# Krypton

[Identità] [Potere] [Rappresentazioni]

*Oblio*

Roma TrE-Press

2017

8

# Krypton

[Identità][Potere][Rappresentazioni]

*Oblio*

Periodico semestrale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere
http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton

edito dalla *RomaTrE-Press*

Anno IV, numero 8/2017
Università degli Studi Roma Tre

*Direttore Responsabile*
Giorgio de Marchis (Università Roma Tre)

*Redazione*
Alberto Basciani (Università Roma Tre), Paolo Broggio (Università Roma Tre), Carmen Burcea (Universitatea din Bucureşti), Julián José Lozano Navarro (Universidad de Granada), Luigi Magno (Università Roma Tre), Álvaro Santos Simões Junior (Universidade Estadual Paulista), Simone Trecca (Università Roma Tre)

*Comitato scientifico*
Anxo Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela), Manuel Aznar Soler (Universitat Autònoma de Barcelona), Marcos Bagno (Universidade de Brasília), Harald Braun (University of Liverpool), Massimo Canevacci (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Romain Descendre (École Normale Supérieure de Lyon), Rudolf M. Dinu (Universitatea din Bucureşti), Dan Dungaciu (Universitatea din Bucureşti), Franco Giacone (Sapienza Università di Roma), Boris Gobille (École Normale Supérieure de Lyon), Keith Hitchins (University of Illinois), José Luis Molinuevo (Universidad de Salamanca), Berardino Palumbo (Università di Catania), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina), Alain Tallon (Université Paris-Sorbonne)

*Progetto grafico-editoriale*
*RomaTrE-Press*
http://romatrepress.uniroma3.it

*Data di pubblicazione*
Roma, dicembre 2017

ISSN: 2282-3301

Krypton
[Identità] [Potere] [Rappresentazioni]

M. Giuli, *L'oblio come strumento di sopravvivenza politica. Il caso di Lucca in Età moderna* 3

S. Zen, *Condannata all'oblio. L'inedita* Historia ecclesiastica *di Carlo Sigonio e i suoi censori* 13

P. Jódar Peinado, *Personajes metaficcionales que claman contra el olvido en el metateatro español de los siglos XX y XXI* 29

S. Nanni, *L'oblio del censore. Censurato dalla critica* 38

# *L'oblio come strumento di sopravvivenza politica. Il caso di Lucca in Età moderna*

Matteo Giuli
Università degli Studi di Siena

*mattegiuli@gmail.com*

**Riassunto:**

L'obiettivo della libertà attraverso la quiete e il nascondimento: in questi termini potrebbe essere compendiata l'intera storia della Repubblica di Lucca in età moderna. Analizzando alcune sue forme interne di controllo sociale e i principali aspetti della sua attività diplomatica, il saggio si propone di evidenziare lo strettissimo legame esistente tra la sopravvivenza di questo piccolo Stato e la meticolosa costruzione del suo oblio politico. L'esigenza di conservare la quiete interna come base della propria indipendenza repubblicana si legò sempre, per Lucca, alla necessità di mantenere una posizione di neutralità in politica estera, sostanziandosi della dimenticanza altrui. La ricostruzione storica di tale atteggiamento può permettere di comprendere come e perché questo Stato cittadino, a dispetto della sua fragilità, non abbia mai rinunciato a difendere la propria autonomia politica.

**Parole chiave:** Oblio; Quiete; Nascondimento; Controllo; Diplomazia

**Abstract:**

The goal of liberty through quiet and concealment: in this sense the entire history of the Republic of Lucca in the Early Modern Period could be summarized. Analyzing some of its internal forms of social control and the main aspects of its diplomatic activity, the essay aims to highlight the very close link between the survival of this small State and the meticulous construction of its political oblivion. The need to preserve internal quiet as the basis of own republican independence has always been linked, for Lucca, to the necessity to maintain a neutrality position in foreign politics and to insure the neglect of the others. Historical reconstruction of this attitude can help to understand how and why this City-state, in spite of its fragility, has never failed to defend own political autonomy.

**Key-words:** Oblivion; Quiet; Concealment; Control; Diplomacy

*Sopire, troncare, padre molto reverendo: troncare, sopire*
(Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. XIX)

Un breve passo di un volume ottocentesco di storia locale è indicativo di come l'esistenza della Repubblica di Lucca si sia sempre legata all'attuazione di un'accurata e prudente politica dell'oblio. In esso, infatti, si afferma che la «massima» del Consiglio Generale di quella città, per tutta l'età moderna, fu di mantenere tale Repubblica «come scordata al mondo, affinché il suo bene stare non fosse invidiato e perciò sturbato». A riportare tale «massima» è il nobile lucchese Antonio Mazzarosa[1], che la giudica «giusta per vero dire»; giacché – come spiega – «o bisogna esser forti abbastanza per contrastare almeno agli Stati vicini, o tanto deboli da non esserne curati» (Mazzarosa, 1833: 136).

In precedenza, tale situazione era stata messa in risalto anche da alcuni intellettuali esterni al mondo lucchese, come Sismonde de Sismondi e Giuseppe Gorani, le cui parole a tal proposito assumono un valore ancor più significativo, proprio perché non coinvolte in senso affettivo nei confronti di questa città. Il primo, ricostruendo le vicissitudini storiche delle antiche realtà repubblicane italiane, aveva evidenziato come l'indipendenza politica di Lucca, nelle aspirazioni del suo governo, non potesse «se maintenir que par le silence, et en se faisant oublier des potentats qui disposoient de l'Europe» (Sismondi, 1818: 274). Il secondo, stilando una serie di acuti giudizi sui «principaux États de l'Italie», aveva legato l'«existence politique» di questa Repubblica all'estrema modestia dei suoi stessi

[1] Antonio Mazzarosa, nato Mansi, fu un nobile di orientamento conservatore ma liberale, che nella prima metà dell'Ottocento ricoprì importanti incarichi politici e culturali all'interno del Ducato lucchese di Carlo Ludovico di Borbone (Paolini, 2008).

obiettivi, grazie a cui essa aveva sempre evitato qualsiasi «entreprise» che avesse potuto fissare sulla sua libertà «les regards» altrui; lo Stato di Lucca, agli occhi del Gorani, era anzi governato come se fosse «un monastère», privo «de grandes vues» e «de maximes politiques», in quanto tutto vi era modellato «sur son étendue» e regolato sulla base del suo «degré de puissance», che esso aveva saputo conservare «au milieu des convulsions morales» in cui si erano invece trovati «ses voisins» (Gorani, 1793: 34, 43).

In effetti, la storia di Lucca in età moderna – come ha ricordato Elena Fasano Guarini – può essere considerata «la vicenda esemplare di una lunga tenuta e di una riuscita ricerca di stabilità», manifestatasi con convinzione «negli interstizi di un sistema ormai dominato dalle grandi monarchie e dagli imperi»; in tale contesto, questa Repubblica cittadina fu in grado di sopravvivere a lungo, per oltre quattro secoli, grazie soprattutto a una spiccata capacità «di comporre i propri conflitti interni e di adeguarsi al nuovo quadro europeo», potendo altresì contare sull'interesse che le grandi potenze (gli Asburgo di Spagna e d'Austria, in particolare) ebbero sempre per il mantenimento della sua *libertas* (Fasano Guarini, 1998: 3-15). Una *libertas* che tuttavia, durante i secoli dell'età moderna, perse progressivamente qualsiasi riferimento al dibattito cittadino, sapientemente sfumato nei registri ufficiali di governo, restando pressoché concepita come pura indipendenza di uno Stato ormai aristocratico – basato sul potere dei «consortati» locali[2] – e non più retto in senso «largo et populare» come nel Medioevo (Sodini, 1992: 66-70; Sabbatini, 2012a: 39-52).

In questo contesto, agli occhi del Consiglio Generale e delle altre istituzioni lucchesi, la quiete rappresentò sempre «la condizione essenziale del vivere libero», un requisito imprescindibile sia per la politica interna dello Stato, sia per la gestione dei suoi rapporti con l'esterno (Berengo, 1965: 11-19). Per tutta l'età moderna, quiete formò endiadi con libertà. Tale rapporto si affermò dopo il trentennale dominio signorile di Paolo Guinigi, che a inizio Quattrocento aveva smantellato ogni istituzione repubblicana ed esercitato il proprio governo personale sullo Stato, ergendosi a protagonista assoluto di una vicenda che aveva reso il patriziato lucchese consapevole – una volta per tutte – del fatto che le divisioni interne potevano portare solo alla tirannide; e si rafforzò ulteriormente nel corso del Cinquecento, dopo il violento «tumulto» del «consortato» dei Poggi, i cui membri avevano invano provato a forzare una nuova trasformazione dello Stato in senso principesco (Berengo, 1965: 83-107).

La svolta politica verso questa associazione tra quiete e libertà non fu una prerogativa esclusivamente lucchese, ma in tale realtà essa si sviluppò in maniera più peculiare e duratura – e quindi paradigmatica – che altrove[3]. I «consortati» che governarono Lucca nel corso dell'età moderna sapevano che per mantenere una Repubblica libera (cioè indipendente) era necessario troncare e sopire qualsiasi divisione di tipo «fazionario»; e sapevano che, per raggiungere tale obiettivo, era a sua volta necessario calare l'oblio sull'esistenza di questo Stato, in modo da sottrarlo alle velleità espansionistiche altrui, in particolare della temutissima Firenze (Giuli, 2012a: 1-2).

Le conseguenze storiche di questa svolta possono essere ripercorse seguendo due vie, distinte anche se intrecciate. La prima porta all'analisi di alcune forme di controllo sociale predisposte dal governo lucchese, in particolare per mezzo di un'istituzione specifica (il Magistrato dei Segretari), per attivare un processo di disciplinamento politico basato sulla retorica della quiete; la seconda porta all'analisi di alcune forme di espressione dell'attività diplomatica di questa Repubblica, attraverso cui essa cercò di costruire e garantire il proprio nascondimento in politica estera. Due vie distinte ma intrecciate, appunto: perché l'esigenza di conservare la quiete interna come base della propria *libertas* si legava indissolubilmente, per Lucca, alla necessità di mantenere una posizione di neutralità nei rapporti con l'esterno, sostanziandosi della dimenticanza altrui. Non sarà quindi inutile tratteggiare i punti salienti di tale atteggiamento, la cui analisi può anzi aiutare a comprendere come e perché questo minuscolo Stato cittadino, a dispetto della sua stessa «picciolezza», non abbia mai rinunciato a condurre una politica propria.

[2] Il «consortato» costituiva l'insieme di tutti coloro che portavano lo stesso cognome e si riconoscevano nella stessa arma gentilizia (Sabbatini, 2009: 236).

[3] Sulla concordia politico-sociale come base delle libertà repubblicane (oltre che come strumento della loro idealizzazione), restano interessanti le osservazioni di Sergio Bertelli, secondo cui il ricordo delle «lotte di fazione» e le numerose «guerre intestine sfociate in dominazione signoriale» determinarono una «atavica paura nei gruppi dominanti delle rimaste repubbliche italiane», rifugiatisi quindi nel «continuo appello alla concordia interna» e nell'esaltazione «del tranquillo e pacifico Stato» (Bertelli, 1978: 158). Tali considerazioni si attagliano anche a realtà repubblicane maggiori e ben più spavalde di Lucca, come Genova e Venezia (Verga, 1996: 31).

## Il controllo interno e la retorica della quiete

La più importante istituzione di controllo della società lucchese in Antico Regime fu il Magistrato dei Segretari, fondato nel 1371, a soli due anni di distanza – significativamente – dalla riconquista dell'indipendenza dopo la dominazione pisana. Composta da tre nobili con mandato annuale, giudicati «cautos et sagaces», in rappresentanza dei principali «consortati» cittadini, tale istituzione svolse per oltre quattro secoli – fino all'arrivo dell'esercito francese nel 1799 e alla caduta dell'ordinamento aristocratico (Bongi, 1872: 205-209) – una penetrante attività di vigilanza «pro quiete et pace civitatis lucanae et suae libertatis»[4].

In tale ottica, essa fu incaricata di incombenze assai eterogenee, funzionando al contempo come apparato di servizi segreti, strumento di polizia politica e inquisizione di Stato. A partire dalle più delicate questioni legate alla sopravvivenza della Repubblica, passando per la gestione dell'ordine pubblico e della sicurezza interna, fino ad arrivare al controllo degli aspetti più intimi del comportamento privato di ogni individuo, le sue competenze furono sempre composite, a tal punto che è difficile inquadrarle con precisione senza rischiare di incorrere in semplificazioni arbitrarie e riduttive (Giuli, 2012a: 4-18).

Per l'attuazione del progetto di oblio politico necessario a raggiungere «quella pace et quiete [...] tanto desiderata per il buon governo della Republica», il Magistrato dei Segretari non si preoccupò soltanto di perseguire, incentivando persino la delazione con ricompense in denaro, la rivelazione dei segreti di Stato e la violazione del relativo giuramento di silenzio, reati peraltro punibili con la pena capitale[5]; e nemmeno si limitò ad ostacolare la diffusione di scritture «sediziose», lettere «cieche» o libri di «cattivo dogma»[6], che in Antico Regime rappresentarono spesso l'espressione di un malcontento sociale costretto a manifestarsi in forma di protesta anonima (Thompson, 1981: 181-239; Grendi, 1989: 11-17, 82-87; Preto, 2003: 47-54, 70-74, 139-143; De Vivo, 2012: 125-159, 173-187). La costruzione dell'oblio dello Stato lucchese, in effetti, necessitò sempre di un'attività di controllo molto più ampia e capillare rispetto a tali incombenze, da svolgere con scrupolo ma con la «minor apparenza possibile»[7].

In questo senso, si trattava soprattutto di frenare la divulgazione di informazioni o voci che riguardassero la Repubblica, proprio con l'intento di conservarla «come scordata al mondo»[8]. Ciò valeva sia per le fastidiose «ciarle» popolari che potevano varcare i confini dello Stato, messe talora in giro da «esploratori» operanti per conto terzi, sia per le notizie ufficialmente diffuse dai giornali stranieri, spesso persuasi – anche dietro lauto compenso, come accadde per i gazzettieri di Colonia, Ratisbona, Sciaffusa, Vienna, Leiden e Firenze nel corso del Settecento – a non pubblicare «alcuna cosa sotto la data di Lucca», né «articolo alcuno» relativo agli «affari della Republica o di alcuna altra particolare persona lucchese»[9].

Il paradigma retorico della *medietas* aristocratica e della *concordia civium* – esaltato da umanisti di orientamento erasmiano come Ortensio Lando e Aonio Paleario (Adorni Braccesi, 1994: 1-7) – incontrò il suo riflesso più evidente, fin dal 1482, nell'istituzione del «discolato», una sorta di ostracismo che prevedeva, come pena massima, il bando dallo Stato per tre anni, comminato dal Consiglio Generale con la maggioranza dei tre quarti sulla base di cartoncini timbrati e anonimi – «polizze» – distribuiti al proprio interno (Berengo, 1965: 21-22; Bertelli, 2004: 41-42; Sabbatini, 2007: 255; Giuli, 2014: 28-33). Inizialmente concepito con l'obiettivo di tenere a freno l'esuberanza dei giovani «insolenti et male costumati», in modo non molto dissimile da quanto accadeva a Genova e Firenze (Savelli, 1984: 23-29; Zorzi, 1988: 78-82; Contini, 1994: 430-436), a partire dal 1660 il «discolato» fu indirizzato anche al controllo del comportamento tenuto dai nobili all'interno del Consiglio Generale, in funzione deterrente nei confronti della diffusione di atteggiamenti «soverchiatori» o di divisioni di tipo «fazionario»[10].

Il controllo sulla produzione storiografica locale rappresentò un altro aspetto importante di questa politica di associazione retorica tra quiete pubblica e libertà dello Stato. Per tutta l'età moderna, in effetti, i vari cronachisti di storia lucchese si dimostrarono generalmente propensi a evidenziare come le lotte intestine rischiassero di portare alla tirannide signorile oppure di fare il gioco dei nemici esterni, rispetto a cui veniva paventata la prospettiva di finir «sotto a Marzocco» (il leone

[4] Il documento che descrive le funzioni del Magistrato dei Segretari e le modalità con cui si procedeva alla sua elezione si trova in Archivio di Stato di Lucca (ASL), *Statuti del Comune di Lucca*, n. 14, cc. 25v-26v. Si veda inoltre ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 1, documento del 1740 intitolato *Sunto di Leggi, Decreti e Note in ordine all'autorità dell'Ill.mo Magistrato*.

[5] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 49 (ricordi del 1740). La violazione del silenzio «ordinario» (riguardante cioè gli affari meno urgenti discussi nel Consiglio Generale) era punibile con un'ammenda fino a 500 scudi e con la privazione di qualsiasi carica pubblica; la rivelazione delle decisioni poste sotto «giuramento grande» (relativo alle vicende più delicate) prevedeva invece che il colpevole incorresse «nella pena del taglio della testa» e «nella confiscatione de' beni, salva la legittima a figli e descendenti» (ASL, *Consiglio Generale*, n. 421, pp. 538-541).

[6] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 47 (memoriale dell'8 ottobre 1711); n. 50 (memoriale del 2 maggio 1751).

[7] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 40 (1 giugno 1791).

[8] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 19 (1 giugno 1711); n. 23 (10 maggio 1731).

[9] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 150 (lettera del 13 febbraio 1768); n. 151 (lettera dell'11 novembre 1769); ASL, *Offizio sopra le Differenze*, n. 131 (lettera n. 222 del 24 agosto 1746); n. 133 (lettera n. 12 del 6 gennaio 1748). Le gazzette in Antico Regime costituirono certamente un veicolo privilegiato per la diffusione di notizie più o meno veritiere, che quindi necessitavano delle opportune pressioni politiche per essere omesse oppure addomesticate (Frigo, 1996: 160-161; Infelise, 2002: 19-35).

[10] ASL, *Consiglio Generale*, n. 21, pp. 371-374; n. 139, p. 318.

fiorentino), come già accaduto alla nemica Pisa e all'amica Siena (Sodini, 1992: 111-127). Nessuno dei loro contributi, almeno che non riguardassero un passato lontano e ormai scevro di pericolose conseguenze sul presente, arrivò tuttavia a essere stampato, onde schivare l'insorgenza di «publici pregiuditij» suscettibili di guastare la tranquillità dello Stato. Per il governo lucchese, infatti, evitare la pubblicazione di memorie, cronache locali e annali di storia cittadina rappresentava il corollario inevitabile della propria volontà di conservare la Repubblica «come scordata al mondo» (Sabbatini, 2012a: 109-111).

Era un modo estremamente prudente di rapportarsi alla storia, assai diverso dalla politica della committenza – alla ricerca dell'elogio pubblico e ostentato – spesso praticata negli Stati principeschi di Antico Regime, come ad esempio nel vicino Granducato (Floriani, 2009: 63-78); era cioè un modo di costruire l'oblio attraverso il nascondimento del proprio passato, mettendo sotto silenzio, almeno dal punto di vista tipografico, le vicende storiche della città. Alcuni autori lucchesi – i giuristi Nicolao Tucci e Martino Manfredi, il teologo Bartolomeo Beverini – ne sperimentarono con frustrazione gli effetti nel corso del Seicento, allorché il Magistrato dei Segretari impedì la stampa dei loro testi per evitare che «alcuni particolari» sul passato della Repubblica «si divulgassero tra gli stranieri»[11].

Tale atteggiamento di chiusura è riscontrabile anche nelle vicissitudini legate al progetto di fondazione di uno Studio universitario, che fosse in grado di attrarre a Lucca insegnanti e studenti forestieri (Sabbatini, 2012b: 35-37). La sua mancata realizzazione, nonostante l'ottenimento dei relativi diplomi da parte papale e imperiale, non dipese soltanto da ragioni di tipo finanziario, dovute all'onerosità dei relativi investimenti, ma anche da ragioni di tipo politico, in quanto si riteneva che un ordinamento di governo repubblicano, per sua stessa natura, non fosse adatto al mantenimento della disciplina necessaria all'educazione giovanile; e soprattutto vi era il timore che l'apporto culturale di docenti e studenti forestieri potesse propagare «semi funesti di molestia e disturbo», e quindi «fastidiose e nocevolissime inquietudini» a un piccolo Stato che a fatica riusciva a conservarsi «libero e indipendente in mezzo a potentissime monarchie»[12].

Di forte impatto per il processo di diffusione della retorica della quiete, in un tale contesto di ritrosia nei confronti della produzione storiografica locale, furono piuttosto alcune cerimonie pubbliche dal carattere istituzionalizzato, che prevedevano un ampio auditorio aristocratico: la funzione delle «tasche», ossia l'elezione del Collegio degli Anziani, accompagnata da rappresentazioni musicali e da orazioni celebrative nei confronti dell'assetto costituzionale lucchese; e soprattutto le prediche politico-religiose tenute ogni anno, nel periodo quaresimale, all'interno del Consiglio Generale, e poi riprodotte a stampa e fatte circolare per la città, nelle quali si esaltava la «civile prudenza» del governo, la «miracolosa unione e concordia» sociale, la «dolce libertà» che ne scaturiva e – molto significativamente – la necessità del «segreto politico»[13].

La pubblicazione di tali prediche – intrise di citazioni bibliche, richiami alla storia antica e alla cultura classica, passi evangelici e riferimenti filosofici – non rappresentava soltanto lo spostamento dal piano orale a quello scritto di discorsi in cui veniva rimarcato il forte legame tra religione e potere politico, ma coincideva anche con la trasformazione del messaggio cristiano di Salvezza in uno strumento regolatore dei rapporti paternalistici tra governanti e governati; uno strumento che a Lucca, vista la frequenza con cui veniva utilizzato, assunse una funzione ancor più peculiare rispetto ad altre città repubblicane come Genova e Venezia (Sodini, 1992: 57-73; Sabbatini, 2014: 269-294; De Vivo, 2012: 253-299).

Innegabilmente, per incentivare tutta questa politica di costruzione e difesa dell'oblio di se stessa, Lucca attribuì sempre un'importanza fondamentale al nascondimento del proprio passato eterodosso, a causa del quale nel Cinquecento essa era stata addirittura definita «una città infetta» (Berengo, 1965: 399-454; Adorni Braccesi, 1994: 319-385). Esemplare, a tal proposito, è il deterioramento dei rapporti intrattenuti dal suo governo con Giulio Spinola, «il più rigoroso» dei sette vescovi che ressero la Diocesi locale nel corso del Seicento.

La clamorosa lettera che egli inviò nel 1679 agli «oriundi lucchesi di Ginevra», cioè ai discendenti di quel primo nucleo di nobili che più di cento anni prima aveva lasciato la Repubblica per andare a professare oltralpe il proprio credo

[11] Si tratta, rispettivamente, delle «organiche e levigate» *Historie della città di Lucca*, del «cattivissimo» *Compendio Historico delle Memorie di Lucca* e degli eleganti *Annales lucenses*, per le cui vicissitudini si vedano ASL, *Consiglio Generale*, n. 157, pp. 46-47; ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 46 (20 novembre 1665); n. 84 (15 febbraio 1666); ASL, *Archivio Buonvisi*, n. 65, II (14 settembre 1690); n. 134 (29 ottobre 1690). Si veda anche ciò che si trova in Biblioteca di Stato di Lucca (BSL), Ms. 1743, cc. 23r-29r; Ms. 1878, cc. 210r-211v, 222rv; Ms. 1948, c. 13v.

[12] ASL, *Consiglio Generale*, n. 417, pp. 32-33.

[13] ASL, *Consiglio Generale*, n. 532, pp. 28-36; ASL, *Offizio sopra la Religione*, n. 6 (1 maggio 1615); ASL, *Libri di corredo alle carte della Signoria*, n. 81, pp. 1-3; BSL, Ms. 858, cc. 42r-48v.

calvinista, rappresentò uno degli episodi di più aspra tensione in questo senso. Costoro infatti furono apertamente esortati ad abbandonare la Svizzera – «terra di peccato, ricettacolo di avventurieri e sbandati» – e a rientrare a Lucca, così da riabbracciare finalmente la fede cattolica degli antenati. Il forte disagio creato da tale lettera tra le file del governo divenne imbarazzo totale quando la compagine ginevrina rispose all'invito del vescovo, incitando a sua volta i lucchesi – tramite un documento a stampa introdotto di nascosto nella Repubblica, dove fu celermente fatto «abbruciare», e addirittura diffuso «nelle piazze più importanti d'Europa»[14] – a passare senza indugi alla dottrina riformata (Campi-Sodini, 1989: 127-221; Giuli, 2012b: 153-155).

Tutto ciò rischiava di mettere in cattiva luce l'intero operato di Lucca in ambito religioso, riproponendo all'attenzione internazionale un avvenimento – la diffusione dell'eresia nello Stato – che a suo tempo aveva messo in gravi difficoltà il patriziato locale e lo aveva spinto a seppellirne il ricordo, progressivamente, «sotto la coltre delle tante dimostrazioni di ineccepibile osservanza della più rigida ortodossia cattolica» (Sodini, 1992: 76-86).

Se i rapporti tra il governo lucchese e il vescovo Spinola si mantennero sempre tesi e finanche ostili, a tal punto da costringere quest'ultimo a lasciare anzitempo la città nel 1687, una delle ragioni principali può essere rintracciata proprio in questa spinosa vicenda. Far cadere l'oblio su qualsiasi riferimento al proprio passato di «città infetta» era, per Lucca, una questione fondamentale, anche perché contribuiva a garantirla dal rischio di veder installata al suo interno la tanto «aborrita» Inquisizione; l'assenza di quest'ultima, agli occhi del patriziato locale, assieme a quella dei gesuiti, costituiva infatti il vero «divario» esistente tra la *libertas* lucchese e la sottomissione alla Chiesa romana di tutti gli altri governi italiani (Adorni Braccesi, 1991: 233-262).

## Il nascondimento in politica estera e il problema dei rapporti con l'Impero

Può sembrare un paradosso, ma la politica di nascondimento adottata dallo Stato lucchese in età moderna – l'arte di farsi dimenticare, la volontà di essere ignorato – fu in realtà il frutto di una presenza costante nei rapporti con l'esterno. In effetti il governo di Lucca, fin dal Cinquecento, cercò sempre di evidenziare alle grandi potenze europee la neutralità delle proprie posizioni per mezzo di una strategia diplomatica meticolosa e prudente, il cui principale obiettivo era quello di «levare d'impegni la Republica» allorché la sua *libertas* fosse messa a repentaglio (Berengo, 1965: 12-17). La volontà di sottrarsi a ogni pericolosa assunzione di responsabilità – in nome di una «picciolezza» non soltanto geografica, politica e militare, ma persino economica e produttiva[15] – fu dunque il riflesso di un intervento molto attivo nelle relazioni con gli altri Stati, oltre che di un'azione diplomatica particolarmente elaborata e puntigliosa (Sabbatini, 2006: 111-112).

Pur non essendo l'istituzione titolare della politica estera lucchese, tra le diverse competenze del Magistrato dei Segretari non sono trascurabili quelle relative alla vigilanza sull'eventuale corrispondenza tra «qualsifosse abitante della città o Stato» e i «principi forestieri» (ma anche i loro ministri e rappresentanti, tanto laici quanto religiosi), coi quali era proibito «trattare per lettera o verbalmente» senza permesso[16]. Era un divieto da prendere alla lettera, giacché poteva toccare da vicino gli interessi comuni dell'aristocrazia lucchese, oppure riguardare direttamente la sopravvivenza dello Stato.

A sperimentarne drammaticamente gli effetti – in un paio di vicende altamente esemplari, in quanto videro protagonisti un prete e un nobile – furono Giovanni Antonio Maria Cipriani nel 1750 e Angelo Gaetano Orsucci nel 1761[17]. Il primo era un sacerdote del contado, resosi colpevole di un «carteggio sedizioso» con la Reggenza toscana (in particolare coi marchesi Vincenzo Riccardi e Guido da Bagnano) a proposito dei lavori di ampliamento di una strada in Garfagnana, al confine tra la Repubblica e il Granducato; fatto catturare dal Magistrato dei Segretari col benestare della Diocesi, torturato «senza formalità di processo» e «degradato» allo stato laicale, fu condannato per «lesa maestà umana» e strangolato «occultamente» in carcere. Il secondo era uno «spettabile cittadino» appartenente a uno

[14] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 14 (19 marzo 1681).

[15] Una «picciolezza» molto spesso ostentata, specie quando si trattava di disimpegnarsi garbatamente dalle frequenti richieste di sostegno finanziario all'attività militare asburgica: ASL, *Consiglio Generale*, n. 400, pp. 85-92, 150-151.

[16] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 16 (27 dicembre 1701); n. 19 (26 gennaio 1711, 26 febbraio 1711, 13 dicembre 1711); n. 21 (22 novembre 1721); n. 27 (20 febbraio 1741, 28 settembre 1741); n. 29 (13 maggio 1751).

[17] ASL, *Consiglio Generale*, n. 421, pp. 538-629; n. 426, pp. 325-352.

dei maggiori «consortati» locali, già condannato all'ergastolo nel 1735 per gravi inadempienze in qualità di «maestro» del Monte di Pietà; nel 1761 fu anch'esso mandato a morte, essendosi raccomandato segretamente a un commissario imperiale, il principe Alexander Ferdinand von Thurn und Taxis, per cercare di ottenere la propria liberazione (Migliorini, 2003: 24-27, 43; Sabbatini, 2006: 323-337).

Tali vicende sono esemplari anche perché chiamano in causa, rispettivamente, due fondamentali punti di riferimento della politica estera lucchese, ossia Firenze e l'Impero (Giuli, 2011: 125-148). Fin dal Cinquecento, l'obiettivo primario di conservare un rapporto durevolmente pacifico col più potente Stato mediceo aveva convinto la Repubblica della necessità di tenervi – caso unico nel panorama diplomatico lucchese – un proprio rappresentante in qualità di ambasciatore residente[18]. La politica estera fiorentina, d'altro canto, a cominciare da quella aggressiva condotta da Cosimo I, nutrì sempre delle mire più o meno esplicite nei confronti di Lucca, la cui eventuale conquista rappresentava praticamente l'ultimo tassello per completare il progetto di egemonia medicea sulla Toscana; e tuttavia il governo lucchese riuscì in ogni momento ad assicurarsi, attraverso efficaci contrattazioni diplomatiche e all'occorrenza col versamento di ingenti somme di denaro, la protezione delle grandi potenze europee come forma di deterrenza rispetto a tali ambizioni espansionistiche (Berengo, 1965: 147-234; Sodini, 1992: 108-111).

Ciò permise alla Repubblica di sventare anche i tentativi di congiura che in maniera più o meno convinta furono variamente pensati per farla capitolare, come quello che a fine Cinquecento portò alla condanna capitale di Bernardino Antelminelli, membro di un ramo collaterale della famiglia di Castruccio Castracani, antico signore di Lucca[19]. Il complotto, che sembra dovesse partire dall'occupazione fiorentina del piccolo porto di Viareggio, era stato ordito con la complicità di Orazio Lucchesini, nobile lucchese esiliato alla corte del granduca Ferdinando I, dove era fuggito per «gravi discordie» coi principali «consortati» della città (Bongi, 1864: 64-76, 162-184; Mazzei, 1977: 94-95).

Persino i non pochi intellettuali che in età moderna giunsero a visitare Lucca sottolinearono a più riprese l'apprensione con cui la Repubblica viveva i suoi rapporti col Granducato. A tal proposito, il giudizio forse più caustico – e in quanto tale censurato dal Magistrato dei Segretari[20] – è contenuto nella traduzione italiana della *Descriptio orbis* di Lucas de Linda (curata dal marchese Maiolino Bisaccioni di Ferrara), dove si afferma che «li lucchesi» stavano «vicini al Gran Duca, come la pernice vicino allo sparviero, cioè con ansietà, e timore continuo» (Linda, 1664: 590; Sodini, 1992: 37-42). Tale giudizio non fece che alimentare la diffidenza del governo nei confronti degli scrittori odeporici e degli storici forestieri, dalla quale non furono risparmiati nemmeno intellettuali come Galeazzo Gualdo Priorato, Athanasius Kircher, Ludovico Antonio Muratori e Gregorio Leti, il cui lavoro, se non poté essere comprato, fu ostacolato in fase di ricerca o addirittura modificato quando già era sotto i torchi tipografici.

Tra le ragioni che impedirono al gesuita tedesco Athanasius Kircher di pubblicare una descrizione delle città dell'«Etruria» non mancò il diniego relativo alle informazioni su «alcune cose di Lucca», giudicate «troppo basse» rispetto alle «stime e reputatione» che il suo governo pretendeva[21]. Il permesso di consultare l'Archivio del Capitolo della Cattedrale fu concesso ad «un tale Lodovico A. Muratori modanese istoriografo» soltanto dopo insistenti richieste, a cui si era interessato persino il duca Rinaldo d'Este, e comunque dopo che da Lucca ci si era preoccupati di «occultare […] le scritture e notitie che potesse essere di publico pregiuditio il manifestarsi»[22]. In precedenza, si era invece preferito arrivare allo sborso di «venticinque doppie» per accattivarsi le simpatie del conte Gualdo Priorato, che fu così convinto a lodare la «magnificenza e generosità» dei nobili lucchesi nella sua *Relatione della Signoria di Luca e suo dominio* (Gualdo Priorato, 1668: 18)[23].

Certamente tale politica censoria – che pure in questa Repubblica, come nel resto d'Italia, comportò «un contrastante coacervo di competenze e primazie» nei rapporti tra potere statale/laico e autorità ecclesiastiche (Sodini, 1992: 105-111; Cavarzere: 27-36) – rifletteva anche le preoccupazioni per il problema del rapporto circolare tra scrittura, azione e costruzione della realtà, ossia tra produzione storiografica, rivendicazioni giurisdizionali e strategie istituzionali di legittimazione del potere (Fasano Guarini, 2009: 79-100; Tigrino, 2009: 79-121, 175-242). In ballo

[18] La documentazione sui rapporti diplomatici intrattenuti dalla Repubblica con Firenze è immensa; basti vedere, per le istruzioni approvate dal Consiglio Generale e affidate ai residenti lucchesi presso la corte medicea, ciò che si trova in ASL, *Anziani*, n. 618, pp. 439-441; n. 620, pp. 307-308; n. 621, pp. 252-253, 351-353, 379-380, 526-529; n. 622, pp. 5-6, 233, 359-360, 455-457, 577, 703-711; n. 624, pp. 464-466; n. 625, pp. 111-112; n. 629, pp. 427-431; n. 630, pp. 27-30, 399-402, 775-777; n. 631, pp. 77-81, 416-420, 437-452; n. 632, pp. 407-417, 425-438; n. 633, pp. 47-52, 724-726, 764-773; n. 634, pp. 563-575.

[19] Bernardino Antelminelli era stipendiato dalla corte medicea, che egli teneva informata «di tutti i provvedimenti e de'concetti del governo lucchese», anche di quelli «determinati e trattati nei consigli segreti». I documenti del processo a cui fu sottoposto assieme ai figli nel 1596 sono conservati in ASL, *Atti di Castruccio*, n. 7, pp. 1055-1056, 1311-1343.

[20] ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 12 (11 luglio 1662).

[21] ASL, *Consiglio Generale*, n. 391, pp. 2-5, 26, 235-236.

[22] ASL, *Consiglio Generale*, n. 405, p. 581; ASL, *Magistrato dei Segretari*, n. 20 (7 maggio 1716).

[23] ASL, *Giovambattista Orsucci*, n. 47, c. 117rv.

c'era, cioè, la creazione e la difesa di una certa immagine politico-giuridica della Repubblica, per cui il governo lucchese aveva appunto bisogno di stendere un velo d'oblio sul suo passato e, di rimando, persino su diversi aspetti del suo presente.

In tal senso la vicenda che riguardò il letterato milanese Gregorio Leti è particolarmente significativa, in quanto evidenzia la suscettibilità con cui Lucca affrontò sempre la questione centrale della propria sovranità politica: quella relativa ai rapporti con l'Impero, una questione che «veniva per lo più accuratamente celata» (Adorni Braccesi-Simonetti, 2001: 267-308; Tabacchi, 2003: 411-432; Mazzei, 2006: 299-321; Seidel-Silva, 2007: 19-90; Savigni, 2014: 437-446). Della corte cesarea, infatti, Lucca fu città formalmente soggetta fin dal 1369, allorquando era riuscita a riconquistare la propria *libertas* grazie all'intervento dell'imperatore Carlo IV, sottraendosi alla «lacrimabile servitù sotto i pisani»; e pur privilegiando il ramo spagnolo della Casa d'Asburgo, essa continuò per tutta l'età moderna a mantenere rapporti stabili con tale corte, inviandovi periodicamente, in corrispondenza di ogni successione al trono cesareo, due ambasciatori straordinari per richiedere la conferma dei propri privilegi di «libera città imperiale»[24].

Quest'ultima era tuttavia una condizione giuridicamente ambigua, in quanto suscettibile di essere equiparata a quella di semplice feudo, come appunto fece Gregorio Leti nella sua biografia di Carlo V (*Vita dell'invittissimo imperadore Carlo V austriaco*, pubblicata nel 1700). Allertato prontamente mentre tale opera era ancora sotto i torchi, il governo lucchese provvide subito a inviare all'autore una serie di avvertenze con cinque punti da emendare, a cui aggiunse una consistente offerta in denaro, che fu probabilmente decisiva nel convincerlo a sostituire la parola «feudo», inizialmente usata per descrivere la posizione di Lucca rispetto all'Impero, con la frase secondo cui questa città godeva di «tutte le condittioni di governo libero assolutamente» (Leti, 1700: 399). L'accortezza con cui da Lucca ci si adoperò per poter ottenere questa modificazione dimostra che la questione non era affatto oziosa né futile, in quanto legata alla difesa delle prerogative giuridiche della Repubblica (Sabbatini, 2012a: 130-134). Troncare e sopire qualsiasi riferimento ai propri rapporti di soggezione formale nei confronti dell'Impero significava, anche in questo caso, difendere la propria *libertas* politica[25].

## Conclusioni

L'obiettivo della libertà attraverso la quiete, il nascondimento e l'oblio: in questi termini potrebbe essere compendiata l'essenza della storia lucchese in età moderna; una libertà concepita come mera autonomia statale, alla cui conservazione fu indirizzata tutta l'attività di governo dei «consortati» cittadini, i quali identificavano nell'ordinamento repubblicano il requisito fondamentale per l'esercizio del loro potere. Divisioni interne e lotte «fazionarie» ovviamente non mancarono, né a livello politico né sociale, ma l'aristocrazia lucchese dette sempre prova di una sostanziale omogeneità di fondo, accreditando all'esterno l'immagine di un ceto provvido e paterno, sollecito nei confronti dei sudditi e quindi generalmente benvoluto (Camaiani, 1979: 129-162; Sabbatini, 2014: 269-294). Si tratta di un'immagine che riuscì a radicarsi da più parti e a perdurare a lungo, tanto che ancora a Settecento inoltrato lo scrittore Charles Pinot Duclos, segretario dell'*Académie française*, sottolineava come il governo lucchese dovesse necessariamente «être bon», poiché a lodarlo era il popolo stesso, che a suo parere costituiva «le seul thermomètre d'une bonne ou d'une mauvaise administration» (Duclos, 1791: 26-27).

L'oblio costituiva il corollario inevitabile di questa costruzione retorica della quiete sociale, sostanziandosi attraverso una meticolosa attività di controllo interno e soprattutto una politica estera orientata al nascondimento. L'attuazione della più assoluta neutralità nei rapporti con gli altri Stati fu tuttavia il risultato di una presenza assidua in ambito diplomatico, in quanto la volontà di non esserci poteva essere soddisfatta, per Lucca, soltanto reclamando – prudentemente ma attivamente – la propria esistenza come quieta indipendenza.

Pur perdendo in età moderna la sua dimensione «popolare», abbandonata per la costruzione di un ordinamento aristocratico, questa Repubblica mantenne

[24] Tali privilegi costituivano una concessione personale di ogni imperatore e la prassi diplomatica per la loro «confermazione» era iniziata con Carlo V. Si vedano ASL, *Capitoli*, n. 45, pp. 3-23, 85-105; n. 47, pp. 83-94, 137-150, 173-188; ASL, *Anziani*, n. 46, pp. 6-24, 419-443.

[25] L'episodio è ricostruibile attraverso la documentazione conservata in ASL, *Consiglio Generale*, n. 398, pp. 599-603, e in ASL, *Offizio sopra le Differenze*, n. 84, cc. 214v-219v, 260v-261r.

tuttavia la propria vocazione di Stato «pacifico», ritenuta necessaria a livello economico oltre che politico, in quanto garanzia delle attività commerciali e finanziarie che i suoi «consortati» ancora conducevano nelle altre parti d'Italia e anche in Europa. L'oblio politico di Lucca, come città «scordata al mondo», e la tradizionale proiezione europea degli interessi economici dei suoi «nobili e mercanti» costituirono, in realtà, le due facce della stessa medaglia, su cui campeggiò sempre il motto *libertas*. Certamente il volume degli affari commerciali non era più quello dei secoli medievali, ma al declino progressivo si contrapponeva un chiaro atteggiamento di resistenza; di esso furono esempio, nel corso del Settecento, gli investimenti indirizzati verso l'attività editoriale – tra sincero interesse culturale e mere preoccupazioni di tipo economico – che portarono alla prima ristampa italiana dell'*Encyclopédie* (Rosa, 1972: 109-168; Mazzei, 1977: 55-61; Bergier, 1990: 17-27; Sabbatini, 2012a: 28-30).

La storia di Lucca in età moderna rappresenta, dunque, un esempio significativo dei vantaggi e degli svantaggi rintracciabili in una piccola Repubblica cittadina capace di conservarsi indipendente nei secoli dell'affermazione delle grandi realtà statali. La prudenza politica del suo governo fu senza dubbio la caratteristica che le permise di preservare la quiete interna e di coltivare l'oblio altrui nei suoi confronti; d'altra parte, però, l'eccesso di questa stessa prudenza fu il limite che condannò inesorabilmente la sua *libertas* ad una semplice forma di sopravvivenza.

## Bibliografia


Adorni Braccesi, Simonetta (1991), «La Repubblica di Lucca e "l'aborrita" Inquisizione: istituzioni e società», in Del Col, Andrea; Paolin, Giovanna (a c. di), *L'Inquisizione romana in Italia nell'età moderna. Archivi, problemi di metodo e nuove ricerche*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, pp. 233-262.

Adorni Braccesi, Simonetta (1994), *«Una città infetta». La repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki.

Adorni Braccesi, Simonetta; Simonetti, Guja (2001), «Lucca, repubblica e città imperiale da Carlo IV di Boemia a Carlo V», in Adorni Braccesi, Simonetta; Ascheri, Mario (a c. di), *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'Età Moderna: Firenze, Genova, Lucca, Siena, Venezia*, Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, pp. 267-308.

Berengo, Marino (1965), *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino, Einaudi.

Bergier, Jean-François (1990), «Lucques et l'Europe: fidélité à quel destin?», in Fanfani, Tommaso; Mazzei, Rita (a c. di), *Lucca e l'Europa degli affari. Secoli XV-XVII*, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 17-27.

Bertelli, Sergio (1978), *Il potere oligarchico nello stato-città medievale*, Firenze, La Nuova Italia.

Bertelli, Sergio (2004), *Trittico. Lucca, Ragusa, Boston. Tre città mercantili tra Cinque e Seicento*, Roma, Donzelli.

Bongi, Salvatore (1864), *Storia di Lucrezia Buonvisi lucchese*, Lucca, Canovetti.

Bongi, Salvatore (1872), *Inventario del R. Archivio di Stato in Lucca*, I, Lucca, Giusti.

Camaiani, Pier Giorgio (1979), *Dallo stato cittadino alla città bianca. La «società cristiana» lucchese e la rivoluzione toscana*, Firenze, La Nuova Italia.

Campi, Emidio; Sodini, Carla (1989), *Gli oriundi lucchesi di Ginevra e il cardinale Spinola. Una controversia religiosa alla vigilia della revoca dell'Editto di Nantes*, Napoli-Chicago, Prismi-The Newberry Library.

Cavarzere, Marco (2011), *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Contini, Alessandra (1994), «La città regolata: polizia e amministrazione nella Firenze leopoldina (1777-1782)», in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, pp. 426-508.

De Vivo, Filippo (2012), *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli.

Duclos, Charles Pinot (1791), *Voyage en Italie, ou Considérations sur l'Italie*, Paris, Buisson.

Fasano Guarini, Elena (2009), «Committenza del principe e storiografia pubblica: Benedetto Varchi e Giovan Battista Adriani», in Angiolini, Franco; Fasano Guarini, Elena (a c. di), *La pratica della Storia in Toscana. Continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, Milano, FrancoAngeli, pp. 79-100.

Fasano Guarini, Elena (1998), «"Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento" trent'anni dopo», in *Per i trent'anni di "Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento". Giornata di studi in onore di Marino Berengo*, Lucca, Comune di Lucca, pp. 3-15.

Floriani, Piero (2009), «Il linguaggio dei principi (e quello dei cortigiani)», in Angiolini, Franco; Fasano Guarini, Elena (a c. di), *La pratica della Storia in Toscana. Continuità e mutamenti tra la fine del '400 e la fine del '700*, Milano, FrancoAngeli, pp. 63-78.

Frigo, Daniela (1996), «Politica estera e diplomazia: figure, problemi e apparati», in Greco, Gaetano; Rosa, Mario (a c. di), *Storia degli antichi stati italiani*, Roma-Bari, Laterza, pp. 117-161.

Giuli, Matteo (2011), «Al servizio della Repubblica. Un approccio prosopografico alla politica estera lucchese», in Sabbatini, Renzo; Volpini, Paola (a c. di), *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione*, Milano, FrancoAngeli, pp. 125-148.

Giuli, Matteo (2012a), «Quiete e libertà. Il Magistrato dei Segretari nella Lucca del Settecento», *Giornale di storia*, 9, pp. 1-21.

Giuli, Matteo (2012b), *Il governo di ogni giorno. L'amministrazione quotidiana in uno Stato di Antico Regime (Lucca, XVII-XVIII secolo)*, Roma, École française de Rome.

Giuli, Matteo (2014), «Le contrôle par les listes en Italie. Le cas de Lucques à l'époque moderne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44/II, pp. 15-39.

Gorani, Giuseppe (1793), *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens et des mœurs des principaux États de l'Italie*, III, Paris, Buisson.

Grendi, Edoardo (1989), *Lettere orbe. Anonimato e poteri nel Seicento genovese*, Palermo, Gelka.

Gualdo Priorato, Galeazzo (1668), *Relatione della Signoria di Luca e suo dominio*, Köln, Pietro de la Place.

Infelise, Mario (2002), *Prima dei giornali. Alle origini della pubblica informazione*, Roma-Bari, Laterza.

Leti, Gregorio (1700), *Vita dell'invittissimo imperadore Carlo V austriaco*, Amsterdam, Huguetanni.

Linda, Lucas de (1664), *Le relationi et descrittioni universali et particolari del mondo*, Venezia, Combi e La Noù.

Mazzarosa, Antonio (1833), *Storia di Lucca. Dalla sua origine fino al MDCCCXIV*, II, Lucca, Giusti.

Mazzei, Rita (1977), *La società lucchese del Seicento*, Lucca, Pacini Fazzi.

Mazzei, Rita (2006), «La Repubblica di Lucca e l'Impero nella prima età moderna. Ragioni e limiti di una scelta», in Schnettger, Matthias; Verga, Marcello (a c. di), *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna / Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit*, Bologna-Berlin, il Mulino-Duncker&Humblot, pp. 299-321.

Migliorini, Anna Vittoria (2003), *Lucca e la Santa Sede nel Settecento*, Pisa, Edizioni ETS.

Paolini, Gabriele (2008), «Mazzarosa, Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, *ad vocem*.

Preto, Paolo (2003), Persona per hora secreta. *Accusa e delazione nella Repubblica di Venezia*, Milano, il Saggiatore.

Rosa, Mario (1972), «Encyclopédie, "lumières" et tradition au 18e siècle en Italie», *Dix-huitième siècle*, 4, pp. 109-168.

Sabbatini, Renzo (2006), *L'occhio dell'ambasciatore. L'Europa delle guerre di successione nell'autobiografia dell'inviato lucchese a Vienna*, Milano, FrancoAngeli.

Sabbatini, Renzo (2007), «Lucca, la Repubblica prudente», in Fasano Guarini, Elena; Natalizi, Marco; Sabbatini, Renzo (a c. di), *Repubblicanesimo e repubbliche nell'Europa di antico regime*, Milano, FrancoAngeli, pp. 253-286.

Sabbatini, Renzo (2009), «Famiglie e potere nella Lucca moderna», in Bellavitis, Anna; Chabot, Isabelle (a c. di), *Famiglie e poteri in Italia tra Medioevo ed età moderna*, Roma, École française de Rome, pp. 233-261.

Sabbatini, Renzo (2012a), *Le mura e l'Europa. Aspetti della politica estera della Repubblica di Lucca (1500-1799)*, Milano, FrancoAngeli.

Sabbatini, Renzo (2012b), *Dal monastero allo* Spedale de'pazzi*. Fregionaia da metà Settecento al 1808*, Roma, Donzelli.

Sabbatini, Renzo (2014), «Immagini di una città-stato. Lucca nello specchio delle orazioni sacro-politiche recitate in Senato», in Formica, Marina; Merlotti, Andrea; Rao, Anna Maria (a c. di), *La città nel Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 269-294.

Savelli, Rodolfo (1984), «Repressione penale, controllo sociale e privilegio nobiliare: la legge dell'"ostracismo" a Genova agli inizi del Seicento», *Materiali per una Storia della Cultura Giuridica*, 14, pp. 3-29.

Savigni, Raffaele (2014), «La città-stato lucchese tra universalismo imperiale e coscienza municipale», in Maffei, Paola; Varanini, Gian Maria (a c. di), Honos alit artes. *Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, Firenze, Firenze University Press, pp. 437-446.

Seidel, Max; Silva, Romano (2007), *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, Marsilio.

Sismondi, Jean Charles Léonard Sismonde de (1818), *Histoire des Républiques italiennes du Moyen* Âge, t. 16, cap. CXXIV, Paris, Treuttel&Würtz.

Sodini, Carla (1992), *«…In quel strano e fondo verno». Stato, Chiesa e Cultura nella seconda metà del Seicento lucchese*, Lucca, Pacini Fazzi.

Tabacchi, Stefano (2003), «Lucca e Carlo V. Tra difesa della "libertas" e adesione al sistema imperiale», in Cantù, Francesca; Visceglia, Maria Antonietta (a c. di), *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, Roma, Viella, pp. 411-432.

Thompson, Edward P. (1981), *Società patrizia, cultura plebea. Otto saggi di antropologia storica sull'Inghilterra del Settecento*, Torino, Einaudi.

Tigrino, Vittorio (2009), *Sudditi e confederati. Sanremo, Genova e una storia particolare del Settecento europeo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Verga, Marcello (1996), «Le istituzioni politiche», in Greco, Gaetano; Rosa, Mario (a c. di), *Storia degli antichi stati italiani*, Roma-Bari, Laterza, pp. 3-58.

Zorzi, Andrea (1988), *L'amministrazione della giustizia penale nella Repubblica fiorentina. Aspetti e problemi*, Firenze, Olschki.

# *Condannata all'oblio. L'inedita* Historia ecclesiastica *di Carlo Sigonio e i suoi censori*[1]

Stefano Zen
Dirigente scolastico MIUR

*stefano.zen@istruzione.it*

**Riassunto:**

Il contributo prende in esame le vicende della *Historia ecclesiastica* di Sigonio, bloccata con successo dal cardinale Guglielmo Sirleto e rimasta inedita fino al 1734, anno in cui fu pubblicata da Filippo Argelati nella raccolta settecentesca delle sue opere. D'accordo con Gabriele Paleotti, papa Gregorio XIII aveva chiesto nel 1578 a Sigonio di elaborare una storia della Chiesa come risposta ufficiale alle protestanti Centurie di Magdeburgo. Tuttavia, già Cesare Baronio stava lavorando a questo stesso progetto storiografico, poi edito a partire dal 1588 con il titolo di *Annales Ecclesiastici*, e per di più su incarico del cardinale Sirleto. In generale, fu il metodo adottato da Sigonio a provocare la dura reazione di Sirleto e dei censori romani, poiché esso metteva in discussione la sacralità del potere papale, che era a fondamento della Controriforma.

**Parole chiave:** Carlo Sigonio; Storiografia ecclesiastica; Storia sacra; Donazione di Costantino; Primato di Roma; Censura ecclesiastica; Controriforma

**Abstract:**

The paper examines the question of Sigonio's *Historia ecclesiastica*, blocked successfully by Cardinal Guglielmo Sirleto and remained unpublished until 1734, when it was published by Filippo Argelati in the eighteenth-century collection of his works. In 1578, in agreement with Gabriele Paleotti, Pope Gregory XIII asked Sigonio to write a history of the Church in polemical response to the Protestant Magdeburg Centuries. However, already Cesare Baronio was working on this same historiographical project, which was the result in the *Annales Ecclesiastici*, and moreover commissioned by Cardinal Sirleto. In general, it was the method adopted by Sigonio to provoke the strong reaction of Sirleto and the Roman censors, because it denies the sanctity of papal power, which was the foundation of the Counter-Reformation.

**Key-words:** Carlo Sigonio; Ecclesiastical Historiography; Sacred history; Donation of Constantine; Primacy of Rome; Ecclesiastical Censorship; Counter-Reformation

## Sigonio e il progetto curiale di una storia generale della Chiesa

Si deve alla determinazione di Filippo Argelati la pubblicazione postuma, avvenuta a Milano nel 1734, dell'incompiuta *Historia ecclesiastica* di Carlo Sigonio, rimasta interrotta al XIV libro dopo essere finita nelle mani di Guglielmo Sirleto, cardinale bibliotecario della Vaticana e dal 1571 membro autorevole della Congregazione dell'Indice. Frequentatore di Antonio Magliabechi e amico di Muratori, di cui diresse la stampa dei *Rerum Italicarum Scriptores* per conto della Società Palatina, il bolognese Argelati riuscì nell'impresa non agevole di strappare all'oblio l'inedita e occultata opera del Sigonio, rinvenuta a Roma grazie all'intuito del solerte Orazio Bianchi, non senza aver prima superato le prevedibili resistenze delle autorità ecclesiastiche, che nel pieno del secolo dei Lumi non mostravano di aver preso le distanze dalla posizione censoria assunta due secoli prima dal potente Sirleto e dalla sua efficace rete curiale (Muratori, 1976; Zicari, 1962; Tavoni, 1989; Petrucci, 1968). Fu così che la tormentata *Historia ecclesiastica* poteva finalmente vedere la luce a cura del Bianchi, grande amico di Pietro Metastasio e accademico dei Quirini, nella raccolta settecentesca delle opere di Sigonio, stampata in sei volumi per i tipi palatini e di cui Muratori in persona si era fatto significativamente promotore[2].

Eppure il lavoro dello storico modenese poteva esibire per molti versi il crisma dell'ufficialità e della volontà pontificia. Era stato Gregorio XIII Boncompagni, in occasione dell'ultimo viaggio romano di Carlo Sigonio, ad affidargli nell'autunno del 1578 l'incarico di scrivere una «historia ecclesiastica» a grandi prospettive e

[1] Questo studio è stato scritto prima della scomparsa di Paolo Prodi, alla cui memoria è ora dedicato.

[2] Sigonio, 1732-1737: IV, *Historiae Ecclesiasticae libri XIV* [*a Christo nato ad annum CCCXI*]. *Nunc primum e Ms. Cod. Bibliothecae Vaticanae in lucem emissi, cum Prolegomenis Horatii Blancii J. C. Romani* [i «Prolegomena» di Bianchi (coll. I-XVI) precedono il testo dell'opera (coll. 1-318); segue l'*Index rerum et nominum* (coll. 321-344)]; dai torchi palatini uscì anche un'edizione autonoma in due tomi: Sigonio, 1734 (il tomo primo si arresta all'anno 181 e contiene i primi otto libri; il tomo secondo copre gli anni dal 181 al 311, fermandosi al XIV libro). Alla sua morte, avvenuta nell'agosto del 1584, lo storico modenese aveva lasciato l'inedita *Historia ecclesiastica* in uno stato provvisorio, conservata ora in 11 e 14 libri nella Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi: BAV), mss. *Vat. lat.* 3454 e *Vat. lat.* 3455. Sulla personalità di Sigonio non si può prescindere da McCuaig, 1989: 3-95 (per la sua biografia), 345-356 (per la bibliografia personale dell'autore) e *passim*; cfr. anche Prodi, 1959-1967: II, 245-262; de Orella y Unzué, 1976: 335-340; Prodi, 1977; Prodi, 2005, e gli studi segnalati *infra*.

strutturata su solide basi documentarie, il che doveva aver destato non poco stupore negli ambienti curiali se si considera che i rapporti dell'insigne storiografo con il cardinale Sirleto erano essenzialmente conflittuali e rischiavano sempre di sfociare nella contrapposizione polemica (Prodi, 1959-1967: II, 255-257; Zen, 2010: 198-205). Accogliendo i suggerimenti del concittadino Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna assai affine al Sigonio e suo amico fin dal 1565, papa Boncompagni aveva tuttavia deciso di rivolgersi proprio allo storico modenese per l'elaborazione di una risposta definitiva da opporre alle luterane *Centuriae Magdeburgenses*, vale a dire l'ampia *Ecclesiastica Historia* ideata da Flacius Illyricus (Matija Vlačić), che per l'occasione aveva dato vita a un vero e proprio laboratorio per la ricerca storica nella sua versione riformata, chiamando a farne parte Ebeling von Alemann, Martinus Copus (Martin Köppe), Johann Wigand, Matthaeus Judex (Matthaeus Richter), Basilius Faber, Andreas Corvinus, Thomas Holzhuter e riservandosi la presidenza dell'agguerrita commissione di studiosi. Il primo volume dell'opera fu edito a Basilea nel 1559 dal celebre stampatore Johannes Oporinus, ma l'ambizioso progetto si arrestò con la morte di Flacius, avvenuta a Francoforte l'11 marzo 1575, e non andò oltre il tredicesimo *in folio* (Vlačić, 1559-1574).

Occorre ricordare che fu soprattutto la rapida diffusione delle Centurie di Magdeburgo a dare nuova linfa alla controversia tra riformati e cattolici, trasferitasi per l'occasione nel campo storiografico, ove i due fronti avversi seppero trovare proprio nell'uso delle fonti e nella prospettiva storica adottata gli strumenti idonei con cui difendere e consolidare le rispettive posizioni teologiche. La delicata questione della legittimità della potestà pontificia sia *in rebus spiritualibus* sia *in temporalibus* divenne presto terreno privilegiato di scontro, che fu insieme storiografico e confessionale (Biondi, 1986; Zen, 1994; Backus, 2004). Il potenziale corrosivo delle *Centuriae* era evidenziato bene dall'idea ispiratrice dell'opera: asserire la convergenza teologica e morale del luteranesimo con il cristianesimo primitivo, che Flacius Illyricus si proponeva di illustrare diacronicamente con l'ausilio della documentazione storica. A tal fine, lo scrittore luterano accusava la Chiesa di essere responsabile della *declinatio doctrinae* fin dai primi secoli del Medioevo; denunciava la progressiva degenerazione del pontefice romano nella figura demoniaca dell'Anticristo; di contro, scorgeva una stretta parentela tra Lutero e gli oppositori medioevali del papato, considerati tutti precursori della Riforma, propugnando per il bene della cristianità un ritorno rigeneratore al cristianesimo evangelico (Hartmann, 2001; Olson, 2002; Lyon, 2003; Bollbuck, 2010; Ilić, 2014).

Nel fronte cattolico era invece assai viva l'aspirazione a una storia ecclesiastica in grado di riaffermare con rigore di metodo e profondità di vedute il possesso romano della *successio doctrinae* fin dall'epoca apostolica. Una storia complessiva della Chiesa in cui il corredo filologico fosse funzionale a documentare su basi storiche l'ideologia del primato pontificio e delle prerogative papali sia nella sfera spirituale sia nel temporale, in piena sintonia con le esigenze più profonde della Controriforma, che divennero presto anche i suoi miti: concetto eroico del documento, agiografia, culto delle reliquie, didattica figurativa, cronotassi pontificia, civilizzazione monastica, giurisdizione curiale, temporalismo papale (De Maio, 1973; Ditchfield, 1995; Zen, 2002: 17-241; Firpo, 2005; Zen, 2009a). Nel periodo delle grandi controversie, l'esercizio filologico era dunque chiamato a declinarsi in senso ancillare alla teologia, mentre la storia, ridotta a *servitium fidei*, diventava essenzialmente materia 'eroica', ragion per cui cattolici e riformati aspiravano a legittimarsi – non senza spirito polemico – come gli eredi autentici ed esclusivi del metodo umanistico: «se la voce dell'umanista non è più ascoltata, nella discussione gli avversari cercano di dimostrarsi l'uno migliore umanista dell'altro, per esempio, il Baronio e Flacio Illirico» (Cantimori, 1975: 163)[3].

Per contrastare il predominio storico-teologico delle Centurie di Magdeburgo, Pio V aveva deciso di istituire nel 1571 una speciale commissione cardinalizia coordinata da Guglielmo Sirleto e comprendente, tra gli altri, Stanisław Hosius e Marcantonio Colonna. I lavori della commissione si arenarono dopo appena un anno dalla sua istituzione a causa della morte di papa Ghislieri, sopraggiunta il 1° maggio 1572, senza poter esibire risultati definitivi e in linea con l'ambizioso progetto curiale (de Orella y Unzué, 1976: 139-307; Zen, 1994: 127-134). Difatti, pur rientrando a pieno titolo tra le iniziative antimagdeburgiche promosse dalla

[3] L'opinione di Delio Cantimori trova corrispondenza in Kristeller, 1987: 100; sulla contrapposizione tra le storiografie di diverso orientamento protestante e cattolico, si sofferma con acribia Burke, 2012: 264 e *passim*; sulla storia sacra e l'uso delle antichità cristiane nella prima età moderna, cfr. Van Liere - Ditchfield - Louthan, 2012; Zen, 2012: 15-45.

Curia romana, non riuscì a soddisfare le aspettative di Sirleto e dei suoi più stretti collaboratori il trattato *De verbi Dei corruptelis* del gesuita Petrus Canisius, che in questa circostanza aveva raccolto l'invito personale di Pio V e poteva contare sull'apprezzamento del cardinale Hosius (Petrus Canisius, 1571)[4]. Non ottenne sorte migliore l'eloquente opera di Francisco Torres *Adversus Magdeburgenses Centuriatores*, che pure poteva considerarsi indicativa dell'impegno polemico maturato all'interno della Compagnia di Gesù sul tema cruciale della potestà pontificia e dei suoi presunti fondamenti storici e giuridici (Torres, 1572). L'ambizioso trattato *De primatu Petri* di Onofrio Panvinio, rivolto sin dall'intitolazione contro i Centuriatori e rimasto inedito per più di un ventennio, risentiva invece dello stato di palese provvisorietà in cui l'aveva lasciato lo storico agostiniano, morto prematuramente a Palermo nell'aprile del 1568 mentre si trovava in viaggio con il cardinale Farnese (Panvinio, 1589; Gersbach, 1993)[5].

Dopo l'improvvisa scomparsa di Panvinio, si guardava con grande interesse alla Chiesa ambrosiana e al suo storico di punta Carlo Bascapè, futuro padre generale della Congregazione barnabitica, che nell'ambito della guerra storiografica alle *Centuriae* costituiva una credibile opzione. Tuttavia, appena ricevuta da Roma la notizia che l'oratoriano Cesare Baronio «sono 25 anni che anch'egli s'affatica in sì fatta opera scrivendo le historie ecclesiastiche»[6], Bascapè preferì interrompere i suoi *Commentarii de antiquitatibus Ecclesiasticis*, che andava elaborando fin dal 1575 sotto l'occhio vigile di Carlo Borromeo, di cui fu collaboratore fedele per tutta la vita e al quale dedicherà nel 1592 una fortunata biografia dai connotati essenzialmente devoti[7].

L'ampio lavoro di Bascapé coincideva cronologicamente con la ripresa del progetto di confutazione globale dei Centuriatori di Magdeburgo, sollecitata da Sirleto nel corso dell'inverno 1576-1577. In questa circostanza, ci fu maggiore accordo in commissione circa la necessità di mantenere distinto il livello di risposta storico da quello teologico-dogmatico (de Orella y Unzué, 1976: 309-327). Per la tanto attesa replica storica, il cardinale calabrese propendeva piuttosto apertamente verso l'opzione filippina rappresentata da Cesare Baronio, il quale non a caso, nel maggio del 1577, volendo porre mano alla stesura definitiva della sua «historia ecclesiastica», si rivolse per l'appunto a Sirleto – suo mentore e personalità assai vicina a Filippo Neri – al fine di ottenere il permesso di esaminare le opere poste all'Indice, in particolare le *Centuriae Magdeburgenses* e la *Bibliotheca sancta* del domenicano Sisto da Siena:

> Perché desidero con l'aiuto d'Iddio et favor di Sua Signoria incominciar da capo a rescrivere l'historia ecclesiastica et ponervi l'ultima mano, la prego se degni oprar con l'Illustrissimo et Reverendissimo Card. di Pisa [*Scipione Rebiba*] di farmi dar licentia di posser tenere et leggere le Centurie, et che me siano dal'instesso imprestate, et parendogli domandar ancor licentia di posser tenere et leggere con correggere dove bisogni la Bibliotheca santa, et questo per la commodità di molti autori in quella insiemi ragunati, quali altrove con difficultà si haveriano[8].

Dal tenore di questa lettera si deduce che a quel tempo Guglielmo Sirleto aveva già affidato al Baronio – sia pure in modo non ufficiale – il compito di confutare su basi storiche le *Centuriae* di Flacius Illyricus (Zen, 2009b: 5-18)[9]. Tuttavia, nella Santa Sede stava prendendo corpo la candidatura alternativa di Carlo Sigonio grazie al nuovo corso inaugurato dal bolognese Gregorio XIII, il quale mostrava grande sintonia e spirito di collaborazione con il cardinale Paleotti, di cui lo storico modenese poteva considerarsi un *protégé*. La loro azione politica e religiosa trovava un terreno comune d'intesa quando si trattava di favorire gli interessi di Bologna e della Chiesa locale. Gabriele Paleotti lavorava da tempo a un ambizioso progetto finalizzato al rinnovamento religioso e culturale della sua diocesi, nel cui contesto l'attuazione delle novità introdotte dal Concilio di Trento richiedeva la partecipazione attiva – allargata significativamente ai laici – di studiosi e intellettuali, specialmente in quei settori strategicamente rilevanti come la storia, l'agiografia, le scienze e le arti figurative. Attorno al Paleotti si aggregò a tal fine un gruppo di persone competenti e operose, a cui aderì in maniera convinta lo stesso Sigonio, che nel volgere di poco tempo si distinse nelle iniziative diocesane per spessore culturale e impegno profuso, anche in virtù della consolidata amicizia con il vescovo

[4] Il secondo libro dell'opera fu stampato successivamente (Petrus Canisius, 1577), per poi essere riunito al primo in un unico volume (Petrus Canisius, 1583). Su di lui, cfr. Berndt, 2000; Foresta, 2006; Foresta, 2016.

[5] Sulla rilevante personalità di Panvinio, cfr. Herklotz, 1985: 23-39; Ferrary, 1996; Bauer, 2013.

[6] «[*Baronio*] dice che tratta questa materia in modo di controversie, confutando le Centurie delli Heretici, et comincia da Christo nato sino a' nostri tempi». Giovanni Antonio Gabuzio a Bascapé, Roma 7 gennaio 1584, in Premoli, 1913: 567-569, 568; poi in de Orella y Unzué, 1976: 419.

[7] Il suo lavoro si conserva incompiuto nell'Archivio Storico Barnabiti di Roma, ms. XXIV. 53, *Commentariorum de antiquitatibus ecclesiasticis Caroli a Basilica Petri* [i.e. Carlo Bascapè], *Praesb. Med., Cler. Reg. S. Pauli decollati* (in tre volumi con correzioni autografe dell'autore). Per il richiamo alla *Vita* di san Carlo, si veda Bascapè, 1592; per l'elenco dei suoi scritti editi e inediti, Boffito, 1933-1937: I, 95-117; sulla sua biografia seicentesca (Chiesa, 1636), si veda la nuova edizione curata da Sergio Pagano: Chiesa, 1993; su di lui, cfr. anche de Orella y Unzué, 1976: 415-420; De Feo, 1987; Tuniz, 1994; Ghilardi, 2012; sulla spiritualità barnabitica e i contesti di riferimento, Bonora, 1998.

[8] Baronio a Sirleto, Roma 16 maggio 1577, BAV, ms. *Vat. lat.* 6192, II, ff. 634-635, edita in Mercati, 1911b: 178, e in Paschini, 1923: 200-201. Su Baronio e le principali fonti di riferimento, oltre ai titoli già citati, cfr. Jedin, 1982; De Maio - Gulia - Mazzacane, 1982; De Maio - Borromeo - Gulia - Lutz - Mazzacane, 1985; Zen, 1994; Finocchiaro, 2005; Finocchiaro, 2008; Gulia, 2009; Guazzelli - Michetti - Scorza Barcellona, 2012 (in particolare Ditchfield, 2012).

[9] Si veda in proposito anche una sua lettera al padre Camillo, Roma [s.i. giorno e mese] 1578, Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. Q 46, f. 47v (in Calenzio, 1907: 149), in cui Baronio fa notare che le sue fatiche storiche sono «impresa sopra le spalle mie, se non fusse l'aiuto del Cardinal Sirleto», il quale «ha cura di trovare e provedermi di libri antichi scritti a mano della libraria Apostolica e sua»; sulla scelta dell'Oratoriano come confutatore delle *Centuriae*, si esprime Guido Bentivoglio, che a Roma fu in particolare «intrinsechezza» con i cardinali Antoniano, Bellarmino e Baronio: Bentivoglio, 1934: 63.

promotore. È assai probabile che furono proprio le pressioni esercitate da Paleotti ad avvicinare lo storico modenese a Gregorio XIII, su cui peraltro doveva influire non poco la solida amicizia che Giacomo Boncompagni, figlio del pontefice, aveva stretto con Sigonio (Prodi, 1959-1967: II, 215-268; Prodi, 2014; Bianchi, 2008).

## Sigonio e la censura: dall'accusa di machiavellismo alla stesura di una «historia ecclesiastica»

Gregorio XIII riuscì a sortire subito un effetto assai gradito a Carlo Sigonio: sbloccare la pubblicazione del suo lavoro *De regno Italiae*, caduto nella rete della censura ecclesiastica. La stampa dell'opera, intrapresa nel 1571 contemporaneamente alla non meno tormentata *Historia Bononiensis*, si era poi improvvisamente fermata a causa dell'intervento dei censori romani, allarmati prima di tutto dalla novità della prospettiva storica da lui adottata, ma preoccupati anche della sua scarsa aderenza all'ideologia *de Romano pontifice*, poiché, si diceva a quel tempo, occorreva difendere non solo l'ortodossia cattolica, ma la stessa reputazione del papa. Col *De regno Italiae* lo storico modenese entrava nel cuore della secolare disputa sui rapporti tra Chiesa e Impero, affermando in aperto conflitto con i sostenitori della ierocrazia papale che l'autorità del pontefice era di natura squisitamente spirituale, mentre l'imperatore poteva vantare il possesso di esclusive prerogative temporali. Nel 1573 un censore curiale rimasto anonimo, riferendosi all'impianto ideologico del *De regno Italiae*, si lasciò sfuggire con il famoso bibliofilo Gian Vincenzo Pinelli la grave considerazione che Sigonio avrebbe fatto bene a mostrarsi «più cauto» sul delicato tema della politica italiana dei papi, astenendosi dal seguire la pericolosa «opinione del Machiavelli»:

> Nel principio della historia dice la ruina della Italia esser stata causata da Papi. Et oltre che questa è opinione del Machiavelli ne *Discorsi*, è pericola ne tempi d'hora. Oltre che il papato, e questo et sempre, ha chiamato alla defensione di quella contro barbari, et Franza et altri Regni. Et almeno l'esser italiano el Sigonio, toccava a lui mantener la riputazione del papato; per che altro bene non è in essa, che questa Santa Sede. Et questa ragione politica doveva certo fare più cauto el Signor Sigonio[10].

Pinelli decise perciò di aprire un vero e proprio fascicolo sulle critiche curiali mosse al *De regno Italiae* e le relative repliche di Sigonio, circoscritto a un arco temporale che va dal 1571, anno in cui la censura ne interruppe la stampa, fino alla sua sofferta pubblicazione nel 1574[11]. Quanto all'anonimo estensore della missiva romana, non ci sono indizi concreti per affermare che si tratti del cardinale Sirleto o, quanto meno, di una persona a lui vicina per ruolo e condivisione d'idee. Tuttavia, è un fatto che Sigonio poteva esibire motivi validissimi per ritenere che le severe doglianze espresse contro di lui fossero proprio di Sirleto, il quale veniva percepito dallo storico modenese come il suo principale e più determinato antagonista curiale. In ogni caso, Sigonio pensò bene di non farne esplicita menzione in una delle sue più veementi repliche a Pinelli, di certo la più risentita contro questi «avertimenti» che – a suo dire – «vengono da un cardinale», della cui identità si dice peraltro certo e «mostra poca cognitione et poca intelligentia et molta passione», e contengono «cosa né vera né reale»[12]. La linea difensiva di Carlo Sigonio fu essenzialmente quella di rigettare le accuse che gli erano state mosse, dichiarandosi estraneo alle critiche formulate contro la Santa Sede e obiettando al suo dotto corrispondente di non aver mai sostenuto la tesi, pericolosamente affine a Machiavelli, secondo cui la condotta politica dei papi avrebbe causato la rovina, anche sociale, della penisola italiana[13].

Il *De regno Italiae* fu finalmente pubblicato a Venezia nel 1574, ma soltanto dopo l'intervento determinante di Gregorio XIII e non prima che il suo autore avesse provveduto ad apportarvi modifiche non marginali in fase di stampa (Sigonio, 1574). Non deve perciò meravigliare se nella parte conclusiva della prefatoria al *De regno Italiae*, indirizzata all'amico Giacomo Boncompagni, governatore generale delle milizie curiali, campeggia un ampio e significativo elogio del padre Gregorio XIII, a cui Sigonio donerà in segno di gratitudine la propria biblioteca[14].

Sorte per certi versi peggiore era toccata alla sua *Historia Bononiensis*, commissionata al Sigonio dal Senato cittadino nel 1568. Lo storico modenese si era

[10] Anonimo a Pinelli, [1573], Milano, Biblioteca Ambrosiana (d'ora in poi: BAM), ms. R 109 sup., f. 148r, fruibile in McCuaig, 1989: 258 e nota 17.

[11] Si veda il dossier costituito dalla raccolta *De historia Sigonii de Regno Italiae iudicia*, BAM, ms. R 109 sup., ff. 142-149. Va sottolineato che Gian Vincenzo Pinelli amava classificare ed elaborare scritture politiche e sulla ragion di Stato, come si rileva da alcuni suoi testi conservati in BAM, ms. R 122 sup.: *Consideratione di quanta importanza sia ad un Principe o ad altro Ministro publico l'havere scritture di Stato etc.* (f. 412r-v); *Per governar bene un Stato* (f. 413r); *Alcuni capi per un trattato di raggioni di Stato* (ff. 414r-416v: la scrittura è parte di una lettera *de regimine Principum* in cui si prendono le distanze dall'immagine machiavelliana del Centauro col fine di «conformare» i «precetti di conservar Stato» con «la christiana religione»). Pinelli elaborò anche un *Listino d'Auttori che scrivono di ragion di Stato*, allargato sia alla produzione di Giovanni Botero sia ai *Discorsi sopra Cornelio Tacito* di Scipione Ammirato: BAM, ms. S 107 sup., ff. 131r-132v; richiami non occasionali alle *Relationi universali* di Botero si trovano tra l'altro in una lettera di Lorenzo Pignoria a Pinelli, Padova 21 settembre 1600, BAM, ms. S 107 sup., f. 119r. Cfr. in proposito Zen, 2002: 93-97.

[12] Sigonio a Pinelli, 2 maggio 1573, BAM, ms. R 109 sup., f. 149r, ripresa in McCuaig, 1989: 258, nota 19, ma già pubblicata in Ceruti, 1867: 104-105 («with errors of transcription, including the date, given there as 2 May 1575», fa osservare William McCuaig), e poi in Simeoni, 1933: lettera n. 142 («much more exactly, but with the date 20 May 1573 and giving the recipient as Fulvio Orsini», rileva anche in questo caso McCuaig).

[13] Sigonio a Pinelli, 2 maggio 1573, BAM, ms. R 109 sup., f. 147r, in McCuaig, 1989: 258, nota 18.

[14] Sigonio, 1574: *Illustriss. atque excellentiss. D. Iacobo Boncompagno, Generali S. R. E. Gubernatori, Carolus Sigonius*, Bologna 1° luglio 1574, 5 p. iniziali non numerate; per una puntuale analisi della prefatoria, cfr. Doni Garfagnini, 2002: 209-220, 226-230 (testo della lettera in appendice); per la storia editoriale del *De regno Italiae*, McCuaig, 1989: 65-75, 257-259; Prodi, 1959-1967: II, 252-253; sul suo destinatario, Coldagelli, 1969; sulla biblioteca del Sigonio, Simeoni, 1933; Pirri, 1969.

impegnato a ricostruire, con novità di metodo e largo uso di documenti, le vicende politiche e militari di Bologna dall'antichità fino al 1257, ma anche in questa circostanza il suo lavoro fu bloccato con successo dalla censura quando era già stato avviato alla stampa. D'altra parte, la pubblicazione dell'opera fu ostacolata anche dall'opposizione di molti influenti bolognesi, ai quali si era poi aggiunto lo stesso Ugo Boncompagni, che di fatto apparivano tutti come epigoni nostalgici del mito della storiografia cittadina al servizio del potere, a cui Sigonio opponeva con fierezza una visione del lavoro storiografico scevro da condizionamenti politici e religiosi[15]. La critica di Sigonio era stata posta sotto accusa per aver egli impugnato il privilegio di Teodosio e altri documenti di rilevante valore apologetico utilizzati a giustificazione del potere temporale della Chiesa. L'opera si trovò perciò coinvolta, assieme al *De regno Italiae*, nella mai sopita polemica sulla Donazione di Costantino, che fu senza dubbio uno degli argomenti preferiti di scontro tra Sigonio e i censori romani (Zen, 2010: 188-206; Bartolucci, 2013: 101-105).

Il *De regno Italiae*, entrato a far parte nel 1575 anche del prestigioso catalogo del tipografo Pietro Perna (Sigonio, 1575; Perini, 2002: 407-505, 474), allievo di Pietro Martire Vermigli ed elemento di spicco della Riforma italiana in Svizzera, era poi riapparso a Bologna nel 1580 come naturale continuazione del trattato *De occidentali imperio*, dando vita con esso a un coerente progetto storiografico volto a illustrare da un lato la crisi delle istituzioni romane e il contributo offerto dai popoli germanici alla storia d'Europa, dall'altro la genesi medioevale degli Stati europei e il complesso ruolo ricoperto dalla Chiesa come istituzione a partire da Costantino (Sigonio, 1580). In particolare, laddove si confrontano i poteri di Giovanni XIII e di Ottone I, l'autore fa osservare che il pontefice governava prevalentemente con l'*auctoritas*, mentre prerogativa dell'imperatore era l'*imperium*, il che equivaleva ad affermare sul piano teorico che la *potestas* del primo, espressa essenzialmente attraverso lo strumento della scomunica, era di natura spirituale e perciò complementare al *summum ius* dell'imperatore, esercitato col potere delle armi[16]. Considerato poi che le due potestà erano entrambe legittimate da Dio e davano vita a un sistema diarchico fondato sull'equilibrio dei poteri, appare evidente che Carlo Sigonio non poteva evitare di scontrarsi nuovamente con l'autorità ecclesiastica[17].

Le censure e le critiche indirizzate a Sigonio vanno collocate in un più ampio programma di controllo della produzione libraria in cui è legittimo scorgere l'abile regia di Guglielmo Sirleto, autorità indiscussa della scena romana in quegli anni. Nel corso della sua intensa milizia curiale, il cardinale Sirleto prese infatti parte alle più importanti imprese culturali e liturgiche realizzate tra Pio V e Gregorio XIII, ricoprendo importanti cariche e assumendo la presidenza di numerose commissioni e congregazioni cardinalizie politicamente rilevanti (Denzler, 1964; Lucà, 2012; Clausi - Lucà, c.d.s.). D'altro canto, nel suo ruolo di prefetto dell'Indice, il cardinale calabrese impose un controllo serrato ed efficace sulla vita intellettuale romana e sulla produzione di carattere storico-apologetico, per cui l'Indice si configurò subito come un formidabile strumento di accentramento curiale della censura libraria e di consequenziale esautoramento dei vescovi (Rozzo, 1997; Fragnito, 1997; Caravale, 2003; Frajese, 2006).

Fu proprio Sirleto a contestare con veemenza a Carlo Sigonio i contenuti giudicati 'sospetti' del suo trattato *De occidentali imperio* – che copre il periodo cruciale da Diocleziano a Giustiniano (284-565) e perciò include le controverse vicende costantiniane –, mostrandosi particolarmente irritato dal silenzio sulla Donazione di Costantino e non gradendo gli ammiccamenti larvati alla denuncia filologica di Lorenzo Valla, percepiti come una sottile e impudente provocazione. La chiave di volta di tutta la trattazione è il libro III, che comprende quel ventennio scarso che va dal 312, anno della vittoria di Costantino contro Massenzio, alla morte della madre Elena e in cui si collocano le vicende romane e italiane dell'imperatore (Sigonio, 1578: 60-93). La posizione iniziale di Sigonio, giudicata carente dai suoi censori, è costituita da una sorta di memoriale non datato, intitolato *De donatione Constantini sententia*, in cui egli rigetta ogni accusa, rifiutandosi di modificare la verità storica per sostenere la falsa Donazione e pubblicarne il testo[18]. Ciò nonostante, Sigonio voleva pur trovare un compromesso con l'autorità ecclesiastica rappresentata da Sirleto e a tal fine propone una successione degli eventi costantiniani filologicamente compatibile con il quadro storico-cronologico

[15] «Ego Bononiensium Historiam scribo, non laudationem», replicò con veemenza Sigonio a una severa censura di Sirleto: Sigonio, 1732-1737: III, 338 (330-350) [*In Historiam Bononiensem* Caroli Sigonii *Censurae cum eiusdem Sigonii Responsis ac Correctionibus*: censure formulate da Ugo Boncompagni, Guglielmo Sirleto e Giovan Battista Amalteo (*Amaltheus*)]. Sull'opera sigoniana e il conflitto apertosi con la Curia romana, cfr. Fasoli, 1972-1973; McCuaig, 1989: 251-257; Bastia, 1993; Manfrè, 1993-1994.

[16] «Et sane, quanquam Italia a rege, eodemque imperatore et a Romano pontifice tenebatur, non eadem tamen erat in utroque auctoritas. Pontifex Romam Ravennamque et ditiones reliquas tenebat auctoritate magis quam imperio, quod civitates pontificem ut reipublicae principem, regem vero ut summum dominum intuerentur, atque ei tributa obsequiaque quae dixi praeberent. Et pontificis vires in sacris detestationibus versabantur, quas Christiani reges tum maxime exhorruerunt, Imperatoris in armis et expeditionibus, quibus ipsi etiam pontifices cedere saepe compulsi sunt. Pontifex tamen ab hoc tempore maiores in dies opes habuit eximiis studiis faventis Italiae sublevatus. Utraque vero potestas sacra erat, et ad Christianam conservandam rempublicam instituta». Sigonio, 1580: 324; si veda anche la sua disamina del *privilegium Ludovicianum*, funzionale ad asserire in sede di giurisdizione temporale la subordinazione del papa all'imperatore: Sigonio, 1580: 191-194.

[17] Le quarantasette censure indirizzate dall'autorità ecclesistica al *De regno Italiae* furono edite da Filippo Argelati: Sigonio, 1732-1737: VI, 1111-1138, *In Historiam* Caroli Sigonii *De regno Italiae Censurae et Responsiones*; su Sigonio e la censura romana, McCuaig, 1984, poi confluito in McCuaig, 1989: 251-290 (cap. IV, «Sigonio Versus the Censors»); sulle vicende censorie del *De regno Italiae*, cfr. le pp. 274-285).

[18] BAM, ms. P 193 sup., ff. 5r-8r (edito in Sigonio, 1732-1737: VI, coll. 985-988). «Quo usque actum est de baptismo et de donatione Constantini in Historia intexenda assensus sum propter reverentiam Romanae Ecclesiae, quae illa approbat. Nunc vero quoniam id agitur, ut inserendae donationis causa omnes verae historiae, quae huic officiant, omittantur ac pervertantur, non videtur esse silentio praetereundum». *Ibid*., f. 5r (Sigonio, 1732-1737: VI, 985).

e le fonti da lui utilizzate (Agostino, Eusebio, Milziade, Ottato di Milevi), presentando la guarigione di Costantino dalla lebbra come un effetto indubitabile dell'iniziativa di papa Silvestro, da cui l'augusto penitente aveva ricevuto il battesimo; in segno di ringraziamento, l'imperatore fece poi larghe donazioni alla Chiesa, come del resto era già accaduto a beneficio di Milziade[19].

In questo contesto, è del tutto evidente lo sforzo critico dello storico modenese, il quale, volendo sottrarre autorità al falso *Constitutum*, intende dimostrare per vie filologiche che se ci fu donazione da parte di Costantino, questa riguardava esclusivamente beni di natura privata e circoscritte proprietà, senza che ciò avesse mai significato il conferimento alla Chiesa di una particolare *auctoritas* o di specifiche prerogative temporali. La risposta di Sigonio, relativa al processo di riscrittura della prima parte del terzo libro, lasciò indifferenti i censori romani, che si aspettavano dallo storico un'adesione convinta al testo del *Constitutum*. Un successivo tentativo, volto a trovare un più largo compromesso partendo dall'incontro tra Costantino e papa Silvestro, risale al 1577 e fu da lui elaborato, senza una precisa intitolazione (ma riproducendo essenzialmente il testo stampato nel 1578), con il chiaro fine di accedere nel *De occidentali imperio* a un parziale riconoscimento della Donazione[20]. Su questo terreno di scontro il cardinale Sirleto non intendeva fare un solo passo indietro e pertanto invitò lo storico a pubblicare il testo completo della Donazione (che Sigonio riprodusse astutamente dalla lettera di papa Adriano I all'imperatore Costantino VI e alla consorte Irene, datata 26 ottobre 785), mostrandosi irremovibile nel suo lucido proposito di dover perorare come un dogma la causa dell'autenticità del *Constitutum* ai fini di una sua forzata inclusione nel *De occidentali imperio*. Dopo aver tentato una difesa a tutto campo della sua posizione storiografica, Sigonio si trovava dunque costretto a cedere alle insistenti pressioni curiali e alla ragion di Stato 'ecclesiastica', adottando sulla *vexata quaestio* della Donazione costantiniana una sorta di nicodemitica autocensura, peraltro giudicata ancora insufficiente dal cardinale Sirleto e dalla rete romana, alla quale anche Baronio in una circostanza analoga non poté sottrarsi anni dopo[21].

Il trattato *De occidentali imperio*, dopo la sostanziale concessione fatta alla severa ingiunzione di Sirleto, fu finalmente pubblicato a Bologna nell'estate del 1578 con un ringraziamento al cardinale calabrese larvatamente ironico, appena in tempo per essere presentato alla fiera autunnale del libro di Francoforte[22]. Con la sua stampa, i rapporti tra Carlo Sigonio e la Curia romana sembravano essersi quasi normalizzati e non è del tutto casuale che di lì a poco lo storico modenese avrebbe incontrato ufficialmente papa Boncompagni. Fu durante questa visita romana che Gregorio XIII gli conferì l'onorificenza di cavaliere di San Paolo, proponendogli di scrivere una «historia ecclesiastica» in grado di competere con le *Centuriae*: «Tornai da Roma albergato dall'Eccellentissimo Signore Giacomo honoratamente. Hebbi un cavalleriato di S. Paolo et carico di scrivere l'Historia Ecclesiastica con molte promesse appresso»[23].

Tale riconoscimento professionale, se da un lato ridava credito all'opzione bolognese vivamente caldeggiata dal cardinale Paleotti, finalizzandola alla confutazione definitiva dei Centuriatori di Magdeburgo, dall'altro rischiava di irritare nuovamente Guglielmo Sirleto, considerato che a questo stesso progetto storiografico stava già lavorando Cesare Baronio e per di più a istanza del cardinale calabrese. Lo storico modenese ebbe tuttavia modo di incontrare a Roma anche Sirleto in un clima di apparente cordialità, come lascia intendere il tenore delle lettere intercorse in quel periodo tra il dotto cardinale e Gabriele Paleotti. Del resto, è lo stesso Sirleto a dargli conferma per via epistolare dell'incarico conferito al Sigonio, non senza un accenno alle difficoltà insite in una tale impresa e alle alte aspettative nutrite in proposito da papa Boncompagni: «et tale quale possi Sigonio riuscire in scrivere l'Historia che si desidera sopra le cose della Santa Chiesa. N. S. se haverà caro che si attenda con quella fatica, studio et diligentia che una materia tanto grande richiede»[24].

## Guglielmo Sirleto contro Sigonio: *potestas Ecclesiae* e *veritas historiae*

Dopo aver fatto ritorno a casa, Sigonio iniziò subito a elaborare la storia ecclesiastica commissionatagli da Gregorio XIII, da cui era legittimo aspettarsi

[19] BAM, ms. P 193 sup., ff. 7r-v (Sigonio, 1732-1737: VI, 987).

[20] BAV, ms. *Vat. lat.* 6160, ff. 132r-138v; McCuaig, 1989: 260-261.

[21] Le perplessità sulla riscrittura proposta da Sigonio (presa in esame anche da Paolo Costabili, Maestro del Sacro Palazzo) si rilevano specialmente nell'aspra lettera di un anonimo censore a Sirleto, 18 giugno 1578: «[…] Le dico che la cosa me par che habbi alcuna difficultà, per che quantunque il signor Sigonio ha posto quel che si trova nella Epistola di Papa Adriano Primo registrata nel Concilio generale Niceno secondo sopra il Battesimo di Constantino, nondimeno le cose dette inanzi nell'istessa historia fanno dubitare come possi essere vero che San Silvestro Papa stesse nascosto nel Monte Soratte per fugire la persecutione dell'Imperatore Constantino, il quale non solo non perseguitava secondo la sopradetta historia li Christiani, ma li favoriva [...]». (BAV, ms. *Vat. lat.* 3455, ff. 9r-14r: 9r); cfr. McCuaig, 1989: 261-265; sull'autocensura del Baronio e la sua critica alla Donazione, Zen, 2010: 179-187, 206-219; Zen, 1994: 228-236.

[22] Pinelli a Claude Dupuy, 3 settembre 1578, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Dupuy 704, f. 63. A conclusione della parte sulla *Donatio Constantini*, si legge un ringraziamento a Sirleto per il contributo filologico offerto sulle fonti greche: «Quod Edictum Ecclesia Romana atque adeo etiam Orientalis in hunc usque diem constantissime tenuit, Theodoro Balsamone et Emanuele Caleca et Gennadio patriarcha, Graecis scriptoribus, testibus, quorum Illustrissimus Cardinalis Sirletus opportune iam inde Roma usque admonuit». Sigonio, 1578: 68-70, 70.

[23] Sigonio ad Alberto Bolognetti, 6 dicembre 1578, Modena, Biblioteca Estense, ms. *Alpha* G.1.18 (Ital. 835), nr. 8, in Tiraboschi, 1781-1786: V, 1784, 92.

[24] Sirleto a Paleotti, Roma 23 ottobre 1578, BAV, ms. *Vat. lat.* 6946, f. 257.

grandi onori. Alla fine di febbraio del 1579 lo storico modenese era già in grado di sottoporre i primi tre libri della sua *Historia ecclesiastica* al parere ineludibile di Guglielmo Sirleto. In questa circostanza si servì della mediazione di Federico Ranaldi, custode della Vaticana in pianta stabile dal 1558 e in rapporto assai stretto con il cardinale calabrese, di cui fu segretario (Mercati, 1911a; Petitmengin, 1963; De Maio, 1973: 330-334)[25]. Il mese seguente, in una nuova lettera inviata a Ranaldi, Sigonio alludeva allo scarso supporto filologico ricevuto dall'ambiente romano, mostrandosi poco ottimista circa il buon esito di questa fatica storiografica. Le sue perplessità nascevano dal fatto di doversi dedicare a un lavoro lungo e impegnativo, senza peraltro potersi giovare direttamente delle straordinarie risorse documentarie conservate a Roma, poiché si trovava «a Bologna, et solo, et senza libri», precisando di poter scrivere solo fino al pontificato di Innocenzo III «senza bisogno della libraria di Roma, o almeno senza gran bisogno». E poi si legge ancora una richiesta d'aiuto rivolta piuttosto apertamente al potente Sirleto: ottenere il permesso di consultare le Centurie di Magdeburgo:

> Mi vien detto da tutti che non farò cosa buona senza vedere le Centurie. Può essere. Ma le Centurie sono scommunicate né saprei come far ad haverle; né voglio spendere quel poco che io ho in libri heretici. Questo scrivo, accioché ella il communichi con Monsignor Illlustrissimo [*Sirleto*], al quale io bascio la mano devotamente[26].

Pochi giorni prima, Sigonio aveva manifestato ad Alessandro Farnese tutto il suo timore di essere posto nuovamente sotto accusa e calunniato sul piano personale, anche perché sapeva bene come fosse impresa difficile scrivere la storia della Chiesa senza poter disporre agevolmente delle fonti custodite a Roma. Gli chiese pertanto di seguire personalmente la sorte toccata ai libri della sua *Historia ecclesiastica* e, «se li leggerà», di favorirne il buon esito:

> Ho mandato tre libri dell'Historia Ecclesiastica a Roma. La prego a favorirli, se li leggerà et truoverà degni di favore; se non li leggerà, almeno difendermi contra una nuova calunnia, la quale intendo che infino ad hora mi vien data, che in troppo poco tempo habbia assalito una impresa così difficile et importante. Percioché essi considerano il tempo solamente nel quale ho havuto la commissione da Nostro Signore, ma io riguardo quello della mia vita, il quale ho speso tutto in scrivere[27].

In una missiva inviata a Fabio Albergati nella primavera del 1579, Carlo Sigonio si dichiarava soddisfatto del lavoro svolto. In questa data aveva già compilato undici libri dell'*Historia ecclesiastica*, arrestandosi all'anno 260, e tuttavia sembrava intenzionato a sospendere momentaneamente la sua stesura per passare alla revisione della *Historia Bononiensis*. Dovendo attendere il giudizio del cardinale Sirleto, lo storico modenese si sforzava di mostrarsi sereno e soprattutto soddisfatto del suo lavoro storiografico, giudicato intellettualmente onesto e condotto secondo rigorosi criteri filologici:

> Hor hora ho ricevuto la sua delli 28 Marzo, et così le rispondo. Ho in animo di fermarmi nell'historia Ecclesiastica et riformar quella di Bologna con l'aggiungervi alcune et molte cose trovate in questi dodici anni. […] Come sarà riformata, la farò leggere a questi signori di nuovo. La corregerò secondo il lor gusto. Se la vorranno publicare, bene quidem. Se no, capiemus consilium in arena. Quanto all'historia Ecclesiastica, V. S. sappia che infino ad hora ho scritto undici libri infino al 260. […] Per un gran tempo non ho bisogno di scritture di Roma, che io sappia. Ma questo ufficio tocca al Signor Cardinale Sirletto, il quale legendo l'historia potrà molto bene vedere quel che io non ho visto, et se è cosa che io possa trovar di qua, o non. Aspetto con infinito desiderio che Sua Signoria Illustrissima l'habbia letta et giudicata. Ma la cosa riesce bellissima, oltre quello che io sperai in questi primi tempi molto oscuri, et riesce honorata per la Chiesa di Roma senza sforzar scritture, né servirsi di scritture apocrife, come hanno fatto molti. Sarei di opinione, che come n'ho fatti 25 libri, publicarli, percioché io son mortale et homo bulla, praesertim vero senex[28].

Tuttavia il responso del cardinale Sirleto tardava a giungere e la circostanza era stata resa nota a Federico Borromeo dal preoccupato Paleotti:

> Ricordo anchora a V. S. Illustrissima la Historia ecclesiastica già principiata dal Sigonio, che è in mano del sig. cardinale Sirletto già molti mesi, solamente perché la veda,

[25] Sigonio a Ranaldi, 24 febbraio 1579, BAV, ms. *Reg. lat.* 2023, f. 319. In verità, i libri elaborati dal Sigonio erano almeno quattro, come fa sapere il 3 gennaio 1579 a Fulvio Orsini, a cui lo storico modenese promette il manoscritto dell'opera (de Orella y Unzué, 1976: 339).

[26] Sigonio a Ranaldi, 21 marzo 1579, BAV, ms. *Reg. lat.* 2023, f. 320r; cfr. McCuaig, 1989: 79-80.

[27] Sigonio al cardinale Farnese, 10 marzo 1579, Parma, Archivio di Stato, *Epistolario scelto*, s.v. «Carlo Sigonio», in Ronchini, 1868: 286, e in McCuaig, 1989: 78, nota 247.

[28] Sigonio a Fabio Albergati, 4 aprile 1579, Forlì, Biblioteca comunale A. Saffi, Autografi Piancastelli, s.v. «Carlo Sigonio», edita integralmente in McCuaig, 1989: 79, nota 248.

> non affine di stamparsi hora, che più maturamente poi si considererà, ma per dare il parere se si ha da seguitare in quella maniera, et con quello ordine, et farne relatione a sua Santità[29].

Ma il manoscritto della sfortunata *Historia ecclesiastica*, giunto nelle mani di Sirleto, si era arenato tra le sue carte[30]. Nel novembre del 1579 Sigonio aveva pensato di interessare del suo caso anche Baronio, di cui apprezzava la grande erudizione e la statura di studioso. D'altra parte, per il tramite di un prelato autorevole come Agostino Cusani, lo storico modenese era al corrente che Baronio aveva in particolare considerazione le sue indagini storiche, le quali, assieme agli scritti di Panvinio, gli avevano posto concretamente il problema della critica delle fonti:

> Già da molti dì sono ho inteso da molti della molta virtù et valore di V. S., et specialmente dello studio che ella pone nella notitia delle cose Ecclesiastiche, nel quale ella eccelle. Ond'io l'ho cominciata ad amare con quello affetto che la virtù medesima si suole amare. Poscia di nuovo mi si è aggiunto un vincolo non dirò più stretto, ma più particolare ad amarla. Poiché io per lettere d'amici ho inteso, come ella per sua cortesia mi ama, et loda le mie scritture con tutto che poco meritevoli del testimonio suo. Il che ultimamente mi è stato confirmato dal signor Agostino Cusano[31].

In questa lettera bolognese, esprimendogli un sentimento ancora più forte di stima e amicizia, Sigonio trovò il coraggio di chiedere all'Oratoriano se per caso Sirleto gli avesse mai mostrato la sua *Historia ecclesiastica*:

> Onde io sono stato sforzato a scriverle queste quattro parole per ringratiarla, et farle sapere, che tutto ciò mi è stato sopra modo grato. Perciocché premio maggiore non aspetto dalle mie fatiche, che un testimonio così honorato, come è il suo. Per la qual cosa voglio pregarla a ricevermi come suo, o come dedito alle medesime arti, o come beneficato da lei, o come naturalmente amico a tutti i pari suoi. Desidero sapere, se per avventura Monsig. Illustrissimo Sirletto le havesse mostrati tre libri più tosto bozzati, che scritti da me dell'historia Ecclesiastica, et ciò che ne le pare liberamente, come tra Christiani et amici si de' procedere, et all'incontro le offerisco ciò che io posso per sé et per gli amici suoi. (Baronio, 1759-1770: III, 138).

Non ricevendo notizia alcuna circa la sorte subita dalla sua *Historia ecclesiastica*, Carlo Sigonio gli inviò a distanza di non molti giorni una nuova missiva, in cui è ancora più evidente lo sgomento nel vedersi sottratto delle sue preziose carte manoscritte. In questa lettera, a tratti disperata, Cesare Baronio viene ritenuto un interlocutore non solo credibile e affidabile, ma soprattutto in grado di poter intercedere con successo presso il cardinale Sirleto in virtù del noto rapporto di familiarità e amicizia. Volendo rientrare in possesso del suo manoscritto, Sigonio prega dunque Baronio di farsi «dare in mio nome» dal Sirleto «quei miei tre libri dell'Historia Ecclesiastica»:

> Io non voglio che procediamo fra noi, come si suole fra i più, con dissimulationi socratiche, abbassando noi medesimi, et inalzando l'amico per modo di creanza; ma parliamo alla reale. Io adunque stimo infinitamente la virtù, et bontà sua. Senta pure, come ella vuole di sé medesima; et se ella ha così fatta opinione di me, o vera, o falsa che sia, me ne rallegro molto. Perciocché questo è il premio delle fatiche nostre, per mio giudicio sufficientissimo, con tutto che non ne seguitasse altro commodo, che la buona opinione. Perciocché stimo adunque oltremodo il giudicio di V. S., desidero, che ella si faccia dare in mio nome da Monsignor Illustrissimo Sirletti quei miei tre libri dell'Historia Ecclesiastica, et gli legga. Et più si degni avisarmi in generale, et in particulare ciò che gli pare, che si debba in essi alterare per migliorarli. Et di questo gli terrò obbligo in eterno, pregandola a comandare anche a me, in che io spenderò volontieri ogni opera, et studio mio[32].

Per la stesura della sua *Historia ecclesiastica* Carlo Sigonio utilizzò un metodo storico-cronologico, seguendo il *ductus* della cronotassi dei pontefici romani e fermandosi – come si è detto – all'anno 311. Non gli fu dunque possibile prendere in esame in quest'opera, da una prospettiva di storia della Chiesa, il controverso periodo costantiniano e la connessa questione delle origini del potere temporale dei papi, che poco tempo prima aveva costituito il motivo principale di scontro con l'autorità ecclesiastica. Quanto a Guglielmo Sirleto, pur avendo tra le mani una parte esigua della *Historia* sigoniana, limitata verosimilmente ai primi 68 anni di storia cristiana (contenuti nei primi tre libri) o poco più (il IV libro si ferma

[29] Paleotti a Federico Borromeo, Bologna 10 settembre 1579, BAM, ms. F 91 inf., f. 145.

[30] Sigonio a Sirleto, 12 novembre 1580, BAV, ms. *Vat. lat.* 6193, II, f. 628r; Prodi, 1959-1967: II, 257-258.

[31] Sigonio a Baronio, Bologna 23 novembre 1579, Napoli, Archivio della Congregazione dell'Oratorio (d'ora in poi: ACON), XVII, 134, edita in Baronio, 1759-1770: III, 137-138; cfr. in proposito Zen, 1994: 31, 60-61, nota 48; per un confronto tra i due storici, Bartolucci, 2013: 108-109; sulle letture sigoniane di Baronio, Zen, 2010: 204. Baronio respingeva tuttavia i cambiamenti stilistici apportati da Sigonio nella citazione dei documenti, preferendo una fedele riproduzione della fonte (Zen, 1994: 71-72).

[32] Sigonio a Baronio, Bologna 18 dicembre 1579, ACON, XVII, 119, in Baronio, 1759-1770: III, 139. Richiamandosi a questa circostanza, Alberto Pincherle ha ingenerato un pericoloso equivoco, laddove scrive che il già famoso Sigonio «dallo Studio di Bologna gli mandò in esame una *Historia Ecclesiae*, che rinunciò a pubblicare» (Pincherle, 1964: 472), dando così vita alla «vulgata interpretazione di un Sigonio che sottopone la sua opera all'esame del Baronio e spontaneamente rinuncia a pubblicarla» (Prodi, 2005: 302, nota 26). Cyriac Pullapilly, riferendosi principalmente a questa lettera del dicembre 1579 e dando credito a Pincherle, aggiunge equivoco ad equivoco nel luogo in cui intende chiarire quale fu 'la vera intenzione di Sigonio', insinuando l'idea che questi avesse lasciato spontaneamente a Baronio il compito di confutare i Centuriatori, senza preoccuparsi di recuperare il suo manoscritto, che invece sarebbe servito all'Oratoriano come modello storiografico e fonte preziosa di informazioni per i suoi *Annales* (Pullapilly, 1975: 157). Equivoco in cui invero cade parzialmente anche l'attento McCuaig: «In letters of 23 November and 18 December 1579 Sigonio wrote to Baronio inviting him to obtain the MS of three books of *Historia ecclesiastica* from Sirleto, read them, and give Sigonio his opinion» (McCuaig, 1989: 80, nota 251).

all'anno 101), era tuttavia in grado di coglierne con chiarezza l'idea di fondo, che rispecchiava essenzialmente lo schema storiografico già sperimentato nei suoi precedenti lavori *De regno Italiae* e *De occidentali imperio*, la cui continuità metodologica era stata evidenziata dallo stesso Sigonio verso la conclusione di quest'ultimo trattato[33]. Bisogna tuttavia rilevare che l'angolatura da cui Sirleto e i censori curiali guardavano alle materie storiche era profondamente diversa da quella di uno storiografo di professione come Sigonio, la cui sobria metodica si esprime fin dalle pagine iniziali della *Historia ecclesiastica*, elaborate dall'autore a mo' di prefazione e inclusive di una lode a Gregorio XIII[34].

In tale contesto, la visione del cardinale Sirleto divergeva profondamente da quella del Sigonio, specialmente sulle due questioni di fondo della storiografia ecclesiastica postridentina: il concetto di *veritas historiae* e la natura della *potestas Ecclesiae*. Il cardinale Sirleto esigeva dallo storico della Chiesa un impegno militante, considerato un requisito essenziale ai fini della milizia quotidiana e della controversia religiosa, che in questa peculiare congiuntura storica coinvolgeva lo stesso lavoro storiografico. Tale esigenza era invece assente dalla prospettiva di Sigonio, che da studioso interessato prevalentemente alla storia istituzionale vedeva nei primi secoli del Medioevo, in particolare nelle vicende che sconvolsero l'Impero tra V e VIII secolo, l'inizio di una fase nuova della civiltà europea, nel cui contesto la Chiesa andava sviluppandosi come *novum dominium* in un complesso sistema di relazioni con le diverse forme di potere e le altre autorità politiche. Col suo criterio di combinare storia sacra e storia profana, incrociando le vicende politiche con quelle religiose nel rispetto della filologia e senza alimentare rischiosi condizionamenti aprioristici, lo storico modenese veniva percepito dall'autorità ecclesiastica rappresentata da Sirleto come una grave minaccia per la *veritas historiae*, concepita in ambito curiale come subalterna alla verità teologica e legittimata di volta in volta dalla tradizione e dalla rivelazione (Zen, 2002: 113-142). Il rigoroso metodo storico del Sigonio, l'uso ampio e generalizzato delle fonti e la radicalità della sua proposta storiografica costituivano un ulteriore motivo di sospetto curiale, avvalorato dalla considerazione che egli era professionalmente in grado di sottoporre a critica storica temi e problemi posti al centro della polemica confessionale del tempo. Un esempio per tutti è rappresentato dalla *potestas Ecclesiae*, tema su cui Sirleto e Sigonio mostravano di avere opinioni inconciliabili: secondo il cardinale calabrese è di origine divina e include il campo temporale; lo storico modenese circoscrive invece le sue prerogative al solo ambito spirituale, facendo rientrare definitivamente sotto il controllo filologico quei documenti apologetici ancora utilizzati per attestare il potere temporale dei papi e di cui la falsa Donazione di Costantino costituiva il caso più eclatante (Lauro, 1982; Antonazzi, 1985; Zen, 2009a: 576-596).

Il cardinale Sirleto non sembrava perciò intenzionato a favorire la diffusione di questa *Historia ecclesiastica* e di fatto, nonostante la possibile (ma non documentata) mediazione di Baronio, fece sparire dalla circolazione l'ingombrante manoscritto, rimandando ad arte il responso e condannando all'oblio l'incompiuta opera del Sigonio. D'altra parte, dopo la pubblicazione dei *Sacrae historiae libri duo* di Sulpicio Severo con il commento dello storico modenese, avvenuta nel 1581, fu intrapresa contro Sigonio una crociata censoria senza precedenti che coinvolse anche i contenuti del *De republica Hebraeorum*, ultima opera da lui pubblicata, la cui responsabilità va imputata ancora a Sirleto (Sigonio, 1581; Sigonio, 1582)[35]. Anche in questo caso fu il metodo seguito da Carlo Sigonio a provocare la dura reazione censoria, essenzialmente perché esso esautorava – come già nell'inedita *Historia ecclesiastica* – il principio della sacralità del potere papale, posto a fondamento della Controriforma universale (Prodi, 2005: 294-307; Prodi, 1982).

> Ciò che rende particolarmente interessanti queste censure è il fatto che non si tratta di una difesa contro attacchi provenienti dall'esterno ma di un'opera di prevenzione e di controllo occulto non rivolto tanto ad eresie da combattere quanto ad impedire all'interno del mondo cattolico la maturazione di tesi ritenute storicistiche ed episcopaliste: al Sigonio si rimprovera infatti da una parte di non leggere la storia e la Scrittura con gli occhiali della *professio fidei Tridentina* senza tener conto delle necessità controversistiche del momento e dall'altra parte di dare dello stesso concilio di Trento una lettura basata sulla Chiesa locale ben diversa da quella data da Roma. (Prodi, 2005: 306).

[33] «Posthac, ipso prorsus extincto Imperio, res Romana in multa regna est distributa, Francorum et Burgundiorum in Gallia, Gotthorum in Hispania, Anglorum et Scotorum in Britannia, Longobardorum ac Normanorum in Italia, itemque Sarracenorum in Africa. Itaque si quis continentem his annis historiam litteris illustrare voluerit, nae ille multo elegantius, atque commodius fecerit, si singula regna singulis voluminibus comprehenderit, quam, si confusam illam omnium molem in unum quasi corpus congesserit. Hoc ego triennio ante experiri institui, regnum Italiae mox a Longobardis invectum litteris, ut dixi, commendare aggressus, initio a Iustiniani excessu, in quo haec Occidentalis Imperii desinit historia ducto». Sigonio, 1578: 564.

[34] «Historiam Ecclesiae literarum mandare memoriae statui, quae in terris a Jesu Christo Dei Filio ad salutem humani generis instituta, incolumis ad annos mille quingentos octoginta, licet variis casibus, et periculis agitata pervenit: opus rerum repetendarum varietate multiplex, monumentorum cognoscendorum multitudine infinitum ac revolvendorum temporum vetustate coecis prope quibusdam tenebris involutum. […] Sic enim mecum hoc animo officium reputans ac cogitatione complectens invenio, Graecos, qui ut primi, sic prope soli in hoc studio elaborarunt, nec diligenter pertinentia ad hanc laudem omnia collegisse, neque narrationem suam longe admodum provexisse; siquidem satis constat, eos orientali Ecclesia, cui uni, aut perspiciendae, aut exprimendae videntur studuisse, contentos, occidentalem, quam omnium matrem, magistram et dominam Divino Verbo constitutam, ne ipsi quidem inficiati sunt, prorsus aut explicatione illustrare, aut scientia comprehendere neglexisse, neque ultra annum ferme sexcentesimum suorum, consectionem annalium produxisse. Ex quo efficitur, ut nos laborem multo quam illi graviorem hausturi simus, qui et quae illi attulerunt, attingenda et quae praeterierunt, conquirenda tanto post eos intervallo suscipimus et inventis, si vita suppeditarit, industriam nostram ad haec usque tempora intendere cogitamus, quibus quidem atrocissimis fluctibus diu iactatae Ecclesiae nunc demum eximia Gregorii XIII Pontificis moderatione lux aliqua fortunae melioris affulsit». Sigonio, 1732-1737: IV, 1-2.

[35] La questione è stata studiata complessivamente da Prodi, 1977; ripresa in Prodi, 2005: 291-294, 300-310. William McCuaig ha lavorato di recente a un'edizione critica delle censure a Sigonio e delle sue risposte ai censori, collocando il materiale elaborato nel sito web del Centre for Reformation and Renaissance Studies dell'Università di Toronto (CRRS), ove questa edizione elettronica, sia pure ritenuta non definitiva dal suo autore, è stata resa disponibile per alcuni anni (McCuaig, 1998). Cfr. in proposito Sigonio, 1732-1737: VI, 1065-1238, *Anonymi Censurae in varia* Caroli Sigonii *Opera, nempe in Occidentale Imperium, in Regnum Italiae, in Notas ad Historiam Sacram B. Sulpicii Severi et in Rempublicam Hebraeorum, cum ad easdem Censuras Responsionibus* …; le settantadue censure rivolte al *De occidentali imperio*, con le repliche dell'autore, si trovano *ibid*., coll. 1077-1110 (*In* Caroli Sigonii *Opera varia Censurae, cum adiectis responsionibus, et primo in Historiam de Imperio Occidentali*); per quelle indirizzate al *De regno Italiae*, si veda *supra*, nota 17. Sul significato storiografico del *De republica Hebraeorum*, cfr. Bartolucci, 2007; Bartolucci, 2008.

Ma accanto alla questione delle censure curiali, non va trascurato sul piano storiografico – osserva ancora Paolo Prodi – «il sequestro per ordine esplicito del papa Gregorio XIII di tutte le scritture lasciate dal Sigonio all'atto della sua morte improvvisa e abbastanza prematura, a qualsiasi stadio di redazione fossero esse pervenute» (Prodi, 2005: 306). In ogni caso, imbrigliata l'*Historia ecclesiastica* di Sigonio nelle maglie della censura, fu grazie alle manovre di Sirleto che diventò ufficiale la risoluzione curiale di affidare al Baronio la replica storica ai Centuriatori di Magdeburgo, riservando al suo amico Roberto Bellarmino la loro confutazione teologica (de Orella y Unzué, 1976: 327-335; Zen, 1994: 117-210). Dopo il volume di esordio delle *Controversiae* bellarminiane, stampato a Ingolstadt nel 1586 da David Sartorius, usciva finalmente nel 1588 il primo dei dodici tomi di *Annales Ecclesiastici*; quello stesso anno si ultimava la lavorazione tipografica del secondo tomo dell'opera teologica di Bellarmino, giunta a compimento nel 1593 con il terzo e ultimo *in folio*, apparso quasi contemporaneamente al quarto tomo degli *Annales* del Baronio (Roberto Bellarmino, 1586-1593; Baronio, 1588-1607)[36]. Opere che il cardinale Sirleto non riuscì mai a vedere stampate, essendo morto un anno dopo Sigonio, il 6 ottobre 1585, assistito da Filippo Neri[37].

Gli *Annales Ecclesiastici*, a riprova della loro ufficialità, inaugurarono la stagione delle grandi imprese editoriali della Tipografia Vaticana, che fece il suo esordio proprio con i primi due volumi dell'opera baroniana. Fondata il 27 aprile 1587 da Sisto V, con Bolla *Eam semper*, la Tipografia Vaticana aveva idealmente rimpiazzato la stamperia del Popolo Romano, sostenuta con fervore da Carlo Borromeo e Girolamo Seripando, operando in stretto rapporto con la Congregazione dell'Indice e proponendosi come la stamperia ufficiale della Chiesa. In questi anni la cultura cattolica approda a grandi sintesi orientative rivolte sia all'ecclesiastico sia al comune credente. Ne sono testimonianza opere di storiografia, teologia, agiografia, ascetica e apologetica tra le più importanti del mondo cattolico: accanto agli *Annales* e alle *Controversiae*, si stagliano il *Martyrologium Romanum* curato dal Baronio per volontà del cardinale Sirleto, l'*Apparatus sacer* e la *Bibliotheca selecta* di Antonio Possevino, le *Institutiones ecclesiasticae* del cappuccino Gregorio da Napoli, le *Disquisitiones magicae* del gesuita Martin del Rio, la *Dichiaratione più copiosa della dottrina christiana* di Roberto Bellarmino, che conobbe una fortuna straordinaria fino all'Illuminismo, e il *Combattimento spirituale* del teatino Lorenzo Scupoli, autentico classico della Controriforma ascetica (De Maio, 1973: 365-381; Catto, 2003: 61-92; Balsamo, 2006; Zen, 2012: 47-105).

## Bibliografia


Antonazzi, Giovanni (1985), *Lorenzo Valla e la polemica sulla Donazione di Costantino. Con testi inediti dei secoli XV-XVII*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Backus, Irena (2004), *Historical Method and Confessional Identity in the Era of the Reformation (1378-1615)*, Leiden, Brill.

Balsamo, Luigi (2006), *Antonio Possevino S. I. bibliografo della Controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Firenze, Olschki.

Baronio, Cesare (1588-1607), *Annales Ecclesiastici* ..., 12 v., Romae, ex Typographia Vaticana [i singoli tomi sono così datati: I, 1588; II, 1590; III, 1592; IV, 1593; V, 1594; VI, 1595; VII, 1596; VIII, 1599; IX, 1600; X, 1602; XI, 1605; XII, 1607; in alcuni le note tipografiche variano: III, ex Typographia Torneriana; IV, V e VI, ex Typographia Congregationis Oratorii apud S. Mariam in Vallicella].

Baronio, Cesare (1759-1770), *Epistolae et opuscula pleraque nunc primum ex archetypis in lucem eruta. Novam eiusdem Baronii vitam operi praeposuit recensuit et adnotationibus illustravit Raymundus Albericius* ..., 3 v., Romae, ex typographia Komarek [I e II, ex typographia Komarek, 1759; III, ex typographia Pauli Junchi Haeredis Komarek, 1770].

Bartolucci, Guido (2007), *La repubblica ebraica di Carlo Sigonio. Modelli politici dell'età moderna*, Firenze, Olschki.

Bartolucci, Guido (2008), «Carlo Sigonio and the 'Respublica Hebraeorum': A Re-evaluation», *Hebraic Political Studies*, III, pp. 19-59.

Bartolucci, Guido (2013), «Costantino nella storiografia della Controriforma.


[36] Sull'amicizia 'eroica' tra Baronio e il gesuita Bellarmino, cfr. Zen, 1990; Zen, 2002: 143-216; sulla visione delle *Centuriae* confrontata con la concezione espressa negli *Annales*, Norelli, 1982; Röttgen, 2009; per una disamina dei principî che sottendono le *Centuriae* e le *Controversiae*, Motta, 2008.

[37] Le spoglie di Guglielmo Sirleto furono poi trasferite di notte in S. Lorenzo in Panisperna, sua chiesa titolare, come si ricorda nell'epitafio steso da Paolo Alaleona, Maestro delle cerimonie pontificie e responsabile della redazione dei *Diari*. Documento reperibile in BAV, ms. *Vat. lat.* 12427, f. 99v, edito ora in Lucà, 2012: 146 e nota 1.

Sigonio e Baronio tra filologia, censura e apologetica», *in* Melloni, Alberto - Brown, Peter, *et alii (a c. di)*, *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano. 313-2013, 3 v.,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, III, pp. 99-114.

Bascapè, Carlo (1592), *De vita et rebus gestis Caroli S.R.E. cardinalis, tituli S. Praxedis archiepiscopi Mediolani libri septem ...*, Ingolstadii, ex officina typographica Davidis Sartorii.

Bastia, Claudia (1993), «Per una ricostruzione della genesi e delle vicende censorie dell'*Historia Bononiensis* di Carlo Sigonio», *Schede Umanistiche*, n.s., II, pp. 99-113.

Bauer, Stefan (2013), «La transizione storiografica tra Rinascimento e Controriforma. Il caso di Onofrio Panvinio (1530-1568)», in Pombeni, Paolo - Haupt, Heinz-Gerhard (a c. di), *La transizione come problema storiografico. Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, Bologna, il Mulino, pp. 129-149.

Bentivoglio, Guido (1934), *Memorie e Lettere*, a c. di Costantino Panigada, Bari, Laterza.

Berndt, Rainer (a c. di) (2000), *Petrus Canisius SJ (1521-1597). Humanist und Europäer*, Berlin, Akademie Verlag.

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

Biondi, Albano (1986), «La storiografia apologetica e controversistica», in Tranfaglia, Nicola - Firpo, Massimo (a c. di), *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea*, IV: *L'Età Moderna. 2, La vita religiosa e la cultura*, Torino, Utet, pp. 315-333 [ora in Biondi, Albano, *Umanisti, eretici, streghe. Saggi di storia moderna*, a c. di Massimo Donattini, introduzione di Adriano Prosperi, Modena, Archivio storico, 2008, pp. 555-574].

Boffito, Giuseppe (1933-1937), *Scrittori barnabiti o della congregazione dei chierici regolari di San Paolo (1533-1933). Biografia, bibliografia, iconografia*, 4 v., Firenze, Olschki.

Bollbuck, Harald (2010), «Testimony of True Faith and the Ruler's Mission. The Middle Ages in the Magdeburg Centuries and the Melanchton School», *Archiv für Reformationsgeschichte*, CI, pp. 238-262.

Bonora, Elena (1998), *I conflitti della Controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi Barnabiti***,** Firenze, Le Lettere.

Burke, Peter (2012), «History, Mith, and Fiction: Doubts and Debates», in Rabasa, José - Sato, Masayuki - Tortarolo, Edoardo and Woolf, Daniel (a c. di), *The Oxford History of Historical Writing*, III: 1400-1800, New York, Oxford University Press, pp. 261-281.

Calenzio, Generoso (1907), *La vita e gli scritti del cardinale Cesare Baronio della Congregazione dell'Oratorio, bibliotecario di Santa Romana Chiesa*, Roma, Tipografia Vaticana.

Cantimori, Delio (1975), *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, II ed., Torino, Einaudi.

Caravale, Giorgio (2003), *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna***,** Firenze, Olschki.

Catto, Michela (2003), *Un panopticon catechistico. L'arciconfraternita della dottrina cristiana a Roma in età moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Ceruti, Antonio (1867), *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI tratte dagli autografi della Biblioteca Ambrosiana*, Milano, Boniardi-Pogliani.

Chiesa, Innocenzo (1636), *Vita del R.mo Mons. D. Carlo Bascapè Vescovo di Novara de' Chierici Regolari di S. Paolo ...*, in Milano, per Filippo Ghisolfi.

Chiesa, Innocenzo (1993), *Vita di Carlo Bascapè barnabita e vescovo di Novara (1550-1615)*, nuova ed. a c. di Sergio Pagano, Firenze, Olschki.

Clausi, Benedetto - Lucà, Santo (a c. di) (c.d.s.), *Il cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585). Il "sapientissimo Calabro" e la Roma del XVI secolo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 13-15 gennaio 2015, Roma, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», in corso di stampa.

Coldagelli, Umberto (1969), «Boncompagni, Giacomo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 692-693, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomoboncompagni_(Dizionario_Biografico)/>

(ultimo accesso 26.02.2017).
De Feo, Francesco (1987), «Carlo Bascapè generale dei Barnabiti: lineamenti del suo governo», *Barnabiti studi*, IV, pp. 184-225.
De Maio, Romeo - Borromeo, Agostino - Gulia, Luigi - Lutz, Georg - Mazzacane, Aldo (a c. di) (1985), *Baronio e l'arte*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca».
De Maio, Romeo - Gulia, Luigi - Mazzacane, Aldo (a c. di) (1982), *Baronio storico e la Controriforma*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 6-10 ottobre 1979, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca».
De Maio, Romeo (1973), *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida [II ed.: ivi, 1992].
de Orella y Unzué, José Luis (1976), *Respuestas católicas a las Centurias de Magdeburgo (1559-1588)*, Madrid, Fundación Universitaria Española Seminario "Suarez".
Denzler, Georg (1964), *Kardinal Guglielmo Sirleto (1514-1585). Leben und Werk. Ein Beitrag zur nachtridentinischen Reform*, München, Max Hueber.
Ditchfield, Simon (1995), *Liturgy, Sanctity and History in Tridentine Italy. Pietro Maria Campi and the Preservation of the Particular*, Cambridge, University Press.
Ditchfield, Simon (2012), «Baronio storico nel suo tempo», in Guazzelli, Giuseppe Antonio, *et alii* (a c. di), *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Atti del Colloquio internazionale di studi, Roma, 25-27 giugno 2007, Roma, Viella, pp. 3-21.
Doni Garfagnini, Manuela (2002), «La prefazione al *De regno Italiae* di Carlo Sigonio», in *Il teatro della storia fra rappresentazione e realtà. Storiografia e trattatistica fra Quattrocento e Seicento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 197-230.
Fasoli, Gina (1972-1973), «Appunti sulla "Historia Bononiensis" ed altre opere di Carlo Sigonio (1522-1584)», *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Rendiconti*, LXI, pp. 69-94 [poi in Fasoli, Gina, *Scritti di storia medievale*, a c. di Francesca Bocchi, Antonio Carile, Antonio Ivan Pini, Bologna, La fotocromo emiliana, 1974, pp. 683-710].
Ferrary, Jean-Louis (1996), *Onofrio Panvinio et les antiquités romaines*, Rome, École Française de Rome.
Finocchiaro, Giuseppe (2005), *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio. Impresa e ideologia,* Firenze, Olschki.
Finocchiaro, Giuseppe (a c. di) (2008), *I libri di Cesare Baronio in Vallicelliana*, Roma, Biblioteca Vallicellana.
Firpo, Massimo (a c. di) (2005), *Nunc alia tempora, alii mores. Storici e storia in età postridentina*. Atti del Convegno internazionale, Torino, 24-27 settembre 2003, Firenze, Olschki.
Foresta, Patrizio (2006), *"Ad Dei gloriam et Germaniae utilitatem". San Pietro Canisio e gli inizi della Compagnia di Gesù nei territori dell'Impero tedesco (1543-1555)***,** Soveria Mannelli, Rubbettino.
Foresta, Patrizio (2016), «*Wie ein Apostel Deutschlands». Apostolat, Obrigkeit und jesuitisches Selbstverständnis am Beispiel des Petrus Canisius (1543-1570)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
Fragnito, Gigliola (1997), *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino.
Frajese, Vittorio (2006), *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana.
Gersbach, Karl A. (1993), «Onofrio Panvinio's Brother, Paolo, and his Role in the Posthumous Edition of the *De Primatu Petri et Apostolicae Sedis Potestate* and the Purchase of Onofrio's Manuscripts for the Vatican Library», *Analecta Augustiniana*, LVI, pp. 241-264.
Ghilardi, Massimiliano (2012), *«*"M'importa assaissimo havere certezza di esse reliquie". Carlo Bascapè e la polemica sull'autenticità delle reliquie provenienti da Roma», *Barnabiti studi*, XXIX, pp. 7-24.
Guazzelli, Giuseppe Antonio - Michetti, Raimondo - Scorza Barcellona, Francesco (a c. di) (2012), *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Atti del Colloquio internazionale di studi, Roma, 25-27 giugno 2007, Roma, Viella.

Gulia, Luigi (a c. di) (2009), *Baronio e le sue fonti*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 2007, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca».

Hartmann, Martina (2001), *Humanismus und Kirchenkritik. Matthias Flacius Illyricus als Erforscher des Mittelalters*, Stuttgart, Jan Thorbecke.

Herklotz, Ingo (1985), «*Historia sacra* und Mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom», in De Maio, Romeo, *et alii* (a c. di), *Baronio e l'arte*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 21-74.

Ilić, Luka (2014), *Theologian of Sin and Grace. The Process of Radicalization in the Theology of Matthias Flacius Illyricus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Jedin, Hubert (1982), *Il cardinale Cesare Baronio. L'inizio della storiografia ecclesiastica cattolica nel sedicesimo secolo,* trad. it. di G. Colombi, Brescia, Morcelliana [I ed.: Münster, Aschendorff, 1978].

Kristeller, Paul Oskar (1987), *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, trad. it. di Fabrizio Onofri, Firenze, La Nuova Italia [ripr. facs. dell'ed. 1965; I ed.: Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1955].

Lauro, Agostino (1982), «Baronio, de Luca e il potere temporale della Chiesa», in De Maio, Romeo, *et alii* (a c. di), *Baronio storico e la Controriforma*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 6-10 ottobre 1979, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 361-418.

Lucà, Santo (2012), «Guglielmo Sirleto e la Vaticana», in Ceresa, Massimo (a c. di), *La Biblioteca Vaticana tra riforma cattolica, crescita delle collezioni e nuovo edificio (1535-1590)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 145-188.

Lyon, Gregory B. (2003), «Baudouin, Flacius, and the Plan for the Magdeburg Centuries», *Journal of the History of Ideas*, LXIV, pp. 253-272.

Manfrè, Guglielmo (1993-1994), «L'edizione bolognese della *Historia Bononiensis* del Sigonio», *Accademie e biblioteche d'Italia*, LXI, pp. 14-20; LXII, pp. 16-35.

McCuaig, William (1984), «Carlo Sigonio storico e la censura», *Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, XXXV, n.s., pp. 163-193.

McCuaig, William (1989), *Carlo Sigonio. The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton (New Jersey), University Press [II ed.: ivi, 2014].

McCuaig, William (a c. di) (1998), *The Ecclesiastical Censures of 1581-1583 against Carlo Sigonio and his Replies*, ed. elettronica fruibile fino al settembre del 2003.

Mercati, Giovanni (1911a), «Per la storia della Biblioteca Apostolica, bibliotecario Cesare Baronio», in Simoncelli, Vincenzo (a c. di), *Per Cesare Baronio. Scritti vari nel terzo centenario della sua morte*, Roma, Athenaeum, pp. 85-177 [poi in Mercati, Giovanni, *Opere minori*, III: (1907-1916), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937, pp. 201-274].

Mercati, Giovanni (1911b), «Quando il Baronio cominciò la redazione definitiva degli Annali», in Simoncelli, Vincenzo (a c. di), *Per Cesare Baronio. Scritti vari nel terzo centenario della sua morte*, Roma, Athenaeum, p. 178 [poi in Mercati, Giovanni, *Opere minori*, III: (1907-1916), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1937, p. 275].

Motta, Franco (2008), «Il salto nei tempi nuovi. Controversia religiosa e teologie della storia fra XVI e XVII secolo», in Gajewski, Pawel - Peyronel Rambaldi, Susanna (a c. di), *Con o senza le armi. Controversistica religiosa e resistenza armata nell'età moderna*. Atti del XLVII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia, Torre Pellice, 8-9 settembre 2007, Torino, Claudiana, pp. 281-296.

Muratori, Lodovico Antonio (1976), *Carteggio con Filippo Argelati*, a c. di Cristiana Vianello, Firenze, Olschki.

Norelli, Enrico (1982), «L'autorità della chiesa antica nelle Centurie di Magdeburgo e negli *Annales* del Baronio», in De Maio, Romeo, *et alii* (a c. di), *Baronio storico e la Controriforma*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 6-10 ottobre 1979, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 253-307.

Olson, Oliver Kermit (2002), *Matthias Flacius and the Survival of Luther's Reform,* Wiesbaden, Harrassowitz Verlag [II ed.: Minneapolis, Lutheran Press, 2011].

Panvinio, Onofrio (1589), *De primatu Petri et Apostolicae sedis potestate libri tres contra Centuriarum auctores*, edidit card. M.A. Columna, Veronae, apud Hieronymum Discipulum.
Paschini, Pio (1923), «La riforma gregoriana del martirologio romano. Note storiche da documenti inediti e poco noti», *Scuola cattolica*, LI, pp. 198-210, 274-284.
Perini, Leandro (2002), *La vita e i tempi di Pietro Perna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
Petitmengin, Pierre (1963), «Recherches sur l'organisation de la Bibliothèque Vaticane à l'époque des Ranaldi (1547-1645)», *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, LXXV, pp. 561-628.
Petrucci, Armando (1968), «Bianchi, Orazio», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-bianchi_(Dizionario-Biografico)/> (ultimo accesso 26.02.2017).
Petrus Canisius, s. (1571), *Commentariorum de verbi Dei corruptelis liber primus. In quo de sanctissimi precursoris domini Ioannis Baptistae historia evangelica, cum adversus alios huius temporis sectarios, tum contra novos Ecclesiaticae Historiae consarcinatores sive Centuriatores pertractatur …*, Dilingae, excudebat Sebaldus Mayer.
Petrus Canisius, s. (1577), *De Maria virgine incomparabili et Dei genitrice sacrosancta, libri quinque. Atque hic secundus liber est Commentariorum de verbi Dei corruptelis, adversus novos et veteres sectariorum errores nunc primum editus …*, Ingolstadii, excudebat David Sartorius.
Petrus Canisius, s. (1583), *Commentariorum de verbi Dei corruptelis, tomi duo. Prior de venerando Christi Domini praecursore Ioanne Baptista, posterior de sacrosancta virgine Maria Deipara disserit …*, Ingolstadii, ex officina typographica Davidis Sartorii.
Pincherle, Alberto (1964), «Baronio, Cesare», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 470-478, <http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-baronio_(Dizionario-Biografico)/> (ultimo accesso 26.02.2017).
Pirri, Pietro (1969), «Gregorio XIII e l'eredità della biblioteca di Carlo Sigonio», in Barberi, Francesco, *et alii* (a c. di), *Studi di storia dell'arte, bibliologia ed erudizione in onore di Alfredo Petrucci*, Milano-Roma, Carlo Bestetti, pp. 89-96.
Premoli, Orazio Maria (1913), *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, Desclée.
Prodi, Paolo (1959-1967), *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 v., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
Prodi, Paolo (1977), «Storia sacra e controriforma. Nota sulle censure al commento di Carlo Sigonio a Sulpicio Severo», *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, III, pp. 75-104.
Prodi, Paolo (1982), *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino.
Prodi, Paolo (2005), «Vecchi appunti e nuove riflessioni su Carlo Sigonio», in Firpo, Massimo (a c. di), *Nunc alia tempora, alii mores. Storici e storia in età postridentina*. Atti del Convegno internazionale, Torino, 24-27 settembre 2003, Firenze, Olschki, pp. 291-310.
Prodi, Paolo (2014), *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, il Mulino.
Pullapilly, Cyriac K. (1975), *Caesar Baronius, Counter-Reformation Historian*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press.
Roberto Bellarmino, s. (1586-1593), *Disputationes … de controversiis christianae fidei, adversus huius temporis haereticos, tribus tomis comprehensae. Ad S.D.N. Sixtum V Pont. Max.*, 3 v., Ingolstadii, ex officina typographica Davidis Sartorii.
Ronchini, Amadio (1868), «Carlo Sigonio», *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, serie I, IV, pp. 281-287.
Röttgen, Herwarth (2009), «Il 'loco' nell'idea delle *Centuriae Magdeburgenses* e negli *Annales Ecclesiastici*: scrittura verso tradizione, ovvero la Chiesa a Wittenberg o Magdeburg e la Chiesa di Roma», in Gulia, Luigi (a c. di), *Baronio e le sue fonti*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre

2007, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 115-131.

Rozzo, Ugo (a c. di) (1997), *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*. Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 9-10 novembre 1995, Udine, Forum.

Sigonio, Carlo (1574), *Historiarum de regno Italiae libri quindecim. Ad illustriss. atque excell. D. Iacobum Boncompagnum, Generalem S.R.E. Gubernatorem. Qui libri Historiam ab anno 570 usque ad 1200 continent*, Venetiis, apud Iordanem Zilettum.

Sigonio, Carlo (1575), *Historiarum de regno Italiae libri quindecim, ad illustriss. atque excell. D. Iacobum Boncompagnum, Generalem S.R.E. Gubernatorem. Qui libri Historiam ab anno 570 usque ad 1200 continent, Accessit rerum omnium quae Historia continentur Index accuratissimus*, Basileae, ex Officina Petri Pernae.

Sigonio, Carlo (1578), *Historiarum de occidentali imperio libri XX. Ad illustriss. et excellentiss. D. Iacobum Boncompagnum … Cum Indice copiosissimo rerum et verborum*, Bononiae, apud Societatem Typographiae Bononiensis.

Sigonio, Carlo (1580), *Historiarum de regno Italiae libri quindecim … Qui libri omnibus in partibus ex reconditis scriptorum monumentis adaucti, eos, qui scripti sunt de Imperio Occidentali, excipiunt, ac narrationem ab anno 565 usque ad 1200 perducunt. Index quoque rerum et verborum copiosissimus additus, qui in priore Editione desiderabatur*, Bononiae, apud Societatem Typographiae Bononiensis.

Sigonio, Carlo (1582), *De rep. Hebraeorum libri VII ad Gregorium XIII Pontificem Maximum. Index rerum et verborum locupletiss*. Bononiae, apud Ioannem Rossium.

Sigonio, Carlo (1732-1737), *Opera omnia edita et inedita, cum notis variorum illustrium virorum et eiusdem vita a CL. V. Lud. Antonio Muratorio serenissimi ducis Mutinae Bibliothecario conscripta, Philippus Argelatus Bononiensis nunc primum collegit, suasque animadversiones in aliquot ipsius Sigonii opuscola adiecit, necnon indicibus locupletissimis exornavit*, 6 v., Mediolani, in Ædibus Palatinis [i singoli volumi sono così datati: I, II, 1732; III, 1733; IV, 1734; V, 1736; VI, 1737].

Sigonio, Carlo (1734), *Historiae ecclesiasticae libri XIV. Nunc primum e MS. Cod. Bibliothecae Vaticanae in lucem emissi a Philippo Argelato Bononiensi cum Prolegomenis Horatii Blancii J.C. Romani*, 2 v., Mediolani, in Regia Curia.

Sigonio, Carlo (a c. di) (1581), B. Sulpicii Severi *Bituricensis episcopi Sacrae historiae libri 2. In eosdem* Caroli Sigonii *commentarius. Eiusdem de temporibus Hebraeorum catalogus. Index rerum in utrunque copiosus*, Bononiae, apud Societatem Typographiae Bononiensis.

Simeoni, Luigi (1933), «Documenti sulla vita e la biblioteca di Carlo Sigonio», *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*, XI, pp. 183-262.

Tavoni, Maria Gioia (1989), «Filippo Argelati librario a Bologna (1702-1720)», *Quaderni storici*, n.s., XXIV, pp. 787-819.

Tiraboschi, Girolamo (1781-1786), *Biblioteca modenese …*, 6 v., in Modena, presso la Società Tipografica.

Torres, Francisco de (1572), *Adversus Magdeburgenses Centuriatores pro canonibus Apostolorum et epistolis decretalibus pontificum apostolicorum. Libri quinque* …, Florentiae, ex officina Bartholomaei Sermartelli.

Tuniz, Dorino (a c. di) (1994), *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*. Atti dei Convegni di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia, 1993, Novara, Interlinea.

Van Liere, Katherine - Ditchfield, Simon - Louthan, Howard (a c. di) (2012), *Sacred History. Uses of the Christian Past in the Renaissance World*, Oxford, University Press.

Vlačić, Matija (1559-1574), *Ecclesiastica Historia, integram Ecclesiae Christi ideam quantum ad locum, propagationem, persecutionem, tranquillitatem, doctrinam, haereses, ceremonias, gubernationem, schismata, synodos, personas, miracula, martyria, religiones extra Ecclesiam et statum Imperii politicum attinet, secundum singulas Centurias, perspicuo ordine complectens: singulari diligentia et fide ex vetustissimis et optimis historicis, patribus et*

*aliis scriptoribus congesta per aliquot studiosos et pios viros in urbe Magdeburgica* ..., 13 v., Basileae, per Joannem Oporinum [i singoli volumi sono così datati: I, II, III, 1559; IV, 1560; V, VI, 1562; VII, VIII, 1564; IX, 1565; X, XI, 1567; XII, 1569; XIII, 1574].

Zen, Stefano (1990), «Bellarmino e Baronio», in De Maio, Romeo - Borromeo, Agostino - Gulia, Luigi - Lutz, Georg - Mazzacane, Aldo (a c. di), *Bellarmino e la Controriforma*. Atti del Simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 277-321.

Zen, Stefano (1994), *Baronio storico. Controriforma e crisi del metodo umanistico*, prefazione di Romeo De Maio, Napoli, Vivarium.

Zen, Stefano (2002), *Monarchia della verità. Modelli culturali e pedagogia della Controriforma*, Napoli, Vivarium.

Zen, Stefano (2009a), «Paolo Sarpi, il cardinal Baronio e il calvinista Isaac Casaubon: polemiche storiografiche e Interdetto su Venezia», in Gulia, Luigi - Herklotz, Ingo - Zen, Stefano (a c. di), *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 547-609.

Zen, Stefano (2009b), «Relazioni europee di Baronio: metodo di ricerca e reperimento delle fonti», in Gulia, Luigi (a c. di), *Baronio e le sue fonti*. Atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 2007, Sora, Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca», pp. 3-50.

Zen, Stefano (2010), «Cesare Baronio sulla Donazione di Costantino tra critica storica e autocensura (1590-1607)», in *Censura, riscrittura, restauro*, vol. monografico degli *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, s. V, 2/1, pp. 179-219.

Zen, Stefano (2012), *Oratori devoti, combattenti spirituali, soldati di Cristo. Percorsi della perfezione cristiana in Italia nella prima età moderna*, Napoli, Loffredo.

Zicari, Italo (1962), «Argelati, Filippo», *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-argelati_(Dizionario-Biografico)/> (ultimo accesso 26.02.2017).

# *Personajes metaficcionales que claman contra el olvido en el metateatro español de los siglos XX y XXI*

Pilar Jódar Peinado
IES Puente Nueve Valles (Puente San Miguel, Cantabria, España)

mpjodar@gmail.com

**Riassunto:**

El metateatro considerado como una estrategia textual que promueve la vulneración de los límites entre la realidad y la ficción y, por tanto, el acercamiento entre el escenario y la sala, es utilizado, en ocasiones, por los personajes teatrales para destruir su propia naturaleza ficcional destinada al olvido, a la desaparición, en cuanto termine la función teatral. Estos personajes pasan, así, a considerarse metaficcionales, dado que son conscientes de su naturaleza efímera y luchan por mantener esa huella en la masa espectadora. De este modo, a partir de textos teatrales de Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Antonia Bueno, Antonio Martínez Ballesteros, Paloma Pedrero y Carmen Resino, analizo esos recursos metateatrales de los que echan mano estos personajes para evitar caer en el olvido.

**Parole chiave:** Metateatro; Personajes metaficcionales; Teatro español; Siglos XX y XXI; Olvido

**Abstract:**

Metatheatre considered as a group of textual strategies which promote the vulnerability of the real / fiction limits and, in consequence, the aproach between stage and public, is sometimes used by characters in orther to destroy their own fictional status, which is send to the oblivion, to the disparation when the play ends. Those characters will be considered as metafictional; due to that, they are conscious about their brief status, so that, they struggled to maintain theirselves in the spectators mind. Thus, considering texts by Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Antonia Bueno, Antonio Martínez Ballesteros, Paloma Pedrero y Carmen Resino I analize those metatheatrical strategies which characters use to fight against oblivion.

**Key-words:** Metatheatre; Metafictional characters; Spanish Theatre; XXTH and XXIst centuries; Oblivion

## Metateatro y olvido

Determinados mecanismos metateatrales promueven el acercamiento del escenario a la sala y, en este viaje que cruza la sima que va de la ficción a la realidad, surgen numerosos temas que van desde lo epistemológico hasta lo metafísico: la relación arte/vida, los procesos de percepción de la realidad y el olvido relacionado con lo efímero de la existencia humana. Estrategias metateatrales, como los personajes metaficcionales que pueblan los textos de los que hablaré, favorecen el tratamiento de este último asunto de una manera más efectiva en lo que concierne a la experiencia perceptiva del público. El metateatro, por tanto, se revela como una modalidad teatral idónea para representar el tema de la lucha contra el olvido, por cuanto los personajes de estas metaobras reniegan de su estatus ficcional, pretendiendo fijarse en la memoria de los espectadores.

Antes de pasar al estudio de algunas de estas figuras metaficcionales, considero necesario detenerme en ciertas cuestiones acerca del metateatro español. En primer lugar, hay que constatar la gran presencia de textos autorreflexivos en el panorama escénico español de los siglos XX y XXI, lo cual lo convierte de una modalidad teatral merecedora de investigación. Esta corriente de teatro autoconsciente se corresponde con una larga tradición que se remonta al teatro barroco y llega hasta la actualidad, donde se convierte en un tipo de teatro permeable a representar temas que pueden ser considerados indicadores de las obsesiones de nuestra dramaturgia más actual.

El metateatro se caracteriza por utilizar unas determinadas estrategias formales destinadas a promover una dislocación perceptiva o experiencia metadramática en el público (Richard Hornby). El desplazamiento perceptivo hace al público cobrar conciencia de la distancia entre la realidad y la ficción y de la necesidad de su participación en la construcción del sentido de la obra, de manera que estos procedimientos

metateatrales sirven para presentar de manera más efectiva o impactante temas con importante repercusión social.

Como estudiaron los teóricos del fenómeno —Abel, Schlueter, Schmeling y Hornby—, el metateatro ha sido el correlato artístico del complejo filosófico que animaba una época. De este modo, mirando el metateatro español, se pueden averiguar los temas que más preocupan a la escena española. Entre estos parece estar el interés por el propio teatro, como género literario y espectacular, como texto y representación, como arte y como vida, en definitiva, hablando tanto del hecho escénico como de sus profesionales. En otro orden de cosas, estarían temas que preocupan al mundo contemporáneo como la incomunicación, la violencia xenófoba, de género, la pederastia y la memoria histórica.

Ya que el metateatro pretende, de manera explícita, alterar la pasividad de la audiencia en sus butacas, es interesante averiguar cómo funciona el tema del olvido o, más concretamente, la lucha contra el olvido, cómo claman los personajes desde el escenario rompiendo la cuarta pared, invocando a la masa espectadora para que les tengan en cuenta en su memoria una vez termine la función. Así pues, el metateatro es la modalidad teatral donde el tema del olvido se presenta con más contundencia.

Junto a estos personajes metaficcionales pueden aparecer otros mecanismos metateatrales como el teatro dentro del teatro, la presencia de un narrador, la autoconciencia del personaje, la confusión entre realidad y ficción, y el *theatrum mundi*.

A continuación, hablaré del recurso de la interpelación, invocación, ficcionalización y provocación al público como una estrategia metateatral para promover un acercamiento de la sala al escenario y, por consiguiente, una transmisión más eficaz del mensaje que se quiere transmitir.

## Personajes metaficcionales

Los personajes metaficcionales, como estudió June Schlueter (1979), establecen una analogía metafísica con los espectadores reales, de manera que la presencia de una figura que es consciente de su estatus de ente ficticio provoca una reflexión por parte de la audiencia con implicaciones existenciales. No obstante, para que este proceso reflexivo se produzca, es necesario salvar el abismo que separa el escenario de la sala.

Las figuras teatrales, desde las tablas, se encuentran con la barrera infranqueable de la ficción que se abre justo en el proscenio. Algunas quieren vivir más allá, liberarse del marco de ficción en el que se hallan inscritas, para lo cual han de romper la cuarta pared (*Ñaque*, de Sanchis Sinisterra); otras, no se sienten a gusto con el papel que les ha otorgado la historia y también quieren franquear la barrera de la ficción para que su reivindicación llegue a la asamblea espectadora (como ocurre con *La excelente señora*, de Martínez Ballesteros; *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo; o *Zahra, favorita de Al Ándalus*, de Antonia Bueno); y otras, simplemente, quieren aprovecharse de la vulneración de los límites espacio-temporales que concede el teatro para saldar cuentas con la otra realidad, la del público (como *Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero; y *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino).

Para que el personaje metaficcional deje una huella indeleble en la mente del espectador ha de hacer evidente el sistema de comunicación teatral, a través del cual el personaje se comunica con el público como si este no estuviera delante. Para ello, en primer lugar, la figura autoconsciente ha de manifestar su carácter ficcional efímero y la necesidad de permanecer, de vivir en la mente de los espectadores. La única solución es vulnerar las fronteras escenario/sala, esto es, romper la cuarta pared, con el objetivo de invadir la sala, el espacio de los espectadores y, de ese modo, interpelarles, hacerles partícipes y cómplices de la acción teatral, poniendo a funcionar su capacidad crítica para que tomen partido.

## La frágil existencia del personaje teatral

La obra donde se celebra al personaje metaficcional es *Ñaque* (1980), de José Sanchis Sinisterra. Este texto ya clásico de nuestro teatro del siglo XX nos ofrece

un estado de la cuestión del estatuto del personaje teatral, el cual se establece como símbolo o metáfora del carácter de la existencia humana, efímera y susceptible de ser olvidada, ante lo que no cabe nada más que seguir viviendo o, en el caso de un personaje, actuar.

Ríos y Solano, cómicos de la legua, que viajan desde el siglo XVII, mientras están en el escenario, actúan, declaman y recitan, para que el público les preste atención, única razón de su existencia. Estas figuras, por tanto, se encuentran con la urgencia de estar actuando continuamente, porque se hallan en el límite entre la realidad y la ficción, entre la existencia y el olvido. Por ello, para estos personajes, *actuar* significa *recordar* y *resucitar*:

> Ríos.— ¿Llamas actuar a esto que hacemos?
> Solano.— ¿Cómo, si no?
> Ríos.— […] ¿Representar?
> Solano.— No.
> Ríos.— Recitar.
> Solano.— No.
> Ríos.— Relatar.
> Solano.— No… ¿Remedar?
> Ríos.— No… ¿Rememorar?
> Solano.— ¿Recordar?
> Ríos.— ¿Resucitar? (Sanchis Sinisterra, 1991: 15).

Actuar es un proceso que les recuerda que existen, de manera que, si se olvidan del papel, pueden desaparecer. De ahí la angustia que experimenta Solano cuando se queda en blanco: «*(Súbitamente se interrumpe, queda inmóvil, totalmente inexpresivo* […]*). (Se toca la frente)*. Nada aquí… no recuerdo nada… […]. *(La luz comienza a oscilar y a disminuir)*» (Sanchis Sinisterra, 1991: 51). Este miedo al vacío, tan reconocible en cualquier actor o actriz, se transmite al público como un hecho irreversible al estar encarnado por estos personajes metaficcionales que dependen únicamente de su actuación para seguir viviendo. Por tanto, no es un simple olvido, ya que su integridad como personajes, como entidades ficticias, se ve perjudicada: si el actor olvida su papel, el personaje desaparece. Así lo explica Aznar Soler, en su artículo sobre *Ñaque*: «Fuera de la escena, el actor ya no es nadie y dentro de la escena su esplendor está siempre amenazado por el miedo al público o por la pérdida de la memoria […]. Porque para el actor la memoria es vital y el olvido es la ruina, la muerte» (1989, nota 3, 220). El personaje ficcional, trasunto del ser humano[1], no se puede permitir olvidar el papel: «Ríos.— ¡Te digo que no tiene importancia! Cualquiera puede olvidar… / Solano.— Nosotros no… […]. ¡Nosotros no!… Es horrible…» (Sanchis Sinisterra, 1991: 52).

## La ruptura de la cuarta pared: hacia el encuentro con el público

Lo único que pueden hacer los personajes encima del escenario es buscar una complicidad con el público para que su actuación —el único resto de existencia que les queda— permanezca y puedan, así, vivir en el recuerdo de la audiencia. Se trata de una de las cuestiones que atentan directamente contra uno de los presupuestos del arte teatral: su carácter efímero. Los personajes metaficcionales, por tanto, van contra su naturaleza, quieren permanecer en la memoria de los espectadores y vulnerarán las fronteras de la ficción para conseguirlo. De esta forma, una vez manifestada su autoconciencia de figura ficticia, el siguiente paso será romper esa barrera invisible que separa la realidad de la ficción, el escenario de la sala.

Los Ríos y Solano de *Ñaque* sacan a la audiencia del complaciente anonimato que aporta la oscuridad de la sala, nombrando a los espectadores. De estos, les llama la atención que estén ahí siempre, igual que las otras muchas veces que han actuado: «Ríos.— Tan quietos, tan callados… ¿Quiénes son? ¿Qué piensan? / Solano.— No piensan nada» (Sanchis Sinisterra, 1991: 28).

No obstante, no se sienten satisfechos con la actitud pasiva —pero amenazante— de la masa silenciosa, de modo que proponen sugerir a la audiencia que sea ella misma quien actúe: «*(Ríos queda pensativo, mirando al público, de pronto, una idea ilumina su rostro)*. […]. Ríos.— ¿Y si cambiáramos los papeles? […]. *Se*

[1] Es la tesis de June Schlueter en *Metafictional Characters in Modern Drama* (1979).

*sientan en el borde del proscenio y observan al público durante unos dos minutos. Por fin, Solano da muestras de aburrimiento e impaciencia*». En ese momento, Ríos y Solano deciden sacar al público de la complaciente oscuridad del patio de butacas señalando su existencia: «Entonces, ¿empezamos nosotros?» (Sanchis Sinisterra, 1991: 21). Se trata de una provocación que culmina en una alusión directa: «Solano.— Estos parecen buena gente. / Ríos.— Nunca se sabe. Mira ese hombre. / Solano.— ¿Cuál? ¿El de la barba? […] / Ríos.— Y fíjate qué mirada… / Solano.— Calla. No le provoques…» (Sanchis Sinisterra, 1991: 29).

Los personajes autoconscientes, por tanto, nombran al público, se manifiestan conocedores de su presencia en el teatro y, en última instancia, lo ficcionalizan, lo convierten en personaje para que entre a formar parte del hecho teatral.

En *Misión al pueblo desierto* (1999), de Antonio Buero Vallejo, la Secretaria hace evidente la presencia del público y su tarea como receptor cuando le invita a imaginar el sonido de las bombas: «Nuestros oyentes son libres de imaginar el estallido de las dos bombas» (Buero Vallejo, 1999: 65).

En esta obra, la junta directiva del Círculo de Estudios de la memoria de la Guerra Civil ha convocado una reunión para dar a conocer un manuscrito que contiene un episodio inédito de la contienda española. El documento fue escrito por una familiar de la Secretaría del Círculo y cuenta cómo su autora, Lola, y su compañero acuden a rescatar un cuadro del Greco de los bombardeos. El manuscrito, no obstante, está incompleto, así que el desenlace de los hechos se encomienda al público, para lo cual hay que involucrarle en la representación atribuyéndole una personalidad ficticia, esto es, convirtiéndolo en personaje.

La tematización del acto receptivo —al igual que la estructura de marcos o la difuminación del límite entre la realidad y la ficción— va encaminada a transmitir a la audiencia la necesidad de preservar del olvido la memoria histórica de la Guerra Civil española, tal y como explican Virtudes Serrano y Mariano de Paco, responsables de la introducción a la obra: «*Misión al pueblo desierto* […] es también una necesaria recuperación de la memoria histórica» (1999, XXIX).

Estas invocaciones a la actividad receptora de la audiencia son constantes a lo largo de la obra, según afirma Alison Guzmán: «La lectura de dicho documento histórico se debate entre la audiencia imaginaria que va a escuchar cierta lectura y los espectadores asistentes a la puesta en escena de *Misión al pueblo desierto»* (2014: 387). *Del mismo modo, Lola, por boca de la Secretaria, se atreve a hacer* sugerencias de interpretación: «Me gustaría que quienes escuchasen o leyesen mañana este texto me imaginasen ideándolo y a punto… de llorar […]. Como si estuviesen en un teatro y fuese yo la actriz» (Buero Vallejo, 1999: 83), estableciendo una analogía irónica entre esta Lola-narradora y la actriz que interpretará su propia historia.

La tematización del acto receptivo es palpable en este comentario autorreferencial del Presidente: «*(Al público)*. Ya lo verán. Ustedes podrán imaginar incluso lo que ella lea como escenas vividas por actores en un teatro» (Buero Vallejo, 1999: 12). En realidad, el texto que lee la Secretaria es dramatizado por los personajes protagonistas del manuscrito: Lola, Plácido y Damián. Las escenas teatrales que veremos funcionarían así como una objetivación de lo que aparece en nuestra imaginación cuando recibimos el texto.

Por su parte, el Narrador de *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2002), de Antonia Bueno, también apela a la tarea crítica del público espectador, arrojando dudas sobre su propia versión de lo sucedido: «No te creas lo que yo digo… Investiga por ti mismo. […]. Espero que mis historias hayan entretenido vuestras cabezas y avivado vuestros corazones» (Bueno, 2005: 75). El empeño de este narrador por convocar la capacidad receptiva de las personas espectadoras llega hasta involucrarse en su actividad una vez la función haya terminado: «Pero ya es hora de que regreséis a vuestras casas» (Bueno, 2005: 75).

## El personaje teatral como enlace entre el escenario y la sala

El Narrador de la obra de la dramaturga valenciana se convierte en el enlace entre los personajes y el público para asegurarse de que la comunicación teatral es efectiva. Este personaje-dramaturgo crea su historia invocando la connivencia

y participación del público, de suerte que el testimonio de las dos protagonistas sirva a la audiencia para recordar el pasado y ser conscientes del problema actual que representa la inmigración.

Esta pieza forma parte de la *Trilogía de mujeres medievales*, donde Antonia Bueno pretende reivindicar las voces femeninas de la historia silenciadas por el patriarcado, porque, según la dramaturga, el teatro ha de ayudarnos a recuperar la memoria (Bueno, 2005: 130). Antonia Bueno saca a la luz la historia de Zahra, a quien Abderramán III dedicó la ciudad de Medina Azahara, contraponiendo su figura a la de otra Zahra actual, magrebí, que no goza de tantos privilegios nueve siglos después.

El Narrador, la figura intermediaria entre el escenario y la sala, es el elemento que vertebra esa operación de rescate de la memoria y confrontación con la audiencia. El Narrador invoca al público y promueve su participación: «*(Inesperadamente, golpea con furia el suelo y moviéndose con agilidad increpa a los presentes)*. ¡Gentes de poca fe, escuchad! […] ¡Quedaos pues y escuchadme con atención!» (Bueno, 2005: 3). Estas apelaciones serán continuas y constantes a lo largo de la obra y están relacionadas con otro tipo de interpelaciones en las que el Narrador se empeña en recordar al público cuál es su propia función: «*(Dirigiéndose al público)*. Son las dos mitades de una jugosa naranja. […] Yo seré el fakir que reúna los dos pedazos en un bello fruto» (Bueno, 2005: 12); esto es, reunir en el mismo tiempo y espacio estas dos heroínas anónimas de sus respectivos tiempos.

Para conseguir la aprobación del público, ha de mostrarse como una voz autorizada, lo cual consigue mostrándose como un personaje mítico, que entronca con la tradición de oradores medievales: «Yo fui el poeta de Cabra que inventó aquellos versos cortos que más tarde llamaron moaxaja. […] ¿O quizá fui el músico ciego que armonizó las veladas en el salón rico de Medina Zahara?» (Bueno, 2005: 4); guía y visionario, que desvela lo que se esconde tras las apariencias, tras la versión oficial de la historia, en este caso: «Soy… lo contrario de un tejedor. Mi función es destejer, desvelar las apariencias, para poder penetrar en el sentido oculto de las cosas» (Bueno, 2005: 3). De esta manera, guía al público a través de la acción escénica: «*(Al público)*. Pero, volvamos a Al-Ándalus» (Bueno, 2005: 23).

Otro personaje que desempeña el papel de intermediario es el Presentador de televisión en *¡Arriba la Paqui!* (2009), de Carmen Resino. Este, investido de los poderes de un maestro de ceremonias, pone en marcha la ficción que surge de la cabeza de Paqui y se dirige al público espectador quien, en ese instante, se convierte en la audiencia del programa: «Presentador: … ¡Y ahora, dentro de unos instantes, tendremos el placer de recibir a nuestra querida Paqui Cifuentes, conocida por todos ustedes y por su club de fans, como "la Paqui" […] ¡Con todos ustedes, Paqui!» (Resino, 2007: 14).

Incluso la propia protagonista se convierte en figura intermedia en varias ocasiones durante su entrevista imaginada rompiendo la cuarta pared, dirigiéndose a la cámara, esto es al público real, para lanzar un mensaje a su club de seguidoras: «Paqui: Pero ante todo quiero saludar a mi club de fans que me están ayudando un montón y a Jassica, su presidenta. ¡Besitos, guapas! Os quiero. *(Lanza a la cámara un expresivo beso)*» (14)[2]. En otro momento, cuando se refiere a su amiga: «Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió. *(Mirando de frente a la cámara y lanzando un beso)*. ¡Un beso, bonita!» (Resino, 2007: 15). Esto es, dentro de su propia ensoñación –la entrevista que, como famosa que sueña ser, le están haciendo–, Paqui apela al público para que sea testigo y adquiera responsabilidad acerca del drama que está viviendo.

Otros personajes que pretenden establecer vínculos con los espectadores para salvar las fronteras de la ficción son los integrantes de la junta directiva del Círculo de *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo. Desde el momento en que se abre el telón, «*permanecen inmóviles por unos segundos, en los que el Presidente y la mujer miran, sonrientes, al público*» (Buero Vallejo, 1999: 5) estableciendo un enlace con la masa espectadora. Estas figuras se dirigen directamente a la sala para explicar cuestiones como la procedencia del manuscrito o el carácter verídico o no de lo que se cuenta: «Secretaria.— Lo relatado en la ponencia de hoy no es literatura, sino recuerdo. Aunque eso sí, bajo forma literaria» (Buero Vallejo, 1999: 11).

[2] «Paqui wishes to entertain her audience, especially her fan club. Hence her words and gestures can be read as part of a performance, particularly when the metatheatrical nature of the work is revealed» (Zachman, 2007: 11).

## Ficcionalización e implicación del público

Atribuir al público un papel en la función es el paso definitivo para involucrarle en el hecho escénico, hacerle cómplice de los hechos que se dramatizan y evitar, así, que olvide para qué ha venido al teatro.

En *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo, el Presidente encomienda a los espectadores que elaboren sus propias conclusiones sobre el relato que lee la Secretaria, tarea que coincide con la que, supuestamente, se propone al público real y que no es otra que reflexionar y juzgar los hechos acaecidos durante la Guerra Civil: «*(Al público)*. Señores socios y visitantes: que cada cual imagine el destino de esos tres cuya misión se nos ha relatado y en cuya aventura yo creo firmemente» (Buero Vallejo, 1999: 86). Esta invitación a ejercer la crítica pretende trasladar a los espectadores la necesidad de no echar en el olvido los desastres de la guerra: «El rescoldo de la Guerra Civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos… Puede que sólo sea el sobresalto inevitable de quienes recordamos sus consecuencias…, el anhelo de que quizá no todo está perdido» (Buero Vallejo, 1999: 87).

Otro personaje que necesita la connivencia del público para restituir la calidad de reina que le fue usurpada es la protagonista de *La excelente señora* (2002), de Antonio Martínez Ballesteros: Juana la Beltraneja, hija de Enrique IV y legítima heredera del trono de Castilla.

Juana, que se dirige al público como la auténtica reina «con manto, cetro y corona» (Martínez Ballesteros, 2002: 21), ficcionaliza a los espectadores en el jurado de un tribunal, de modo que la acción que ella introduce y se dramatiza adquiere la forma de declaración judicial; de hecho, en la segunda parte se dice explícitamente: «Juana, que continúa en parecida posición, como si estuviera declarando ante un tribunal, aunque lo hace realmente al público» (Martínez Ballesteros, 2003: 55).

La intención de Juana es ofrecer a la masa espectadora una faceta de la reina Católica muy diferente a la que aparece en la versión oficial, capaz de traicionar a sus hermanos y matar a sus opositores, cuestionando, por tanto, la legitimidad del proceso histórico que dio el trono a Isabel la Católica.

Por ello, La Beltraneja, como personaje marginado en la historia, quiere reivindicar su versión, razón por la cual repite en varias ocasiones que ella es la legítima reina y no cederá ante los manejos de la Católica: «¡Quiero ser reina! ¡Soy la hija de Enrique IV y tengo mis derechos! […] ¡Soy la reina! […] ¡La reina!» (Martínez Ballesteros, 2003: 59). Es decir, Juana-reina nos habla desde el tiempo de la historia, desde algún lugar de su cabeza y, dentro de esta ficción subjetiva, contacta con el público gracias a las licencias del arte escénico, para que no olvide a los personajes silenciados por la historia.

Por su parte, Paqui, la protagonista de *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino, precisa de nuestra implicación para concienciar sobre el asunto de la violencia de género. Desde el inicio de esta pieza adquirimos el rol de la audiencia de un programa de televisión de los llamados *rosa*, al que acude la Paqui, una chica de barrio, 'una especie de Barby devaluada'[3], para someterse a una entrevista. Pero cuando más inmersos estamos en esta ficción televisiva que nos es tan familiar, se nos exige que volvamos a la realidad y nos convirtamos en cómplices de la terrible escena de violencia que va a vivir nuestra Paqui, cuando Dani, el marido de la protagonista, irrumpe en escena:

> *(De pronto las luces se apagan un instante y se oirá un golpe muy fuerte* […]. *Cuando se encienden, Paqui se encuentra sobresaltada ante el Presentador, que en estos momentos, representa a Dani, marido de Paqui* […]. *Dani da una sonora bofetada a Paqui que la saca de su semi-ensoñación)* (Resino, 2007: 19).

En este momento, la percepción de la audiencia sufre una dislocación porque entendemos que toda la entrevista ha consistido en una ficción ideada por la cabeza de Paqui en su empeño por escapar de su nefasta realidad: «It is indeed at this point in the play that Paqui's fiction begins to unravel and that the reader/spectator is alerted to the metatheatrical nature of the piece» (Zachman, 2007: 12). Este momento de visión dislocada –en términos de R. Hornby– obliga al público a una lectura retrospectiva de la obra en la que descubrimos la naturaleza ficticia de la entrevista que, en

[3] «The stage directions that describe Paqui immediately bring to mind the social construction of gender and negative effects of idealized feminine beauty», Jennifer Zachman (2007).

realidad funciona como «metarrepresentación» (Serrano, 2007: 27). De esta forma se conforma una estructura en dos niveles donde la ficción marco es la realidad de violencia doméstica que sufre Paqui y la ficción inserta, la entrevista[4].

Se invoca, por tanto, la responsabilidad de los espectadores a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público, solicitando de este una respuesta crítica que implique una solución a este problema social: "In this way the play serves as a call to action, inviting the reader/spectator to turn off the television and think critically about society, the fictional/escapist nature of reality T.V." (Zachman, 2007: 12)[5].

Sin embargo, en otras ocasiones, la alusión al público se convierte en abierta provocación, como ocurre con el Narrador de *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, de Antonia Bueno, quien llega a pedir al público que colabore económicamente para concluir la función. El Narrador hace ver que se le ha olvidado el fin de la historia y, para recordarlo, necesita de la caridad de la audiencia, así que la chantajea para poder concluir su creación:

> Dejad que vuestras manos visiten vuestros bolsillos. […]. Ahí encontraréis mi moneda… la que me está esperando. […]. ¡Seres tibios y adormecidos, que reposáis en vuestras mullidas certidumbres! ¿Estáis seguros de que deseáis llegar hasta el final? (Bueno, 2005: 66).

Un caso excepcional de colaboración público-personajes lo constituye *Caídos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero, donde la distancia que salvan los personajes sobrepasa las fronteras de la vida y la muerte. En este caso, uno de los personajes, Charo, necesita contactar con el público para que su hija no la olvide después de su muerte.

En este texto asistimos al proceso de creación y ensayo de la obra de teatro que escribe Luz, dramaturga protagonista, para confrontar a la audiencia con el problema de las personas sin hogar. Una de estas fue Charo, la mendiga asesinada por unos adolescentes, en Barcelona, en 2005, a quien Paloma Pedrero rinde homenaje convirtiéndola en personaje, para que así, imbuida de un estatus ficcional, pueda salir a escena y despedirse de su hija. De este modo, el teatro se convierte en el espacio mágico donde se pueden vulnerar las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el escenario y la sala.

Los personajes-actores, interpretados por personas reales sin hogar, realizan sus monólogos dirigiéndose al público, a quien quieren concienciar de su situación social normalmente invisibilizada. Por ejemplo, Amadeo Lanza, comienza rompiendo la cuarta pared hablando directamente a las personas espectadoras, para hacerles partícipes de su situación: «Buenas noches, estimado público» (Pedrero, 2009: 35); y del mismo modo, Charo y su compañero Abelino consiguen comunicarse con la hija de ella desde el escenario, gracias a que la dramaturga Luz los ha convertido en personajes. Charo y Abelino hablan al público pero, en especial, a Marta, la hija de Charo, con lo que se produce, por ende, la ficcionalización del público:

> Abelino.— Pero, ¿de verdad nos oyen?
> Charito.— Ay, Abe, ahora claro que nos oyen, qué hombre de poca fe. Verás, ¿ustedes nos escuchan? ¿Ves? […] Calla, que está mi niña. ¿Marta? *(Mira hacia el público y le hace un gesto con la mano)*. Marta, hija, ¿has visto lo bien que estoy? Y así que sí, ya te he visto. Ya te siento (Pedrero, 2009: 94).

De la mano de esta ruptura de la cuarta pared surge la ficcionalización del público cuando Charo mira a la sala y trata de dirigirse a su hija. La escena final corresponde al estreno de la obra. Es un momento de tensión porque Violeta, la actriz que interpreta a Charo, tiene una gran responsabilidad narrando el duro momento de la agresión y asesinato de Charito; sin embargo, tanto ella como su compañero Jato, que ha tenido grandes dificultades para asumir el papel de Abelino, son ayudados en ese momento por los fantasmas de las dos figuras a las que encarnan: Charito y Abelino se colocan detrás de ellos aportándoles la fuerza necesaria para acometer la representación final. Una vez concluida la obra inserta, quedan a la vista del público los dos espectros, los cuales ya han recuperado su presencia física gracias a la interpretación de los dos actores que los encarnan. Han podido cumplir, por tanto, su misión de contactar con la hija de Charo para despedirse de ella y evitar que olvide a su madre.

[4] Como afirma Virtudes Serrano, «la pieza toca sin ningún tipo de paliativo el tema del maltrato a la mujer en el medio familiar» (2007: 27), de manera que esta obrita es susceptible de ser estudiada bajo la perspectiva de los estudios de género, como sugiere Jennifer Zachman, analizando la problemática situación de la mujer en nuestra sociedad: «Several other important themes, which can be read as feminist critiques, emerge throughout this performance –most notably social class and motherhood» (2007: 12).

[5] Esta pieza pertenece a lo que Javier Huerta Calvo ha llamado "el metateatro breve" de Carmen Resino (2007), en el que, a través de recursos autorreflexivos, la dramaturga permite acercarnos cuestiones existenciales como el fracaso y la frustración humana.

## Conclusiones

Como acabamos de comprobar en nuestro encuentro con algunos personajes metaficcionales del teatro español de finales del siglo XX y principios del XXI, el metateatro se muestra como una modalidad teatral idónea para representar la batalla humana contra el olvido. Estas figuras que se hallan en ese territorio indeterminado entre el escenario y la sala tienen la capacidad de sobrepasar los límites de la ficción y entrar en contacto con los espectadores y espectadoras reales para que su mensaje, su grito de angustia existencial, quede impregnado en la mente de las personas que les escuchan.

El metateatro explicita los procesos de enunciación y recepción, siendo este último imprescindible para que el hecho escénico se complete. Dada esta necesidad, los personajes de los textos metateatrales emergen de la caja negra en la que se hallan confinados[6], para asegurarse de que este mecanismo de la recepción se completa y de que, como consecuencia de esto, ellos puedan seguir existiendo. Las figuras teatrales sólo existen para la representación, de modo que, podríamos decir, ellos mueren cuando esta acaba[7]. La única solución es clamar al público para que este no abandone la sala o les siga teniendo en su memoria cuando la función concluya. El empeño de estos personajes conscientes de lo efímero de su existencia es tal que pretenden una participación activa de la masa espectadora silente. Para ello, en primer lugar, han de acercar el escenario a la sala y, en última instancia, arrancar una reacción a los habitantes de esta.

Los personajes metaficcionales viven en la memoria de los espectadores, de ahí que encuentren tácticas como la alusión, la ficcionalización o incluso la interpelación directa, para provocar la respuesta activa del público. No obstante, en cada obra, estos mecanismos se manifiestan con diferente intensidad. Por ejemplo, en *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, es muy importante la interpelación e incluso la provocación al público, que forma parte del intento desesperado de estos personajes para que los espectadores no les olviden. En *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo; *Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero; y *Arriba la Paqui*, de Carmen Resino, los personajes cumplen una misión. En el primer caso, que se dé a conocer el manuscrito de Lola para que no se olvide la Guerra Civil; en el segundo, que Charo, la indigente asesinada, se comunique con su hija; y, en el tercero, que nos convirtamos en cómplices del drama de Paqui para concienciar de este drama que afecta a todos los países.

En *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, de Antonia Bueno, y *La excelente señora*, de Martínez Ballesteros, además, se da una explícita reivindicación histórica. En última instancia, la pretensión del personaje consciente de su estatus ficcional persigue reivindicar el lugar que la historia oficial le ha robado. El acercamiento escenario-sala mediante la interpelación al público pretende apelar a la capacidad crítica de la audiencia para reconfigurar la versión de la historia que se ha transmitido. De este modo, el personaje metaficcional consigue perpetuar su existencia en la memoria colectiva ocupando el lugar en la historia que reclamaba.

Por tanto, se puede afirmar que los textos metateatrales manifiestan de manera más ostensible la lucha contra el olvido, ilustrada en el empeño de esos personajes metaficcionales por no ser ignorados por su público.

## Bibliografía

### Obras analizadas

Bueno, Antonia (2005), *Zahra: favorita de Al-Ándalus*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/zahra-favorita-de-alandalus—0/> (último acceso 8.05.2016).

Buero Vallejo, Antonio (1999), *Misión al pueblo desierto*, ed. Mariano de Paco y Virtudes Serrano, Madrid, Castalia.

Martínez Ballesteros, Antonio (2003), *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), Madrid, La avispa.

Mayorga, Juan (2011), *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque.

Pedrero, Paloma (2002), *Caídos del cielo*, Madrid, Huerga y Fierro.

[6] En el metateatro español encontramos ejemplos de personajes que se sienten encerrados en la caja negra del teatro, como es el caso de *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra: «Postulanta: Y ahora aún se interesan [los espectadores] algo porque estamos aquí arriba, con esta luz y como metidos en un marco…» (Sanchis Sinisterra, 1996: 64).

[7] Así lo expresa el personaje del Comandante nazi de *Himmelweg*, de Juan Mayorga: «La naturaleza efímera del arte del actor […]. Tras la representación y la muerte del personaje, el actor regresa de nuevo a la vida, a su realidad como persona» (Mayorga, 2011: 166).

Resino, Carmen (2007), *¡Arriba la Paqui!*, *Estreno* 33.2, otoño, pp. 14-19.
Sanchis Sinisterra, José (1991), *Ñaque*, Madrid, Cátedra.
Sanchis Sinisterra, José (1996), *Los figurantes*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado.

Estudios

Abel, Lionel (2003), *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York/London, Holmes&Meyer.
Abuín, Ángel (1997), *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.
Aznar Soler, Manuel (2011), «Estudio introductorio», en Mayorga, Juan, *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real.
Aznar Soler, Manuel (1989), «Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra», *Hispanística XX*, 7, pp. 203-24.
Brignone, Germán (2016), «Claves de la dramaturgia de Juan Mayorga. (Multiplicidad y complejidad)», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona.
Bueno, Antonia (2005), «La cristalización de la sal. Espacio, tiempo… y reposo en la dramaturgia», en Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 129-136.
Bueno, Antonia (2009), *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*, Bueno Pérez, Lourdes (intr.), Universidad de Extremadura.
De Paco, Mariano y Virtudes Serrano (1999), «Introducción» a Buero Vallejo, Antonio, *Misión al pueblo desierto*, Madrid, Castalia.
Gabriele, John P. (2008), «Antonio Buero Vallejo, autor posmoderno: el ejemplo de *Misión al pueblo desierto*», en Doménech Rico, Fernando (coord.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos*, Madrid, Fundamentos, 297-308.
García Barrientos, José Luis (2016), «Puesta en escena de lo irrepresentable. (Dramaturgia de *Himmelweg*)», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona.
Guzmán, Alison (2012), *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, De Miguel Martínez, Emilio (dir.), Tesis Doctoral, Salamanca, Universidad.
Harris, Carolyn J. (1994), «Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero», en Gabriele, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 170-181.
Hermenegildo, Alfredo; Javier Rubiera; Ricardo Serrano (2011), «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 9-16.
Hornby, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, London and Toronto, Associated University Presses. Bucknell University Press.
Huerta Calvo, Javier (2007), «El metateatro breve de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 21-25.
Martínez, Monique (2004), *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ñaque, Ciudad Real.
Sanchis Sinisterra, José (2002), La escena sin límites, Ciudad Real, Ñaque.
Serrano, Virtudes (2007), «Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 26-27.
Schlueter, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Columbia University Press.
Schmeling, Manfred (1982), *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes.
Zachman, Jennifer (2007), «*¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 11-13.

# *L'oblio del censore. Censurato dalla critica*

Susanna Nanni
Università degli Studi Roma Tre

susanna.nanni@uniroma3.it

**Riassunto:**

Alla luce degli studi di Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Umberto Eco e Harald Weinrich sul rapporto tra oblio e memoria, il presente articolo intende esplorare il tema dell'oblio attraverso l'analisi del controverso e incompreso film argentino *El censor* (Calcagno, 1995). In un'epoca in cui la cultura è fortemente rivolta al recupero della memoria e alla denuncia di ogni forma di repressione esercitata durante l'ultima dittatura, il regista e lo sceneggiatore riportano alla luce il tema della censura attraverso un personaggio contraddittorio – che impone agli altri quell'oblio di cui soffre – e che non esclude l'immedesimazione dello spettatore. Dalla disamina delle recensioni apparse all'uscita del film sui maggiori giornali e riviste argentini (unica bibliografia esistente sul film), emerge una visione condivisa e precostituita sul concetto di oblio, che poco si attaglia al protagonista e, soprattutto, non tiene conto della complementarietà e dell'interazione tra l'oblio e la memoria.

**Parole chiave:** Oblio; Censura; Senso comune; Memoria

**Abstract:**

Taking tuition from the work conducted by Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Umberto Eco and Harald Weinrich on the theme of oblivion and memory the present essay analyzes the controversial (and misunderstood) Argentinean movie *El censor* (Calcagno, 1995). Written at a time when Argentinean culture was strongly committed to preserving the memory of the military dictatorship and denouncing its repressive policies, the director and the screenwriter addressed the issue of censorship through a contradictory character who, while forcing on others that oblivion which affects him in the extreme is able nonetheless to attract the viewers' sympathy. A critical analysis of the movie's reviews which appeared at the time on a number of major newspapers and magazines (the only bibliography available) reveals a communal notion of oblivion not very appropriate to the main character and, especially, does not take into account the interaction between Oblivion and Memory.

**Key-words:** Oblivion; Censorship; Common sense; Memory

Una lampada spenta, in penombra. Si accende. Un uomo indossa dei guanti bianchi, con sguardo severo e con la stessa premura di un chirurgo. Sceglie una pellicola. Il primo piano si sposta sulla punta di una matita gialla, viene temperata, sembra un'arma. È la sua arma, o il suo strumento chirurgico. Poi, una lente d'ingrandimento scruta controluce – come se fosse un occhio con vita propria, o l'occhio dello spettatore – i fotogrammi di un film che ritraggono il volto di una donna avvenente. Viene silenziosamente presentata al pubblico. L'uomo dai guanti bianchi inserisce la pellicola nel proiettore, con movimenti lenti, meticolosi e calcolati, familiari. Conosce il suo lavoro, è un uomo del mestiere. Eppure, sembra nascondere un segreto. Si percepisce uno stato di tensione, avvalorato dalla musica, non tanto di sottofondo, che crea un'atmosfera di suspense. Segna sulla pellicola una linea gialla, un punto esatto. Taglia. Come se stesse estirpando un tumore, ma sono fotogrammi di un film. Controlla la pellicola, è soddisfatto. Spegne la luce.

Sono le prime immagini – che si susseguono con tagli netti, come quelli realizzati dal protagonista – del film *El censor*, uscito nelle sale di Buenos Aires nel 1995, con la regia di Eduardo Calcagno[1] e la sceneggiatura dello scrittore e critico Alan Pauls. Ispirandosi alla personalità e alla traiettoria professionale di Miguel Paulino Tato[2], il regista ha riportato alla luce un'oscura pagina di storia argentina – la repressione culturale (nello specifico, cinematografica) esercitata dalla censura poco prima e durante l'ultima dittatura militare – suscitando un notevole interesse di pubblico e di critica e stimolando un acceso dibattito, non tutto a suo favore. Nel controverso (e, forse, non pienamente compreso) film, il protagonista, interpretato

[1] Eduardo Calgno (1941) è un regista e critico cinematografico argentino. Ha lavorato come direttore di produzione, assistente alla regia e cameraman, prima di avvicinarsi alla regia con il cortometraggio *El diablo sin dama* (1969). Dopo alcuni tentativi poco fortunati, inizia a ricevere premi con *Los enemigos* (1983). Il suo film più riuscito è senza dubbio il pluripremiato *Yapeto* (1999), con la sceneggiatura di Roberto Cossa, sull'omonima esperienza teatrale. È del 2014 *Ulises, un alma desbordada*, documentario-omaggio all'attore e grande amico Ulises Dumont. (Cfr. Martín, 1987; Manrupe e Portela, 2001: 104).

[2] Miguel Paulino Tato (1902-1986) entra nel giornalismo nel 1923 come cronista di pugilato. Dopo alcuni tentativi alla regia (*Facundo, el tigre de los llanos* esce nelle sale nel 1952, a seguito di modifiche imposte dalla censura di allora), lavora come critico cinematografico per *El Mundo* e per *Canal 7*. Nel 1969 viene nominato direttore del canale, incarico che gli causa l'espulsione dalla Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Nel settembre del 1974, sotto un governo ancora peronista, viene assunto come direttore dall'Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, nel quale rimane per quattro anni. Da ciò si evince che non fu uno dei tanti funzionari rimossi

da Ulises Dumont[3], incarna colui che per anni ha rappresentato un nome odiato nel cinema (non solo argentino), l''ultramontano', il 'cascarrabias', il 'Señor Tijeras', il censore per antonomasia, il critico più temuto, che solo nel suo primo anno di lavoro nell'Ente Nacional de Calificación Cinematográfica proibì 130 film argentini e stranieri, tra i quali le 'opere d'arte' – come li definisce sarcasticamente il personaggio che lo interpreta nel film – *Arancia meccanica*, *Ultimo tango a Parigi* e *La battaglia di Algeri*, e rese la vita impossibile a registi internazionalmente noti, come Leopoldo Torre Nilsson e Alejandro Doria[4]. Il risultato di quattro anni di direzione dell'Ente si tradusse, di fatto, nella censura di più di mille film, con spezzoni di ogni sorta che arrivavano sugli schermi delle sale cinematografiche senza alcuna coerenza narrativa fino a rendere le proiezioni pressoché incomprensibili, nella proibizione di centinaia di opere cinematografiche, oltre a un numero incalcolabile di film argentini che non poterono mai realizzarsi per autocensura dei registi, degli attori o dei produttori. Nulla che potesse, neanche lontanamente, sembrare moralmente offensivo, timidamente erotico e politicamente sospetto, aveva qualche possibilità di arrivare sugli schermi delle sale argentine (perlomeno dei cinema, perché, di fatto, si realizzarono proiezioni private in cineclub di film censurati e proibiti, in versione integrale). Jorge Enrique Bittleston, a quei tempi direttore del Instituto Nacional de Cinematografía (che aveva la funzione di sovvenzionare i film previamente autorizzati dall'Ente per la loro produzione e successiva proiezione), nel dicembre del 1976 dettò i dogmi che il cinema argentino doveva pedissequamente seguire:

> el INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo […] buscando crear una actidud popular de optimista enfrentamiento del futuro. (Varela, 2012: 6)

In altre parole: l'esaltazione dell'immagine pubblica del governo militare e i valori da questo imposti – Dio, Patria e Famiglia – erano requisiti fondamentali affinché i film potessero essere autorizzati e sovvenzionati (De Los Santos Rojas, 2015: 68). La censura cinematografica, così come quella esercitata sulla letteratura, l'arte, il mondo della cultura in generale, fu l'evidenza più flagrante del rigoroso controllo dello Stato sulla circolazione delle idee e l'unica censura istituzionalizzata dalla legge 18.019 e altre risoluzioni interne alla Secretaría de Prensa, vigenti dal 1969, che concedevano ampie facoltà all'apparato repressivo. Le altre forme di censura, invece, operavano clandestinamente (perché illegali), attraverso le liste nere e la *desaparición* di scrittori e intellettuali[5].

Raúl Veiravé è il protagonista del film che s'ispira alla figura del direttore dell'Ente con tratto realistico ma non privo di sfumature ironiche. È un personaggio contraddittorio, genuflesso ossequiosamente di fronte alle autorità e tirannico nei confronti di chi entra sotto il suo dominio. È ingrato, monotono, anaffettivo, sopraffatto dalla solitudine: i suoi unici amici sono dei gatti randagi che sfama tutte le sere. Non perde occasione per ostentare il suo deplorevole codice etico e sociale, facendo ricorso ad un linguaggio permeato di toni insolenti, sarcastici, derisori. Durante un'intervista concessa a un giornalista francese mostra di non gradire di essere chiamato «censor», termine medievale che non gli si addice, perché lui non brucia i film, li «califica», «tampoco quemo a los directores, aunque a algunos…». Ma il giornalista – personificazione e sintesi dell'opinione pubblica europea – vuole saperne di più, non comprende la censura di opere maestre della cinematografia universale e soprattutto non comprende cosa stia accadendo in Argentina: «una temporadita acá y entenderían todo, también las listas negras», suggerisce sarcasticamente il censore. Il suo lavoro non può che avere conseguenze benefiche sulla società: «me conforta saber que mi trabajo consiste en hacer que la gente recupere la imaginación». Considera suoi nemici i «débiles, moderados, liberales, cagones y pusilánimes». Gioca a sentirsi onnipotente. Taglia fotogrammi di film con la stessa gestualità e convinzione di un chirurgo che estirpa un male fatale dal corpo del suo paziente[6]; la sua missione è «limpiar» dalle impurità quello che auspica possa ergersi come vero cinema nazionale; tradisce un amico, Alfonso Berger, proprietario di un cinema d'essai, al quale è appena scomparso il figlio; si vanta, non di trovare lavoro alla gente, ma di togliergli; ostenta il suo potere e il

dalla giunta militare. Al contrario, a partire dal golpe del '76, dati i suoi propositi e il suo modus operandi, acquisì sempre maggior forza e appoggio nella censura di film nazionali e di opere maestre della cinematografia universale. Ai fini della nostra analisi, vale la pena ricordare che Miguel Paulino Tato fu molto amico di Raimundo Calcagno (Calki), padre del regista e critico cinematografico (cfr. Marchetti, 1994b: 44). Alla luce di questo dato biografico, parte della critica si è scagliata contro il regista accusandolo di rappresentare non tanto il danno pubblico che realizzò il censore, quanto il suo lato oscuro, il privato, probabilmente per giustificarne l'operato (cfr. H. P., 1995: 8).

[3] Ulises Dumont (1937-2008) è stato un pluripremiato attore di cinema e di teatro in festival nazionali e internazionali, in particolare come miglior attore in *Los enemigos* (1983), *El censor* (1995) e *Yepeto* (1999). Oltre a questi titoli, Calcagno e Dumont avevano già collaborato in *Te amo* (1986). Tra gli altri film nei quali l'attore ha ricoperto il ruolo di protagonista, meritano di essere menzionati due adattamenti cinematografici di romanzi dello scrittore argentino Osvaldo Soriano, usciti nelle sale con titoli omonimi: *Non habrá más penas ni olvido* (del 1983, con la regia di Héctor Olivera) e *Cuarteles de invierno* (uscito nel 1984, con la regia di Lautaro Marúa, le musiche di Astor Piazzolla e la partecipazione di Oscar Ferrigno e Eduardo Pavlosky). Ha collaborato anche con Carlos Sorín e Juan José Campanella.

[4] Con il primo, in particolare, da lui stesso considerato un genio, ebbe una relazione conflittuale e contraddittoria (è il regista, tra l'altro, di trasposizioni cinematografiche di celebri opere letterarie, come *Martín Fierro*, *Boquitas pintadas* e *Días de odio*, adattamento del racconto di Borges «Emma Zunz»). A Doria – regista dei pluripremiati *La isla*, *Darse cuenta* e *Las manos*, – distrusse a colpi di forbice *Los años infames*, che uscì nelle sale con il titolo *Proceso a la infamia* (1974) e dopo aver eliminato le scene con il personaggio interpretato da Marilina Ross, attrice che compariva nelle liste nere dei militari.

[5] Sulla repressione della cultura esercitata durante l'ultima dittatura militare argentina, cfr. Gociol e Invernizzi, 2015. In una delle parti introduttive del libro si legge: «Pur con le ovvie differenze in termini di orrore e crudeltà, la presente ricerca muove dalla convinzione che, alla sparizione sistematica delle persone, sia corrisposta una altrettanto sistematica sparizione di simboli, discorsi, immagini e tradizioni. In altre parole: la strategia verso la cultura è stata funzionale e necessaria per il compimento integrale del terrorismo di stato, come strategia di controllo e disciplinamento della società argentina» (21).

[6] L'analogia tra la censura e la chirurgia si evidenzia anche nella terminologia di cui si avvale: dopo aver ordinato il taglio di alcuni fotogrammi, chiede beffardamente alla sua vittima: «¿Sangró mucho?».

suo 'buon operato' facendo irruzione nei cinema, con tanto di fotografo al seguito, per immortalare il sequestro di film-spazzatura; sottopone ad un interrogatorio la sconcertata e inerme fidanzata del figlio (con il quale ha un pessimo rapporto); minaccia un regista famoso e moribondo, tale Ramos Larsen – in cui si può facilmente riconoscere la figura di Leopoldo Torre Nilsson –, di censurare parti del suo ultimo film, che ha appena finito di girare. Corre l'anno 1977.

Il gioco perverso dell'onnipotenza termina nel momento in cui si scontra con la spietata realtà della dittatura, di cui egli stesso fa parte e di cui forse, inconsciamente, si sente responsabile: la scomparsa del figlio dell'amico Alfonso – che, in un primo momento, promette di aiutare grazie alle sue conoscenze con i quadri militari (Patricio Contreras veste caricaturalmente, nella figura del Capitán Artaza, lo stereotipo del militare spregevole e arrogante) – segna il punto di svolta, nel personaggio come nel film. Durante la proiezione dell'ultima opera di Larsen, il suo regista preferito («el director más grande que tuvo el cine argentino», ammette), il protagonista si sente male, suda freddo, si strofina le mani, «¿qué pasa?», gli manca il respiro. Sullo schermo – la realtà extradiegetica si manifesta in una narrazione di secondo livello – scorrono le immagini di *La pérdida del reino*, audace film di resistenza girato in piena dittatura militare, dal titolo particolarmente significativo e premonitore delle future vicende del protagonista segnate dalla *perdita del regno* della memoria: un uomo sta correndo, fugge da un gruppo di militari, accompagnati nel loro inseguimento da un cane lupo e da un maiale tenuto al guinzaglio[7]. Lo raggiungono, gli sparano. Di fronte alla successiva scena di tortura e al volto cereo della sua attrice preferita (appena assassinata), urla. Scompare.

Riappare. È sdraiato per terra, nella Plaza del Congreso di Buenos Aires, nel bel mezzo di una manifestazione di gay, lesbiche e transessuali. Guarda esterrefatto un gruppo di poliziotti che, invece di reprimere, assistono silenziosamente alla protesta. È totalmente spaesato dall'anacronismo storico e soprattutto politico. Entra nel bagno di un bar dove spera che, lavandosi il viso, l'acqua fredda lo faccia risvegliare da quell'incubo. Riapre gli occhi, ma l'acqua non sempre funziona come simbolo di rinascita e purificazione (per lo meno, non per il protagonista). Le scritte sulle pareti del bagno – tappezzate di adesivi in cui compaiono le iniziali di Raúl Alfonsín – recitano slogan del tipo: «milicos mal paridos, ¿que hicieron con los desaparecidos?», per poi imbattersi in una coppia (di cui la donna è un transessuale) che si comporta in modo osceno nonostante la sua presenza. Esce disgustato. Nei televisori dei luoghi pubblici scorrono le immagini del Presidente argentino che parla al suo popolo. Controlla l'orologio. Cerca la data sul quotidiano di un'edicola, che sfoggia riviste pornografiche. È il 1985. Non ricorda nulla, assolutamente nulla, di quanto accaduto negli ultimi otto anni: la repressione, la censura, la scomparsa di decine di migliaia di persone. Il mondo è talmente cambiato che non lo riconosce. Sopraffatto dall'oblio, continua a girovagare per la città, alla ricerca di ricordi cui appigliarsi, almeno nei luoghi a lui più familiari: nel suo vecchio ufficio, uno sconosciuto cerca invano di spiegargli che si trova in quella che, da un anno e mezzo, è diventata una succursale della Camera dei Senatori; il vecchio cinema dove era solito fare irruzione per ostentare il suo potere si è trasformato in un luogo sacro: una chiesa evangelica; fa fatica a riconoscere casa propria dove, sotto un lenzuolo polveroso, trova il suo vecchio proiettore. Rivede gli spezzoni di film, da lui meticolosamente e amorevolmente uniti in un'unica pellicola, in cui appare la sua attrice preferita. Decide di andare a cercarla.

Prima, però, vuole rincontrare il suo vecchio amico, Alfonso Berger, il cui cognome – che rimanda ad origini tedesche, ma poi si scoprirà essere anche ebreo – pesa come un macigno nel suo fallito (o mancato) tentativo di aiuto per rintracciare il figlio *desaparecido*. Nonostante il censore fosse stato un funzionario di governo, dal posto che aveva occupato non era riuscito a far nulla. O non aveva voluto. In tal senso, la figura di Alfonso serve a mostrare il lato umano più infimo del protagonista, che rinuncia alla sua lealtà ad un amico per essere ciò che è: un censore. Il personaggio dimostra che è un tipo di lavoro, contestualizzato in clima estremamente repressivo, che non si può svolgere indipendentemente dal proprio modo di essere, di pensare e di agire. Lorenzo Quinternos, l'attore che interpreta Alfonso Berger, ha sintetizzato la figura del censore con una spiegazione che sfiora la neuro-fenomenologia e che prende in esame la percezione (degli altri) e

[7] Il gioco ironico dell'analogia si basa evidentemente sulla bestialità e l'onnivoricità dei militari.

la coscienza (di sé): «Creo que todo censor es un enfermo que intenta manejar la percepción de los demás, y no sé si logra algo más que atrasar, evitar la toma de conciencia, el conocimiento, o la diversión» (Arancibia, 1994b: 3). Quando Raúl incontra per la seconda volta il Capitán Artaza – al quale aveva precedentemente chiesto di «averiguar en alguna lista» se compariva il nome di Darío Berger, magari per errore, perché «es un pibe común, no anda en nada» –, di fronte alla spietata realtà dei fatti si copre il volto in segno di disperazione (e protezione). È appurato, il ragazzo si trova in una lista, e non per errore ma perché militante nel Centro de Estudiantes e, per di più, ebreo, motivo di persecuzione ancor più spietata e radicale durante la dittatura. Il protagonista, a questo punto, sapendo che il giovane è «culpable», non sa se continuare ad intercedere per il suo ritrovamento. Paradossalmente, è il militare a smuovere la sua coscienza: «Ahora es cuando tiene que pedir por él, ahora que sabe quién es. Por un inocente pide cualquiera, lo dificil es pedir por un culpable». Evidentemente, troppo difficile.

Perché quando Raúl riesce finalmente a rincontrare Alfonso, duramente segnato, nel corpo e nello spirito, dalla sofferenza per il vuoto incolmabile della scomparsa del figlio, ormai è troppo tardi. Il dialogo tra i due vecchi amici si instaura a stento sulle poche e incomprensibili parole pronunciate da Alfonso a proposito del trascorrere del tempo, definito in 7 anni, 4 mesi e 27 giorni. È un dialogo conciso, illuminante, straziante: «¿Desde cuándo contás los días que pasan?», gli chiede Raúl. «Desde que supe que nunca más iba a volver a ver a mi hijo», risponde Alfonso. Troppo tardi, perché nella storia non sono permessi tagli, non ci sono flashback, nella vita reale non si può tornare indietro, né si possono riportare persone in vita.

Se nella prima parte, la trama è ordita in modo lineare per seguire realisticamente le deplorevoli vicende professionali del censore, la seconda parte, poco apprezzata dalla critica, prende le mosse dall'oblio del protagonista e, lungi da ogni procedimento che aspiri al realismo e alla verosimiglianza, si costruisce come un sogno, o un incubo, per introdursi confusamente nei meandri dell'immaginazione, dell'inconscio, dei sogni, dell'amnesia.

Indispensabili complementi contestuali, funzionali all'analisi dell'oblio che segna i turbamenti del protagonista e attiva nuove strategie narrative e formali, sono i severi giudizi mossi, soprattutto, a questa seconda parte dell'opera. *La Prensa* punta il dito contro la perdita progressiva del linguaggio realista:

> El problema aparece cuando Calcagno intenta eludir el lenguaje realista [...], cuando, por arte de birlibirloque, caprichosamente, el director y autor cambian la dirección del relato y se internan en un mundo que pretende ser imaginario y traslada al personaje a otra época [...]. Allí, Calcagno trastabilla porque le falta audacia, carece de la suficiente cuota de delirio y, sobre todo, no alcanza la necesaria dosis de poesia. Entonces, la acción pierde aliento y grandeza, se empobrece y el interés, lógicamente decae. (Rodríguez de Anca, 1995: 8).

Lo stesso giorno, il *Clarín* riporta nel sommario: «Interesante enfoque en la primera parte, que se va diluyendo en un inconsistente desarrollo». E spiega, all'interno dell'articolo, che l'escamotage narrativo dell'amnesia priva la narrazione e il personaggio di verosimiglianza:

> por más que se deslice la palabrita "amnesia" en determinado tramo, la fugaz explicación no alcanza para otorgarle verosimilitud al ancho bache que padece en su existencia [...]. El censor impresiona como dos historias que no se conectan. Y pierde la que intentaba desmontar el comportamiento siniestro del hombre de la tijera [...], porque esa era la faceta fuertemente seductora como testimonio de un pasado oscuro. (Granado, 1995: s.n.p.).

Al di là di alcune critiche poco convincenti sulla virata di linguaggio che determinerebbe la perdita di verosimiglianza e di interesse nella seconda parte del film, la questione principale sembra risiedere in una pericolosa e intollerabile immedesimazione dello spettatore nel personaggio, sulla base di alcune caratteristiche che lo definiscono: «es difícil meterse en el punto de vista del enemigo y tratar de hacer ironía con él para que se advierta su condición de tal. […] El film delata un exceso de admiración por la 'integridad' del retratado» (España, 1995: s.n.p.), si accusa

più apertamente dalla testata *La Nación*. D'altronde, lo stesso regista, alla critica mossa per il fatto che il suo protagonista non rispetta l'immagine (stereotipata e attesa) di un censore «muy reprimido, medio perverso», risponde:

> Nosotros trabajamos con una imagen totalmente distinta. Se trata de un tipo que es censor pero no es corrupto, ni perverso, ni un degeneradito; es un funcionario que cumple su misión casi mesiánica, porque él considera que es una especie de funcionario de salud pública mental, y que la gente necesita de él. Incluso es ágil, vital, inteligente, y esto es lo que tiene para mí de atrayente, porque nos encontramos frente a un tipo que no es convencional. (Marchetti, 1994a: 42)

In realtà, se è scontato e legittimo che il pubblico condivida la denuncia mossa nella prima parte del film contro l'ignobile operato del censore, non è altrettanto scontato, o ammissibile, per la critica, che – nella seconda parte – lo spettatore possa entrare nella mente del censore e condividerne i turbamenti più intimi indagando il suo lato più profondamente umano. Come se la debolezza della sua umanità ne giustificasse in qualche modo lo spregevole modo di pensare e di agire ed invitasse il pubblico ad immedesimarsi nel personaggio: «Está cargado de un aura afectiva que termina pareciendo casi un homenaje», compendia *Página 12* (Ravaschino, 1995: s.n.p.).

A complicare le cose, per la critica, è la situazione politica, professionale e personale nella quale si ritrova a vivere il protagonista nella seconda parte del film, che lo trasforma in vittima: «En plena primavera alfonsinista, la falta de poder, el desempleo y la decadencia de Veiravé lo acercan palpablemente al papel de víctima, un sitial que tiende a ganar la identificación del público» (Ravaschino, 1995: s.n.p.). Ne *Les abus de la memoire* (1995)[8] Tzvetan Todorov illustra le diverse e molteplici ragioni che hanno concorso al culto della memoria, fenomeno che sembra 'ossessionare' molte società a partire dalla fine del XX secolo. Tra queste, oltre alla necessità di costruire una memoria comune per definire un'identità collettiva, «una última razón para el nuevo culto a la memoria sería que sus praticantes se aseguran así algunos privilegios en el seno de la sociedad», perché la condizione di vittima nel passato «da derecho a quejarse, a protestar y a pedir» nel presente, e dunque al riconoscimento da parte degli altri. «Si se consigue establecer de manera convincente que un grupo fue víctima de la injusticia en el pasado, esto le abre en el presente una línea de crédito inagotable» (Todorov, 2000: 54). Non è plausibile, quindi, riconoscere nella figura del censore un ruolo che lo avvicini alla condizione di vittima – sia pure nel presente, e sia pure in un contesto di finzione cinematografica –, essendo costui totalmente estraneo a un'identità collettiva che si sta faticosamente costruendo e non avendo diritto ad alcun privilegio.

Intorno alla metà degli anni Novanta, di fatto, l'Argentina vive un'epoca storico-politica segnata dalla lotta delle organizzazioni per i diritti umani contro la volontà di imporre l'oblio sui crimini perpetrati e contro l'impunità dei militari garantita da sei anni di governo menemista[9], dalla nascita di nuove associazioni[10], e da una cultura cinematografica energicamente rivolta al recupero della memoria del passato recente argentino[11]. In tale contesto, la sfida della sceneggiatura di Alan Pauls sembra voler superare la mera denuncia alla censura, per andare a colpire (non tanto controcorrente, ma fuori dalla corrente) il 'senso comune', al quale lui stesso sente di appartenere:

> A mi me interesó la idea de inventar un personaje que pusiera a prueba toda mi buena conciencia ideológica, mecánica de desprecio y condena. Quería meterme con algo realmente asqueroso y ver qué de grandeza hay en lo asqueroso y qué de asqueroso hay en mí y en la supuesta grandeza de condena moral a partir de unos conceptos políticos e ideológicos que, por supuesto, sostengo. (Marchetti, 1994a: 42)

È come se il censore pensasse e parlasse a partire dal senso comune: non c'è bisogno di essere un inquisitore patologico per esercitare la censura, perché è il senso comune (che è quanto di più inattaccabile, proprio perché comune, esista tra gli esseri umani), a praticarla per primo. Per questo motivo, il personaggio del censore – lungi dall'essere raffigurato come un militare ignorante e gretto (cosa che forse la critica avrebbe apprezzato maggiormente) – è costruito su un'idea che può essere anche largamente condivisibile. Il senso comune è ciò che sembra non

[8] Le citazioni sono tratte dall'edizione spagnola (2000), p. 54.

[9] In particolare, l'approvazione delle leggi d'indulto (1989-1990) ha consentito l'annullamento dei processi a molti degli imputati responsabili di crimini commessi durante la dittatura.

[10] Nel 1995 si costituisce HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), associazione in difesa dei diritti umani formata prevalentemente da figli di *desaparecidos* e di esuli. In un clima di impunità diffusa, obiettivo principale di HIJOS risiede nel compimento della giustizia per i crimini compiuti nel passato, nello smascheramento dei responsabili attraverso nuove forme di denuncia (*escraches*) e nella ricerca di altri figli di *desaparecidos* strappati dai militari alle loro famiglie di origine.

[11] Dopo alcuni primi tentativi cinematografici di approccio, in chiave rigorosamente metaforica, al clima di terrore che si viveva in quegli anni (*Tiempo de revancha*, Aristarain, 1981; *La isla y los miedos*, Doria, 1978-80; *Plata dulce*, Ayala 1982; *El arreglo*, Ayala, 1983), la necessità della società argentina di elaborare il trauma vissuto sotto la dittatura si trasforma, durante la transizione democratica, in materiale per la produzione cinematografica. Tra l'84 e l'88, melodrammi come *La historia oficial* (Puenzo, 1985), polizieschi come *En retirada* (Desanzo, 1984), film di testimonianza come *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), commedie drammatiche come *El hombre de la deuda externa* (Olivo, 1987), commedie intimiste come *Los días de junio* (Fischerman, 1985) e persino musical come *El exilio de Gardel* (Solanas, 1986), sono solo alcuni dei 44 film (36 di finzione e 8 documentari) che, attraverso un'ampia varietà di generi e punti di vista, hanno trattato tematiche relative alla dittatura. I sette anni seguenti (dall'89 al '95) sono segnati da una scarsa produzione nazionale, all'interno della quale si contano solo 11 film vincolati alla dittatura. Due film, in particolare, simboleggiano 'el cine del olvido', specchio di una società che sembra non voler ricordare: *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) e *Un muro de silencio* (Stantic, 1993). Ma dai margini dei discorsi ufficiali, contro l'oblio e la riconciliazione che hanno caratterizzato il governo menemista, i registi Di Tella (*Montoneros, una historia*, 1994) e Blaustein (*Cazadores de utopías*, 1995) inaugurano una nuova direzione della produzione documentaristica, che non aspira più a una visione totalizzante ma porta sugli schermi singole storie, personali e parziali, talvolta contraddittorie, ma necessarie. Sono i militanti sopravvissuti, le organizzazioni per i diritti umani e figli dei *desaparecidos* a prendere in mano la videocamera e a dar vita a più di 30 docu-film (ai quali si aggiungono 11 film di finzione) negli anni che vanno dal '96 al 2001. Tra questi, vale la pena menzionarne almeno due: *Buenos Aires vice-versa* (Agresti, 1997) e *Garage Olimpo* (Bechis, 1999). Cfr. Amieva et al. (2009), Feld e Stites Mor (2009); Delponti Macchione, (2007).

esigere alcuno sforzo per prodursi, è ciò che viene da dire e da pensare su qualcosa in modo spontaneo, «esa especie de espuma de la que están hechas aquellas opiniones nuestras más espontáneas» (Marchetti, 1994a: 42). Dunque, è necessario rifletterci – ammonisce Alan Pauls – perché germoglia nelle più infime passioni, idee e pregiudizi, che hanno il potere di essere condivisi, ma in silenzio. Il senso comune non si discute e non se ne parla, si esercita, semplicemente. E, in qualche modo, si può riscontrare un'analogia con la censura, che pure non si teorizza, non se ne parla, s'impone e basta. La censura è fatta di leggi e disposizioni, il suo linguaggio è totalmente giuridico, ma non teorico. Come un manuale di istruzioni, illustra l'applicazione della legge, o meglio, l'illegalità fatta legge dal potere. Come si può arrivare a condividerla o giustificarla?

> Entonces lo que a mí me interesa es detenerme sobre eso que sucede y ver por qué sucede, de qué está hecho. En este sentido prefiero pensar como lo hacía Brecht: siempre buscar lo opuesto, o algo diferente que rompa con ese consenso. Creo que el sentido común es el consenso. […] Eso es lo que me interesa: que haya una instancia en qué el público pueda perderse en los argumentos de este tipo. Que pueda llegar a coparse con su práctica y a justificarla. (Marchetti, 1994a: 42)

Non si vuole condannare la censura, quindi, per non riaffermare il senso comune del pubblico che, (solo) apparentemente e teoricamente, si oppone ad essa.

Il dato rilevante, e in certa misura seducente, è che il censore non opera ai margini ma dentro al cinema, ovvero ha una relazione di vicinanza straordinaria con il materiale che proibisce, nonostante sia mosso da una missione totalmente sinistra. In un certo senso, i film sono sacri per i censori: se si tagliano o si proibiscono è esattamente perché considerati tali. Oppure, in senso diametralmente opposto, perché giudicati impuri, «basura»: «Le hago un bien al cine prohibiendo esto», dichiara il protagonista al giornalista francese, come investito da una missione purificatrice. Raúl è un erudito di cinema, in particolare ama il cinema classico, il neorealismo italiano e Louise Brooks, e dimostra di possedere una solida cultura cinematografica proprio per la straordinaria conoscenza che ha del materiale che proibisce. In tal senso, corrono molti parallelismi tra la figura del censore e quella del critico: entrambi volgono uno sguardo dettagliato, minuzioso, chirurgico – inteso come dissezione, divisione in parti, scoperta delle articolazioni segrete – su ciò che osservano, nonostante il primo lo faccia operando realmente, tagliando, mentre il secondo in modo simbolico. È lo stesso protagonista a mostrare l'analogia: motivando al giornalista francese la sua svolta professionale da critico a censore, spiega di aver svolto il primo lavoro «para hacer circular ideas. Después hay que pasar a la acción: con poder, una idea es igual que una acción».

Risulta funzionale a questa analisi contestualizzare il film di Calcagno non solo in una tappa cronologica della cinematografia argentina segnata dalla volontà di recupero e consolidamento della memoria, ma anche e soprattutto in un corpus di film che, dai tempi della dittatura ad oggi, e attraverso diversi generi e strategie (biografie di autori, docu-film, fiction con allusioni metaforiche o riferimenti espliciti alla repressione) hanno portato sul grande schermo il tema della censura e della persecuzione contro il mondo dell'arte e della cultura[12]. Nel corpus di opere cinematografiche che si sono occupate del tema, *El censor* è l'unico film in cui l'oblio, invece di entrare nella narrazione cinematografica come fine ultimo della censura – ovvero, come fine ultimo imposto dallo spazio egemonico di potere – si ritorce contro il protagonista (che a quello spazio appartiene), divenendone il suo tormento. Il carnefice si trasforma in vittima della propria colpa[13].

Nella vasta e multiforme fenomenologia dell'oblio che Paul Ricoeur illustra nei saggi che compongono *Ricordare, dimenticare, perdonare* (2004)[14], in seguito ripresi e ampliati per confluire in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000)[15], possiamo riconoscere una tipologia di oblio che molto si avvicina a quella di cui soffre Raúl Veiravé – per quanto riguarda sia il concetto di colpa sia la nozione del tempo in essa implicati – e che può accompagnarci in un'interpretazione sullo sviluppo narrativo del film, dal punto di vista del contenuto e della forma.

Innanzitutto, secondo il filosofo francese, una caratteristica fondamentale della memoria è il suo essere orientata verso il futuro. Ciò che qui interessa della memoria è che, oltre a costituire il legame originario della coscienza con il passato,

[12] Oltre a *El censor*, tra i titoli che appartengono a questo corpus, meritano di essere citati: *Los ojos vendados* (1978), *El poder de la censura* (1983), *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (1983), *Cuarentena. Exil und rückkehr* (1984), *Será posible el sur* (1985), *País cerrado, teatro abierto* (1990), *La Vigil* (1991), *Cortázar* (1994), *Mala junta* (1996), *Prohibido* (1997), *Rodolfo J. Walsh* (1998), *H.G.O. Héctor Germán Oesterheld* (1998), *Soriano* (1998), *Entre líneas* (2000), *Jorge Giannoni, NN, ese soy yo* (2000), *P4R + (Operación Walsh)* (2000), *Los cuentos del timonel* (2001), *Raymundo* (2002), *Cortázar. Apuntes para un documental* (2002), *La célula fugitiva* (2003), *Hora cero* (2004), *Paco Urondo, la palabra justa* (2004), *Juan Gelman y otras cuestiones* (2006), *Carpani. Vida y obra* (2006), *Haroldo Conti, homo viator* (2008), *El piano mudo* (2009), *Fragmentos rebelados* (2009), *Restos* (2010), *Rosa patria* (2010), *Un arma cargada de futuro* (2010). I film che rappresentano il tema della repressione della censura contro, specificamente, il giornalismo e i mezzi di comunicazione di massa costituiscono un corpus a parte. Cfr. <www.memoriaabierta.org.ar> (ultimo accesso 24.11.2017).

[13] La relazione vittima-carnefice, oltre che nel rapporto tra i personaggi, è scrutabile in alcune scene del film sotto diverse forme. Ad esempio, così come avviene nella proiezione de *La pérdida del reino*, in un'altra occasione la violenza della realtà extra-diegetica entra a far parte della trama: è la proiezione di *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), di cui assistiamo, insieme al censore, alla scena finale dell'omicidio dei protagonisti. Ambientato in una Vienna decadente di fine anni '50, il film della regista italiana mostra la relazione sadomasochista di un ex-nazista e un'ebrea sopravvissuta a un campo di concentramento e alle violenze subite dal suo aguzzino quando era ancora una bambina.

[14] Pubblicato in Italia nel 2004, in realtà, è la traduzione di un volume apparso in tedesco nel 1998, nel quale confluiscono due saggi, del 1996 e del 1998. Tale fenomenologia va dall'*oblio profondo*, fino ad una serie di figure che si collocano tra l'*oblio attivo* (il perdono) e l'*oblio passivo* (ad esempio, l'«oblio selettivo», che consente di filtrare la massa dei ricordi del passato, che sarebbero altrimenti un peso insopportabile, come avremo modo di osservare a proposito del racconto di Borges «Funes, el memorioso»). Il primo, l'oblio profondo, concerne la memoria in quanto conservazione del ricordo e si manifesta nelle forme dell'«oblio inesorabile» (che impedisce il richiamo dei ricordi e cancella la traccia di ciò che si è imparato e vissuto) e dell'«oblio immemorabile» (l'oblio dei fondamenti, ovvero, ciò che non abbiamo mai veramente appreso e che, tuttavia ci fa essere ciò che siamo: forze di vita, forze creatrici di storia, "origine"). Al livello manifesto, invece, l'oblio impedisce al ricordo di riaffiorare alla mente. Per Ricoeur l'oblio ha anche una funzione benefica, attraverso la sua attività selettiva inerente alla costituzione di una coerenza narrativa nel racconto storico come del racconto letterario (omissione di episodi, fatti, ritenuti non significativi). Tale oblio è consustanziale, quindi, alla composizione di costruzione dell'intreccio (cfr. Ricoeur, 2004: 107).

[15] Le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione italiana (2003).

da questa dipende l'orientazione del tempo: dal passato verso il futuro (Ricoeur, 2004: 23 e ss.). A contrappunto di questo flusso – secondo Ricoeur – esiste anche un movimento inverso, che può spiegare la scelta della prolessi nella costruzione narrativa e l'agire finale del protagonista del film: l'influenza del futuro sul passato. A tal riguardo, il filosofo richiama esplicitamente il tema della colpa e del perdono: «esso si apparenta a una sorta di oblio attivo, che però non verte sugli avvenimenti in se stessi […], bensì sulla *colpa*, il cui peso paralizza la memoria e, per estensione, la capacità di proiettarsi in modo creativo nel futuro» (Ricoeur, 2004: 110). Altrettanto interessante per la nostra analisi, si rivela essere la forma semi-passiva e semi-attiva che Ricoeur definisce «oblio di fuga»: «espressione della cattiva fede, che consiste in una strategia di evitamento, essa stessa motivata da una volontà oscura di non informarsi, di non indagare sul male commesso» (Ricoeur, 2004: 106): insomma, un voler-non-sapere. «¿Puede que no te guste enterarte?» chiederà Víctor al suo collega Raul, in un dialogo che riportiamo più avanti in questo articolo. E in quanto attivo – fa notare Ricoeur – questo oblio implica la stessa specie di responsabilità di quella imputata agli atti di negligenza, di omissione.

Ebbene, più del suo lato umano, della sua condizione di vittima, della possibilità di condividere alcuni suoi pensieri a partire da un'idea di senso comune, o della sua erudizione cinematografica, l'oblio del protagonista risulta essere agli occhi della critica un escamotage narrativo che non si attaglia al personaggio del censore (che in realtà, come tutti i repressori, non ha mai provato sensi di colpa per il suo operato), una vera e propria contraddizione in termini. Il fatto è che i termini ('oblio' e 'censore') non sono in contraddizione, così come l'oblio non può essere inteso come contrario o in opposizione alla memoria, come minaccia dalla quale preservare il ricordo del passato, ma inseparabilmente da essa. Soppressione (oblio) e conservazione – suggerisce Todorov nel già citato saggio – non sono in contrasto fra di loro: la memoria implica, in ogni momento e necessariamente, una reciproca interazione di entrambi (Todorov, 2000: 15-16). Interazione, negoziazione, emergono come i termini più idonei a definire la relazione tra memoria e oblio: «L'oblio, allora, non sarebbe sotto tutti i riguardi un nemico della memoria, e la memoria dovrebbe, forse, negoziare con l'oblio per trovare, a tastoni, la giusta misura del suo equilibrio con esso?» (Ricoeur, 2003: 590-591).

L'uomo, per sua natura, dimentica e ricordare può voler (dover) dire anche selezionare elementi che possono esserci utili e disfarsi del resto. La stessa cultura, intesa come memoria storica, come insieme di sapere condiviso da società umane da conservare e tramandare, non è soltanto un accumulo di dati ma anche il risultato del loro filtraggio.

In un saggio del 1987, intitolato «Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un'ars oblivionalis», Umberto Eco si chiede se sia possibile creare, appunto, un'arte della dimenticanza:

> Una volta per scherzo, con alcuni amici, si era inventata una lista di discipline inesistenti da mettere a concorso per cattedre universitarie, del tipo Ippica Azteca, Urbanistica Nomadica, Istituzioni di Devianza, Terapia degli Insiemi non Normali o Microscopica degli Indiscernibili. Una tra le materie più interessanti era l'Ars Oblivionalis come opposto delle Artes Memoriae. (Eco, 1987: 40)

Il bizzarro intento del gruppo di amici consisteva nell'elaborare delle tecniche non per ricordare, bensì per dimenticare. La conclusione alla quale giunsero è che qualsiasi artificio adoperato a tal fine (le arti della memoria sono artifici semiotici) diviene uno strumento per rendere presente qualcosa nella mente, perché permette «solo di ricordare che si vuole dimenticare qualcosa, non di dimenticare quel qualcosa» (Eco, 1987: 41). Dunque «non si può costruire un'ars oblivionalis sul modello di una mnemotecnica, perché è proprio di ogni semiotica permettere di presentificare l'assenza» (Eco, 1987: 42)[16]. Non a caso, lo studioso italiano cita il racconto di Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso» (1942), nel quale il protagonista possiede una memoria prodigiosa, che gli permette di ricordare tutto ciò che ha visto, udito, avvertito, assaporato e letto nell'intero arco della sua vita: «Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo* – confessa il protagonista (Ireneo Funes) al narratore (Borges) – *que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*. […] *Mi memoria, señor, es como vaciadero de basura*» (Borges, 1999: 131).

[16] Il saggio è stato successivamente ripreso e pubblicato nel 2006 su *La Repubblica* con il titolo *Piccola lezione sull'arte di dimenticare*.

La sua memoria implacabile è un deposito di rifiuti accumulati per l'incapacità di selezionare i ricordi. Pertanto, è causa dell'incapacità di ragionamento del protagonista, che non riesce a formulare idee generali, platoniche: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (Borges, 1999: 135). Scrive Ricoeur, a proposito di quello da lui stesso definito «oblio selettivo»: «L'oblio si rivela benefico sul piano derivato del richiamare alla memoria e del rimemorare. Non ci si può ricordare di tutto. Una memoria senza lacune sarebbe, per la coscienza desta, un fardello insopportabile» (Ricoeur, 2004: 106).

Stimolato dalla lettura del saggio di Umberto Eco, lo studioso tedesco Harald Weinrich muove da una definizione dell'uomo come «animale che dimentica» e si propone di illustrare la profonda ambivalenza nei confronti della memoria e la polisemia di significati che può assumere la dimenticanza. La trentina di saggi che compongono *Lete. Arte e critica dell'oblio* (1997) spaziano attraverso la letteratura occidentale dalle origini alla fine del XX secolo, per ripercorrere la storia di questi due concetti apparentemente opposti e dimostrare la loro funzionalità reciproca. È lecito pensare che chi ha mosso i severi giudizi contro il film di Calcagno fosse estraneo al dibattito europeo sulla rivendicazione del diritto all'oblio (che, d'altronde, emerge solo nella seconda metà degli anni '90) e, al contrario, fosse immerso in quel clima argentino di rivendicazione della memoria cui si è precedentemente accennato. Presumibilmente, però, non ha nemmeno riflettuto sulla complementarietà dei concetti 'memoria' e 'oblio' che – come dimostra Weinrich – si evince dalle opere dei più importanti autori della letteratura occidentale: da Temistocle, Omero, Ovidio, Platone, Dante, a Freud, Mallarmé, Valéry, Proust, passando per Voltaire, Kant e Nietzsche, fino a Pirandello, Borges e Primo Levi, la letteratura e la filosofia hanno da sempre dimostrato l'indissolubilità delle due nozioni, essendo l'oblio ciò che rende possibile la memoria o, nelle parole di Ricoeur, «una delle sue condizioni» (Ricoeur: 2003: 607).

Forse la critica non ha colto che il film, oltre a voler essere una sfida al senso comune, può considerarsi un omaggio all'oblio sulle orme di un nuovo modo di fare cinema in Argentina, in cui le parole non sono più pronunciate dalla retorica di uno sceneggiatore professionista (come, di fatto, è Alan Pauls) ma direttamente dalla vita quotidiana, quella nella quale l'oblio, o la selezione della memoria, risultano essere pratiche imprescindibili per non soffrire di quell'incapacità di ragionamento di cui è rimasto vittima Funes *el memorioso*. A partire dalla seconda metà degli anni novanta, infatti, il nuovo cinema argentino è volto a privilegiare il sussurro, o il silenzio, rispetto alle parole. Ciò che rende il cinema argentino nuovo non è solo l'età dei giovani registi emergenti, ma anche un nuovo modo con cui registi consolidati, come Calcagno, utilizzano gli strumenti narrativi e la scrittura cinematografica. I personaggi non si costruiscono più – come tante volte in passato – per essere dei burattini ai quali mettere in bocca le parole, i discorsi, l'ideologia dei loro creatori, o persino l'espressione dei loro desideri. I personaggi, a partire da questo momento, possiedono un'entità propria, una presenza reale, capace di rafforzare una relazione critica con il presente, in tempi di democrazia senza censura che permette di mettere in discussione non solo le istituzioni ma anche l'istituzionalizzazione della memoria. Questo film, per il regista, «Es la síntesis de todas las películas que quise hacer durante estos años y no pude. Pero, ante todo, es un homenaje a la libertad» (Arancibia, 1994a: 2).

Le origini e le cause dell'oblio che pervade la mente del protagonista, vengono date (o meglio, rimangono irrisolte) in un dialogo tra Raúl e il suo collega Víctor:

R: No me crees, ¿no?
V: Sí, te creo, pero no sos el único, a mucha gente le pasa lo mismo.
R: Pero, ¿qué mierda es?
V: No sé: amnesia, culpa.
R: No, pará, pará, que yo no me arrepiento de nada. Es otra cosa. Es algo mucho más terrible. Es como acostarte una noche y levantarte años después. Tengo un agujero de ocho años en mi vida. Sos el único que me puede ayudar, Víctor.
V: Pasaron muchas cosas en estos años, Raúl, ¿puede que no te guste enterarte?
R: ¿Qué otro me queda viejo?

Non rimane che rivedere il film di Larsen – ormai morto, per un infarto causato dalla paura che la sua ultima opera venisse censurata –, ripartire da dove tutto era finito, dall'istante in cui la memoria ha lasciato spazio all'oblio. Assistiamo di nuovo, insieme a Raúl, alla scena della tortura e alle immagini del volto cadaverico della donna. L'ultima speranza è salvare l'attrice, Laura Flores, di cui il censore – approfittando dell'impunità della sua funzione – dal lontano '75 aveva ritagliato tutti i fotogrammi dei film nei quali compariva, ritenendola l'incarnazione della purezza. Ne aveva salvato la memoria, ogni traccia, ogni secondo (che per lui era tutto, «era como un milagro, era la felicidad»), collezionando quelle immagini in un unico album cinematografico[17]. Ma quell'angelo, quella donna ideale – scopre ora Raúl – dalla fine della dittatura si fa chiamare Perla ed è diventata, nel frattempo, un'affermata attrice di film pornografici. In tal modo, il regista fa uscire l'attrice dalla narrazione di secondo livello, dove aveva un ruolo di comparsa nei più svariati film, e l'accompagna nella trama principale, facendola diventare protagonista di immagini che certamente avrebbero scandalizzato il censore.

Si riaccende la luce della prima scena del film. Il censore, con i suoi guanti bianchi, sfiora i fotogrammi dell'attrice. Al tocco, improvvisamente, si cancellano. Sentendosi colpevole del destino della donna, corre a cercarla, per offrirle un'ulteriore opportunità di tornare ad essere ciò che era, l'incarnazione della purezza. Ma lei, donna in carne ed ossa e non personificazione di un ideale, lo respinge e si allontana, felice, con la sua fidanzata, dopo averla baciata con passione e ostentazione sulla bocca. Raúl, indignato, sconcertato e disilluso, perde lo sguardo nel vuoto, per recuperarlo solo nel momento in cui un bambino fa finta di spararsi con una pistola giocattolo.

Il censore si risveglia[18]. Si controlla le mani. È nella sala cinematografica dove ha appena finito di assistere, insieme al suo collega Víctor, alla proiezione del film di Ramos Larsen. Si passa un fazzoletto sulla bocca, sulla fronte, è sudato. Come era avvenuto un attimo prima di cadere nel sonno, o nell'oblio, più profondo.

V: ¿Qué vas a hacer?
R: ¿Con qué?
V: ¡Con la película!
R: Verla otra vez. Corte, voy a pedir, es seguro.
V: Ramos no va a aceptar.
R: Por supuesto que no. Y si aceptara, yo no se lo perdonaría.

Si alza, esce. La modalità aggressiva con cui chiede informazioni su Laura Flores, la macchina con cui va a cercarla (una Ford Falcon) e la musica drammatica che lo accompagna, riconsegnano immediatamente il contesto repressivo della dittatura. La trova sul set, mentre sta per girare la prima scena di un film. L'attrice è fuori da un Motel, a segnalarlo un'insegna a luci rosse. Un attore la aspetta all'ingresso. Ma lei non entrerà mai. Né nel primo, né nel secondo livello di narrazione. Il censore le si avvicina, entrando nel suo spazio scenico. La chiama, lei si gira. Scuote la testa, come ad essere costretto a farlo: le spara.

Bibliografía

Amieva, Mariana; Arreseygor, Gabriela; Finkel Raúl e Salvatori Samanta (2009), «Cine y memoria (1983-2006)», in Raggio, Sandra e Salvatori, Samanta (a cura di), *La última dictadura militar en Argentina*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, pp. 287-303.

Aranciba, Patricia (1994a), «¡Silencio, filmación!», *Clarín*, 14 de noviembre, p. 2 (sezione: Espectáculos, Artes & Estilos).

Arancibia, Patricia (1994b), «Ellos dos», *Clarín*, 14 de noviembre, pp. 2-3 (sezione Espectáculos, Artes & Estilos).

Bergson, Henri (1996), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Bari, Laterza.

Borges, Jorge Luis (1999), «Funes el memorioso», *Ficciones*, Madrid, Alianza, pp. 123-136.

Delponti Macchione, Patricia (2007), *Cine argentino en democracia: Una mirada*

[17] Si riscontra una curiosa analogia con quanto affermato da Paul Ricoeur a proposito dell'oblio e la persistenza delle tracce: «la sopravvivenza delle immagini, […] merita di essere ritenuta come una forma fondamentale di oblio profondo, che io chiamo oblio di riserva» (Ricoeur, 2003: 609).

[18] Interessante, a conclusione della nostra analisi, un'osservazione di Henri Bergson sul sogno della propria esistenza: «Un essere umano che *sognasse* la propria esistenza al posto di viverla senza dubbio terrebbe così sotto il suo sguardo, in ogni momento, l'infinita moltitudine della propria storia passata» (Bergson, 1996: 131).

*estético-politica a la dictadura argentina militar de los 70*, Tenerife, Universidad de La Laguna.
Eco, Umberto (1987), «Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un'Ars oblivionalis», *Kos*, n. 3, pp. 40-53.
Eco, Umberto (2006), «Piccola lezione sull'arte di dimenticare», *La Repubblica*, 20 maggio, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/05/20/piccola-lezione-sull-arte-di-dimenticare.html> (ultimo accesso 10.05.2017).
España, Claudio (1995), «El retrato de un censor animoso», *La Nación*, 12 de octubre, s.n.p.
Feld, Claudia e Stites Mor, Jessica (a cura di) (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán (2015), *Golpe ai libri*, Roma, Nova Delphi.
Granado, Rafael (1995), «*El censor*, de Eduardo Calcagno. No corta ni pincha», *Clarín*, 12 de octubre, s.n.p.
H. P. (1995), «A medio camino entre el amor y la condena», *La Prensa*, 12 de octubre, p. 8.
Manrupe, Raúl e Portela, María Alejandra (2001), *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Editorial Corregidor.
Marchetti, Pablo (1994a), «La censura cinematográfica ha castrado a nuestra generación», *La Maga*, 28 de septiembre, p. 42.
Marchetti, Pablo (1994b), «No traicionaba porque siempre daba la cara», *La Maga*, 28 de septiembre, p. 44.
Martín, Jorge Abel (1987), *Diccionario de realizadores contemporáneos*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía.
Ravaschino, Guillermo (1995), «Volveré y seré película», *Página 12*, 12 de octubre, s.n.p.
Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
Ricoeur, Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino.
Rodríguez de Anca, Antonio (1995), «Minucioso retrato de un dispótico censor», *La Prensa*, 12 de octubre, p. 8.
Santos Rojas, María Paula de los (2015), «La censura... durante la dictadura militar argentina», *Philologica Urcitana*, vol. 12, marzo, pp. 51-78.
Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
Varela, Mirta (2012), «Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura», *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*, <www.camouflagecomics.com> (ultimo accesso 10.05.2017).
Weinrich, Harald (1999), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il mulino.

ROMA
TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI