italia è suddiviso in due sottomoduli acustici in aree differenti. Il modulo narrativo è composto dal testo di Rosario Diana e dalla interpretazione attoriale di Cecilia Lupoli. Tutti i linguaggi espressivi utilizzati derivano da concezioni artistiche differenti e a volte contraddittorie. La compresenza di diverse visioni soggettive della pratica artistica rappresentano in maniera indiretta una moltitudine di livelli di realtà. Il significato non è dato dalla somma dei singoli contenuti ma dalla percezione soggettiva del visitatore. I suoi organi percettivi sono coinvolti a più livelli e la ricerca di una equazione logica è posta in crisi, ciò che si crea nella mente di chi osserva sono domande, il visitatore esplora una realtà complessa senza ricevere una risposta univoca. Tuttavia esiste una percezione totale che riguarda il soggetto, le sue emozioni, il proprio corpo: il visitatore funge da sistema finale di assemblaggio con la sua personale esperienza.

3. Un'ipotesi transdisciplinare

Lo sforzo richiesto ai visitatori dell'installazione consisteva nel riuscire a orientarsi all'interno di un sistema in cui domini di segni differenti e finanche contraddittori si presentavano nello stesso momento. Una delle domande più frequenti che essi ponevano allo staff di accoglienza era più o meno: “Che cos’è?”. Alcuni domandavano se si trattava di una mostra, esplicitando con la domanda la percezione soggettiva della natura ambigua del fenomeno: è una mostra e non è una mostra. Oppure: è una installazione e non è una installazione. Ancora: è un racconto e non è un racconto.

Questo spaesamento iniziale del visitatore, con molta probabilità, derivava da una sedimentata abitudine della cultura occidentale relativa alla definizione aristotelica di vero e falso attraverso il principio di non contraddizione, il quale stabilisce l'impossibilità che un'entità possieda contemporaneamente una proprietà e il suo contrario. Da ciò si deduce l'idea del terzo escluso (*tertium non datur*), secondo cui non può esistere una terza possibilità oltre il vero e il falso.

Questi principi sono profondamente radicati nella società e nella cultura occidentale. Anche se il soggetto non ne ha consapevolezza, egli in realtà ne ha assorbito la valenza assoluta in maniera talmente profonda che possiamo definirla una formula ormai quasi congenita. Questa idea sopravvive nonostante sia stata superata da formule più complesse e malgrado in campo filosofico abbia conosciuto diverse metamorfosi, sino all'idea hegeliana di “sintesi” tra due opposte e contraddittorie posizioni e alla fisica quantistica, che ha messo radicalmente messo in discussione il principio di contraddizione.

La conoscenza della coesistenza del mondo quantistico e del mondo macrofisico e lo sviluppo della fisica quantistica hanno portato, a livello di teoria e sperimentazione scientifica, a coppie di contraddizioni mutuamente esclusive (A e non-A): onda e corpuscolo, continuità e discontinuità, separabilità e non separabilità, causalità locale e causalità globale, simmetria e rottura di simmetria, reversibilità e irreversibilità del tempo, e così via. Lo scandalo intellettuale provocato dalla meccanica quantistica consiste proprio nel fatto che le coppie di contraddizioni che essa genera sono in realtà mutuamente esclusive quando vengono analizzate attraverso il filtro interpretativo della logica classica. Tuttavia, la soluzione è relativamente semplice: bisogna abbandonare il terzo assioma della logica classica, imponendo l'esclusione del terzo, il terzo incluso T. La storia attribuirà a Stéphane Lupasco (1900-1988) il merito di aver dimostrato che la logica del terzo incluso è



una logica vera, formalizzata matematicamente, multivalente (con tre valori: A, non-A e T) e non contraddittoria. In effetti, la logica del terzo incluso è il cuore stesso della meccanica quantistica: ci permette di comprendere il principio fondamentale della sovrapposizione degli stati quantistici “sì” e “no”.⁸

Questa esigenza di rimodellare il pensiero comune verso una nuova visione della conoscenza della realtà viene posta in campo proprio dalla ricerca della fisica. Già dagli anni ’80, recuperando il termine di Transdisciplinarità – proposto negli anni ’70 da Jean Piaget per indicare un possibile campo di studi che potesse superare le divisioni disciplinari –, Basarab Nicolescu, fisico teorico, avvia studi specifici su questa ipotesi arrivando a fondare il primo istituto di ricerca transdisciplinare il CIRET (*International Center for Transdisciplinary Research and Studies*) nel 1987 a Parigi. Oggi la transdisciplinarità si esprime in molte forme differenti: da un lato assistiamo al tentativo di un inquadramento accademico che tende a definire metodologie specifiche; dall’altro è il territorio in cui le pratiche artistiche riescono a trovare una loro collocazione rispetto alle grandi sfide del presente; da un altro lato ancora è il luogo in cui si sviluppano teorie aperte in continua evoluzione. Si potrebbe dire che esistono *le* transdisciplinarità piuttosto che concepirla come un campo di studi chiuso e definito.

Il tema specifico del superamento di una visione classica della logica aristotelica, attraverso una rivisitazione dei principi di base, in relazione ai sovvertimenti provenienti dalle scoperte della fisica moderna, è la traccia su cui lavora Nicolescu. Dopo diversi anni di studi, egli arriva a formulare tre assiomi fondamentali per definire la ricerca transdisciplinare, nel tentativo di offrire ai ricercatori una sorta di punto di partenza che possa indirizzare il lavoro in una certa direzione.

I tre assiomi di Nicolescu:

- *L’assioma ontologico*: Esistono, in Natura e nella nostra conoscenza della Natura, diversi livelli di Realtà e, di conseguenza, diversi livelli di percezione.
- *L’assioma logico*: Il passaggio da un livello di Realtà a un altro è assicurato dalla logica del terzo incluso.
- *L’assioma della complessità*: La struttura della totalità dei livelli di Realtà o percezione è una struttura complessa: ogni livello è ciò che è perché tutti i livelli esistono contemporaneamente.⁹

L’idea di questa installazione era tentare di mettere in pratica questi assiomi per mostrarli in maniera formale, secondo un atteggiamento disseminativo proprio dell’arte. L’assioma logico non è estraneo al mondo dell’arte. Già René Magritte nel suo famoso quadro del 1929, *Ceci n’est pas une pipe*, mette in crisi il principio di non contraddizione aristotelico giocando su una sorta di calligramma come messo in evidenza da Michel Foucault nell’omonimo libro dedicato all’opera di Magritte. L’immagine, composta da segni di scrittura e di disegno, ci inganna:

Ciò che ci inganna è l’inevitabilità di collegare il testo al disegno (come ci invitano a fare qui il pronome dimostrativo, il significato della parola pipa e la somiglianza dell’immagine) e l’impossibilità di definire una prospettiva che ci permetta di dire se l’affermazione è vera, falsa o contraddittoria.¹⁰

⁸ B. Nicolescu, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁰ M. Foucault, *This is not a Pipe, with Illustrations and Letters by Rene Magritte*, engl. trans. and ed. by J. Harkness, University of California Press, Berkeley, 1983, p. 20 (tr. it. mia).



La didascalia, che è parte del dipinto stesso, nega l'immagine infrangendo il principio di non contraddizione.

In modo differente John Cage, nella sua composizione del 1952, *4'33"*, prescrive l'esecuzione di tre movimenti senza che si suoni una sola nota (*tacet*): è un concerto e non è un concerto nel medesimo tempo e nello stesso contesto.

Questa ambivalenza mi affascina molto, non tanto dal punto di vista delle formule della logica, ma per le sue possibilità di impiego nel modificare costantemente i confini di una determinata area disciplinare. La definizione esatta di cosa sia, nel mio caso, la scenografia, può essere piegata dalla produzione materiale di oggetti che caratterizzano uno spazio a una concezione immateriale, virtuale, relazionale, spostando la leva del vero-falso verso una T (terzo incluso) in cui l'attenzione passa dall'oggetto al soggetto, dalla costruzione materiale di oggetti alla creazione di habitat, riposizionando il focus verso l'umano. Se la realtà che ci circonda è fatta di spazi fisici e materiali, la domanda è come abitarli e come ri-connotarne la funzione. Ma allo stesso tempo la realtà che abitiamo è fatta anche dei luoghi virtuali che abbiamo sperimentato, ad esempio durante la pandemia da Sars-Cov-2.

Nel caso specifico che analizziamo in questo articolo la scenografia diventa un luogo di incontro.

L'ambiente architettonico in cui abbiamo operato diventa elemento di sfondo, diventa – grazie all'uso attento dell'illuminazione architettonica (a cura di Alfonso La Verghetta) – un fondale scenografico teso a mettere in evidenza i pilastri e le volte di una vecchia cappella in disuso. La scenografia diventa elemento di design prendendo in prestito un linguaggio proprio dell'architettura contemporanea.

È una scenografia e non è una scenografia nel medesimo tempo. Non sarebbe sbagliato scrivere nella didascalia sotto la foto: “Questa non è una scenografia”, eppure lo è.

Rimodulando la frase di Magritte potremmo dire, con una didascalia tautologica: Questo quadro non è una pipa. Nel nostro caso: Questo spazio non è una scenografia. Non a caso il termine che abbiamo usato per descrivere questa “cosa” è: Installazione intermediale, escludendo la parola scenografia; ma inevitabilmente ciò che si percepisce di fatto è una scenografia, ovvero lo spazio, senza l'utilizzo delle discipline della scenografia, non avrebbe avuto la connotazione estetica unitaria e definita tipica della scenografia. Questa, infatti – a differenza dell'architettura –, non lascia spazio all'incontrollato, al modificato da chi la abita e la usa. Tutto nella scenografia è pre-organizzato, definito, controllato da chi la progetta. L'abitante della scena può modificarla solo nella misura in cui sia stato concordato e deciso in fase di progettazione, si tratta di un abitare fittizio.

Per quanto riguarda l'assioma proposto da Nicolescu relativo ai livelli di realtà: Assioma ontologico, l'ipotesi non riguarda nel nostro caso la compresenza di livelli di Natura ma di livelli di Percezione. L'oggetto dei nostri studi riguarda i segni che traducono la natura in forme d'arte e non la natura nei suoi aspetti prettamente scientifici; i livelli di realtà compresenti sono dati dalla comparazione di media differenti. In questo senso mi piace riferirmi a teorie che hanno ampiamente contribuito, non intenzionalmente e non esplicitamente, alla cultura transdisciplinare. In particolare Gilles Deleuze e Félix Guattari, nel ritenere che la filosofia non sia una disciplina riducibile a un solo campo di studi, non usano mai termini come inter, multi o transdisciplinare: piuttosto utilizzano il termine “interferenze”.

Volendo adottare una visione che erediti in qualche misura o evochi alcune loro riflessioni, potremmo dire che nella nostra installazione il visitatore entra in un dispositivo. Gilles Deleuze apre la sua conferenza su Foucault, tenutasi a Parigi nel 1988, con una ridefinizione del concetto di dispositivo elaborato da Foucault con delle parole che amo ricordare per l'attinenza che esse hanno con alcune pratiche artistiche contemporanee:



Ma che cos'è un dispositivo? È innanzitutto una matassa, un insieme multilineare, composto da linee di natura diversa. Queste linee nel dispositivo non delimitano né circoscrivono sistemi di per sé omogenei – oggetto, soggetto, linguaggio ecc. – ma seguono direzioni, tracciano processi in perenne disequilibrio; talvolta si avvicinano, talvolta si allontanano le une dalle altre. Ogni linea è spezzata, soggetta a variazioni di direzione, biforcante e biforcuta, soggetta a derivazioni. Gli oggetti visibili, gli enunciati formulabili, le forze in esercizio, i soggetti in posizione sono come vettori o tensori.¹¹

Questa modalità di scrittura per immagini e per associazioni aiuta a mettere in relazione il pensiero filosofico con le esigenze artistiche. In questo senso è molto interessante anche il ragionamento che conducono Deleuze e Guattari in *Mille piani* sulla natura insolita di un certo tipo di orchidea (*Ophrys apifera*). Tra le orchidee più appariscenti, il genere *Ophrys* ha fiori che somigliano alle femmine degli insetti impollinatori ed emettono addirittura ferormoni per attrarre i maschi. Questa capacità di assumere i connotati dell'insetto specifico da parte della pianta non avviene per un processo di imitazione, la pianta non vede, teoricamente quindi non conosce la forma dell'ape che deve attrarre. Per i filosofi questo processo, che loro definiscono deterritorializzazione, non avviene per una sorta di calco che l'ape compie poggiandosi sul fiore ma presuppone una disponibilità della pianta a diventare carta su cui scrivere. Utilizzano qui il concetto della possibilità di fare carta con qualcosa...

Tutt'altro è il rizoma, carta e non calco. Fare la carta e non il calco. L'orchidea non riproduce il calco della vespa, fa carta con la vespa all'interno di un rizoma.¹²

In questo caso l'illustrazione di Gennaro Vallifuoco fa carta con il design della scena, il racconto di Rosario Diana con il suono del mare, le opere di arte visiva di Marina Iorio con lo spazio progettato da Rebecca Carlizzi e da me. Eliminando la gerarchia dei domini, ogni intervento si interseca con gli altri in una dimensione planare e non verticale, rizomatica potremmo dire, le interrelazioni non sono governate da una regia ma da una capacità di fare carta. Cioè di essere scrivibile e sovrascrivibile.

Per quanto riguarda l'assioma della complessità, dal punto di vista transdisciplinare ci si riferisce al concetto di compresenza di punti di vista differenti sullo stesso argomento.

La complessità non deve essere intesa come complicazione. La complessità nasce quando due diverse prospettive si incontrano; si potrebbe evitare la complessità assumendo un ragionamento “aut-aut”, “sì/no”, ignorando l'altro punto di vista e procedendo in modo lineare con il primo. Tuttavia ciò porterebbe a un risultato sterile, senza stimolare nuove intuizioni, o a sfidare i pensieri comuni e quindi non ci sarebbe nessun nuovo sviluppo o evoluzione, pur rimanendo il problema nella sua complicazione.¹³

Il principio della complessità è l'elemento che ci spinge a collaborare con discipline differenti. La questione è: come mettere insieme queste idee differenti, come far sì che nessuna prevalga in maniera gerarchica. Nel lavoro teatrale, ad esempio, la regia ha il compito di orchestrare tutte le componenti artistiche determinando così un punto di vista che – condiviso, sebbene in maniera differenziata e

¹¹ G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, tr. it. di A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli, 2024⁴, p. 11.

¹² G. Deleuze – F. Guattari, *Mille piani*, a cura di G. Passerone, Cooper edizioni, Roma, 2003, p. 46.

¹³ F. Marzocca, “Il nuovo approccio scientifico verso la Transdisciplinarità”, *Átopon. Psicoantropologia Simbolica e Tradizioni Religiose*, 2014: p. 16.



diramata, dai partecipanti allo spettacolo¹⁴ – risulterà unitario. In questo caso invece la scelta è stata quella di lasciare intatti i singoli punti di vista nella loro espressione originale, offrendo così al visitatore proprio la possibilità di osservare la molteplicità.

4. Il punto di vista e il punto di ascolto

Dal punto di vista più disciplinare, la modalità di progettazione installativa ci pone davanti ad una questione molto importante. Nella tradizione scenografica il punto di vista determina una prospettiva privilegiata dello spettatore intorno alla quale nei secoli si sono edificate le strutture teatrali. Anche nel cinema il punto di vista è dato dalla visione privilegiata della macchina da presa che, sebbene in movimento, determina la visione in maniera preordinata in un piano di organizzazione delle riprese definito dalla regia e dalla scenografia. L'installazione si sgancia da questo punto di vista privilegiato, il visitatore si muove nello spazio libero di scegliere i propri punti di vista e definire le proprie inquadrature. Tutte le foto scattate dai visitatori saranno così immagini differenti, personali, soggettive. Questo punto di vista soggettivo trasforma il criterio di progettazione, poiché ogni elemento si offrirà all'occhio di chi lo osserva in maniera totalmente diversa e imprevedibile. Nel corso di una visita, un gruppo di bambini si è accovacciato davanti alle strutture laterali per osservare e ascoltare la storia narrata. Posso dire di non aver mai osservato l'ambiente da quel punto di vista.

Al questo punto di vista soggettivo, nel nostro caso, era associato un altrettanto soggettivo punto di ascolto. Poiché il visitatore poteva procedere nello spazio secondo le proprie scelte: le fonti sonore sono state differenziate per zone in maniera che il suono del mare aumentava o diminuiva secondo il punto di ascolto così come la voce narrante. In questo modo, dai punti sonori del mare l'immagine proiettata sulle strutture perdeva di importanza mentre acquisiva significato lo spazio nella sua interezza. La voce narrante invitava a spostarsi verso il centro dell'installazione, dove si acquisiva un punto di vista frontale: da qui emergevano con chiarezza i disegni di Vallifuoco. Infine le opere di Marina Iorio poste sul fondo riconducevano l'osservazione verso una prospettiva centrale.

Questo modo di intendere l'opera come mancante di un punto predefinito di vista e di ascolto assegna al visitatore e alla sua soggettività il ruolo di colui che si muove come selezionatore di punti di osservazione e di ascolto, sottraendolo al suo tradizionale ruolo passivo. Egli partecipa attivamente all'opera. Oltre al fatto di non avere una poltrona assegnata, questo tipo di spettatore è libero di scegliere per quanto tempo desidera essere lì.

Mentre osservavamo il pubblico e rispondevamo alle loro domande, mi sono resa conto che avrei voluto avere a disposizione degli strumenti adatti a misurare i loro comportamenti, la possibilità di analizzarli per fasce di età, per appartenenza di genere. Avrei voluto misurare il numero esatto del flusso di persone, il tempo di permanenza all'interno dell'installazione, i loro percorsi individuali. Tutto questo è oggi possibile con le nuove tecnologie a disposizione. Avrei avuto dei dati importanti, perché in fin dei conti gli spettatori in una installazione giocano un ruolo fondamentale, agiscono e interagiscono con lo spazio. E mentre ciò accade ed essi studiano l'ambiente, volendo, noi possiamo studiare loro.

Tra i visitatori vi sono stati gruppi di scuole di fasce di età differenti. I più piccoli, ancora rispettosì delle/i loro maestre/i, o dei loro genitori che li accompagnavano, erano visibilmente affascinati dall'insieme di luci, proiezioni, immagini, suoni e risultavano molto attenti. Un gruppo di ragazzini tra i

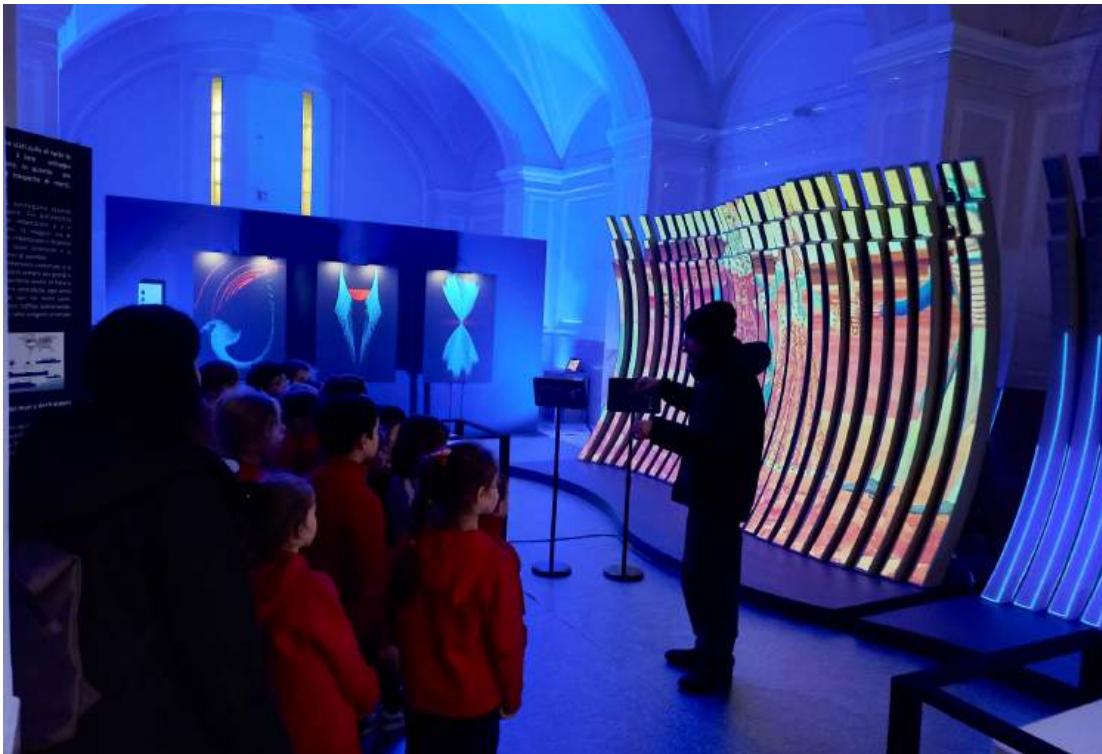
¹⁴ Su questo punto cfr. R. Diana, "Filosofia – teatro – politica: un percorso di ricerca", *Bollettino del Centro di studi vichiani*, LIII (2023): pp. 27-43.



12 e i 13 anni, al contrario, sembrava del tutto insensibile; stanchi della scuola, volevano correre, ridere, scherzare; e tuttavia una ragazza di quel gruppo – che frettolosamente era uscito dall’installazione – è rimasta lì per molto tempo, ha letto i pannelli informativi sul mare forniti dal CNR ISMAR, si è fermata a guardare le opere, ad ascoltare la storia. Non ha fatto domande a nessuno di noi ed è andata poi a raggiungere i suoi compagni di classe.

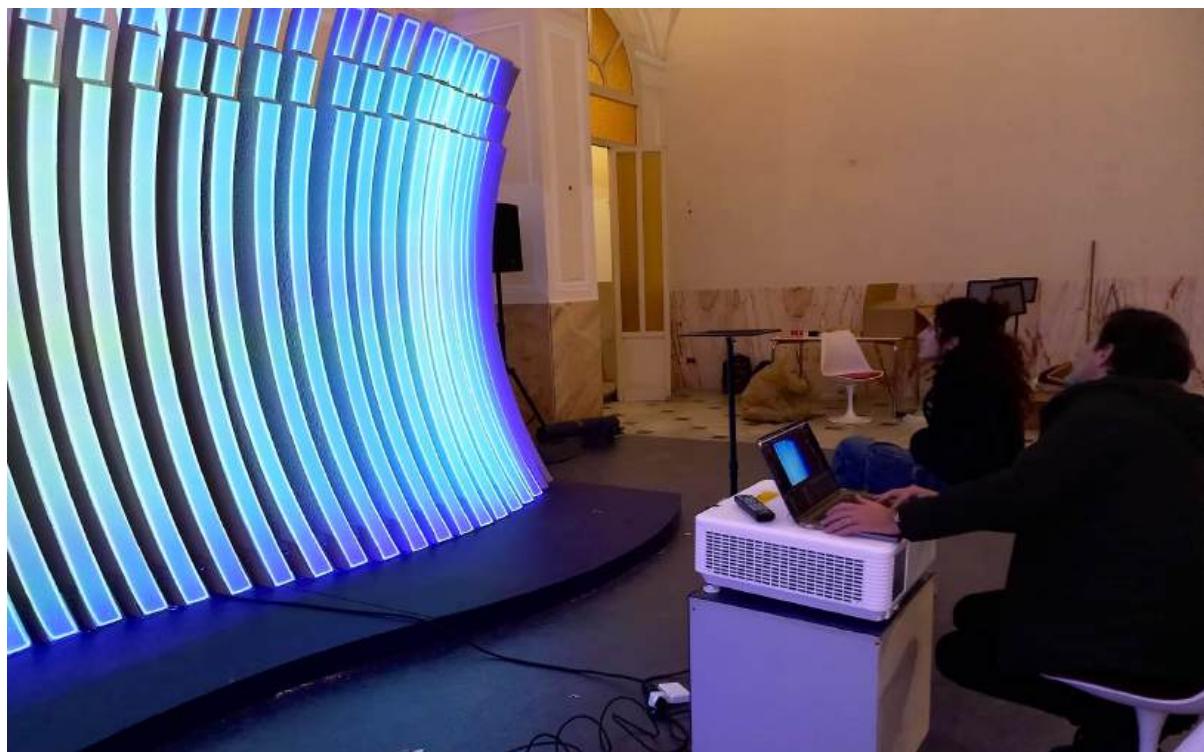
Spesso ci siamo trovati a dare spiegazioni quando ci venivano rivolte domande. Generalmente è successo che a turno qualcuna/o di noi svolgesse questo ruolo esplicativo nella maniera più semplice e chiara possibile e in modi differenti, se si trattava di bambini o di adulti. In un certo senso anche noi artisti e staff siamo stati coinvolti in questo gioco. Questa vicinanza tra chi crea e chi osserva è stata molto ravvicinata. Anche questa dimensione di prossimità ribalta i canonici punti di vista e di ascolto, integrando una sorta di punto analitico e di scambio e ponendo il soggetto visitatore al centro dell’azione.

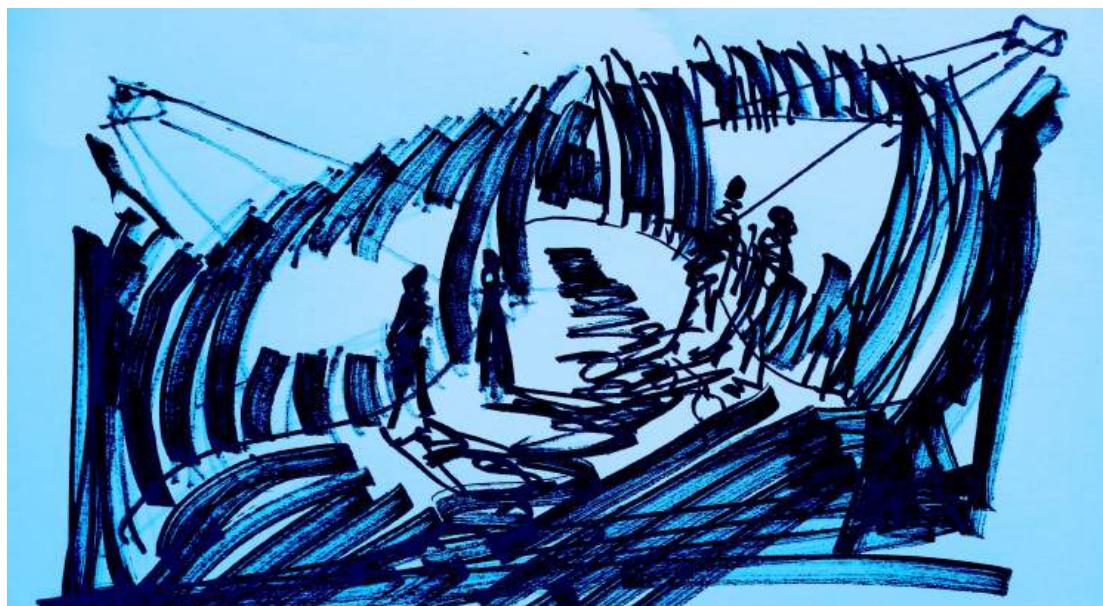














L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

L'onda come linguaggio narrativo

La metodologia progettuale per un'installazione intermediale per il Napoli Fringe Festival

Rebecca Carlizzi

Accademia di Belle Arti di Napoli

Partecipare alla selezione artistica del Napoli Fringe Festival 2025 (*Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*) ha rappresentato per me un'esperienza di grande prestigio, nonché un punto di avvio verso la sperimentazione del mio ambito di studi, strettamente connesso al progetto di dottorato in *Performing, Staging Arts, Music Composition and Creativity*. La mia ricerca indaga la trasposizione letteraria attraverso l'opera installativa, con l'obiettivo di creare un ambiente narrativo percorribile, all'interno del quale lo spettatore possa trovarsi totalmente immerso nella storia.

Il progetto presentato per il Napoli Fringe Festival 2025 nasce con l'intento di sviluppare un lavoro intermediale, in cui discipline quali arte, scienza e letteratura si intrecciano per dare vita a un'opera unica, offrendo al contempo l'opportunità di esplorare differenti possibilità espressive. Attraverso lo studio e l'applicazione delle nuove tecnologie in ambito sonoro e visivo, le tre discipline convivono all'interno di uno spazio percorribile, progettato con lo scopo di costruire un linguaggio comune.

Il mio interesse principale per questo lavoro si concentra in particolare sul rapporto tra letteratura e spazio scenografico/installativo. La fiaba di Nicola Pesce, riscritta in occasione del Festival da Rosario Diana (primo ricercatore del CNR-ISPF*), rielabora l'antica leggenda di Colapesce, veicolando un messaggio di profondo rispetto che l'essere umano dovrebbe nutrire nei confronti del mare.

Nel corso delle diverse fasi di ideazione ed elaborazione del progetto, la prof.ssa Nera Prota (docente di Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) e io ci siamo poste i seguenti interrogativi:

- In che modo uno spazio scenografico/installativo può narrare una storia, coinvolgendo attivamente le percezioni e le sensazioni del pubblico?
- In che modalità è possibile far confluire scienza, letteratura e arte in un linguaggio unitario?

Al fine di poter dare una risposta a tali quesiti, ho ritenuto opportuno dividere il presente elaborato in due paragrafi:

1. nel primo paragrafo cercherò di trattare il concetto di intermedialità applicato al rapporto tra narrazione e spazio – dalla teoria dei media all'arte installativa contemporanea;
2. nel secondo illustrerò il processo metodologico adottato durante le fasi di progettazione e sperimentazione del progetto *Una fiaba ecologica napoletana*.

* Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno.



1.

Con il concetto di “Intermediale”, spiegato da Fusillo e Terrosi (2015), si intende l’unione di diversi linguaggi. Fondamentale fu il manifesto *Intermedia* (1966), in cui l’artista Dick Higgins – allievo del musicista John Cage e animatore del movimento di avanguardia Fluxus – enunciava una collaborazione capillare tra i diversi linguaggi artistici con l’intento di creare un nuovo *modus operandi*.

Interessante è la visione di Claus Clüver, in *Changing borders* (2007), sul termine “intermedialità”, il quale afferma che il termine è stato introdotto soprattutto per descrivere le relazioni tra la letteratura e le altre arti, in particolare la musica e le arti visive. Questa attenzione alle relazioni interartistiche ha una lunga storia: le rappresentazioni letterarie della musica o della pittura, le trasposizioni di opere letterarie in altri media o la teoria comparata delle arti, sono tutte manifestazioni di un interesse interartistico che precede di molto l’attuale esigenza di un cambiamento culturale. Gli studi intermediali contemporanei, rispetto a quelli precedenti, hanno una consapevolezza più acuta dell’esistenza e del funzionamento dei media come codici culturali autonomi, con proprie logiche, materialità e modalità di ricezione. Uno dei concetti centrali nel discorso di Clüver è quello di trasposizione intermediale, ovvero, il processo attraverso cui un’opera o un testo viene trasferito da un *medium* a un altro. Una delle forme più studiate, è la trasposizione letteratura-cinema/*pièce* teatrali. Ciononostante, sono fondamentali molti altri esempi, quali le illustrazioni di testi poetici, le composizioni musicali ispirate a opere pittoriche, o le installazioni artistiche basate su opere letterarie. L’intermedialità non si esaurisce con il fenomeno della trasposizione, bensì presenta anche casi in cui più media coesistono in una singola opera, come nella videoarte, nel teatro multimediale, o nella poesia digitale interattiva. In questi casi si parla di combinazione intermediale (*media combination*), ovvero di ibridazione mediale, che implica l’integrazione strutturale di più media.

Clüver fa un’importante distinzione tra le diverse categorie:

- il testo multimediale: l’unione di diversi media può essere facilmente separabile, poiché ognuno vive di significato autonomo e compiuto (es.: libro illustrato);
- il testo mediale misto: l’unione dei diversi media è separabile, ma essi sono privi di autosufficienza, da soli sono privi di significato (es.: fumetto);
- il testo intermediale: esiste una fusione vera e propria tra i diversi media in cui non è più possibile una separazione (es.: la poesia visiva).

Tuttavia, esiste un’altra categoria importante, ovvero l’intermedialità implicita o tematica, che si manifesta quando un *medium* rappresenta o evoca un altro *medium* senza necessariamente integrarlo. Un esempio lo si può ritrovare in un romanzo che descrive un’opera d’arte pittorica immaginaria, oppure in una poesia che imita la struttura di una sinfonia. In questi casi, l’altro *medium* è presente a livello concettuale o immaginativo, ma non incorporato materialmente nell’opera.

Un’ulteriore distinzione cruciale è quella tra intermedialità formale e intermedialità referenziale. La prima riguarda la costruzione stessa dell’opera: come i vari media interagiscono a livello di forma, struttura e codifica. La seconda si riferisce invece ai contenuti, cioè alla presenza tematica o allusiva di un *medium* all’interno di un altro.

Nella sua conclusione, Clüver osserva che gli studi intermediali devono sempre chiedersi:

- che tipo di relazione intermediale è in gioco;



- a quale livello si manifesta (formale, tematico, strutturale);
- se è una relazione simmetrica o asimmetrica;
- che tipo di funzione dell'interazione mediale è presente nell'opera.

Solo attraverso analisi precise e contestuali è possibile comprendere la portata culturale e cognitiva dell'intermedialità, nonché il suo valore estetico.

Secondo Julie H. Reiss (1999) l'installazione è una forma d'arte che utilizza lo spazio reale come mezzo primario di espressione e percezione. Si distingue da altre forme tridimensionali come la scultura proprio per il modo in cui attiva e organizza lo spazio circostante. A differenza della scultura, che può essere isolata dal suo ambiente, l'installazione non può essere separata dal luogo che occupa, poiché lo spazio stesso è trasformato e tematizzato. Il concetto di *site-specificity* è centrale, poiché l'opera è creata appositamente per un luogo determinato e non può essere trasferita senza perdere parte del suo significato. In questo senso, l'installazione richiama anche il concetto di effimero, dato che è spesso legata a un'esposizione temporanea e irripetibile. L'arte installativa lavora in un campo di tensione tra materiali, concetto e ambiente; può incorporare oggetti quotidiani, suoni, luci, parole, odori, video o elementi naturali e tutto può essere significante. La materialità diventa testo e contesto allo stesso tempo. Il fruttore è chiamato non solo a vedere, ma a percorrere, ascoltare, respirare, decifrare, confrontarsi. L'esperienza installativa diventa interpretativa, ma non sempre secondo modalità razionali. L'installazione agisce anche sul piano dell'intuizione e dell'empatia. In definitiva, l'installazione può essere letta come un atto discorsivo e performativo: discorsivo, perché organizza segni e significati; performativo, perché si realizza nell'esperienza viva dello spettatore.

Svetlana Makeeva (2020), si chiede se i concetti e i termini come “genere”, “medium”, “intermedialità”, “post-medium” e “condizione post-concettuale” siano idonei a descrivere l'opera installativa. Prende in analisi il trattato di Peter Osborne (*Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso Books, London-New York, 2013), il quale ha osservato che il problema della categorizzazione è critico e molto reale, ovvero continuo e irrisolto. Questa situazione si riflette anche nell'arte installativa, considerata come una forma d'arte centrale nel sistema dell'arte contemporanea. Il discorso sull'installazione è caratterizzato da una certa disparità terminologica: “genere”, “medium”, “intermedialità”, “post-medium” e “condizione post-concettuale” sono tutti concetti utilizzati per cercare di inquadrare l'arte installativa. Sebbene sia un'impresa ardua concepire l'installazione in termini categoriali, Makeeva affronta, nel corso del suo lavoro, la questione della categorialità dell'arte installativa con l'intento di riuscire a chiarire anche alcuni aspetti della categorizzazione dell'arte contemporanea in generale. Le sue conclusioni mirano a dimostrare che l'arte installativa può essere definita sia come un medium che come un genere dell'arte contemporanea. In quanto tale, essa è emersa in modo compiuto negli anni '70, dopo essere stata preceduta dagli *environments* installativi degli anni '50 e '60. Inoltre, rispetto alle teorie di Peter Osborne o Rosalind Krauss – su cui l'autrice si diffonde ampiamente –, Makeeva ritiene che i concetti di genere e medium non siano affatto dissolti o superati nell'arte contemporanea; piuttosto è la visione storica con cui sono stati intesi questi concetti a essere stata superata. Tuttavia, la tendenza più recente – che vede tutti i media come intrinsecamente misti e tutti i generi come costruzioni convenzionali e socioculturali – offre un quadro categoriale valido in grado di accogliere un fenomeno così versatile e amorfo come l'arte installativa.

Eldar Jakubov (2015), afferma che la narrazione all'interno di un'opera d'arte permette l'interpretazione della storia da una prospettiva individuale, aprendo la strada alla costruzione di



significati personalizzati. L'opera è inglobata in una narrazione più ampia, alla quale il partecipante prende parte. Jakubov parla di narrazione transmediale, in virtù della quale lo spettatore può immergersi completamente nella storia su più livelli. L'ambiente installativo coinvolge la partecipazione attiva del visitatore, dando luogo a interazioni fisiche, percettive ed emotive. La relazione tra lo spazio e gli oggetti presenti – e tra lo spettatore e gli oggetti – costituisce l'essenza dell'opera. Lo spazio non è semplicemente il contenitore dell'installazione, ma una componente integrata e attiva dell'opera stessa. L'artista lavora con e nello spazio, spesso modificandolo o reinterpretandolo; lo spazio viene trattato come se avesse una voce, un ruolo drammatico. Il visitatore, entrando nello spazio installativo, diviene parte della composizione, contribuendo alla costruzione del significato. Nel corso del suo scritto, Jakubov esprime il concetto di “prosaico”, che, inherente all’arte installativa, non deve essere inteso come sinonimo di “banale” o “privo di poesia”, bensì, nel suo senso etimologico e stilistico, come qualcosa che appartiene alla prosa, ovvero alla narrazione, al quotidiano, al discorsivo. L’installazione prosaica lavora con materiali, forme e strutture che richiamano la realtà ordinaria attraverso operazioni estetiche consapevoli. Le tecniche prosaiche sono strategie artistiche che operano su più livelli. L’opera prosaica si avvicina alla nozione di “arte narrativa non lineare”: non racconta una storia unica e definita, ma evoca storie multiple, possibili, virtuali. L’artista non impone un punto di vista, ma apre lo spazio a molteplici interpretazioni.

Al fine di comprendere le modalità in cui le parole partecipano all’opera può essere utile richiamare la teoria delle funzioni linguistiche formulata da Roman Jakobson (1960) – riportate da Jakubov nel III capitolo del suo libro. Secondo Jakobson, ogni atto comunicativo può essere analizzato in relazione a sei fattori fondamentali:

1. emittente (chi parla);
2. ricevente (chi ascolta);
3. messaggio (ciò che viene detto);
4. contesto (la realtà a cui il messaggio si riferisce);
5. codice (linguaggio comune ai due soggetti);
6. contatto (canale fisico e psicologico).

Da questi fattori derivano sei funzioni linguistiche:

- emotiva (centrata sull'emittente);
- conativa (centrata sul destinatario);
- referenziale (centrata sul contesto);
- fatica (centrata sul canale di comunicazione);
- metalinguistica (centrata sul codice);
- poetica (centrata sulla forma del messaggio stesso);

Nell’installazione artistica, tutte queste funzioni possono essere attivate in modo non lineare e non esclusivamente linguistico. Il linguaggio non si esprime solo attraverso parole ma anche attraverso materiali, spazi, oggetti e azioni. L’intera installazione può essere letta come un atto semiotico complesso, in cui segni verbali e non verbali interagiscono. La funzione poetica assume un ruolo



particolare; essa si manifesta quando l'attenzione è rivolta non solo al “cosa si dice”, ma al “come si dice”. La forma del messaggio è portatrice di significato tanto quanto il contenuto. L’installazione poetica mette in rilievo la materialità del linguaggio, la sua spazializzazione e frammentazione. Jakubov – riferendosi sempre a Jakobson – dichiara che l’arte installativa, quando integra testi e linguaggio, non li usa come semplice didascalia e/o spiegazione, bensì li incorpora in una struttura semiotica complessa, dove il significato emerge dall’interazione tra parola, oggetto, spazio e spettatore.

In quanto dottoranda di ricerca interessata all’analisi dei rapporti intermediali – soprattutto per quel che riguarda la letteratura e l’opera installativa –, trovo fondamentali le riflessioni esposte da Arvidson, Askander, Bruhn, Führe – nell’introduzione di *Changing borders* (2007) –, i quali affermano che l’epoca delle arti isolate, nel panorama artistico e accademico dei paesi occidentali, appartiene al passato. Parallelamente, l’idea che le discipline fondamentali dell’analisi culturale – musicologia, letteratura, storia dell’arte, ecc. – debbano essere rinchiuse in dipartimenti risulta ormai obsoleta. In tal senso, la visione di una disciplina autonoma è un concetto ormai superato.

2.

Una fiaba ecologica napoletana è nata come installazione intermediale e immersiva, dedicata alla leggenda napoletana di Nicola Pesce, opportunamente ripensata alla luce del rapporto tra uomo e mare, dello sfruttamento ambientale e dei rischi ecologici.

Capace di unire diverse discipline quali arte, scienza e letteratura per dare vita a un’opera unica, il progetto ha visto come protagonisti:

- Nera Prota e la scrivente per il progetto installativo;
- Rosario Diana per la scrittura del testo;
- Gennaro Vallifuoco per i contenuti visuali;
- Marina Iorio per la *science-art*;
- Gabriele D’Italia per la programmazione del *soundscape*;
- Alessandro Papa per il *video-mapping*;
- Cecilia Lupoli per la voce recitante.

Ha visto, inoltre, coinvolti gli enti istituzionali quali l’Accademia di Belle Arti di Napoli, il CNR ISPF e il CNR ISMAR*.

Considerata la tematica del progetto, è venuto spontaneo pensare alla forma dell’onda come *trait d’union* delle discipline coinvolte. L’onda ha rappresentato la struttura linguistica e narrativa dell’installazione che ha circoscritto lo spazio e il contenitore dentro il quale lo spettatore ha vissuto la narrazione.

L’installazione, nel suo complesso, è stata costituita da due pannelli di proiezione – da 400cm di lunghezza x 250cm di altezza – di superficie concavo/convessi adagiati su due pedane – da 400cm di lunghezza x 146cm di profondità x 10cm di altezza.

* Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze Marine.



Insolitamente, la superficie di proiezione è stata suddivisa in fasce modulari – da 10cm di larghezza e distanziate tra loro di 5cm. Questo, ha garantito ritmicità e ulteriore profondità dell'opera senza penalizzare la visione totale dei contenuti visivi.

Lo sviluppo dell'opera installativa, ha subito due fasi principali di ricerca e sperimentazione:

1. fase di documentazione riguardante il moto del mare;
2. fase di reinterpretazione visiva dell'onda.

Durante la fase 1. di documentazione è stato fondamentale apprendere, attraverso la raccolta di articoli, schemi e grafici, il movimento ondoso del mare. Nell'articolo di approfondimento della Scuola Nautica Delta (2023), abbiamo appreso che il moto, causato principalmente dal vento, trasferisce energia all'acqua in modo da farla oscillare verticalmente, formando così delle onde di oscillazione. Gli elementi che contribuiscono sono:

- la velocità del vento;
- il tempo di azione del vento sulla superficie del mare;
- il Fetch – il tratto di mare dove il vento può soffiare libero da ostacoli.

L'unione di questi elementi provoca il moto ondoso in cui, all'aumentare di ognuno di essi aumenta a sua volta l'altezza delle onde.

La scoperta di diverse possibilità del “raggio” di propagazione dell'energia, ci ha dato modo di sperimentare i diversi segni grafici che ne derivano, al fine di cercare una sintesi visiva dell'onda.

Carichino (2023), spiega che quando si parla di raggio del moto ondoso marino ci si riferisce alla sua ampiezza (altezza) – che ne determina la forza e l'impatto – e al suo periodo – che definisce lo stato del mare. I sistemi di misurazione che descrivono il moto ondoso sono i seguenti:

- Scala di Douglas (o Scala del mare) – classifica il moto da valori che variano da 0 a 9 gradi in cui, 0 indica il mare calmo e 9 indica onde che superano i 14 metri;
- Scala Beaufort – valuta l'intensità del vento e del mare: Forza 0 – mare calmo, Forza 4 o 5 – mare mosso, Forza 7 – mare grosso (onde che variano dai 6 ai 9 metri), Forza 10 – mare in tempesta con onde enormi;
- Hs – altezza significativa – valore medio dell'altezza delle onde più alte date in un determinato periodo;
- T - periodo – tempo tra due creste di onde successive;
- Fetch – distanza e durata del vento che genera le onde – maggiore è il Fetch e maggiore sarà la grandezza dell'onda.

Partendo da queste informazioni, il primo approccio alla progettazione è stato quello di copiare a mano i grafici scientifici, al fine di padroneggiare i diversi raggi di propagazione dell'energia dati dai sistemi di misurazione sopracitati.

Da questo esercizio di copia repentina, ne è derivata la decisione definitiva di applicare un'onda sinusoidale (definita come approssimazione matematica ideale per la descrizione delle onde marine) per



il tracciato in pianta dell'installazione e di utilizzare per lo sviluppo in altezza dell'installazione un raggio dal valore di 2.26 metri – paragonato alla scala Beaufort, un'onda del mare di Forza 4 o 5. [Fig. 1]

La fase 2 di reinterpretazione visiva è stata, invece, centrata sull'analisi di alcune opere dell'architetto Santiago Calatrava e dell'architettura parametrica, al fine di ricavare un ulteriore forma di *design* degli elementi installativi.

Secondo Carbonara (2023), l'approccio architettonico di Santiago Calatrava viene spesso considerato multidisciplinare, poiché la sua vocazione si spinge verso le arti plastiche e figurative. Questo, gli consente di scomporre lo spazio in una assidua ricerca di modelli espressivi multiformi. Inoltre, è interessante osservare come nei suoi lavori si riversi un immaginario ispirato alla natura e al mondo marino, che dà vita a “sculture architettoniche” zoomorfe. [Figg. 2 e 3]

Di ulteriore importanza e interesse è stato l'articolo su Saccani Design (2021), da cui abbiamo appreso che l'architettura parametrica è un metodo di progettazione che usa parametri – come variabili matematiche, fisiche e funzionali – e algoritmi per definire forme architettoniche dinamiche e complesse, ispirate spesso alla natura e gestite tramite software avanzati. Nata negli anni '60, grazie a Luigi Moretti, e formalizzata più recentemente da Patrik Schumacher nel 2009 *Parametricism* (manifesto, presentato all'XI Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia), spesso viene accostata all'architettura organica, poiché tenta di essere una reazione al caos urbano del modernismo a cui si contrappone un ordine ispirato ai processi della natura. [Figg. 4 e 5]

Con un procedimento molto più semplificato, abbiamo adottato la strategia progettuale dell'architettura parametrica con l'utilizzo di un modellatore 3D, al fine di creare un modello per la parete di proiezione dell'installazione. [Figg. 6 e 7]

Tuttavia, durante la fase di progettazione ciò che più ci creava perplessità a livello tecnico, era la resa delle videoproiezioni. Come primo mezzo di sperimentazione, fu realizzato un modellino in legno in scala 1:5, [Fig. 8] di cui abbiamo verificato, infine, tutte le varie ed eventuali problematiche che si potessero riscontrare in fase di realizzazione e allestimento. Ciononostante, per quanto riguarda le difficoltà tecniche legate alla resa della proiezione su una superficie curva, non si sono riscontrate problematiche serie di sfocatura o bassa qualità dell'immagine proiettata. Grazie all'utilizzo della stampa 3D, abbiamo stampato un modello in scala 1:10 [Fig. 9] di una delle pareti al fine di verificare ulteriormente, in modo più dettagliato, tutte le varie problematiche che una superficie curva può provocare quando si proietta.

Al termine di entrambe le fasi, è stato necessario trascrivere su un software di progettazione 2D (AutoCad) il progetto definitivo dell'installazione, al fine di riportare tutte le informazioni necessarie per la realizzazione. [Fig. 10]

L'installazione è stata realizzata nel seguente modo:

- Le fasce modulari che compongono la superficie di proiezione sono in polistirolo ad alta densità, ricoperte in resina cementizia grigio caldo. La resina ha una duplice funzione: di protezione del polistirolo e il suo colore di base (grigio caldo) restituisce il giusto bilanciamento cromatico durante la proiezione. Ogni fascia, realizzata separatamente, ha una base in ferro che le consente il fissaggio alla pedana con viti e bulloni, in modo da garantire più facilmente le operazioni di montaggio e smontaggio. Questo sistema è stato progettato con lo scopo di sostenere l'equilibrio delle fasce senza l'uso di ulteriori supporti. Inoltre, per non creare uno stacco cromatico tra fascia in polistirolo e ferro, le basi sono state verniciate dello stesso grigio caldo della resina.



- Le pedane, invece, sono state realizzate in legno a taglio laser per garantire il corretto raggio di curvatura, e dipinte di blu con l'intento di creare, in questo caso, lo stacco cromatico dalle fasce e di rapportarsi alla moquette blu che ricopre gran parte della pavimentazione della *location*.
- A chiudere, definendo ulteriormente lo spazio, sono state collocate le opere di *science-art* di Marina Iorio, incornicate da una pannellatura di fondo di 480cm di larghezza e di 250cm di altezza – composta da 4 telai in legno e compensato di 120cm di larghezza x 250cm di altezza – ricoperta, anch'essa, da moquette blu.

Nonostante il tema trattato nell'installazione sia incentrato sullo sfruttamento del mare e sui rischi ecologici, l'impianto scenografico è stato realizzato con materiali altamente inquinanti. Tuttavia, la Prof.ssa Nera Prota e io facciamo riferimento agli articoli X-3 e X-4 del *Manifesto dell'Eco-Scenografia*, che esprimono le modalità di progettazione legate al riuso dell'opera e di elementi originali con o senza adattamento (UDS, 2023). Da ciò deriva anche la costruzione modulare di ogni elemento dell'impianto scenografico: dai pannelli di proiezione, alle pedane e alla pannellatura di fondo.

Come ho già descritto nel mio saggio *Naufragio* (2025), ciò che caratterizza la nostra ricerca, nell'ambito della progettazione scenografica, è la modularità, oltre all'integrazione di elementi intermediali, la diversificazione degli spazi d'intervento e l'esplorazione dei differenti approcci e punti di vista del pubblico rispetto alla scena, che considero come i cardini del mio lavoro di ricerca per il dottorato.

La composizione scenografica basata su elementi modulari, nel corso degli anni, ci ha sempre garantito di poter riutilizzare gli elementi in base alle diverse esigenze delle opere in atto.

Inoltre, in questo caso specifico, la modularità ci ha garantito diverse pianificazione d'intervento in pianta in base alle varie *location* proposte. Avere una concezione di impianto scenico modulare consente più facilmente la gestione di diverse zone dell'installazione – zona di proiezione, impianto audio, opere di Marina Iorio –, adatta a ogni eventuale tipo di conformazione dello spazio ospitante. [Figg. 11 – 15]

Come si evince dalle tavole di progettazione, [Fig. 10] le fonti di proiezioni sono state pensate per trovarsi ad una distanza molto ravvicinata rispetto alla superficie. Attraverso la ricerca delle diverse ottiche esistenti e considerata la distanza e la grandezza della superficie di proiezione, si è optato per l'utilizzo di un'ottica ultracorta – lenti speciali che permettono a un videoproiettore di creare immagini molto grandi da una distanza molto ravvicinata.

Secondo il progetto, i supporti per i videoproiettori dovevano essere due torrette (americane) in ferro alte 310cm, con un braccio estensibile di circa 155cm [Fig. 16], con una base in ferro che permetteva il montaggio nella parte posteriore delle pedane. Ciononostante, in fase di allestimento, l'idea è stata modifica per questioni di sicurezza, creando dei cubi in legno di 50x50cm, rivestiti in moquette blu, su cui vengono adagiati i proiettori circondati, a loro volta, da un telaio cubico di 80x80cm (in cantinelle dipinto di nero) per garantire protezione durante il passaggio dei visitatori [Fig. 17].

Per quanto riguarda le tecniche di proiezione, con Alessandro Papa si è scelto di creare una maschera di mappatura, in loco, intervenendo fascia per fascia al fine di inquadrare al meglio i disegni animati di Gennaro Vallifluoco all'interno della parete di proiezione. Utilizzando le stesse maschere, ciò ha permesso di creare diversi effetti di luce che richiamano il movimento del mare. [Figg. 18 e 19] Gli effetti di luce hanno rappresentato un momento di intermezzo tra un ciclo narrativo e l'altro, in cui lo spettatore si è trovato totalmente avvolto dal mare, visivamente e acusticamente. Durante la visita, lo spettatore ha



potuto apprezzare, in diverse aree dello spazio installativo, il suono del mare elaborato da Gabriele D’Italia e la voce recitante di Cecilia Lupoli, entrambi diffusi in acusmatico.

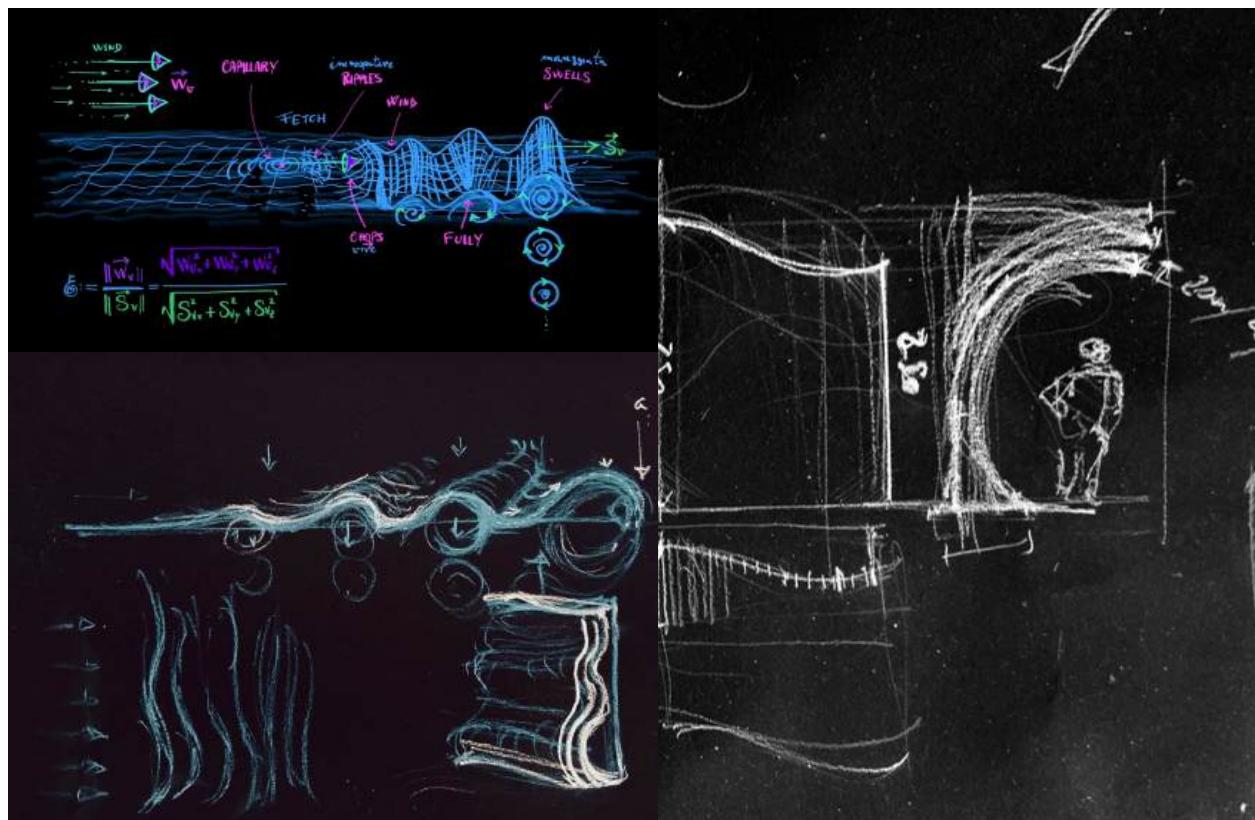
Nel cuore della città partenopea, dal 15 dicembre 2025 al 21 dicembre 2025, l’opera installativa è stata ospite all’interno della cappella di Foqus (Fondazione Quartieri Spagnoli, Napoli), aperta a un pubblico vario di diversa provenienza sociale e di diversa età.

Se dovessi tentare di rispondere alle domande esposte da Clüver – nel primo paragrafo – direi che *Una fiaba ecologica napoletana* mette in gioco una relazione multimediale combinata (*media combination*), dove esiste un’ibridazione strutturale di più media, i quali però, se separati, vivono di significato autonomo e compiuto.

In sostanza, *Una fiaba ecologica napoletana* può essere considerata come un’installazione poetica che mette in risalto la materialità del linguaggio, la sua spazializzazione e frammentazione; integra testi, dati scientifici e diverse forme d’arte (visive e sonore), non come elementi descrittivi e didascalici, ma come struttura semiologica complessa, dove il messaggio emerge dall’interazione tra parola, visione, suono, spazio e spettatore.

Bibliografia

- J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führe (2007), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund.
- N. Carbonara (2023), “Santiago Calatrava. Sculture architettoniche e metamorfosi dello spazio”, *Design Lifestyle*.
- G. Carichino (2023), *Mare forza 7*, in YouMath.
- R. Carlizzi (2025), “Naufragio. Dalla scenografia come traccia dell’accaduto a simbolo di alterità”, *Quaderno PTH – Performative Thinking in Humanities, Quaderno annuale di RTH – Research Trends in Humanities*, 5, pp. 57-67.
- C. Clüver (2007), *Intermediality and Interarts Studies*, in J. Arvidson – M. Askander – J. Bruhn – H. Führer (Eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund.
- M. Fusillo – R. Terrosi (2015), *Intermedialità*, definizione in Enciclopedia Treccani – IX Appendice.
- E. Jakubov (2015), *The Poetics of Installation Art*, Università degli Studi di Tallin, Tallin.
- S. Makeeva (2020), “Installation: Genre, Medium, or What?”, *RIHA Journal*, 0247.
- J. H. Reiss (1999), *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Saccani Design srl. (2021), *Forme organiche: il fascino dell’architettura parametrica*, in <saccanidesign.com>.
- Scuola Nautica Delta (2023), *Le onde e le correnti*, in <scuolanauticadelta.it>.
- UDS – Union des Scénographes (2023), *Manifesto dell’eco-scenografia. Per un’etica delle pratiche di progettazione ecologica*, in <uniondessimographes.fr>.



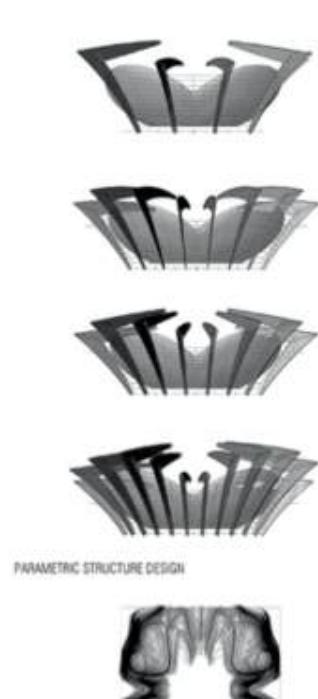
1. Schema moto ondoso, schizzi, prime pianta e sezione di Nera Prota e Rebecca Carlizzi



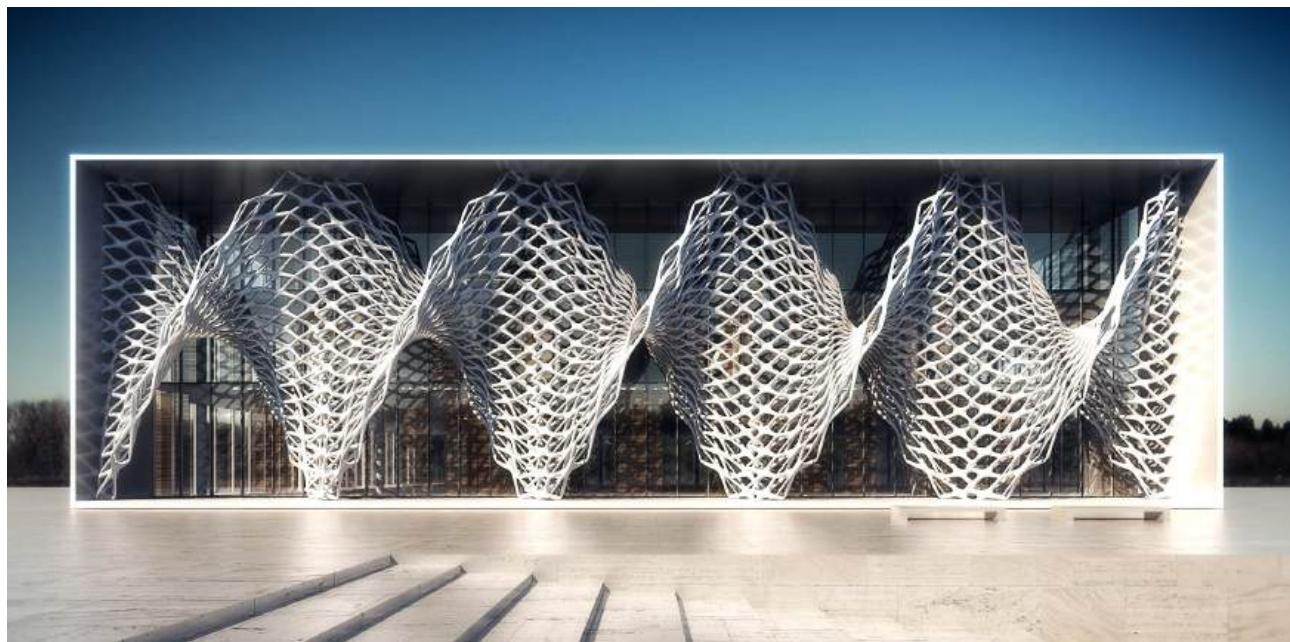
2. S. Calatrava, Reggio Emilia stazione di Mediopadana, 2014



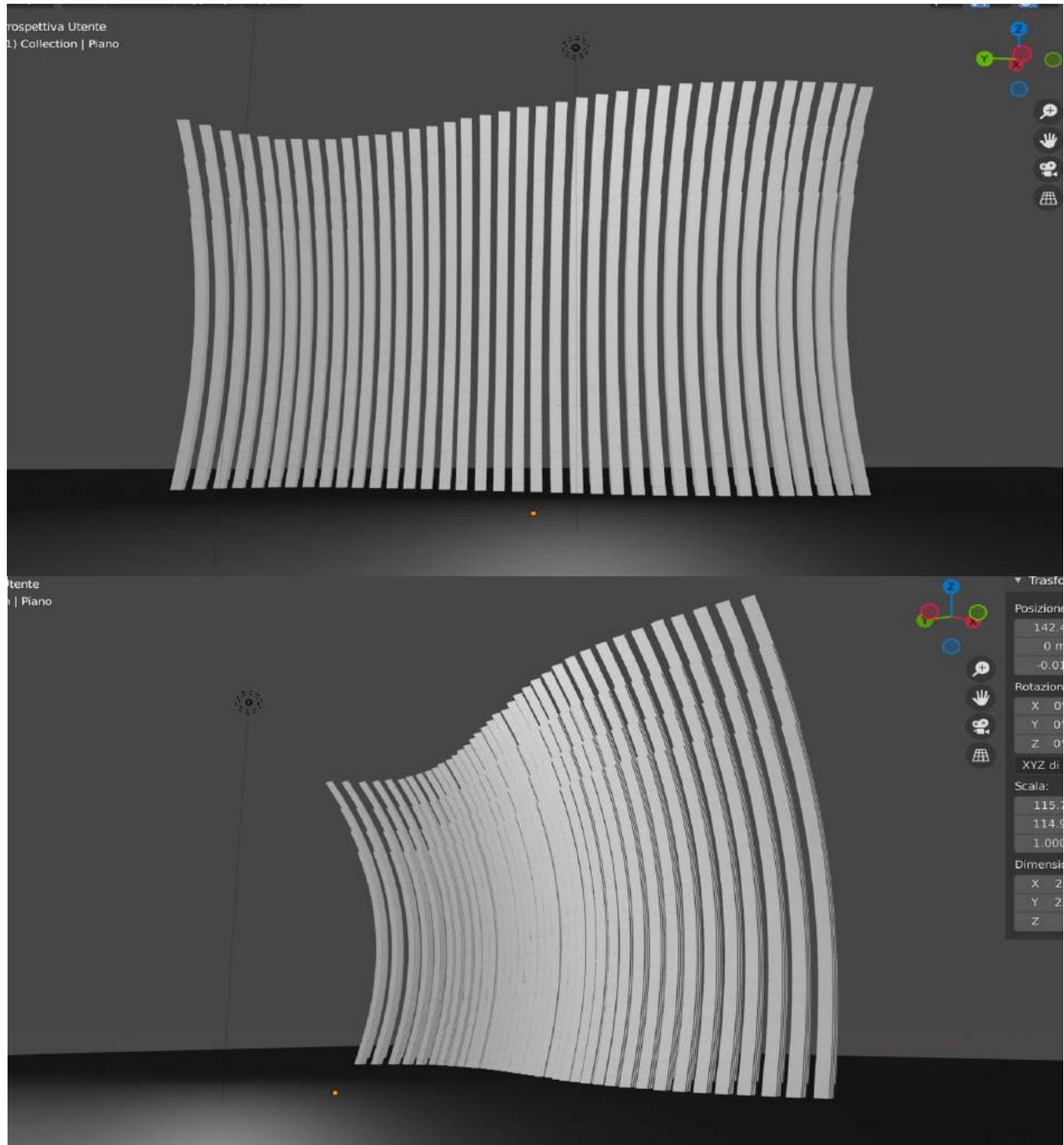
3. S. Calatrava, Centro di trasporto del World Trade Center (New York) 2016



4. Prototipi sperimentali di Luigi Moretti, sull'applicazione dei principi di progettazione parametrica e di evoluzione morfogenetica per il design di coperture



5. Progetto architettonico di Philip Michael Brown Studio, intitolato *Design Studies | Volume One*



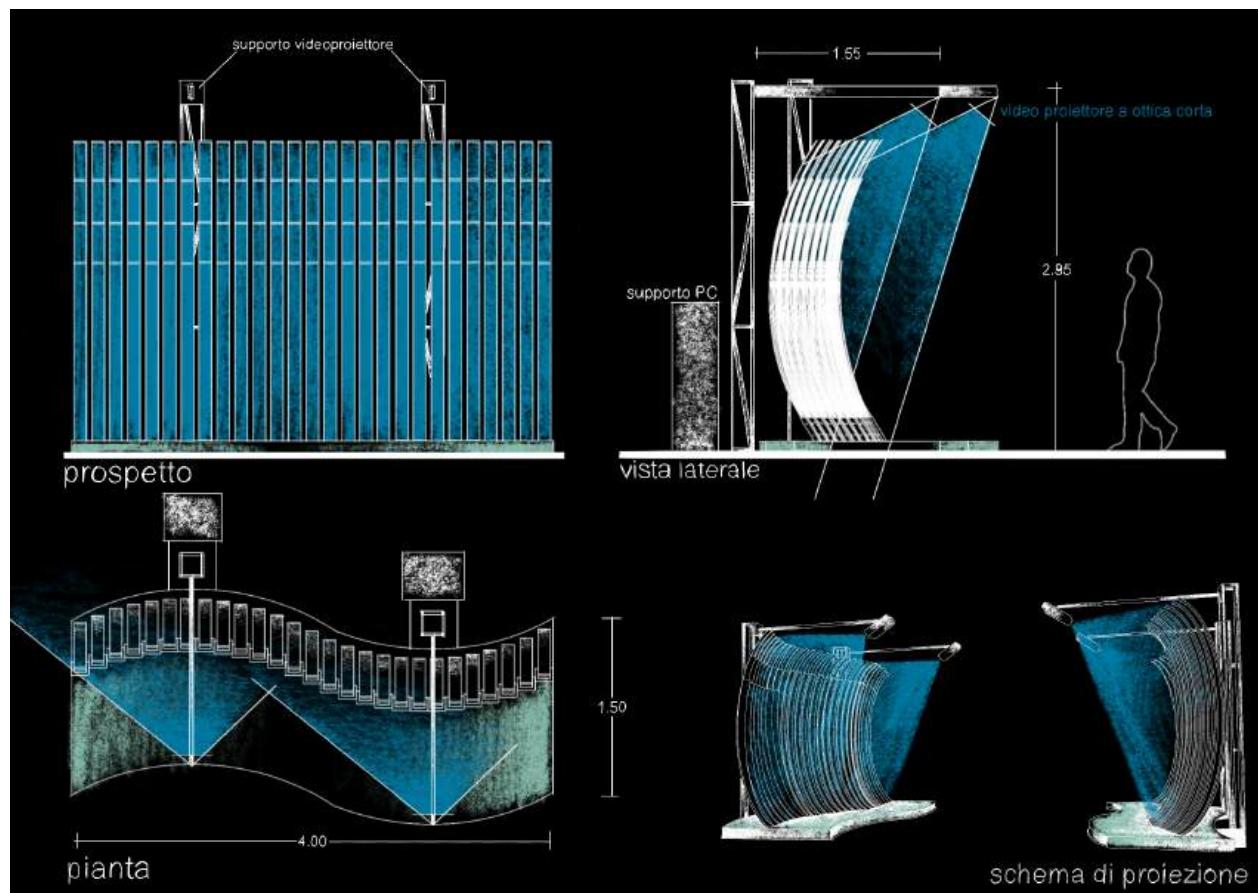
6. e 7. Modello Blender – *Una fiaba ecologica napoletana*

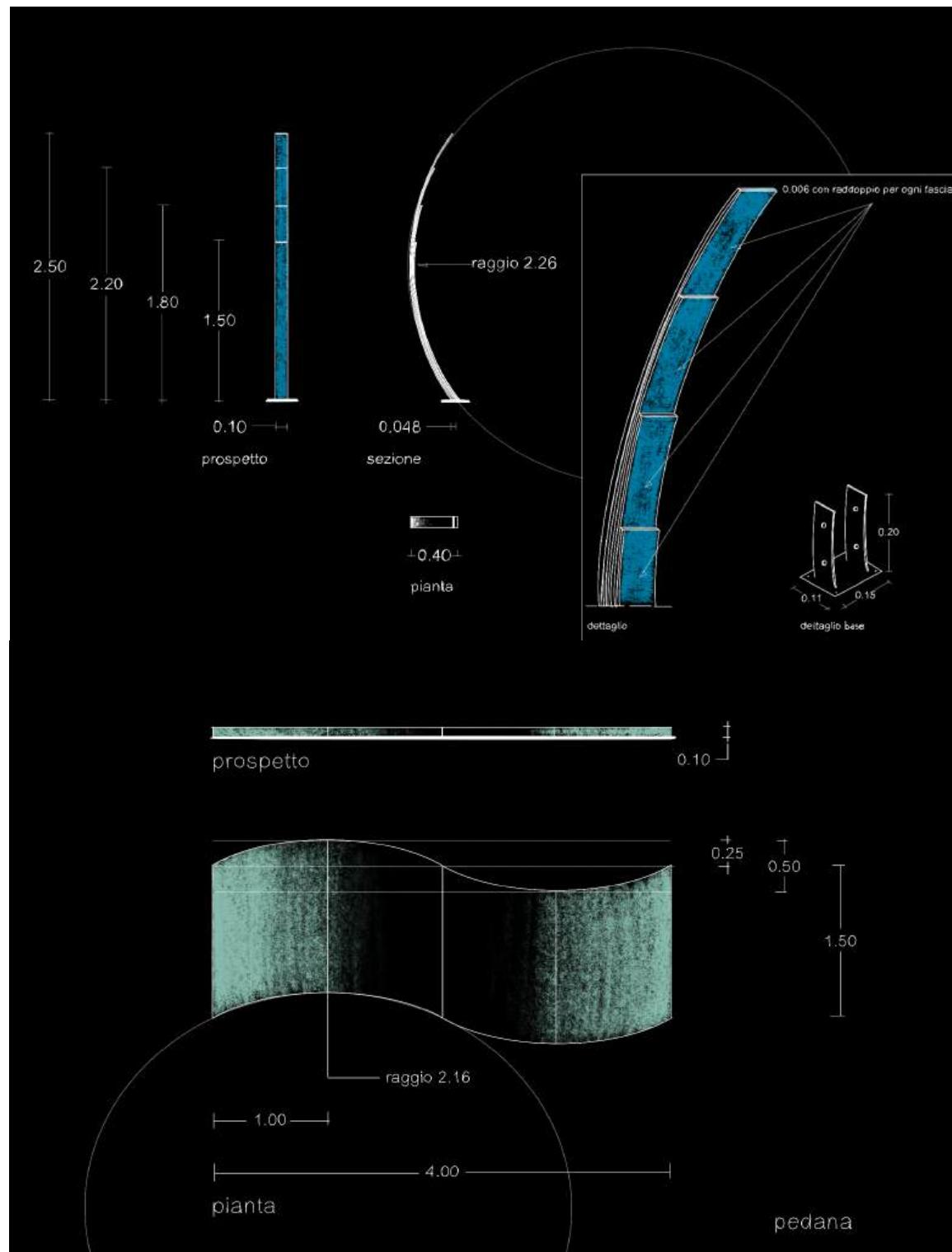


8. Modellino in legno in sc. 1:5 – *Una fiaba ecologica napoletana*, prove di proiezione
(foto di Rebecca Carlizzi)

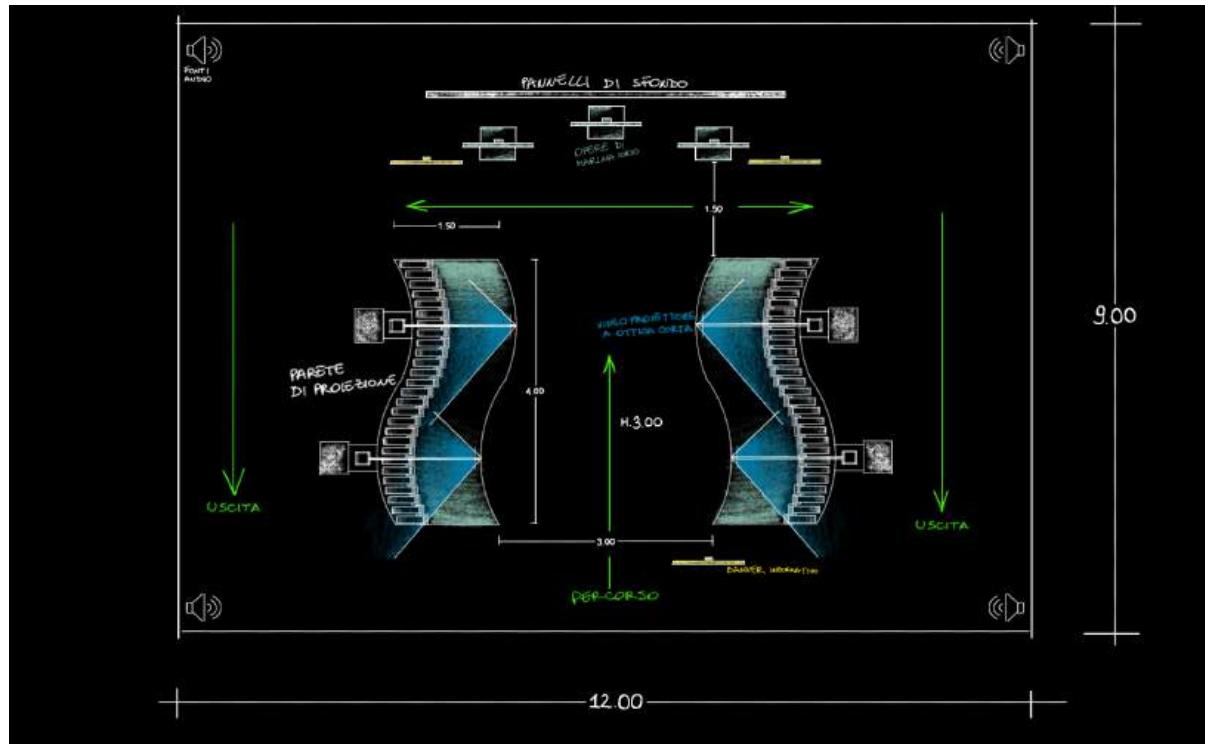


9. Modello stampato 3D in sc. 1:10 – *Una fiaba ecologica napoletana*

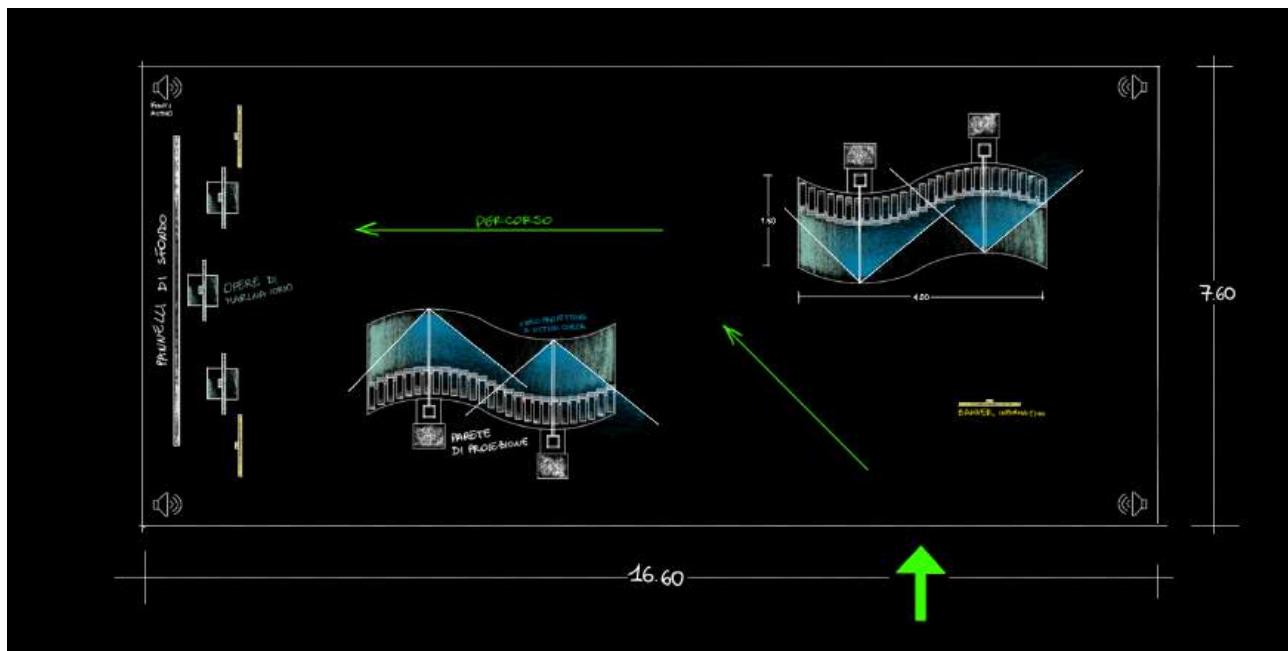




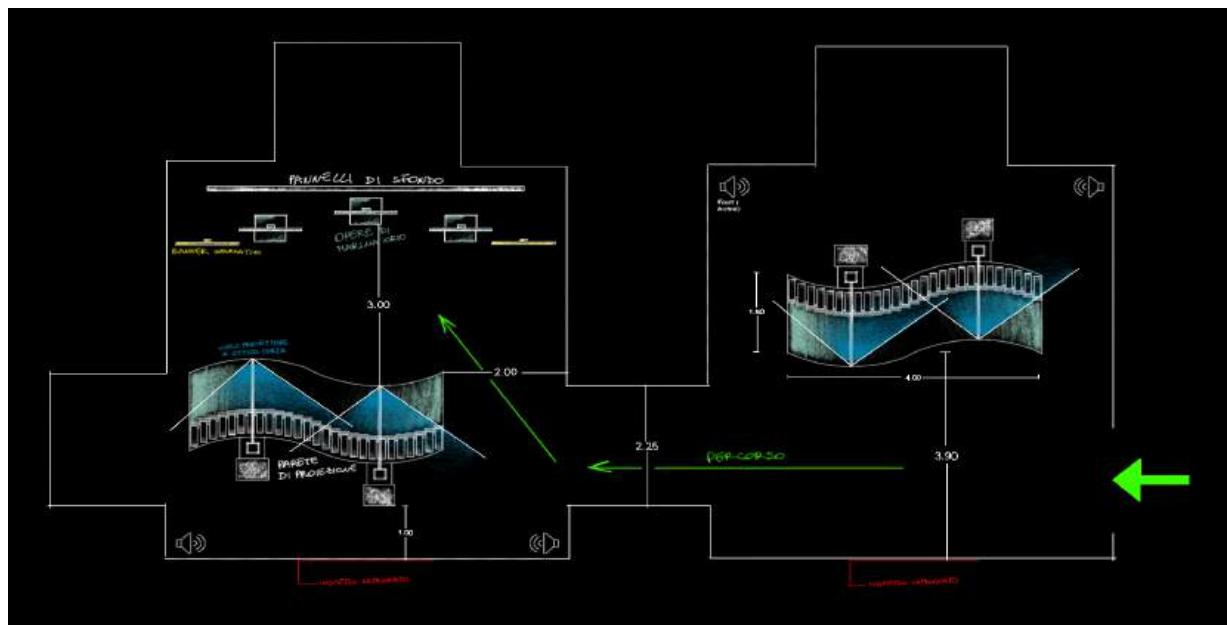
10. Tavole di progettazione – *Una fiaba ecologica napoletana*
(disegni di Rebecca Carlizzi)



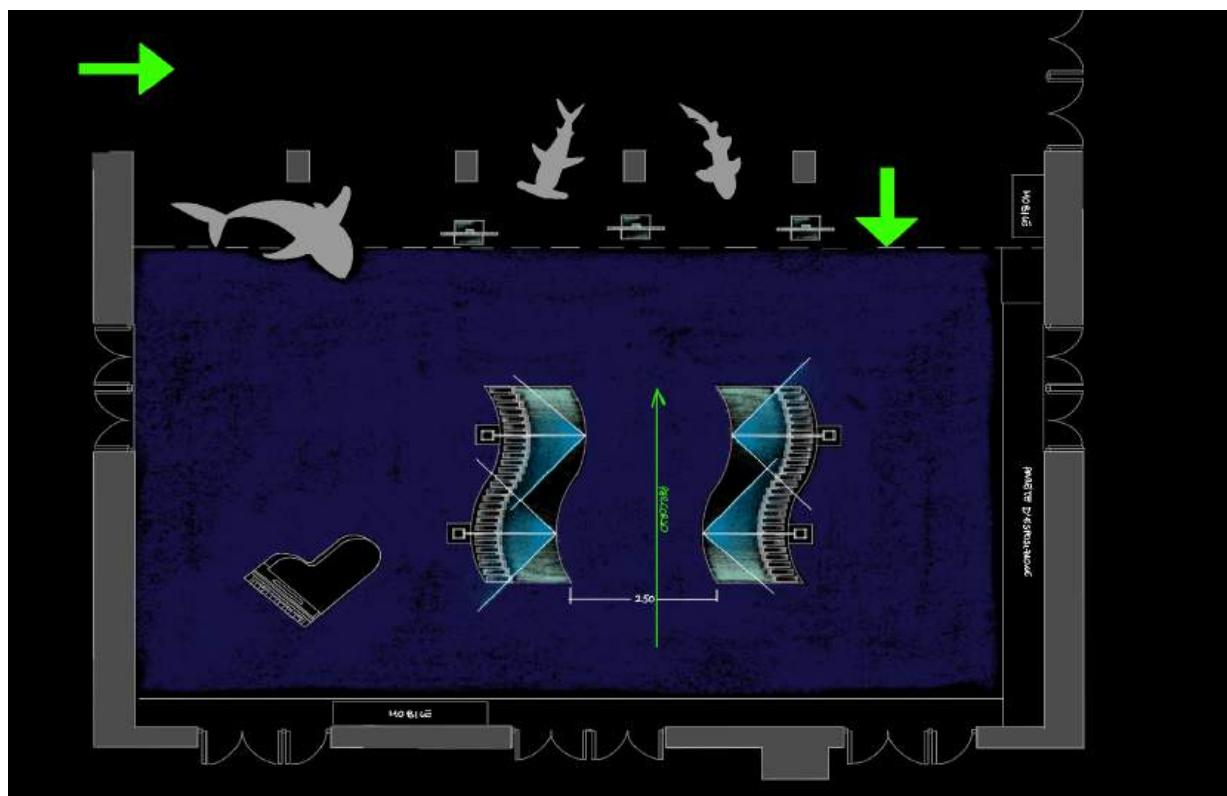
11. Ipotesi spazio A, pianta – *Una fiaba ecologica napoletana*
(disegno di Rebecca Carlizzi)



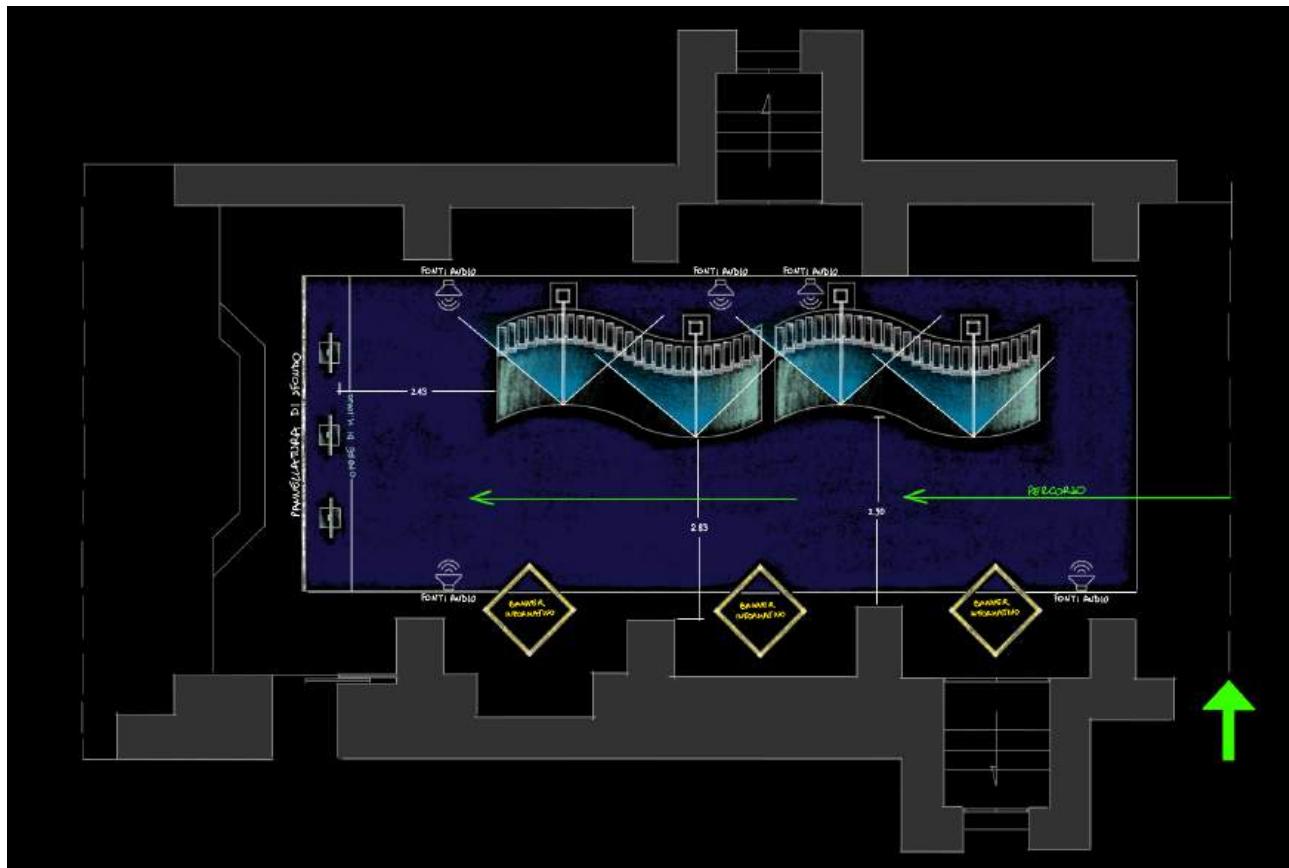
12. Ipotesi spazio B, pianta – *Una fiaba ecologica napoletana*
(disegno di Rebecca Carlizzi)



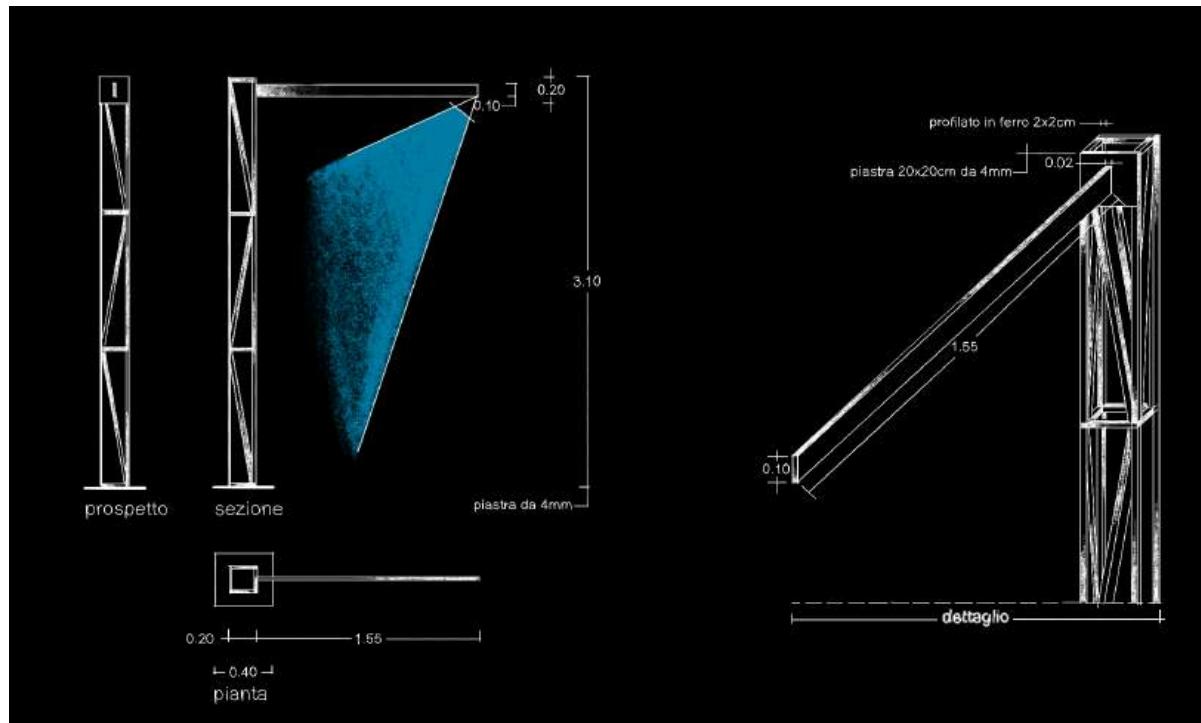
13. Ipotesi Real Albergo dei Poveri (NA), pianta – *Una fiaba ecologica napoletana*
(disegno di Rebecca Carlizzi)



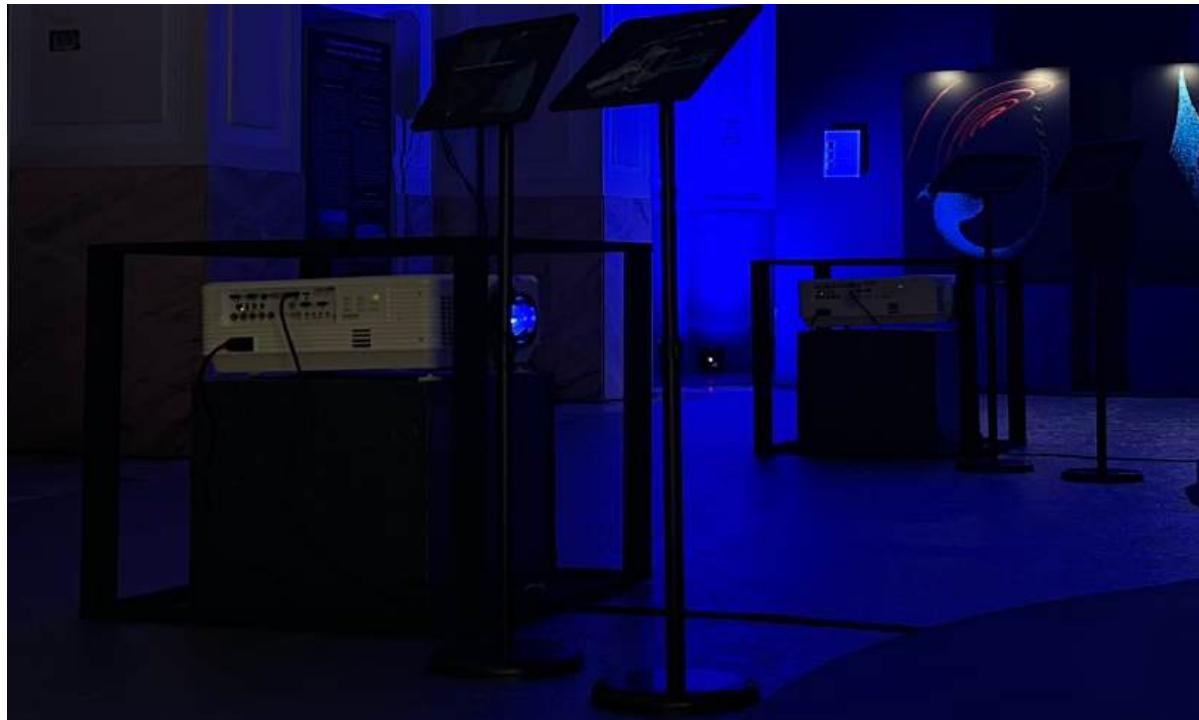
14. Ipotesi Museo Darwin-Dohrn (NA), pianta – *Una fiaba ecologica napoletana*
(disegno di Rebecca Carlizzi)



15. Ipotesi definitiva Foqus (NA), pianta –*Una fiaba ecologica napoletana*
(disegno di Rebecca Carlizzi)



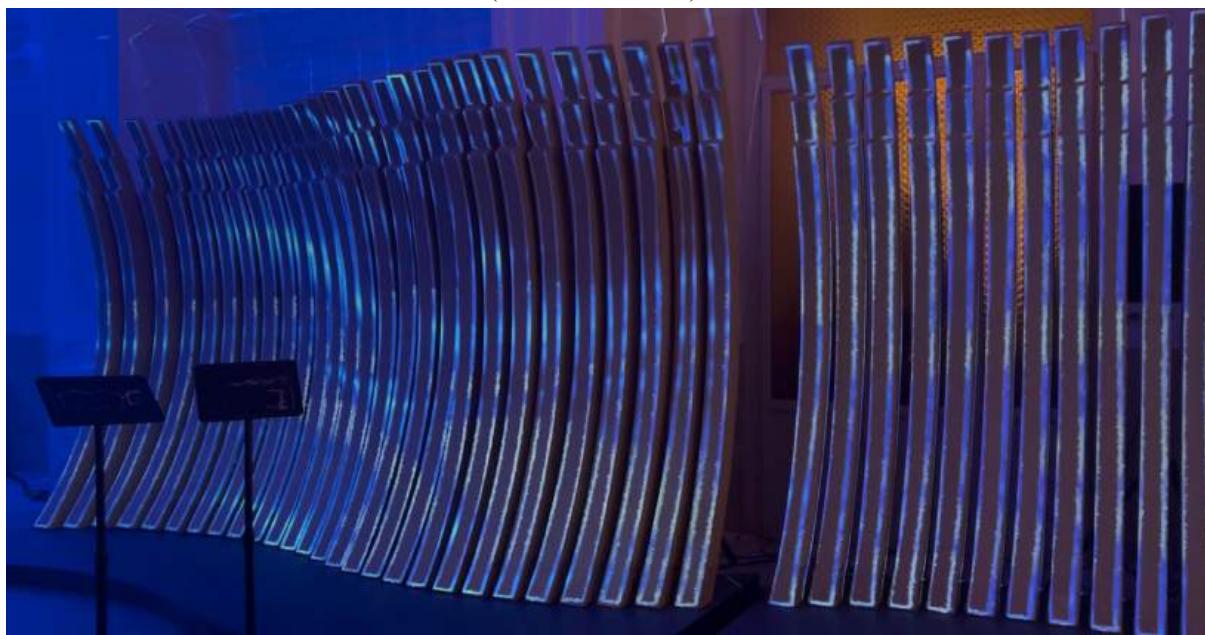
16. Dettaglio esecutivo supporto videoproiettore – *Una fiaba ecologica napoletana*
 (disegno di Rebecca Carlizzi)



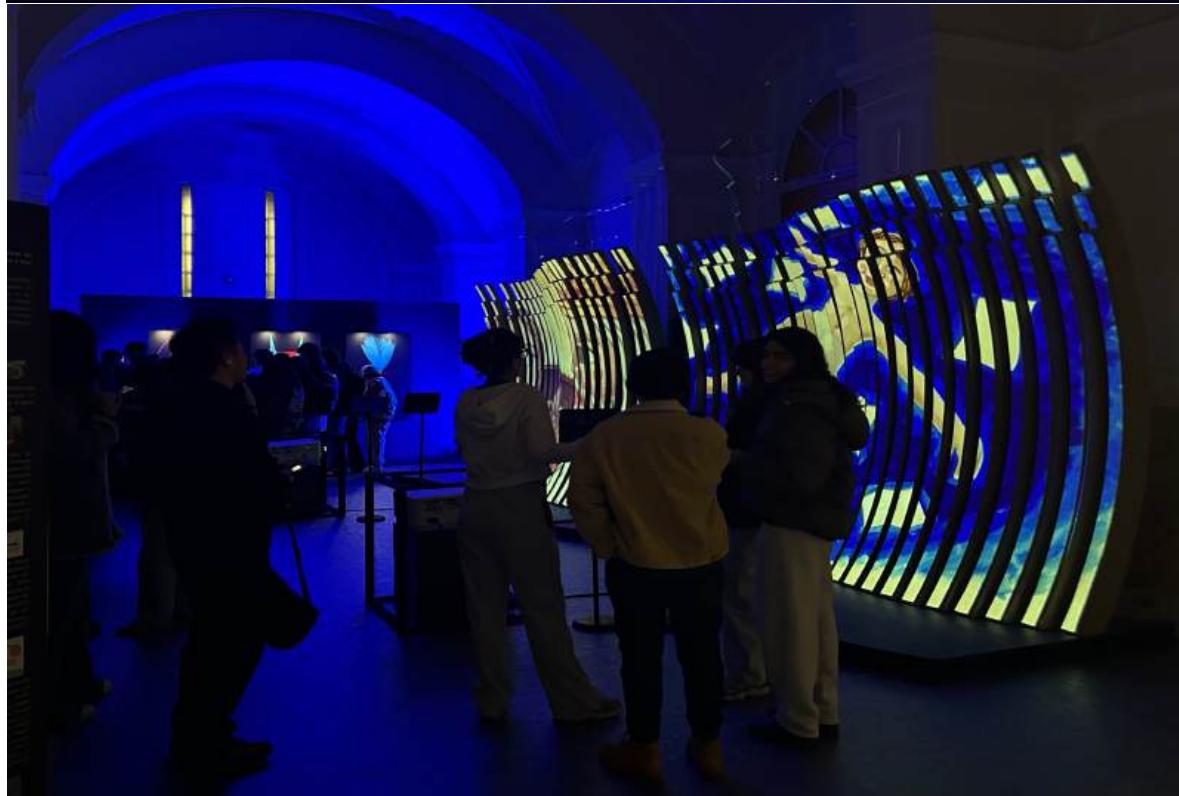
17. Dettaglio supporto videoproiettore – *Una fiaba ecologica napoletana*
 (foto di Rebecca Carlizzi)



18. Alessandro Papa e Rebecca Carlizzi
durante la mappatura di proiezione – *Una fiaba ecologica napoletana*
(foto di Nera Prota)



19. Effetto di luce, intermezzo tra un ciclo narrativo e l'altro – *Una fiaba ecologica napoletana*





20. Foto di reportage – *Una fiaba ecologica napoletana*
(foto di Rebecca Carlizzi)



L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

Nico e il suo re

Una fiaba filosofica per adulti e bambini¹

Rosario Diana

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno (CNR-ISPF)

a Quirro

1.

1.a.²

In principio era l'azzurro...
del grande Oceano...
degli occhi di Lavinia e di suo figlio Nicola,
che tutti chiamavano Nico.

1.b.

Dal balconcino della sua casa

5

– scavata nella roccia, a strapiombo sul mare –
ogni mattina Nico si tuffava fra le onde;
dal balconcino a sera rientrava,
inerpicandosi con l'aiuto di una corda fissata alla ringhiera.

¹ Ho scritto questa fiaba (destinata ad adulti e bambini) espressamente per l'installazione *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*, progettata e realizzata da Nera Prota e Rebecca Carlizzi. Mi sono liberamente ispirato alla vicenda immaginaria di *Nicola Pesce*, detto *Colapesce*. La leggenda viene ripresa e raccontata da Benedetto Croce (*Storie e leggende napoletane* (1919), a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 2013⁹, pp. 298-305). Ne esiste anche una rielaborazione di Raffaele La Capria (*Colapesce*, con disegni di V. Del Vecchio, Gallucci, Roma, 2021). La versione ridotta della fiaba, che ho poi preparato per il progetto di Prota e Carlizzi, è stata incisa da Cecilia Lupoli – secondo le mie indicazioni – presso lo studio Italy Sound Lab di Alfonso La Verghetta a San Paolo Belsito (Napoli). Il file audio è stato diffuso in loop nell'installazione, contemporaneamente alle immagini in movimento di Gennaro Vallifuoco e al sonoro digitale elaborato da Gabriele D'Italia a partire dal suono delle onde marine. Nel mito *Colapesce* è un ragazzo abilissimo nel nuoto in superficie e sott'acqua, al quale il suo re chiede di realizzare imprese piuttosto impegnative e difficoltose, una delle quali – davvero azzardata – ne provocherà la morte per annegamento. Come si vedrà, la storia di *Nico* somiglia a quella di *Colapesce*, ma se ne differenzia in molti punti. Uno di questi è il finale non tragico. Inoltre *Nico* è un ragazzo-delfino che si ribella alle richieste di saccheggio dei fondali da parte del suo re, convincendolo a rispettare il mare e a dismettere ogni intento predatorio nei suoi confronti. È un lieto fine non solo per il fatto che il protagonista non muore, ma anche perché riesce a persuadere il suo re ad avere un atteggiamento di tutela verso il mondo marino: un'impresa ardua, certo, che tutti noi auspicheremmo potesse riuscire non solo in una storia di fantasia, ma anche nella realtà, con gli attuali potenti della terra...

² La numerazione delle strofe e delle stringhe è un espeditivo utile unicamente a governare l'esecuzione attoriale e musicale del testo.



1.c.

Forte dei suoi sedici anni
e grazie al clima favorevole del suo paese,
trascorreva tutte le giornate dell'anno
nuotando, immergendosi e riposando al sole sugli scogli.

10

1.d.

Nelle profondità lievi dei suoi occhi,
in cui si fondevano il colore del cielo e del mare,
si annidava un sogno antico quanto la sua infanzia.

15

1.e.

Al tramonto
la madre lo chiamava e si disperava,
ma inutilmente.
Nico non aveva regole:
rincasava quando voleva.

20

2.

2.a.

Un giorno,
cercando in soffitta di sicuro qualcosa
che avesse a che fare col mondo marino,
Nico trovò un gran libro di vecchie leggende
e cominciò a sfogliarlo.

25

Lo incuriosì la strana storia di un ragazzo,
un certo Nicola Pesce,
che – come lui – sentiva forte il legame col mare.

Pensò fra sé:

30

«Questo racconto mi interessa,
ma non posso portare con me tutto il volume,
sarebbe d'intralcio mentre nuoto.

Maglio strapparne le poche pagine.

Uno, due e tre, ecco fatto!

35

Le leggerò domani,

mentre faccio il morto a pelo d'acqua.

Poi le rimetterò a posto».

2.b.

Il giorno dopo, di buon mattino,
si tuffò dal balconcino,
portando con sé un barattolo chiuso,
in cui teneva quelle carte.

40



2.c.

Al largo,
mentre si godeva il fresco dell'acqua
e il calore del sole,
aprì il barattolo e cominciò a leggere
la storia del ragazzo-pesce
che passava tutto il suo tempo nuotando e immersendosi,
proprio come faceva lui.

45

Divorava le parole,
e quando finiva una pagina,
non la riponeva nel barattolo per preservarla,
ma la consegnava alle onde,
dunque al movimento e a nuova vita,
confidando che ne sarebbe stato contento
anche il protagonista di quella bella storia,
dal finale un po' triste...

50

55

2.d.

Quando lasciò andare l'ultimo foglio,

si teneva a galla e pensava:

«Si chiamava Nicola,

come me...

La sua vita somiglia molto alla mia...

Chissà: forse potrei andare ancora oltre

e diventare come un delfino...

60

2.e.

Restare per sempre in acqua...

65

Il mio sogno, dunque, non è impossibile!».

3.

3.a.

La sera,
la madre si affacciò al balconcino
e cominciò a gridare ai quattro venti:
«Nico, vuoi deciderti a venire a casa?
La cena è in tavola da mezzora!».
Niente...

70

3.b.

Passò più di un'ora e Lavinia ritornò alla ringhiera,
chiamandolo a squarciafogla: «Nico... Nico...».
Ma anche stavolta nessun segnale.

75



Allora, esasperata,
proruppe in una benevola maledizione di madre:
«Nico! Che tu possa diventare un pesce!».
Le sue parole riecheggiarono per tutta la baia
e per diversi secondi.
Nessuno, e tantomeno lei,
si aspettava che un tale iperbolico anatema
potesse coincidere con la realtà...

80

3.c.
Distogliendolo dall'orizzonte,
Lavinia abbassò lo sguardo
e vide il suo Nico seduto su uno scoglio,
poco distante dal balconcino:
gli stava accadendo qualcosa di veramente strano...

85

3.d.
I piedi gli si allungarono, diventando piatti e flessuosi.
Le gambe,
quando le univa,
formavano una coda possente fino all'arroganza.
Lungo le spalle
lentamente si sollevò una sontuosa pinna dorsale.
Le braccia si affusolarono
e le dita divennero palmate,
così da facilitargli il movimento nell'acqua.

90

95

3.e.
Con suo sommo stupore,
Nico si rese conto che questi arti marini erano retrattili,
dipendevano cioè dalla sua volontà:
egli poteva distenderli e ritirarli in qualsiasi momento.

100

3.f.
Mentre al chiaro di luna si svolgeva questa metamorfosi,
Nico era raggiante,
non vedeva l'ora di sperimentare nuove abilità in acqua.
Alzando gli occhi,
vide la madre al balconcino:
«Guarda mamma
– le disse in piena euforia –
ora sono un ragazzo-delfino!
È meraviglioso!».
E si tuffò.

105

110



3.g.

Spaventata da quella scena,
Lavinia non fece caso alle parole di Nico
e cacciò un urlo che allarmò uccelli e vicini;
quindi si accasciò al suolo in un pianto sordo e angoscioso.

115

3.h.

Le rimbombava in testa,
ossessivo,
quel suo sbotto di rabbia:
«Che tu possa diventare un pesce!».
Pensava di essere stata lei
a provocare quella catastrofe,
che il figlio invece salutava come un colpo di fortuna.

120

3.i.

Dal canto suo,
Nico era troppo impegnato a saggiare la sua potenza in acqua,
per poter sentire il lamento di Lavinia,
che intristiva tutt'intorno la notte stellata.

125

4.

4.a.

Nico era entusiasta di questa nuova vita.
Libero di girovagare per mari e oceani...

4.b.

Come capita ai delfini,
si era accorto di poter stare sott'acqua
molto più tempo di prima,
quando era solo un abile nuotatore.

130

4.c.

Aveva anche escogitato un sistema
per economizzare le proprie energie.
Quando voleva percorrere lunghe distanze,
si faceva inghiottire da un grande pesce,
Poi – quando era tempo di uscire –
gli faceva il solletico in gola
e l'animale, tossendo,
lo riconsegnava integro e riposato alle acque.

135

4.d.

Da circa tre mesi ormai viveva solo in mare:

140



a casa non tornava più.
Lavinia soffriva indicibilmente:
pesava nel suo cuore un grumo di colpa e nostalgia.

4.e.

Ogni giorno,
dopo il tramonto,
chiudeva le imposte
– per non disturbare nessuno –
e intonava il suo cupo lamento di madre.

145

4.f.

Una sera,
mentre una candela offriva un po' di luce
al suo silenzio stanco di pianto,
senti picchiettare sui vetri.
Alzò gli occhi e – aggrappato alla ringhiera del balconcino –
vide il suo Nico,
che aveva dismesso le sue protesi marine.
Lavinia corse verso di lui e lo abbracciò,
quasi trascinandolo di peso in casa.
Ne toccava il corpo
nei punti in cui aveva visto spuntare pinne e protuberanze,
visibilmente rallegrata dalla loro assenza.
Nico teneva con una mano un sacchetto di tela bagnata
che appoggiò sul tavolo.

150

155

160

4.g.

«Figlio mio
– disse con voce rotta dalla commozione –
quanto mi hai fatto penare da quella sera...
Ma come,
andartene così senza dirmi nulla
e senza darmi notizie per tutto questo tempo!
Forse sei in collera con me
per quello che successe sullo scoglio?».
«Ma certo che no, mamma – rispose Nico –
da quella sera io sono un ragazzo felice,
posso andarmene a spasso per mari e oceani,
ho poteri che altri non hanno...
Guarda...
guarda cosa posso fare con le dita della mia mano
– agitandole davanti agli occhi di Lavinia –:
quando voglio posso farle diventare palmate.
La metamorfosi che hai visto allora è reversibile,

165

170

175

180



sicché io conservo entrambe le nature:
quella dell'essere umano e quella del delfino;
e posso essere ora l'uno ora l'altro a mio piacimento».

4.h.

Lavinia lo abbracciò forte come non mai
e si sentì finalmente risollevata.
«Ora, però, devo andare»,
«Ma come, di già...», rispose lei un po' delusa.

185

4.i.

Nico si avvicinò al tavolo
e prese il sacchetto che aveva portato con sé.
«Ho due regali per te, madre mia.
Questo è uno zaffiro,
azzurro come il mare,
come i tuoi occhi
e come i miei.

190

È il segno dei nostri legami.
L'ho trovato in un vecchio galeone affondato.
Questa invece è una conchiglia.
Quando avrai bisogno di me,
soffiaci dentro con tutte le tue forze
e, vedrai, produrrà un suono potente,
che sentirò ovunque io sia».

195

4.l.

La madre lo ringraziò per quei doni meravigliosi
e lo lasciò andare non senza rammarico.

200

5.

5.a.

Il giorno dopo,
levatasi di buon mattino,
Lavinia sentiva nel cuore una gioia inconfondibile,
che non poteva tenere solo per sé.
Si confidò allora con la sua facoltosa vicina,
Giovanna,
che in passato le era stata di conforto nei momenti più bui.
Le raccontò per filo e per segno
dell'incontro con Nico,
dello zaffiro e della conchiglia.

205

210



5.b.

Giovanna era amica di Lavinia,
ma era ancor più una cortigiana del re,
del quale conosceva bene l'avidità.
Sicché, per compiacerlo,
gli riferì tutto con ossequiosa precisione.

215

Ne ottenne in cambio un complimento (non del tutto sincero)
e la promessa (assai vaga, in verità) di un piccolo feudo.
Il re era un tipo ondivago e capriccioso in ogni cosa;
ma sulla amatissima figlia e sull'accumulo di ricchezze
aveva le idee ben chiare e ferme:
i beni preziosi servivano ad accrescere la potenza del casato,
perciò andavano ricercati in ogni dove e in ogni modo;
la ragazza doveva essere la più bella del reame.

220

225

5.c.

Bella lo era,
certo,
ma aveva dato anche buone prove
di saggezza e intelligenza.

230

5.d.

In gran segreto,
i gendarmi prelevarono Lavinia
– chiedendole di portare con sé lo zaffiro e la conchiglia –
e la condussero al cospetto del re,
nel suo studio privato.

235

5.e.

La povera donna era molto intimorita:
si propose di parlare il meno possibile
e di misurare ogni parola.

Senza tanti convenevoli, il monarca attaccò a parlare:

- Io sono il vostro re e voi mi dovete rispetto e obbedienza,
questo lo sapete no?
- Certo, mio signore, ma ho fatto qualcosa di male?
Andrò in prigione?
- Questo dipende solo da voi.
Ora ascoltatemi con attenzione
e non rivelate a nessuno quanto si dirà in questa stanza.
- Ai vostri ordini, sire...
- Bene! Così mi piacete!
Ecco,
io so di vostro figlio, dello zaffiro e della conchiglia.

240

245

250



Un buon re deve avere buoni informatori, giusto?

– Troppo giusto, maestà...

– Lo zaffiro potete tenerlo,
e spero che apprezzerete la mia generosità!
Potrei esigerlo.

255

I giuristi al mio sevizio troverebbero di sicuro valide ragioni
per considerarlo una mia proprietà.

– Siete magnanimo, sire...

– Molto bene, fin qui mi sembrate una donna ragionevole.
Vi ordino, invece, di consegnarmi la conchiglia.
Vorrei, infatti, incontrare Nico e parlargli.

260

– Ha forse fatto lui qualcosa di male?
Lo metterete in carcere?

– Ma no, benedetta donna!

Al contrario,
voglio che continui a scorazzare per i mari,
ma che lo faccia per me.

265

– Non sono sicura di aver compreso bene.
Ad ogni modo, sire, perdonate la domanda:
se consegno la conchiglia a voi,
come farò poi io a rivedere mio figlio?

270

– Buona donna, questo dettaglio lo risolveremo poi!
Ora, di grazia, datemi la conchiglia e andate.

5.f.

Fra mille paure e incertezze,
Lavinia consegnò la conchiglia al re
e se ne tornò scontentata a casa.

275

6.

6.a.

Al tramonto il re si recò in riva al mare,
in compagnia di sua figlia
– dalla quale non si separava mai –,
di un fidato ministro
e di tre guardie.

280

6.b.

Consegnò la conchiglia al ministro
e gli ordinò di soffiarci dentro con quanto fiato avesse in gola.
Ne uscì un suono rauco e fastidioso.



Passò un'ora e di Nico nemmeno l'ombra. Molto contrariato, il re ritenne il ministro responsabile del fallimento e gli tolse su due piedi l'incarico di governo. Gli intimò ugualmente di soffiare ancora una volta nella conchiglia, con la minaccia di metterlo a morte in caso di insuccesso.	285
Il poverino riprovò con un esito piuttosto accettabile. Passò di nuovo un'ora e il ragazzo-delfino non comparve. Il re ordinò ai suoi gendarmi di decapitare l'ex ministro. Mentre una sciabola, che luccicava alla luna piena,	290
stava per abbattersi sul collo del malcapitato, una guardia, che era di vedetta, gridò: «Sire, fermate l'esecuzione... mi pare di vedere uno strano movimento laggiù».	295
Il re accorse e... sì, effettivamente una strana creatura marina nuotava verso di loro nella via disegnata dal riflesso lunare sulle increspature dell'acqua.	300
6.c. Giunto a riva, Nico ritrasse tutte le sue pinne e si guardò intorno perplesso. Fra le fiaccole sparse sulla spiaggia, in fondo,	305
troneggiava la carrozza reale, alla quale – seduto per terra – si appoggiava lo sventurato e miracolato ex ministro, con lo sguardo fisso nel nulla.	310
6.d. Incontro al ragazzo andò <i>pomposamente</i> il re, che <i>pomposamente</i> teneva per mano la figlia, preceduto <i>pomposamente</i> da una delle guardie, mentre le altre due <i>pomposamente</i> chiudevano in coda il corteo.	315
6.e. Nico non si fece incantare da tutto quello sfarzo e con tono risoluto (quasi minaccioso): «Chi siete voi? – domandò – Dov'è mia madre? Che le avete fatto?».	320
Il re intuì subito di trovarsi di fronte a una personalità forte e volitiva,	



da trattare con le buone.

– Grazioso giovanotto,
tu dovresti conoscermi bene:
io sono il tuo re e questa è la principessa Laura,
mia figlia nonché erede al trono.
Viceversa, di te io so tutto.

Stai tranquillo,
tua madre è in buona salute.
È stata proprio lei a consegnarmi la conchiglia,
affinché potessi incontrarti.

– Beh io non so proprio niente di re, regine e principesse!
Conosco solo mari, pesci fondali e relitti! – rispose seccato Nico.

– Ed è per l'appunto di relitti che volevo parlarti –
incalzò il re prontamente, nel contempo pensando:
«Ahi! Ahi! Ahi, questo è un osso duro,
una testa calda,
uno spirito libero.

Bisogna procedere con cautela».

6.f.

Dal canto suo,
Nico aveva notato la figlia del re,
la bella ragazza dai capelli biondi e gli occhi verdi,
ma concluse fra sé perentorio:
«È una principessa ed erediterà il trono:
è una creatura di terra. Non fa per me!».

6.g.

«Insomma – riprese Nico rivolto al monarca –,
perché mi hai chiamato,
cosa vuoi da me?».

A queste parole,
Laura e le guardie rimasero di stucco.
Il re ebbe un moto di sgomento abilmente dissimulato:
«Costui si rivolge a me con il “tu” – pensò –.

Meglio stare al gioco e non contrariarlo:
non ci mette niente a rituffarsi in acqua e andarsene via».

Quindi si accinse a rispondere con tono un po' mellifluo:
«Ecco, benedetto ragazzo, devi sapere
che il mio dominio non comprende solo vaste terre,

ma si estende anche a gran parte dei mari che le bagnano,

con tutti i tesori in essi nascosti».

«E allora?», interruppe Nico.

«E allora...,

325

330

335

340

345

350

355

360



e allora io ti chiedo di portarmi tutti i beni preziosi
che trovi nei relitti abbandonati sui fondali sottoposti al mio potere,
dal momento che per diritto quei beni appartengono a me. 365

Resta inteso
che non devi parlare con nessuno di questo nostro incontro.
Se acconsentirai al mio volere,
tua madre ne trarrà grande beneficio.
In caso contrario...».
E qui troncò il discorso,
rinforzando la minaccia con un'espressione sibillina del viso.

6.h.
A Nico la richiesta apparve un po' stonata:
gli sembrava un atto di rapina. 375

Tuttavia pensò:
«Io posso sempre andarmene e non ritornare più.
Ma mia madre invece vive qui
e sarebbe alla mercé di questo mascalzone.
Se mi rifiutassi di obbedirgli,
ne farebbe lei le spese».
Perciò accettò suo malgrado
e senza tante ceremonie si tuffò in acqua,
dando così inizio alla sua controversa missione. 380

7.

7.a.
Sei mesi dopo Nico ritornò nella sua città,
indossò una lunga casacca e si recò a corte.
In una mano stringeva per le estremità
un piccolo sacco di tela ruvida. 385

7.b.
Appena i servi lo annunciarono,
il re corse verso di lui e lo condusse nel suo studio privato.
«Ma sei pazzo a venire qui? – gli disse –
Nessuno deve sapere del nostro accordo!».
«Non c'era altro modo per consegnarti ciò che mi hai chiesto
– rispose il ragazzo –.
Tu hai la conchiglia per chiamarmi,
io non ho nulla per annunciarti il mio ritorno».
«Hai ragione.
D'ora in poi metterò una sentinella sulla spiaggia
che mi informerà del tuo arrivo». 395



Queste ultime parole lasciavano intendere che ci sarebbero state altre... cosiddette missioni, e Nico in cuor suo non ne era affatto contento. «Ho setacciato tutti i relitti che ho trovato nei tuoi mari – riprese il ragazzo – queste sono le gemme che ho trovato», e gettò in malo modo il sacchetto sulla scrivania. Il re sobbalzò per il gesto, ma si riprese subito, appena lo svuotò con ingordigia.	400
Ne vennero fuori rubini, perle, zaffiri, diamanti, smeraldi: uno sfarfallio di colori rallegrò gli occhi e le tasche del re.	410
7.c. «Con una parte di queste pietre farò cesellare per mia figlia i gioielli più sfavillanti del reame!». «Bene – riprese Nico –, nelle tue acque relitti da saccheggiare non ce ne sono più. Io me ne torno al mare e tu lascia in pace mia madre!», e fece per alzarsi dalla sedia.	415
– Aspetta, piccolo Nico, dobbiamo parlare ancora. Ecco, questo rubino è per te.	420
– No, grazie. In questo affare non voglio entrarci... Ho fatto quello che mi hai chiesto, ora siamo pari.	425
– Mio benedetto figliolo, nel mare non ci sono soltanto relitti, ma anche altre ricchezze. Portami tutto il corallo rosso e l'oro dei miei possedimenti marini, e tu e tua madre sarete liberi.	430
Nico avrebbe voluto prendere a schiaffi il suo re, ma si limitò ad andarsene sbattendo la porta. Uscì dalla corte, attraversò la città e si rituffò in mare.	435

**8.****8.a.**

Ne uscì dopo un anno, al tramonto,
con un sacchetto in mano
molto più piccolo di quello precedente.
Sulla spiaggia trovò la sentinella,
che corse subito a corte.

440

8.b.

Il re lo raggiunse a tarda sera insieme alla figlia,
che indossava gioielli
impreziositi dalle gemme raccolte a suo tempo da Nico.
«Ecco ciò che volevi», disse il ragazzo-delfino.
Aprì il sacchetto e ne trasse fuori
un rametto di corallo rosso
e una pepita d'oro grande quanto un ciottolino.

445

Il re andò su tutte le furie:

450

«Ma come,
sei stato fuori un anno intero
e questo è tutto quello che mi porti?
Vuoi prendermi in giro?
Mi stai imbrogliando?

455

Dov'è il resto del bottino?».

«Non c'è nessun resto
e l'imbroglio è solo nella tua testa – rispose Nico –.
Questo è quello che ho trovato casualmente

460

sui fondali marini in tuo potere».

«Nico, Nico, Nico!

Non dovevi *trovare*, dovevi *cercare*», ribatté il monarca.

8.c.

«Ora ascoltami bene – rilanciò Nico e il re indietreggiò –,
perché cercherò di mettere ordine nei tuoi pensieri.

465

Il mare è un mondo con un suo equilibrio:

ciò che in esso si genera e si sviluppa

non può essere preso come l'oro

rimasto nella stiva delle navi affondate

(ammesso e non concesso che questa sia un'azione lecita).

8.d.

Vicino a te hai la tua splendida figlia.

470

Se per una qualsiasi circostanza,

lei dovesse lasciare il tuo reame

e tu volessi tenere per te



una piccola ciocca dei suoi splendidi capelli,
non la taglieresti forse con cautela?

475

Attento a non danneggiare la sua chioma lucente?

E così bisogna fare anche con le ricchezze
che si producono negli oceani.

Alcune vanno lasciate lì;

480

altre si possono prelevare,
ma con cura,
con riguardo,
con amore:

come tu faresti con tua figlia».

8.e.

Le parole di Nico

485

provocarono una metamorfosi strana,
del tutto inaspettata,
nell'animo del re.

Egli sentì nella mente e nel cuore

490

di poter estendere a tutte le persone e le cose del suo reame

– e, oltrepassando il suo regno, al mondo intero –

una parte dell'immenso amore che provava per sua figlia Laura.

8.f.

Come per un incanto,

495

i confini ristretti e meschini del suo io s'infransero
e di colpo comprese tutto il male
che in passato aveva commesso.

Se ne pentì amaramente

e si propose di rimediare in ogni modo...

8.g.

Si fece forza

500

e ordinò alle guardie che lo accompagnavano di allontanarsi:
non voleva lo vedessero in quel momento per lui così arduo.

Quindi guardò negli occhi prima Nico, poi Laura.

Nel silenzio magico di quella notte,
con la luna che tremolava sull'acqua in lontananza,
lacrime liberatorie gli rigarono le guance,
fino ai baffi della sua lunga barba bianca.

505

A quel punto, Nico prese la parola:

«Assaggia quelle lacrime, mio re,
assaggiale, coraggio...».

«Sanno di sale!»,

510

rispose il vecchio monarca.

«Appunto, come l'acqua del mare,



da cui noi tutti proveniamo»,
affermò risoluto il ragazzo-delfino.

8.h.

Laura annuì accennando un sorriso,
mentre le sue lacrime
– testimoni di una gioia trattenuta –
catturavano la luce delle fiaccole
e le accarezzavano le labbra.

515

9.

9.a.

Passò del tempo.
Il re fece costruire un monumento su quella spiaggia,
per celebrare con il suo popolo il mare
e per ricordare a se stesso
ciò che era avvenuto quella notte.

520

In un punto di quell'opera si ergeva un podio
con una balaustra imponente.

525

Era destinato a Nico,
al quale il re aveva chiesto
di tornare a casa una volta all'anno,
per raccontare le sue avventure
e le meraviglie dei fondali marini.

530

9.b.

Il ragazzo
– diventato col tempo un florido uomo-delfino –
tenne fede all'impegno:
un'occasione per rivedere di tanto in tanto la madre,
che lo guardava con i suoi occhi azzurri
incorniciati da una chioma sempre più bianca.

535

9.c.

Anche il re invecchiava,
mentre la principessa si educava all'arte del buon governo,
alla solidarietà con gli esseri umani
e al rispetto della natura.

540

9.d.

Nico non salì mai su quel podio,
preferiva narrare le sue storie di mare stando fra la gente...



9.e.

E a quelli che, ascoltandolo,
si turbavano per la gioia o la tristezza
chiedeva di assaggiare le proprie lacrime,
per non dimenticare il grande padre Oceano...

545



L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

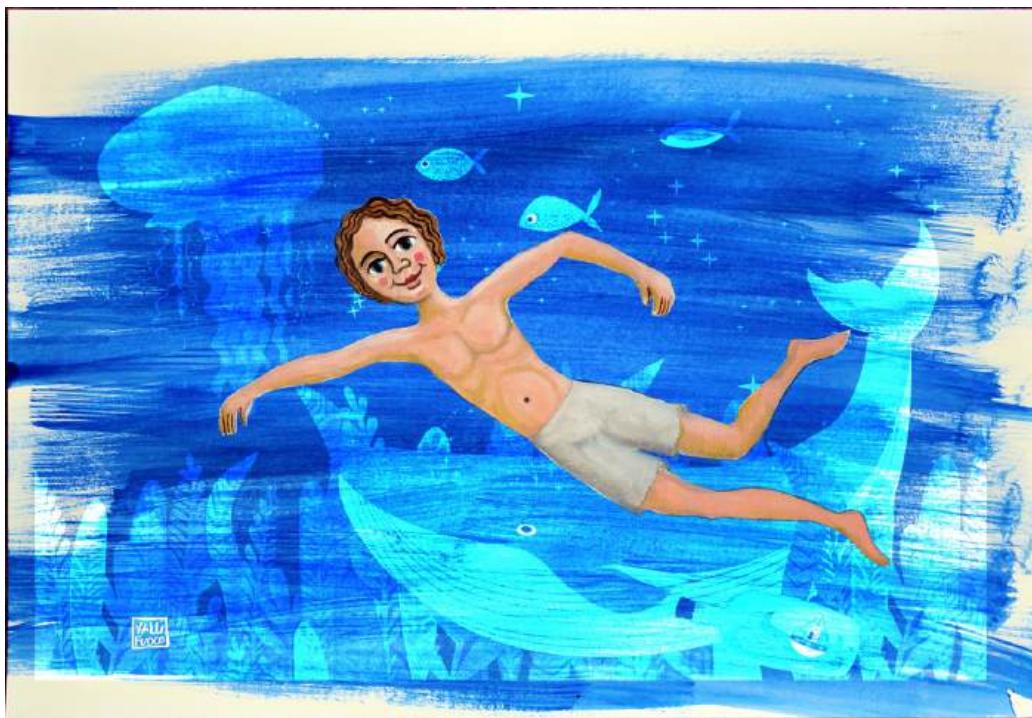
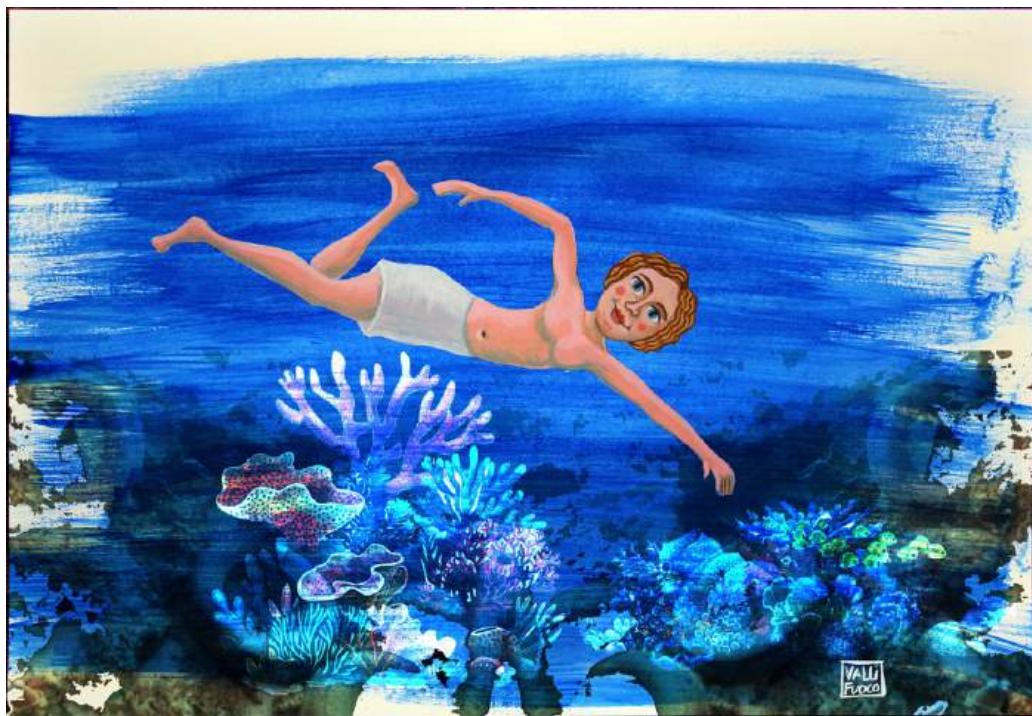
Alcuni disegni per l'illustrazione della fiaba *Nico e il suo re* di Rosario Diana

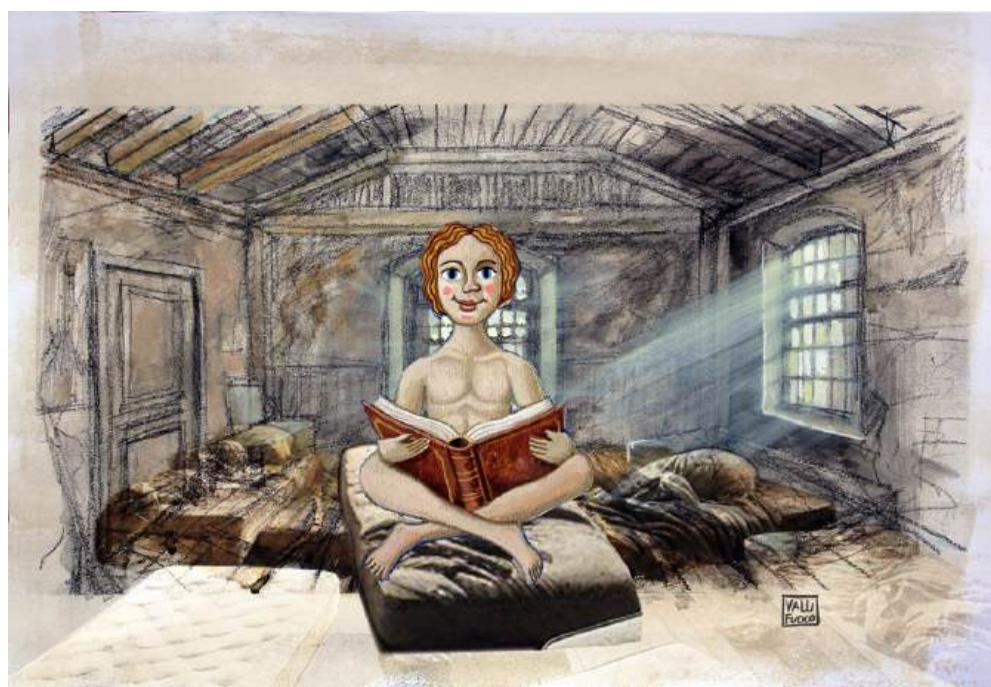
Gennaro Vallifuoco

Accademia di Belle Arti di Napoli

Le immagini, da me create, intendono ripercorrere lo stile epico della pittura popolare, soprattutto quella delle rappresentazioni dei Cartelloni dei Pupi e dei Cantastorie. Con questo intendo aderire allo stile fiabesco della storia di Nico, scritta per l'installazione da Rosario Diana e ispirata all'antichissima leggenda di Colapesce. Queste stesse immagini vengono contaminate con interventi di *collage* e di computer grafica al fine di esaltarne il potenziale espressivo-narrativo e favorirne l'animazione, in connessione con il racconto vocale, la componente sonora e lo spazio dell'installazione.

























L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

L'imprevedibilità sonora delle maree e la scoperta della loro voce

Field recording, sound design e composizione musicale sperimentale

per il paesaggio sonoro dell'installazione per il Napoli Fringe Festival

Gabriele D'Italia

Accademia di Belle Arti di Napoli

La partecipazione all'edizione 2025 del Napoli Fringe Festival ha rappresentato per me una significativa opportunità professionale e accademica: nel duplice ruolo di *sound designer*¹ e ricercatore. Tale esperienza mi ha permesso di acquisire ulteriori dati empirici funzionali alla ricerca di dottorato attualmente in corso presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, consentendo l'applicazione pratica, all'interno di un contesto intermediale, delle metodologie artistiche oggetto del percorso di studi.

Fin dall'analisi preliminare del progetto, è emersa una chiara convergenza tra le tematiche dell'installazione, progettata dalla Prof.sa Nera Prota (docente di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) e dalla Dott.ssa Rebecca Carlizzi (come me, dottoranda AFAM), e quelle della mia indagine dottorale, la quale verte sullo sviluppo di una prassi artistico-tecnica incentrata sull'utilizzo dell'acqua come elemento sonoro, visivo e installativo. Pertanto, la collaborazione con artisti e ricercatori provenienti da settori eterogenei si è rivelata determinante per l'arricchimento del bagaglio esperienziale e per la raccolta dei dati durante questa prima annualità di dottorato. Un'ulteriore opportunità offerta da questa esperienza è stata la collaborazione attiva durante tutto il percorso progettuale con una collega – Rebecca Carlizzi, appunto – facente parte del medesimo curriculum e del medesimo percorso di dottorato di ricerca presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Oltre agli aspetti prettamente tecnici e accademici, il progetto ha suscitato un notevole interesse per la natura intermediale dell'opera, legata all'elemento marino e alla figura leggendaria di Nicola Pesce. La narrazione elaborata da Rosario Diana (primo ricercatore di filosofia presso il CNR-ISPF²), ha suscitato interesse e un forte legame con parte delle tematiche di ricerca, legate ai miti e alle storie marittime del Sud Italia; tale legame è testimoniato anche dalla scelta di denominare *Cariddi* il primo strumento elettroacustico progettato e realizzato da me all'interno del percorso dottorale.

Durante le fasi iniziali di elaborazione progettuale e attraverso il confronto con le diverse figure professionali coinvolte, è stato possibile definire le competenze e le conoscenze da implementare, partendo da una *research question* fondamentale che sarà esplorata nel presente articolo: *come può il suono delle maree essere catturato, fissato nel tempo e successivamente rielaborato per un'installazione interdisciplinare?*

L'elemento marino ha sempre costituito una fonte primaria di ispirazione e indagine. Grazie al percorso di dottorato, è stato possibile approfondire lo studio di artisti che impiegano l'acqua come

¹ Professionista specializzato nella creazione e manipolazione di suoni ed effetti audio per il cinema, i videogiochi e il teatro.

² Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno.

medium espressivo, permettendo di comprendere lo stato dell’arte attuale e di analizzare le tecniche e le tecnologie già codificate.

Un esempio rilevante è rappresentato da Clarice Calvo-Pinsolle, artista francese con base a Bruxelles, la quale realizza installazioni e performance sonore esplorando gli stati dell’acqua, il vetro e la ceramica. Recentemente, l’artista ha presentato la prima versione dell’installazione *Symphonie d’une combustion*,³ un’opera in cui motori controllati da una scheda *Arduino*⁴ rilasciano gocce d’acqua a frequenze differenziate su piastre riscaldate. Tale processo genera il suono di una combustione e crea pattern organici; i segnali sonori vengono successivamente amplificati e inseriti in un circuito di *loop*,⁵ permettendo alla composizione di evolversi gradualmente in funzione delle variazioni di temperatura e umidità rilevate da sensori ambientali. [Fig. 1]



1. Clarice Calvo-Pinsolle, *Symphonie d’une combustion* – 2025

Un ulteriore caso studio di notevole interesse è costituito dal lavoro di Finnbogi Pétursson, artista visivo e sonoro islandese. Tra gli esempi più celebri della sua indagine sull’interazione tra suono e acqua figura *Circle*.⁶ In questa installazione, Pétursson sospende un *subwoofer*⁷ sopra una fossa colma d’acqua, facendo riprodurre all’altoparlante frequenze nel range 0-200 Hz. Le onde sonore increspano la superficie liquida formando cerchi regolari; all’aumentare dell’intensità dell’onda sonora, le variazioni del disegno superficiale vengono proiettate sulla parete posteriore, visualizzando fisicamente il fenomeno acustico. [Fig. 2]

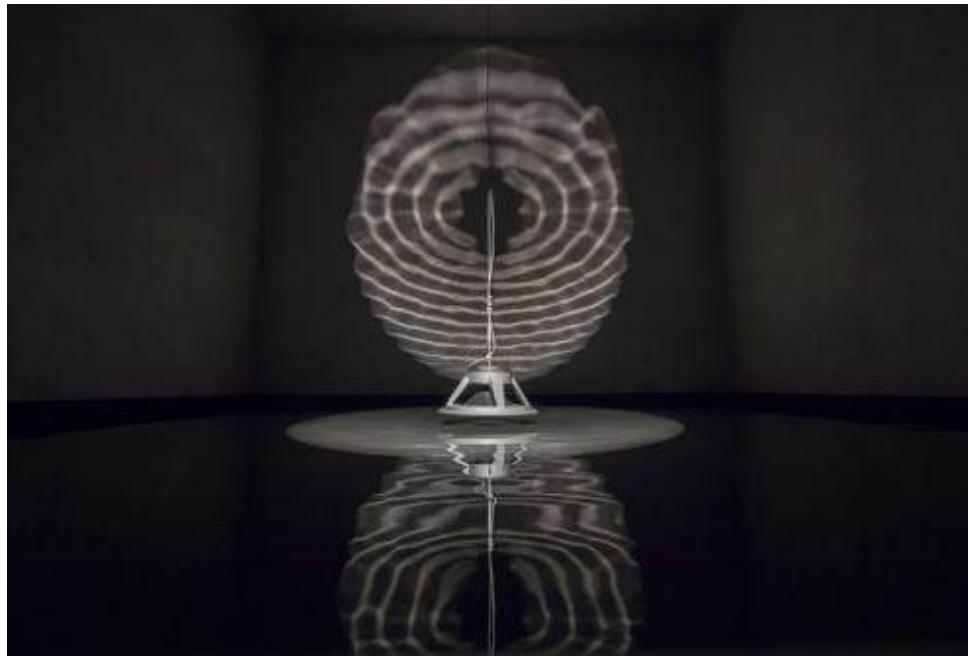
³ Installazione auto-generativa di Clarice Calvo-Pinsolle.

⁴ Piattaforma hardware e software di schede elettroniche dotate di microcontrollore.

⁵ Processo di riproduzione ciclica di un campione sonoro. Il loop può essere riprodotto tramite un campionatore, dei software o degli effetti audio.

⁶ Installazione del 1991 esposta presso il “Living Art Museum” di Reykjavik, in Islanda.

⁷ Altoparlante progettato per riprodurre le frequenze gravi.

2. Finnbogi Pétursson, *Circle* – 1991

Sebbene tali riferimenti possano apparire distanti dalla specifica installazione realizzata per il Napoli Fringe Festival, essi costituiscono una fonte di grande ispirazione per l’approccio artistico teso all’utilizzo dell’acqua. Dimostrano come i suoni marini e lo stato fisico della materia possano essere trasformati per creare ambienti immersivi.

Nello specifico, per la realizzazione del *sound design*⁸ dell’installazione *Nico e il suo Re. Una fiaba ecologica napoletana*, sono stati messi in atto molteplici aspetti della ricerca dottorale condotta presso l’Accademia di Belle Arti di Napoli:

- Studio e analisi delle pratiche artistiche idro-correlate.
- Pratiche di *field recording*⁹ mediante l’utilizzo di idrofoni.¹⁰
- *Sound design* applicato a campioni sonori naturali.
- Composizione musicale sperimentale mediante l’utilizzo di *Cariddi*, strumento DIY¹¹ in grado di utilizzare l’acqua come nucleo sonoro.

Oltre ai già citati Clarice Calvo-Pinsolle e Finnbogi Pétursson, è doveroso menzionare l’influenza di artisti quali Tomoko Sauvage, Marco Barotti e il collettivo *Les Biologistes Marins*, il cui lavoro contribuisce quotidianamente allo sviluppo della ricerca condotta.

⁸ Pratica legata alla creazione di elementi audio utilizzando tecniche, strumenti e software di produzione audio.

⁹ Pratica attraverso la quale si registra e campiona il paesaggio sonoro di uno specifico ambiente sonoro.

¹⁰ Microfoni progettati per poter registrare l’acustica sottomarina.

¹¹ L’acronimo DIY sta per *Do It Yourself*. Indica l’attività di costruire, modificare o riparare oggetti da soli, sfruttando il riciclo creativo e l’autoproduzione.



Si procede ora all’analisi della parte pratica del lavoro di ricerca e del processo creativo attuato per il festival. Il *field recording* è la pratica attraverso la quale si registra e campiona il paesaggio sonoro di uno specifico ambiente, avvalendosi di differenti tipologie di microfoni e registratori portatili. Tale disciplina è tradizionalmente legata alla catalogazione e alla raccolta di suoni destinati a librerie sonore per il cinema e il settore video ludico. Attualmente, le tecniche e la strumentazione associate a questa pratica sono molteplici e, come in ogni forma d’arte, ogni *field recordist* sviluppa metodologie e approcci personali. Nel caso in esame, il *field recording* è evoluto nel corso degli anni da mero processo tecnico-lavorativo a forma di meditazione, in particolare in relazione al suono del mare e della costa palermitana. L’evoluzione del *field recording* procede parallelamente agli avanzamenti tecnologici. Per mantenere un aggiornamento costante, si è fatto riferimento al lavoro di professionisti quali Marcel di *Free To Use Sounds* e Antonino Russo, compositore e *field recordist* italiano. Inoltre, è stato necessario affrontare il tema dell’acustica sottomarina, consultando letteratura scientifica¹² dedicata ai cetacei e allo studio dell’ambiente subacqueo. È emerso con interesse come i biologi marini monitorino la vita sottomarina tramite idrofoni, studiando il linguaggio e le abitudini dei cetacei attraverso l’analisi delle frequenze sonore. Fondamentale in tal senso è stato il contributo di Monica Francesca Blasi, ecologa marina e fondatrice di *Filicudi WildLife Conservation*,¹³ con la quale è stato possibile organizzare un evento sulla salvaguardia della fauna marina presso l’isola di Filicudi, realizzando dal vivo la colonna sonora per un suo documentario sulla tematica in oggetto. La performance è stata realizzata in collaborazione con la violinista Benedetta Fabbri. Come si evince, il *sound design*, i suoni marini, la biologia marina e le arti performative sono aspetti che si intrecciano indissolubilmente nel percorso di ricerca dottorale.

Il campionamento sonoro delle maree segue un iter procedurale che principia dalla scelta della strumentazione in funzione del tratto di mare presso il quale si andrà a lavorare. La selezione dell’idrofono adeguato ha rappresentato una criticità per lungo tempo. I primi esperimenti sono stati condotti con idrofoni auto-costruiti, grazie al supporto di Borut Jerman, presidente di PiNA.¹⁴ Durante una residenza artistica a Gorizia, Jerman ha introdotto l’uso degli idrofoni (specificamente gli *Aquarian Audio HIA*), permettendo le prime registrazioni sottomarine. Di fronte alla necessità di disporre di strumentazione accessibile, durante una conversazione sulla tecnologia e struttura costruttiva degli idrofoni, Jerman rispose a una mia domanda sulla possibilità di fabbricare in casa un idrofono nel seguente modo: «Sai usare un saldatore? Se lo sai usare, ti basta acquistare dei dischi piezoelettrici e trovare un modo per rendere il circuito e il piezo impermeabili. Così avrai un idrofono DIY». Questa conversazione, e questa risposta, hanno segnato una svolta nel mio percorso accademico e professionale, focalizzando l’attenzione sull’acqua, le sue sonorità e le possibilità artistiche legate a una ricerca su questo elemento naturale.

Negli anni successivi sono state realizzate due versioni di idrofoni DIY, applicando nuove competenze elettrotecniche per migliorare la versione più recente, utilizzata per amplificare l’acqua nello strumento *Cariddi*. Un passo decisivo per l’analisi dettagliata delle caratteristiche sonore delle maree è stato l’acquisizione dell’idrofono Aquarian Audio AS-1. Tale strumento ha permesso di ampliare enormemente lo spettro sonoro dei campionamenti, rivelando dettagli e possibilità di utilizzo inedite.

La differenza tra il primo idrofono DIY e l’Aquarian Audio AS-1 è evidente: l’AS-1 fornisce un ascolto dettagliato dello spettro tra i 20 Hz e i 20 kHz, mentre l’idrofono DIY non riesce ad essere così

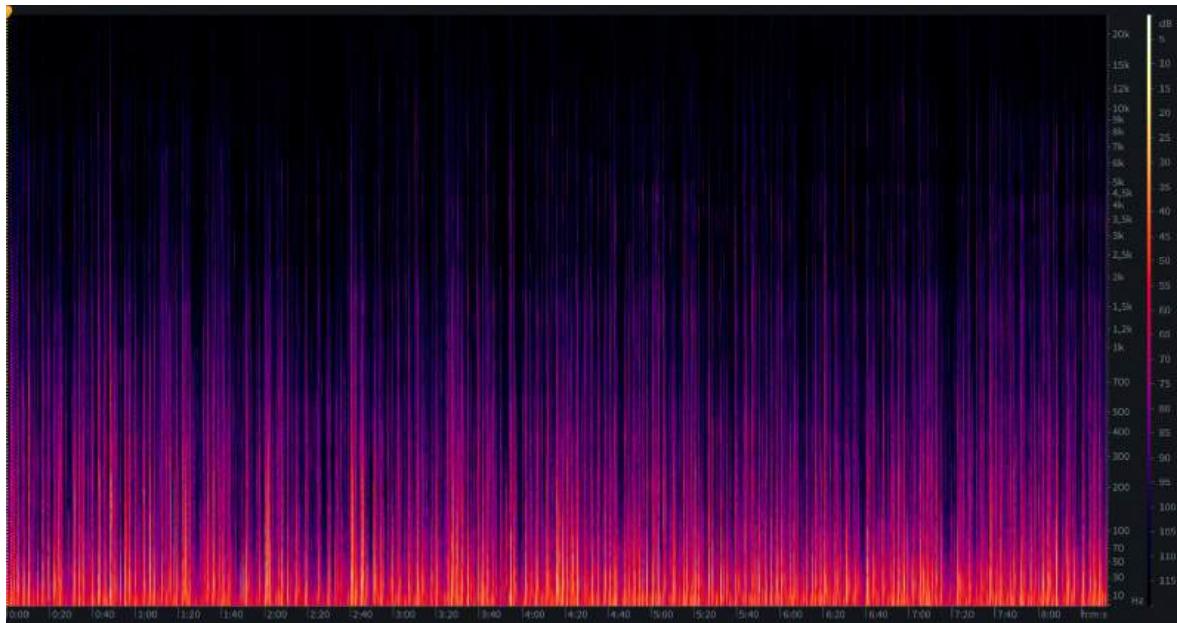
¹² Farrell, “AT Collections – Underwater Acoustics”, July 1, 2022.

¹³ Associazione no profit volta allo studio e alla conservazione delle risorse marine dell’Arcipelago Eoliano.

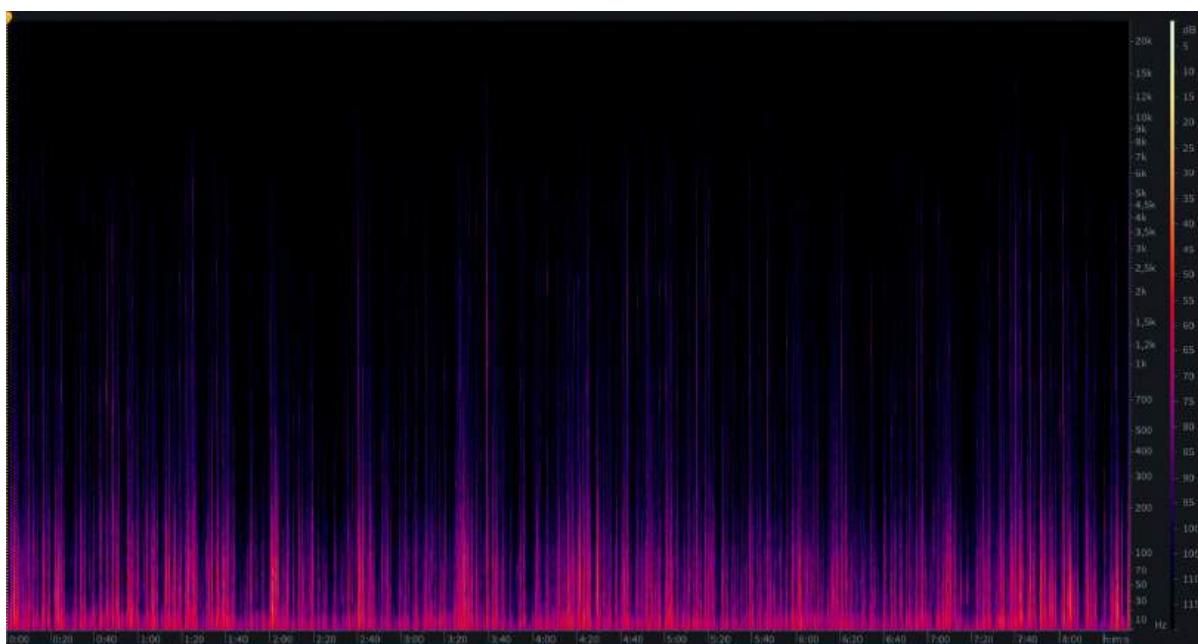
¹⁴ Centro multimediale e giovanile responsabile di HEKA, un laboratorio all’intersezione tra scienza e arte.



dettagliato e preciso nell’acquisizione delle informazioni sonore, essendo basato su un tipo di tecnologia differente. La maggiore quantità di dati audio acquisita, grazie al modello AS-1 si presta, inoltre, alla realizzazione di progetti di *Data Sonification*, argomento attualmente in fase di studio per futuri sviluppi della ricerca. [Figg. 3 e 4]



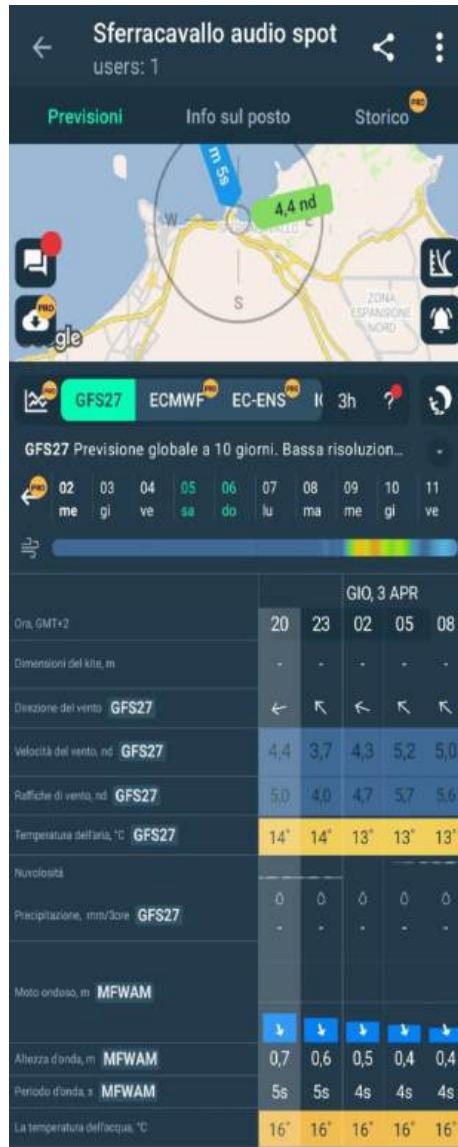
3. Aquaria Scientific AS-1 - analisi con software iZotope RX rec
22/03/2025 ore 15:59



4. Idrofono DIY – analisi con software iZotope RX rec 22/03/2025



I campionamenti per l’installazione *Nico e il suo Re* sono stati realizzati con l’AS-1 presso una specifica insenatura della costa di Sferracavallo a Palermo (coordinate: 38.200095, 13.270544). [Fig. 5]



5. Applicazione Windy.app, grazie alla quale vengono monitorate le condizioni meteorologiche alle coordinate 38.200095, 13.270544

Come evidenziato dalla documentazione fotografica [Fig. 6], in questo scoglio è presente un’insenatura all’interno della quale si crea un particolare movimento di risacca. Questo luogo è divenuto sito prediletto per il campionamento poiché, anche in condizioni meteorologiche avverse, la conformazione della roccia attutisce l’impatto dell’onda, evitando la saturazione del segnale audio catturato dall’idrofono.



6. Insenatura della scogliera, coordinate 38.200095, 13.270544

Parallelamente al campionamento del suono naturale, sono state avviate pratiche di improvvisazione estemporanea, lavorando in tempo reale con processori di segnale. [Figg. 7 e 8]



7. Set up per improvvisazione sonora con il mare – routing 1: Boss BF-2 (Flanger), AC Noises Ama, Respira, Ricorda (Riverbero/bit crusher, tremolo, riverbero granulare), power bank Harley Benton

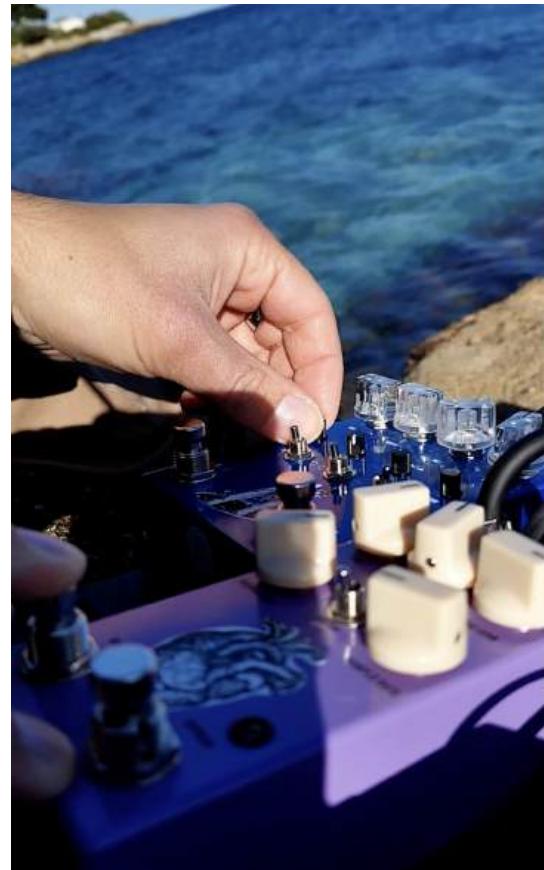


8. Set up per improvvisazione sonora con il mare – routing 2: Boss BF-2 (Flanger), AC Noises Ricorda, Ama, Respira, (Riverbero granulare, riverbero/bit crusher, tremolo), power bank Harley Benton

Utilizzando un registratore multitraccia Zoom F8, è possibile registrare simultaneamente la traccia neutra dell’idrofono e una traccia processata tramite catena di effetti in *send/return*. Questa metodologia ha permesso di sperimentare un tipo di improvvisazione musicale unica. Durante l’improvvisazione con altri musicisti, soprattutto con musicisti con cui si suona da diversi anni, sarà possibile prevedere risposte e scelte sonore all’interno dell’*ensamble* in cui ci si trova. Mentre l’interazione con il mare, impone una costante posizione di ascolto e accoglienza, poiché nonostante lo studio preventivo delle condizioni meteo, ogni onda rimane unica, rendendo l’interazione musicale totalmente imprevedibile. Questa pratica musicale ed artistica e il suo sviluppo nel corso di questi ultimi anni sono stati sicuramente guidati ed influenzati dal seguente pensiero: «Il mare lavora (non in tutto) come un vero artigiano, nel senso che non ha orari fissi per fare il suo lavoro, i tempi li decide lui, lavora solo quando sente che è il momento giusto di agire». ¹⁵ [Figg. 9 e 10]



9. dettaglio insenatura coordinate 38.200095,
13.270544



10. Set up per improvvisazione sonora con il mare - routing 3: AC Noises Ama e Ricorda (Riverbero/bit crusher, riverbero granulare), power bank Harley Benton

¹⁵ B. Munari, *Il mare come artigiano*, Corraini, Mantova, 1995.

Tale pratica ha rafforzato le mie competenze di *sound design*, permettendomi di verificare empiricamente quali effetti audio interagiscano efficacemente con lo spettro sonoro dell’acqua, soprattutto quella salata. Attualmente, si può affermare che effetti quali *flanger*, riverbero, tremolo e *delay* risultino i più funzionali:

- Il *flanger*¹⁶ permette al suono del mare di assumere caratteristiche simili al verso di un cetaceo o a vocalizzazioni umane gutturali.
- Il riverbero¹⁷ e il *delay*¹⁸ estendono la durata dell’impatto sonoro, consentendo di riempire i vuoti tra un’onda e l’altra.
- Il tremolo,¹⁹ se calibrato attentamente, può trasformare il moto ondoso in una ritmica sintetica e auto-generativa.

Queste competenze sono state applicate nello sviluppo della traccia audio immersiva per l’installazione. La traccia, diffusa in quadriphonia, è stata prodotta unendo due sessioni di campionamento presso la costa di Sferracavallo con due tracce registrate mediante *Cariddi*. [Fig. 11]



11. *Cariddi* – versione MKI – 2025

¹⁶ Effetto di modulazione audio che crea sonorità metalliche. L’effetto è basato su un ritardo del segnale (5-20 ms) modulato da un LFO, ovvero un oscillatore a bassa frequenza.

¹⁷ Effetto d’ambiente audio che simula la riverberazione naturale di un ambiente.

¹⁸ Effetto audio basato sulla ripetizione di un segnale sonoro secondo differenti linee di ritardo.

¹⁹ Effetto di modulazione audio che crea una pulsazione ritmica variando ciclicamente l’ampiezza del suono.



Cariddi è uno strumento elettroacustico che utilizza l’acqua come nucleo sonoro tramite controlli interattivi, inclusi quattro sensori a ultrasuoni che permettono al performer di interagire con l’acqua attraverso il movimento. Lo strumento è progettato per generare vortici in quattro ampolle di vetro borosilicato, il cui suono viene catturato da idrofoni e successivamente modificato da una catena di effetti indipendente per ogni vortice. La composizione con *Cariddi* segue un approccio analogo all’improvvisazione svolta sulla costa, dal momento che lo strumento è stato concepito per ricreare l’imprevedibilità delle maree in spazi artificiali.

Il processo compositivo si è articolato in due fasi:

1. Una prima sessione di registrazione utilizzando come base le registrazioni neutre del mare.
2. Una seconda sessione utilizzando come base le registrazioni manipolate con effetti.

Considerata la differenza timbrica tra le basi, l’esecuzione su *Cariddi* è stata calibrata in funzione dei suoni di riferimento, rispettando l’approccio artistico di interazione con l’elemento naturale. [Figg. 12 e 13]

A seguito di una revisione delle *take*,²⁰ è stata effettuata una selezione delle versioni più idonee per la traccia finale, destinata alla spazializzazione e alla connessione con la voce narrante di Cecilia Lupoli (attrice napoletana).



12. Dettaglio sessione di registrazione con *Cariddi*

²⁰ Una *take* è una singola registrazione continua, dal momento in cui si avvia il registratore a quando viene fermato. Il termine viene utilizzato in ambito musicale, cinematografico e televisivo.



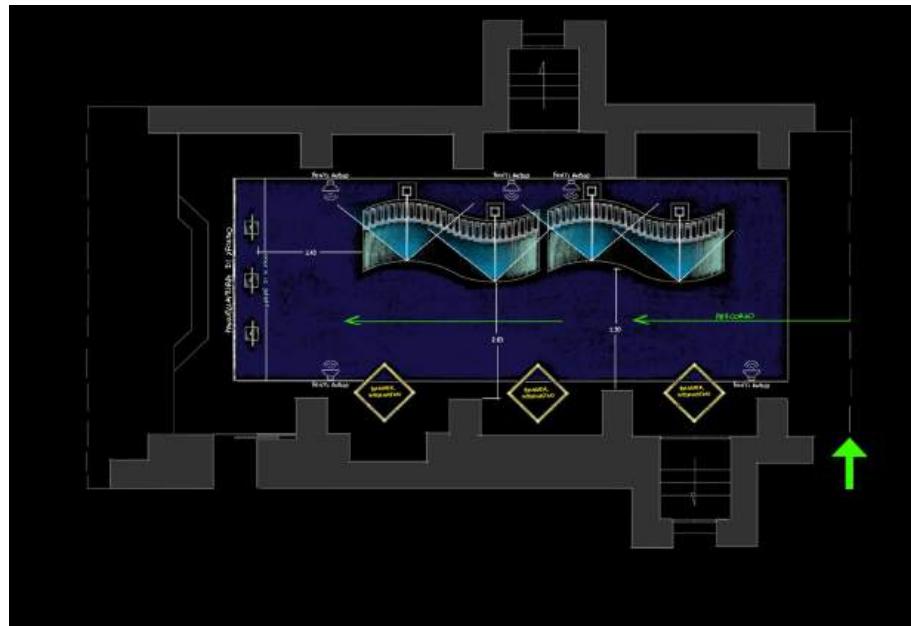
13. Dettaglio sessione di registrazione con *Cariddi*

La conformazione rettangolare dell’ambiente espositivo ha consentito una spazializzazione sonora suddivisa in tre sezioni, creando un percorso sonoro per i fruitori:

1. All’ingresso, il pubblico veniva avvolto dal suono del mare e dalle video-proiezioni realizzate da Rebecca Carlizzi sui disegni del Prof. Gennaro Vallifuoco (docente di scenografia presso l’Accademia di Belle Arti di Napoli).
2. Spostandosi verso il centro, i visitatori entravano nell’area della voce narrante di Cecilia Lupoli, diffusa da due altoparlanti celati dalla scenografia.
3. Proseguendo verso le opere di *science-art* di Marina Iorio (primo ricercatore di geofisica presso il CNR-ISMAR²¹ e *science-artist*), si veniva nuovamente immersi nel suono del mare e nelle sonorità di *Cariddi*.

Tale scelta espositiva – concordata con la Prof.ssa Nera Prota – mirava a bilanciare gli elementi sonori, permettendo al pubblico di “mixare” l’ascolto attraverso il proprio posizionamento nello spazio. Per problematiche tecniche legate all’allestimento non è stato possibile progettare una reale quadrifonia, con un posizionamento spaziale degli elementi sonori all’interno dell’ambiente. Per questo si è deciso di raddoppiare la stereofonia sull’asse principale della stanza. [Fig. 14]

²¹ Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze Marine.



14. Pianta spazio espositivo – Fondazione FOQUIS

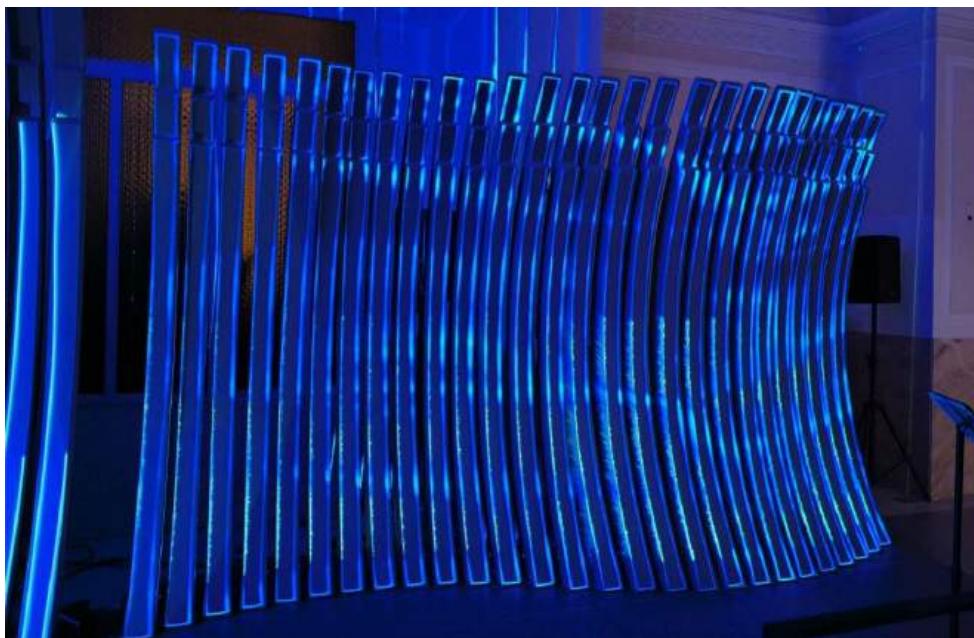
Dal punto di vista tecnico, è stata cruciale l’analisi delle frequenze stazionarie e risonanti della sala per un corretto lavoro di post-produzione.²² È stato necessario attenuare le frequenze tra i 180 Hz e i 1300 Hz per evitare risonanze indesiderate. [Fig. 15] Durante l’allestimento è stato eseguito un secondo controllo acustico, resosi necessario poiché l’inserimento della scenografia e di elementi volumetrici aveva modificato la risposta dell’ambiente rispetto al primo sopralluogo. A seguito di tale verifica, è stata applicata una leggera correzione dell’equalizzazione e regolati i livelli e il posizionamento dei sei altoparlanti.



15. Dettaglio elaborazione frequenze indesiderate con il plug-in Pro•Q3 dell’azienda Fab Filter

²² Fase conclusiva del processo di produzione sonora per brani musicali, composizioni immersive per mostre multidisciplinari e il settore cinematografico.

Il video mapping, progettato da Alessandro Papa (*Video Set Designer* e docente presso l’Accademia di Belle Arti di Napoli) strutturato *a loop*, era composto dall’animazione (realizzata dalla Dott.ssa Carlizzi sui disegni del prof. Vallifuoco) e da un gioco astratto di luci e colori (realizzato appositamente per la porzione dell’installazione interamente priva di voce narrante e strettamente legata al lavoro di *sound design* marino e sperimentale). [Fig. 16]



16. Dettaglio video mapping – *Nico e il suo Re. Una fiaba ecologica napoletana*,
Fondazione FOQUS – 2025

Esporre l’opera presso la Fondazione FOQUS ha permesso l’acquisizione di dati di forte interesse per quanto concerne l’impatto educativo e sociale del lavoro artistico in oggetto. Il coinvolgimento di scolaresche (dalla prima alla quinta classe della scuola primaria) ha evidenziato come l’installazione sia stata capace di attrarre e mantenere l’attenzione di fasce d’età differenti, confermando l’universalità dell’elemento marino come archetipo narrativo e sonoro. La risposta entusiasta degli studenti anche dell’Accademia (e quindi più vicini al mondo della ricerca e dei percorsi universitari ed accademici) ha validato la scelta di utilizzare una pluralità di elementi artistici – dal disegno alle pratiche di *sound design* legate all’acqua, fino alla narrativa – per creare un ambiente inclusivo capace di accogliere e stimolare più generazioni simultaneamente.

In conclusione, i risultati ottenuti confermano la solidità del percorso di ricerca finora intrapreso. L’acqua si è rivelata un elemento artistico e narrativo dalle infinite potenzialità, capace di agire come catalizzatore per l’innovazione tecnologica e la divulgazione culturale. La ricerca dottorale dispone dunque di ampie prospettive di sviluppo per il restante biennio, prefigurando ulteriori evoluzioni nell’ambito della produzione di strumenti musicali aventi l’acqua come fulcro sonoro, nella *Data*



*Sonification*²³ e nei progetti artistici *site-specific*²⁴ incentrati su un’interattività ambientale, con l’obiettivo di approfondire ulteriormente il dialogo tra materia, suono e tecnologia nonché il legame tra gli esseri viventi e il mare.

Il mare fa questi lavori con quello che il caso gli mette sotto l’onda... La sabbia è come la carta vetrata senza la carta, per cui i sassi del mare sono sempre tutti perfettamente arrotondati, senza spigoli. Il mare è allergico agli spigoli. Egli arrotonda qualunque oggetto, di legno, di pietra, di plastica, di metallo (specialmente l’alluminio), di vetro... Quando l’oggetto fu asciutto lo riprendemmo in mano e cominciammo a osservarlo da ogni parte. Di certo non era un oggetto smarrito da qualcuno, era un oggetto “lavorato”. Non era un residuo di origine animale. Non era uno strumento di navigazione. Non era un manufatto di qualche fattucchiera. Non era un giocattolo o parte di esso. Non era un ornamento di un popolo primitivo. Ma era lì davanti a noi (e qualcun altro che era venuto a vedere cosa succedeva) in tutta la sua natura polimaterica inquietante. Era un oggetto prodotto dal mare come artigiano. Un oggetto per ora non identificabile ma comunque insolito. Forse era il prodotto di un inconscio marino inesplorato.²⁵

²³ M. Maskey – A. Maroune, “From Data to Melody: Data Sonification and Its Role in Open Science”, *NASA Earthdata*, June 13, 2024.

²⁴ Il termine *site specific* è utilizzato in ambito artistico per indicare un intervento pensato per inserirsi in un preciso ambiente.

²⁵ B. Munari, *Il mare come artigiano*, cit., (senza indicaz. di pagina).



L'installazione intermediale *Una fiaba ecologica napoletana. Vita e morte di Nicola Pesce*

di Nera Prota e Rebecca Carlizzi

Dispositivi del sensibile: materiali teorici e artistici

Le opere di *science-art* all'interno dell'installazione

Marina Iorio

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto di Scienze Marine (ICNR-SMAR)

Le tre opere sotto riportate sono state inserite nel corpo dell'installazione intermediale progettata e realizzata da Nera Prota e Rebecca Carlizzi: *Una fiaba ecologica napoletana: vita e morte di Nicola Pesce*. L'installazione si è posta l'obiettivo di far convergere molteplici linguaggi artistici in un'unica, fruibile esperienza immersiva, dedicata al delicato equilibrio tra l'uomo e il mare e alla complessa dinamica tra lo sfruttamento ambientale e i rischi ecologici.

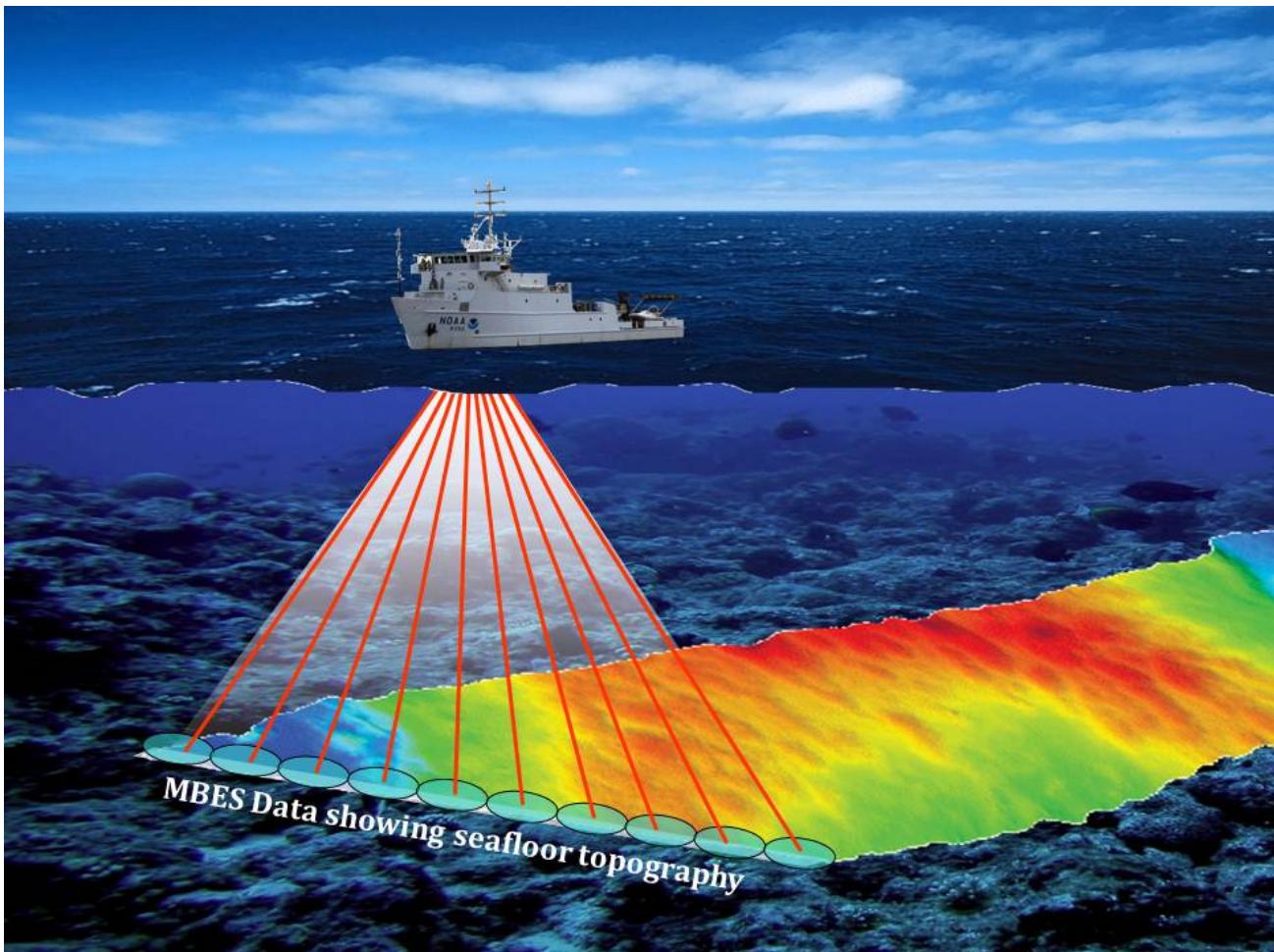
Le visioni rappresentate nelle opere raccontano, in forma astratta, del mare come culla ancestrale della vita, del suo lento fluire, spinta dai moti convettivi delle correnti, dell'impatto dell'uomo sul mare e del tempo che, inesorabile, scorre sulle vicende umane e sul pianeta, rendendo l'antropocentrismo una visione estremamente limitata della realtà.

La tecnica utilizzata per realizzare le opere esposte parte dalla rielaborazione di dati ottenuti da tecnologie sofisticate: i *Multibeam Echo Sounder* (MBES). Gli MBES, ancorati sotto le chiglie delle navi, producono un flusso complesso di misurazioni ottenute da diversi sensori e raccolte da un sistema sonar. Questi dati sfruttano il principio di riflessione delle onde acustiche (fenomeno dell'eco) e rappresentano le misurazioni effettuate dal sonar, mentre invia più fasci acustici in uno schema a ventaglio, misurando il tempo impiegato da ciascun fascio per raggiungere il fondale marino e tornare indietro. Lo strumento traduce automaticamente le onde sonore che giungono all'ecoscandaglio in misure di profondità ed è in grado di restituire attraverso software dedicati visioni tridimensionali virtuali ma di altissima qualità e precisione dei fondali.

Su grande scala le mappature morfo-batimetriche da MBES, insieme ad altre tecnologie geofisiche, contribuiscono a svelare la storia della terra inscritta nelle profondità oceaniche. Ci hanno fatto vedere, infatti, le spettacolari catene montuose lunghe migliaia di chilometri nel centro degli oceani (Dorsali medio oceaniche) o i profondi canyons sottomarini del Golfo di Napoli: morfologie determinate dai movimenti tettonici o dalle oscillazioni del mare, a volte anche dell'ordine di centinaia di metri.

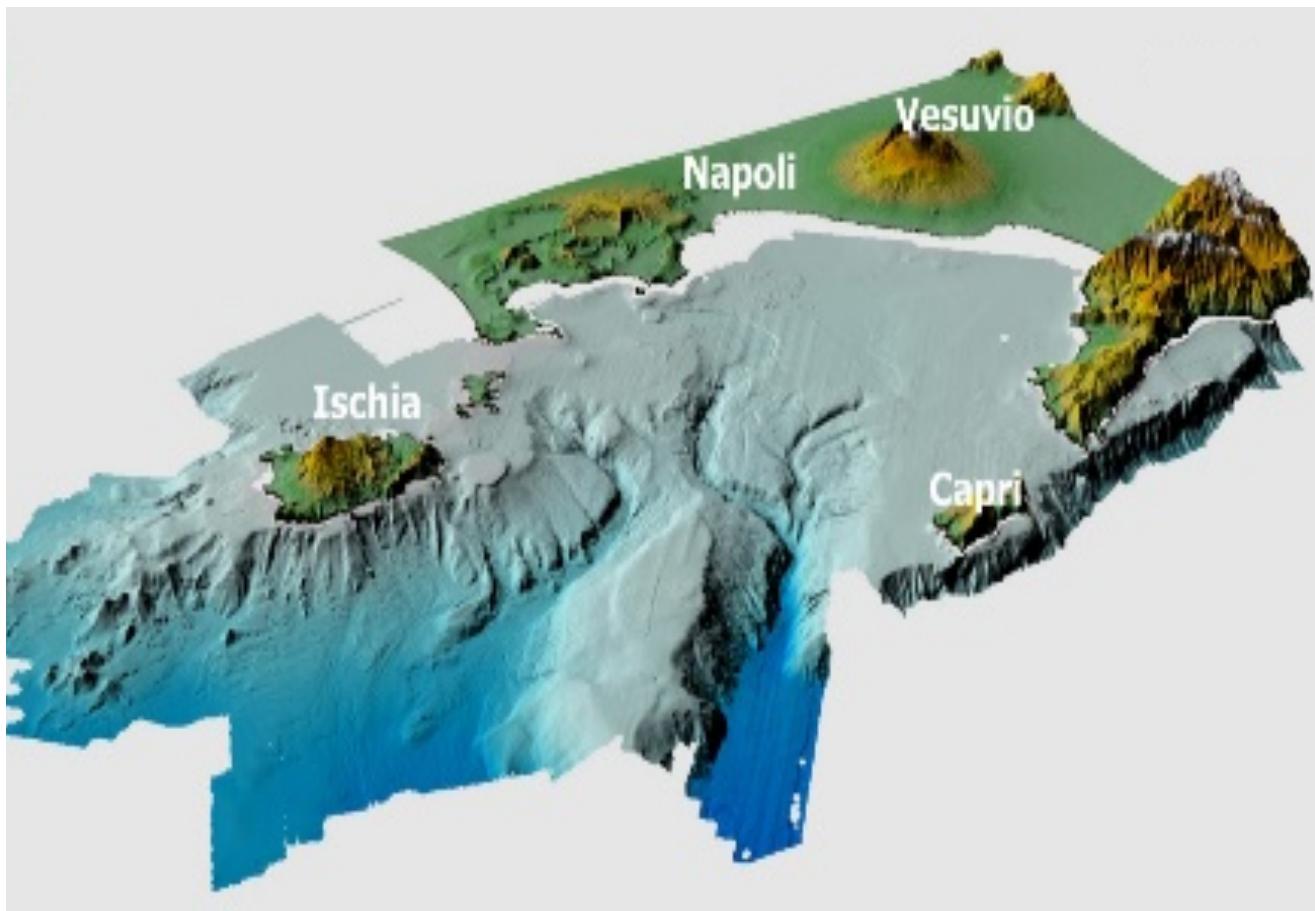
Quindi le tre opere trasfigurano visioni virtuali di paesaggi, altrimenti invisibili per l'uomo, in realtà immaginifiche e poetiche, attraverso forme astratte e l'uso attento e ispirato del colore; colore a tratti potenziato anche con l'uso di tecniche artistiche tradizionali come l'acquerello.

In questo modo il grande pubblico può fruire, attraverso i sensi, della visione di dati scientifici, trasformati in opere uniche e metaforiche, che toccano l'esistenza con le sue contraddizioni e le sue speranze. Queste opere sono il frutto dell'impatto che la tecnologia della realtà virtuale ha avuto in pochissimo tempo sulla società e sulle ricerche artistiche contemporanee, le quali si sono potute avvalere di nuove visioni, forme e apparenze.



Rappresentazione grafica di nave oceanografica, dotata di sistema *Multibeam echosounder* e ventaglio di dati (*Swath*) acquisiti in tempo reale dallo stesso strumento¹

¹ Per i crediti: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fis01334_\(27555144884\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fis01334_(27555144884).jpg)>, <<https://flickr.com/photos/51647007@N08/27555144884>> fis01334 Artist's conception of multibeam sonar on NOAA Ship NANCY FOSTER Image ID: fis01334, NOAA's Fisheries Collection Credit: NOS/NCCOS/CCMA.

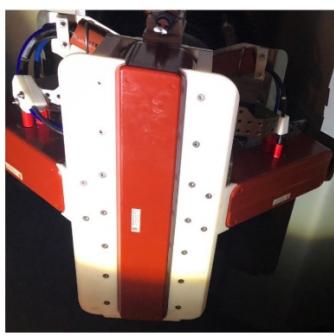


Rappresentazione del Golfo di Napoli ottenuta da dati *Multibeam* e dal Modello Digitale Terrestre (DTM) della regione Campania. È possibile ammirare i grandi canyons sottomarini “Magnaghi” e “Dohrn”. Quest’ultimo raggiunge, in alcuni punti profondità maggiori di 1000 m. La morfologia di questo settore del golfo è stata modellata nel tempo dall’intensa attività vulcanica dei Campi Flegrei, da sistemi di faglie profonde e dall’erosione dovuta alle variazioni del livello marino (dati ed elaborazioni CNR-ISMAR)²

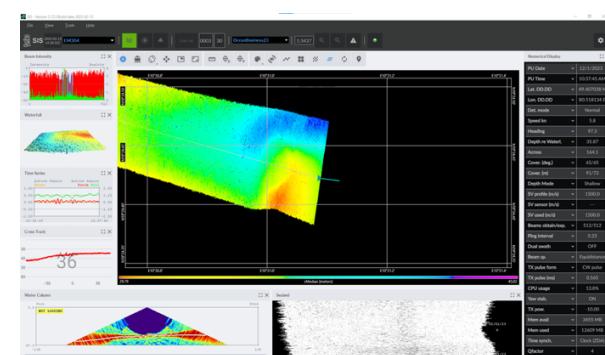
² Modificato da B. D’Argenio, G. Aiello – G. De Alteriis – A. Milia – M. Sacchi – R. Tonielli – A. Angelino – F. Budillon – F.L. Chiocci – A. Conforti – M. De Lauro – G. Di Martino – C. D’Isanto – E. Esposito – L. Ferraro – S. Innangi – D. Insinga – M. Iorio – E. Marsella – F. Molisso – V. Morra – S. Passaro – N. Pelosi – S. Porfido – A. Raspini – S. Ruggeri – G. Sarnacchiaro – C. Terranova – G. Vilardo – C. Violante, *Digital elevation model of the Naples Bay and adjacent areas, Eastern Tyrrhenian sea*, in G. Pasquarè – C. Venturini – G. Groppelli (Eds.) *Mapping Geology in Italy*, S.EL.CA., Firenze, 2004, pp 21-28.



La Gaia Blu è la principale nave da ricerca del Consiglio Nazionale delle Ricerche, grazie alla quale il CNR svolge studi in ambito geologico, oceanografico, biologico ed atmosferico, nel Mar Mediterraneo e negli oceani, incluse le aree polari. La nave è equipaggiata con tre MBES Kongsberg di ultima generazione che operano da 5000 a 250 metri di profondità <<https://www.cnr.it/it/nave-oceanografica-gaia-blu>>



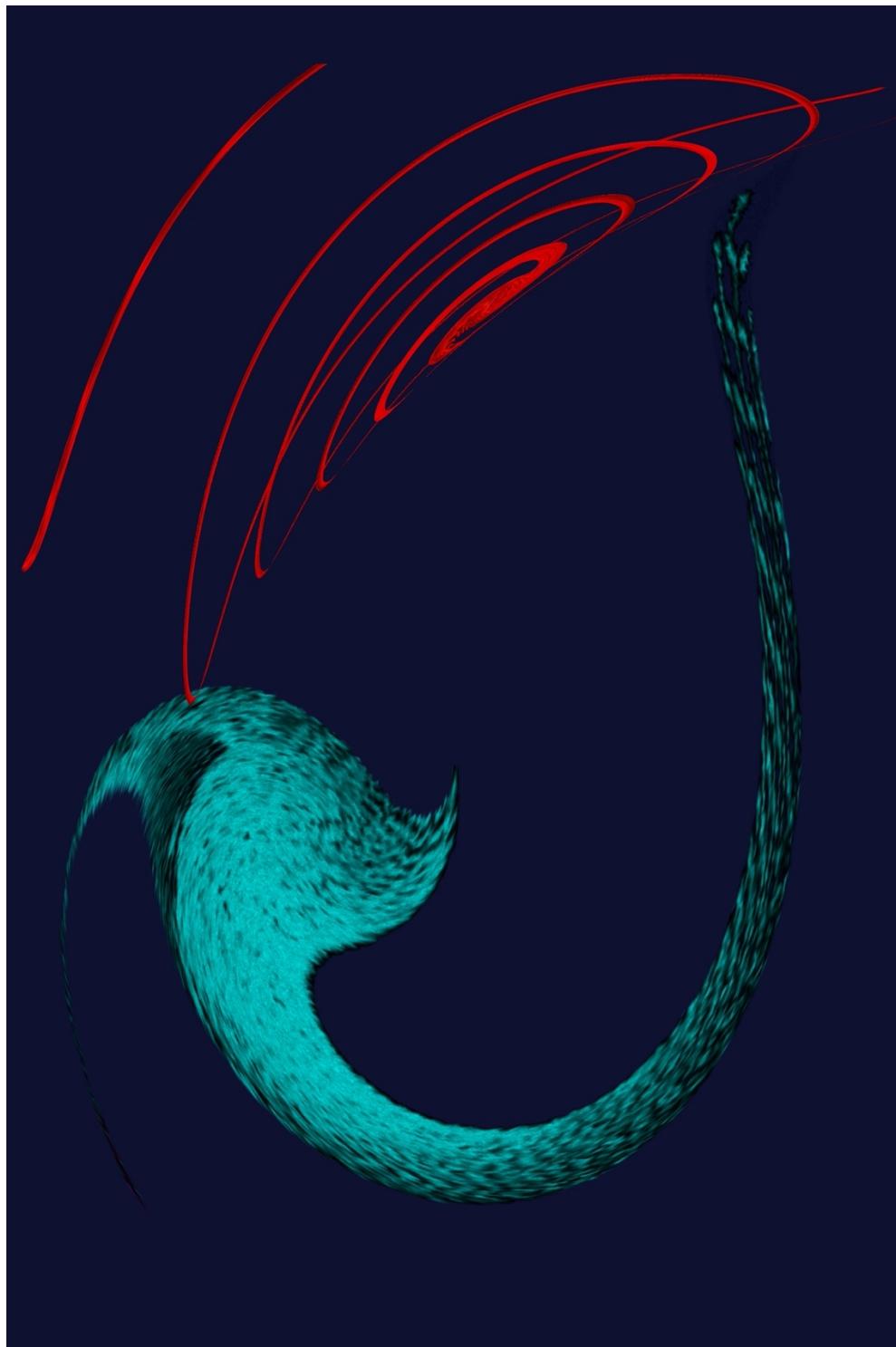
<<https://geo-matching.com/products/em-2040-04-dual-rx-mkii>>



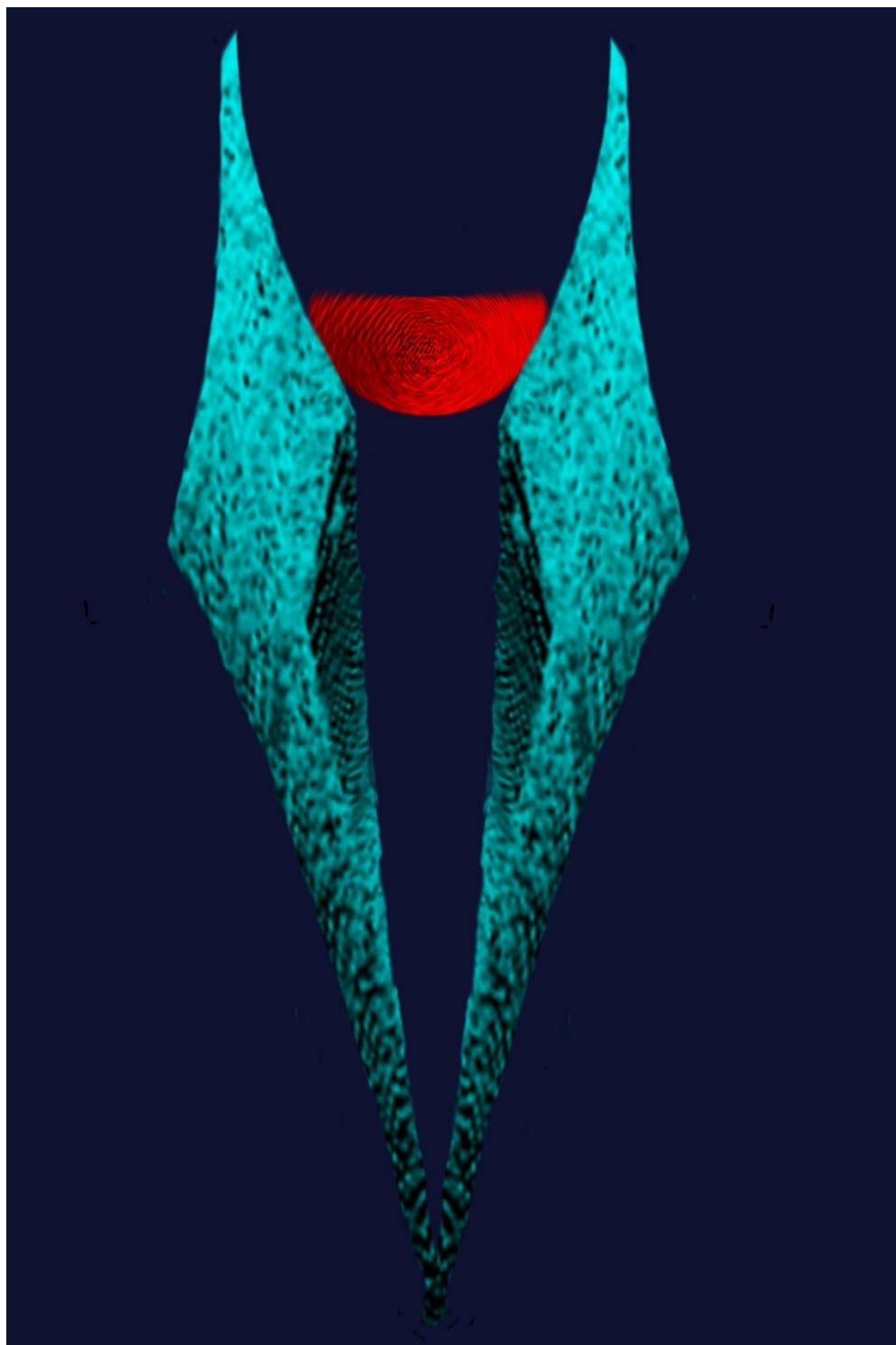
<<https://www.kongsberg.com/discovery/seafloor-mapping/sis5/>>

Foto del multibeam Kongsberg EM2040-04 ad alta risoluzione e banda larga per acque poco profonde (<250m) e del software di acquisizione Kongsberg sis5 in dotazione sulla nave Gaia Blu.

Tecnica delle opere esposte: elaborazione dati MBES, stampa professionale ad inchiostro, acquerello su inox dbond.

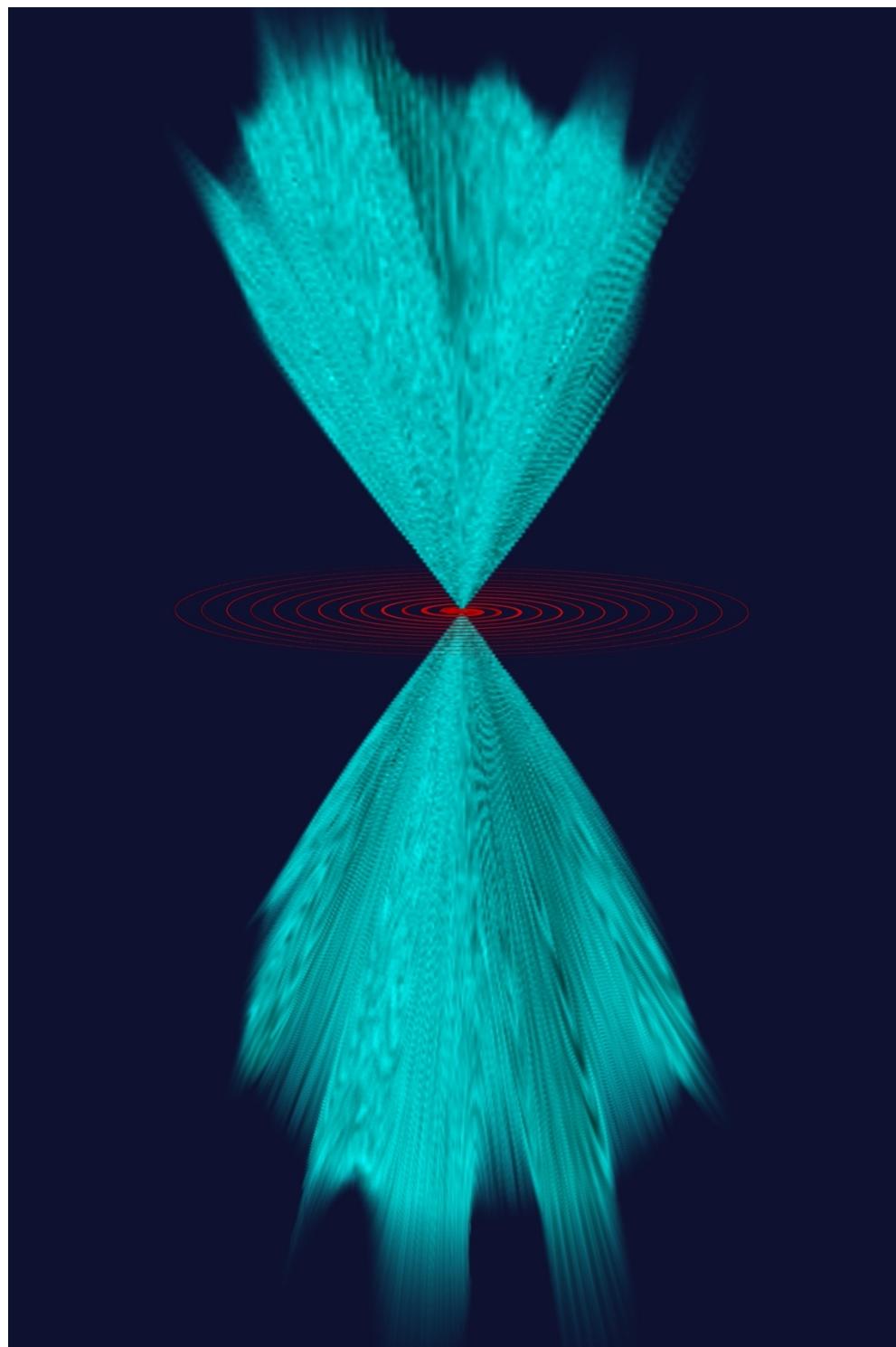


Drifting
2025 – 90x135cm



Is there still tomorrow?

2025 – 90x135cm



The flow of time
2025 – 90x135cm