

Mélange

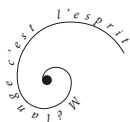
Collana di saggi e testi letterari

3

collana diretta da
Antionietta Sanna

comitato scientifico

Maria Teresa Giaveri, Alexis Nous,
Nina Parish, Arrigo Starà†,
Fabio Vasarri, Benedetta Zaccarello



Mélange: passaggi, incroci, attraversamenti, mescolamenti.

La collana accoglie saggi e narrazioni che intrecciano voci di confine tra le arti, i generi, i linguaggi e indagano in modo interdisciplinare, interculturale e plurale i fatti letterari.

1. William Marx, *La tomba di Edipo. Per una tragedia senza tragico*
Traduzione di Antonella Candio
2. Paul Valéry, *Leonardo e i filosofi*. Traduzione di Danilo Manca,
a cura di Antonietta Sanna e Danilo Manca
3. Xavier de Maistre, *Il lebbroso della città di Aosta*
Traduzione di Ivanna Rosi, a cura di Fabio Vasarri

Xavier de Maistre

Il lebbroso della città di Aosta

traduzione di Ivanna Rosi

a cura di
Fabio Vasarri

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Titolo dell'opera originale:
Le Lépreux de la cité d'Aoste

© Copyright 2022
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676340-2

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
Realtà e finzioni	8
L'altro e lo stesso	11
Una patologia eloquente	13
Da <i>René</i> al <i>Lebbroso</i>	16
Dal <i>Lebbroso</i> alla <i>Torre</i>	17
Cronologia essenziale	25
Nota al testo	27
Bibliografia	29
<i>Le Lépreux de la cité d'Aoste</i>	34
<i>Il lebbroso della città di Aosta</i>	35
<i>Appendici</i>	
Antoine Barbier, <i>Avvertenza alla nuova edizione</i>	79
Joseph de Maistre, <i>Prefazione</i>	81
Joseph de Maistre, <i>Post scriptum</i>	83
Xavier de Maistre, <i>Nota</i>	85
Rodolphe Töpffer, <i>Il Gran San Bernardo</i>	86
Alphonse de Lamartine, <i>Il lebbroso della città di Aosta,</i> <i>di Xavier de Maistre</i>	89



Rodolphe Töpffer, *La Tour du Lépreux*, 1839
in *Voyages en zigzag* (1844).

Introduzione

Dalla sua comparsa nella Francia della Restaurazione, la storia del lebbroso di Aosta raccontata da Xavier de Maistre è stata molto letta, molto amata e infine quasi dimenticata. Nel secolo romantico, Xavier de Maistre è stato spesso designato come “l'autore del *Lebbroso*”, mentre oggi è soprattutto “l'autore del *Viaggio*”, cioè del *Voyage autour de ma chambre*, testo estroso ed eccentrico nel solco di Sterne. Nel tempo, questo elogio della reclusione e del viaggio mentale ha soppiantato del tutto il racconto più austero del lebbroso, parabola di ispirazione religiosa che può apparire come un *exemplum* di rassegnazione cristiana alla volontà divina.

Presentando la prima edizione del *Lebbroso* in un volumetto che comprendeva anche il *Viaggio*, Joseph de Maistre riconosceva le oggettive differenze dei due testi, ma insisteva anche sul fatto che l'autore era lo stesso, e che si trattava di due piante nate sullo stesso terreno¹. È evidente inoltre che il motivo della reclusione, pur declinato diversamente, ricorre in entrambe le opere, ed è ormai noto che deriva da esperienze vissute: rispettivamente, una breve detenzione domiciliare e l'incontro con un malato contagioso confinato in una torre. Anzi, come osservava Gilbert Durand già nel 1972, tutta la non foltissima produzione narrativa dell'autore appare segnata da alcune costanti tematiche: la prigionia, l'esilio, la reclusione, il viaggio fisico o mentale, in spazi esterni o interni². Se il *Voyage* dimostra che si può viaggiare da fermi e al chiuso, il *Lépreux de la cité d'Aoste* dimostra il contrario, cioè che si può restare reclusi anche muovendosi in spazi aperti.

In questa prospettiva, Xavier de Maistre può essere considerato il modello letterario francofono in materia di confinamento e di reclusione. La rinnovata attualità dei suoi racconti in tempi di pandemia

è attestata da alcuni articoli apparsi sui periodici. Tra questi, assume una risonanza particolare la testimonianza di Philippe Lançon, giornalista di «Charlie Hebdo» sopravvissuto all'attentato terroristico del 2015, gravemente ferito al volto, che ritrova nel *Lebbroso* non solo il confinamento condiviso da tutti a partire dal 2020, ma l'esperienza personale del corpo sfigurato e occultato³. La sobrietà del suo resoconto di lettura lascia trasparire un investimento profondo.

Attualità a parte, il racconto merita una rilettura che ne evidenzi i molteplici motivi di interesse e rompa il silenzio quasi totale della critica recente. Un silenzio forse favorito, oltre che dall'ispirazione religiosa, dall'apparenza vistosamente "naturale", dimessa e antiletteraria del testo, da una sorta di trasparente autosufficienza che vanificherebbe ogni commento. «On relit le *Lépreux*, on ne l'analyse pas» («*Il lebbroso* si rilegge, non si analizza»), decretava Sainte-Beuve⁴. A ciò si aggiunge la posizione appartata di Xavier de Maistre sulla scena culturale della sua epoca: uno scrittore per caso e d'occasione, periferico ed estraneo ai circoli parigini, assolutamente privo di ambizioni letterarie, le cui opere sono pubblicate per iniziativa del fratello più famoso, il filosofo Joseph de Maistre, e poi del nipote Louis de Vignet; un gentiluomo di provincia che si divide tra la carriera militare, la pittura, la chimica e, appunto, la scrittura, conservando in ognuna di queste attività un diletterantismo aristocratico di fondo.

Realtà e finzioni

Il racconto è dunque basato su fatti reali: intorno al 1797, ad Aosta, l'ufficiale Xavier de Maistre incontra il lebbroso Pietro Bernardo Guasco, alloggiato su ordine delle autorità sabaude in una torre medievale per evitare il contagio della popolazione, e ascolta con partecipazione la storia della sua vita segregata.

Da documenti d'archivio risulta che la famiglia Guasco, composta dai genitori e da otto figli, residente presso Oneglia, interamente colpita dalla lebbra, fu trasferita nel 1768 a Moncalieri, per ordine del duca Vittorio Amedeo III di Savoia, per essere curata. Nel 1773, la famiglia superstite, padre e tre figli, fu trasferita e alloggiata nella Torre

dello Spavento di Aosta, che era stata restaurata e ammobiliata per ospitarla. Nel 1778 muore il fratello, nel 1781 il padre, nel 1791 la sorella Maria Lucia Angelica. Tra il 1800 e il 1801, alloggia nella torre un altro lebbroso, Carlo Villa. Rimasto completamente solo, Pietro Bernardo Guasco muore il 13 dicembre del 1803, a cinquantadue anni⁵.

Secondo una diversa versione, accolta da Sainte-Beuve forse su indicazione dell'autore stesso, Pietro Bernardo Guasco si sarebbe rifugiato ad Aosta per sfuggire ai rivoluzionari francesi, che avevano invaso Oneglia intorno al 1790. In questo modo non solo si riduce la permanenza nella torre ma, soprattutto, si accentua la valenza politica controrivoluzionaria del testo. È possibile che Xavier de Maistre non fosse a conoscenza dell'intera vicenda della famiglia Guasco, e che, rievocando l'incontro a distanza di decenni, vi aggiungesse dettagli inesistenti, ma certamente rivelatori riguardo alla sua percezione della vicenda⁶.

Come risulta da alcune lettere, Xavier de Maistre sarebbe stato accompagnato nelle sue visite alla torre da una giovane vedova, Marie-Dauphine Barrillier⁷. La donna, evocata in un altro racconto, *Expédition nocturne autour de ma chambre*, con il nome di Élisà, fu legata a Xavier ma rifiutò il matrimonio quando questi fu destituito dall'esercito, nel 1798, in seguito alla sconfitta della Savoia, e si risposò nel 1800 con un ufficiale francese, dunque un invasore. Nel suo saggio, Sainte-Beuve insiste su questo risvolto amoroso con insinuazioni che all'autore parvero molto offensive⁸.

Se questi sono in sintesi i dati di cui disponiamo, appare subito evidente che il racconto li sottopone a una trasposizione non trascurabile, specie nel senso dell'alleggerimento e della riduzione all'essenziale. La data fornita dal testo per la visita alla torre (1797) sembra puramente indicativa, perché Xavier potrebbe aver incontrato il lebbroso anche negli anni precedenti, con Élisà. Quindi, l'autore avrebbe condensato le diverse visite alla torre in un solo incontro, verso la fine del periodo valdostano (1793-1797) e prima dell'emigrazione in Russia; infatti, al termine del racconto il militare accenna a una partenza imminente. Il lebbroso afferma di non aver mai conosciuto i suoi genitori, affermazione che appare inverosimile, e di aver perso la sorella due anni prima, ossia nel 1795 (e non, come visto, nel 1791). Degli

altri familiari ospitati nella torre, non resta traccia. Scompare anche Éliisa e gli interlocutori si riducono a due, il militare e il lebbroso. In compenso, la sorella si precisa come una presenza capitale nel vuoto affettivo del lebbroso, ed Éliisa rivive obliquamente nelle rapide evocazioni della felicità dei sensi: il corteo nuziale, la giovane coppia o gli stessi versi di James Thomson citati in epigrafe.

Ignoriamo le circostanze precise della genesi del racconto. Nell'ordine cronologico dei fatti narrati, il *Lebbroso* si situa tra il *Voyage* e l'*Expédition nocturne*, che allude alla partenza per l'esilio (1799). Tuttavia, considerate le differenze di tono e di stile, esso è con tutta probabilità posteriore all'*Expédition nocturne*, che è visibilmente legata al *Voyage*. Stando alla testimonianza di Lamartine riportata in appendice, il racconto sarebbe stato completato nei primi anni dell'Ottocento, in Russia, e, secondo il biografo Alfred Berthier, sulla spinta di un rafforzamento della fede cattolica di Xavier de Maistre⁹. In effetti si registra un'ispirazione indubbiamente diversa, più romantica e spiritualistica, rispetto alle due opere precedenti, insieme a una probabile nostalgia della terra natale.

Su iniziativa di Joseph, il racconto è pubblicato a San Pietroburgo nel 1811¹⁰, e ripreso a Parigi nel 1817. Da allora, come vedremo, si diffonde rapidamente in Francia. Joseph, che amava particolarmente il racconto, avrebbe consigliato al fratello di accorciarlo e avrebbe inserito alcune correzioni stilistiche, come la soppressione degli italianismi: interventi inverificabili in assenza del manoscritto. Xavier riconosce il debito e al tempo stesso sottolinea la propria autonomia: «Il est vrai que nous étions ensemble et que souvent j'ai corrigé ses corrections. Mais il est sûr que ses avis me sont fort utiles pourvu qu'il n'ajoute rien, car nos idées sont d'une nature diverse» («È vero che eravamo insieme e che spesso ho corretto le sue correzioni. Ma non c'è dubbio che i suoi pareri mi sono di grande utilità, a patto che non aggiunga niente perché le nostre idee sono di natura diversa»)¹¹.

Dal confronto tra il testo e i dati biografici, risulta quindi che Xavier de Maistre procede per sottrazione, per alleggerimento. La spontaneità e la veridicità non derivano da una trascrizione diretta del vissuto, ma sono effetti di una scrittura disadorna, essenziale, quasi scabra. La scelta della forma dialogata, adottata anche da Joseph nelle

*Soirées de Saint-Pétersbourg*¹², mostra una chiara eredità classica e illuministica, in particolare di Diderot; ma la ritroviamo anche, tra gli altri esempi, in una lunga conversazione tra il Vecchio e Paul in *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre, che Xavier ammirava. Nel *Lebbroso*, tranne brevi sequenze narrative in apertura e in chiusura, il dialogo si impone nettamente come ulteriore strumento di essenzialità e lapidarietà, che fa risaltare le due voci principali.

L'incipit, con le sue indicazioni topografiche precise sull'ubicazione del lebbrosario, aggancia il testo a un referente verificabile ma, come osserva Rodolphe Töpffer a proposito della Torre del Lebbroso trasformata in meta turistica già verso la metà dell'Ottocento, la verità in letteratura non fa confusa con la realtà dei fatti, e solo uno sciocco chiederebbe a un autore di mostrargli il certificato di morte di un personaggio¹³.

L'altro e lo stesso

Nel 1810, Xavier scrive scherzosamente al fratello Nicolas di aver avuto la lebbra mentre rivedeva il suo testo per la pubblicazione¹⁴; ma il rapporto con i personaggi del dialogo va al di là del comune processo di proiezione tra un autore e le sue creazioni. A ben guardare, i due interlocutori sono connessi da una rete di analogie e differenze che offre un ulteriore motivo di riflessione. La presenza del militare è indubbiamente discreta se confrontata con quella del protagonista, ma sarebbe sbagliato ridurla a un ruolo di confidente. Se la differenza sociale tra i due è evidente e quella culturale è intuibile (uomo semplice contro uomo di mondo), il militare stesso sottolinea una tendenza alla solitudine che lo avvicina al reietto e permette l'empatia: «Je suis souvent solitaire par choix, et il y a peut-être plus d'analogie entre nos idées que vous ne le pensez» («Spesso scelgo la solitudine e tra le nostre idee v'è forse un'affinità maggiore di quanto pensiate»)¹⁵.

Xavier proietta dunque su Guasco la propria melanconia e un senso di esclusione; come confida alla sorella Eulalie nel 1819, nel racconto trovano espressione idee che covava fin dall'infanzia («toute la mélancolie de mon cœur et des idées que je couvais depuis mon

enfance»)¹⁶. Emergerebbe qui l'altra faccia di Xavier, un versante più intimo e saturnino, non opposto ma ben distinto da quello giocoso e umoristico del *Voyage* e, in misura già decrescente, dell'*Expédition*. Del resto, alla contiguità universale della gioia e del dolore alludono i versi dell'epigrafe.

Subito dopo la professione di solitudine che abbiamo citato, il militare aggiunge di essere spaventato dall'idea di un isolamento completo. Infatti, egli è detto anche «le voyageur», e il suo destino è la vita attiva, il movimento negli spazi aperti del mondo. Alla fine del dialogo, il militare annuncia la sua partenza imminente, mentre il lebbroso chiude a chiave la porta e riprende la sua reclusione. Ma questa opposizione rispetto a Guasco non deve nascondere la condizione di privazione e di esclusione vissuta all'epoca dell'incontro da Xavier, rimasto senza patria, senza professione e senza compagna. In particolare, la reazione dolorosa del lebbroso di fronte agli sposi novelli può essere una trasposizione di quella dell'autore per la perdita di Élisabeth. Queste privazioni lo avvicinano ulteriormente all'interlocutore. Non a caso, una terza denominazione, «étranger», va ad aggiungersi a quelle di «militaire» e di «voyageur», ed è il personaggio stesso a definirsi così rivolgendo la parola al lebbroso per la prima volta, all'inizio del racconto. In seguito, e soprattutto nel congedo finale, è il lebbroso a chiamarlo «étranger». L'attributo ha validità solo sul piano della finzione narrativa; su quello reale, si tratta del rapporto di due abitanti della stessa città e di due sudditi dello stesso regno, per quanto non nativi di Aosta. La sottolineatura dell'estraneità non può che rimandare a un'instabilità, una non appartenenza che accomuna i due uomini nelle loro diverse esperienze di esclusione e di esilio. Appare infatti evidente che il lebbroso è a sua volta, anzi, in maniera più drastica, «étranger sur la terre», come lo definisce Lamartine¹⁷. Entrambi non hanno nome né volto, e il volto martoriato del lebbroso, mostrato per un attimo ma non descritto, scompare letteralmente sotto un ampio copricapo. Facendo del proprio alter ego un generico militare, senza grado, e un forestiero, e, d'altra parte, riducendo al minimo l'aspetto fisico e le connotazioni sociali del lebbroso, Xavier de Maistre favorisce il rispecchiamento reciproco delle due figure. Ma l'identificazione non può essere raggiunta.

Una patologia eloquente

La topografia del racconto tratteggia con una certa precisione gli spazi vitali del lebbroso: la torre e il giardino; il suo angolo preferito, un “promenoir” rialzato che gli permette di osservare i passanti senza essere visto; gli spazi aperti del bosco, meta di furtive passeggiate; l’orizzonte sublime dei monti, percepiti secondo la visione spiritualistica dell’epoca, ereditata soprattutto da Rousseau. Uno spazio ulteriore, ideale e irraggiungibile, si configura nell’eremo di Charvensod, che il lebbroso vede in lontananza e che gli appare come la replica positiva, elevata e immersa nella natura, della torre-lazzaretto, appartata ma controllata dalla civiltà. Anche la sorella trova il suo “réduit”, il suo spazio privilegiato, in un angolo del giardino¹⁸. Notiamo inoltre che, nel lessico e nella topografia del racconto, la “chambre” del *Voyage* e dell’*Expédition*, luogo di fantasticherie capricciose e sensuali, tende a lasciare il posto alla “cellule”, termine di forte connotazione religiosa (la cella monastica, luogo di meditazione e di preghiera) nonché carceraria, che designa le camere del lebbroso e della sorella.

Sia nella torre che nel giardino, il confinamento è mostrato anche nel suo aspetto di distanziamento, durante la visita del militare e soprattutto nella convivenza quasi telepatica con la sorella, regolata da stringenti misure di sicurezza, per evitare il contatto fisico. Fratello e sorella passeggiano lungo sentieri distinti e separati da una siepe, come binari paralleli; pregano in sincronia ma a distanza; non si toccano e spesso non si vedono nemmeno, e parlano attraverso porte chiuse. Ma la reclusione del lebbroso che, come si è accennato, può muoversi in spazi aperti, si situa soprattutto sul piano del corpo-prigione infetto e intoccabile, nozione di origine pitagorica e platonica adottata dal cristianesimo. La malattia imprigiona il soggetto in un involucro carnale, e la sola via d’uscita appare la morte cristiana, con l’abbandono delle spoglie mortali e l’accesso alla dimensione spirituale.

Nell’Europa napoleonica, la lebbra non può apparire come un soggetto casuale e innocente; è percepita infatti perlopiù come una malattia anacronistica, biblica e medievale, “oscurantista” per così dire, perché legata a un immaginario clericale. Nel testo, è il lebbroso stesso ad alludere alla rarità del suo male: «Heureusement pour l’hu-

manité, je n'ai plus de semblable sur la terre!» («Fortunatamente per l'umanità non ho più simili sulla terra!»)¹⁹. Secondo un aneddoto non confermato ma indicativo di Sainte-Beuve, il racconto sarebbe nato da una conversazione mondana a San Pietroburgo sull'incidenza della lebbra all'inizio dell'Ottocento e lo stesso Xavier, attraverso Vignet, accenna alla persistenza del morbo nelle regioni alpine²⁰.

Come ricorda Susan Sontag nel suo saggio sull'AIDS²¹, le lebbra è stata spesso percepita come una malattia infamante e bestiale, perché deturpa il volto e lo animalizza. Nella cultura occidentale, essa può essere segno visibile del peccato originale e castigo divino, ed è una delle interpretazioni possibili dell'ulcera del male, la misteriosa malattia cutanea di Giobbe²². Tuttavia, nella prospettiva cristiana, la figura del lebbroso è di fatto ambivalente: oggetto di orrore e di esclusione secondo la visione veterotestamentaria, oggetto di pietà secondo quella evangelica²³. Gesù guarisce miracolosamente i lebbrosi, Francesco d'Assisi inizia il cammino verso la santità vincendo la sua repulsione e baciando un malato, e san Giuliano l'Ospitaliere, nella leggenda ripresa da Flaubert (*Trois contes*, 1877), sale al cielo dopo essersi prestato a un abbraccio orribile. Per un processo di reversibilità, la malattia infamante ma, al tempo stesso, avvolta in un'aura sacrale, può infatti costituire una prova che prelude a una ricompensa metafisica²⁴. Come scrive Cristina Campo, i lebbrosi sono «condannati alla diserzione perpetua, e insieme onorati come i perfetti sofferenti, nati soltanto alla corona celeste»²⁵.

Sta di fatto che, dopo la Rivoluzione francese, la lebbra è percepita come un argomento superato, se non marchiato ideologicamente e legato a un cattolicesimo di Ancien Régime. Perfino il censore russo che autorizzò la pubblicazione a San Pietroburgo avrebbe commentato che si trattava di un argomento già ampiamente sfruttato²⁶. Come i castelli e i conventi devastati di Chateaubriand, il lebbrosario o lazaretto può prospettare, in quanto immagine letteraria, un ritorno del superato feudale e cattolico nel mondo nuovo²⁷.

La Torre dello Spavento di Aosta funziona evidentemente come un'icona medievale, satura di Storia e di leggende. È possibile analizzarla come cronotopo bachtiniano, legato all'Ancien Régime e al romanzo gotico, o anche come eterotopia foucauldiana, luogo reale

ma radicalmente altro²⁸. La lettura in chiave storico-politica appare comunque ulteriormente legittimata dal rifiuto finale del lebbroso di mantenere il rapporto con il militare, nonostante l'evidente intesa e l'empatia che circolano tra i due interlocutori. Il lebbroso anela a un contatto interpersonale che interrompa la sua totale solitudine, ma sceglie la rinuncia e l'attesa della morte, rimandando ogni forma di compensazione dei suoi mali alla dimensione ultraterrena. Il ricongiungimento con la sorella e con il militare è rinviato all'aldilà. Il vero contatto è metafisico, e la materia e lo spirito, o la bestia e l'anima («la bête» e «l'âme») che battibeccavano allegramente nel *Voyage autour de ma chambre* appaiono qui contrapposti da un insuperabile dualismo²⁹.

Al racconto drammatico del lebbroso, il militare reagisce con un'empatia che tende all'identificazione; ma l'empatia può sfociare nel contagio e quindi nell'autodistruzione, come mostra il «conte cruel» *Duke of Portland* (1883) di Villiers de l'Isle-Adam, che costituisce uno sviluppo drastico del testo di Xavier de Maistre, se non un'attualizzazione del suo potenziale autodistruttivo. Nel racconto di Villiers, infatti, il duca inglese contrae la lebbra, e ne muore, per aver stretto la mano di un mendicante levantino con una sorta di noncuranza da gran signore.

Al contrario, il militare di Maistre³⁰ si salva, e su questo punto i dati biografici sembrano decisivi: l'autore è un rappresentante della piccola e recente aristocrazia di provincia, e un cadetto che mostra di saper reagire ai rivolgimenti storici abbracciando la carriera militare, peraltro non nel regno di Sardegna né tanto meno in Francia, ma nella Russia zarista, baluardo dell'assolutismo. Resta il fatto che il tentativo di identificazione con gli oppressi e i marginali fallisce. In definitiva, per il militare, l'interruzione del sodalizio si può leggere come un segnale della difficoltà, per l'aristocrazia, di trovare il proprio posto nel mondo postrivoluzionario.

Il fallimento dell'apertura empatica del militare può essere confermato da due controesempi. Nella novella *La Chaumière indienne* (1791), Bernardin de Saint-Pierre presenta il dialogo proficuo di un dottore inglese e di un paria, suggellato alla fine da uno scambio di doni. L'indiano intoccabile conduce un'esistenza oscura e virtuosa se-

condo un ideale rousseauiano di stato di natura, nonostante la drastica esclusione sociale che lo colpisce. Inoltre, il paria convive con una vedova brahmana, in un rapporto che annulla la rigida separazione delle caste³¹. L'altro controesempio è offerto dal quadro di Antoine Gros *Les pestiférés de Jaffa* (1804), che mostra Napoleone nell'atto di toccare un appestato senza contrarre la malattia. Questi modelli di ottimismo filosofico e di audacia guerriera di derivazione rivoluzionaria appaiono impraticabili ed estranei a Xavier de Maistre, autore antivoltairiano, poco interessato alla letteratura contemporanea e in definitiva assimilabile alla corrente antimoderna francese capeggiata dal fratello filosofo³².

Da René al Lebbroso

L'empatia più forte, nel racconto, resta quella che si manifesta tra il fratello e la sorella, presenza determinante che allevia l'isolamento del protagonista. Ora, riguardo a questo rapporto adelfico, è difficile non pensare a *René* (1802) di Chateaubriand, autore controrivoluzionario come i fratelli Maistre, e amato soprattutto da Xavier³³. In *René*, il sodalizio potenzialmente incestuoso del protagonista omonimo e della sorella Amélie, unici superstiti della loro famiglia, è leggibile come chiusura endogamica e sterile dell'aristocrazia sconfitta dalla Rivoluzione francese, e anche il racconto di Xavier de Maistre può rientrare in questa prospettiva³⁴.

Le analogie puntuali non mancano: Amélie corre da René temendo che quest'ultimo mediti il suicidio, mentre nel *Lebbroso* è la scoperta di una lettera postuma della sorella a sventare il proposito autodistruttivo; del resto, la stessa Amélie, che si è fatta suora, invia a René in partenza per l'America una lettera di commiato che è un elogio della vita conventuale. Inoltre, i due protagonisti maschili sono tormentati da desideri vaghi, senza oggetto, e le fughe inquiete e solitarie nei boschi di Aosta, con il lebbroso che abbraccia un albero in una disperata ricerca di contatto fisico, possono ricordare l'erranza di René nella natura autunnale.

I primi commentatori hanno segnalato il parallelo con la celebre

novella di Chateaubriand. Ancora prima di Sainte-Beuve, il critico svizzero Alexandre Vinet individua nel *Lebbroso* il corrispettivo positivo e virtuoso di *René*, grazie all'accettazione cristiana della sofferenza che vi si esprime e alla natura casta e sublimata del rapporto adelfico. Così, alla confessione del sentimento incestuoso di Amélie durante la messinscena funebre della monacazione, confessione che si riverbera su René condannandolo a un'eterna inquietudine, si contrappone la lettera, anch'essa giunta simbolicamente dall'aldilà, della sorella del lebbroso, che lo redime e lo salva³⁵. Ma la comparazione stessa suggerisce l'esistenza di una questione endogamica in Xavier de Maistre, e getta una luce diversa sulla lettera della sorella, che evoca in tono appassionato il ricongiungimento ultraterreno con il fratello: «alors je pourrai te montrer toute mon affection, rien ne m'empêchera plus de t'approcher, et rien ne pourra nous séparer» («Allora potrò mostrarti tutto il mio affetto; nulla mi potrà più impedire di avvicinarmi, e nulla potrà separarci»). Dal canto suo, il lebbroso non esita a definirla la sua compagna, e si chiede: «qui peut mettre des bornes à l'affection d'une sœur?» («chi può porre un limite all'affetto di una sorella?»)³⁶.

Con la sua lettera, la sorella opera non solo la rinuncia al suicidio, ma imprime nel fratello l'accettazione della sua condizione e la preparazione alla morte cristiana. Il racconto acquista così il suo carattere esemplare e spirituale, la sua religiosità vicina all'*Imitazione di Cristo*. Ma non si può ignorare che, dopo questa svolta edificante, Maistre decide di terminare il racconto con l'evocazione retrospettiva dell'agonia della ragazza, che chiude il testo su una nota più cupa.

In sintesi, il *Lebbroso* si inserisce nella grande corrente romantica della melanconia, di René e prima ancora di Werther, ma al tempo stesso la oltrepassa sia per la predominanza più netta dell'aspetto religioso, sia per la messa in rilievo, mediante la malattia fisica, dell'esclusione e dell'emarginazione sociale.

Dal *Lebbroso* alla *Torre*

Non a caso, il *Lebbroso* sarebbe all'origine dei racconti di esclusione di Madame de Duras, a cominciare dalla storia dell'africana

Ourika. Il 20 novembre 1821, l'autrice si propone nel suo diario di scrivere a proposito di quelle condizioni "contronatura" che isolano irrimediabilmente il soggetto, si tratti di un morbo contagioso o del colore della pelle; e, come modello, affianca il racconto di Xavier de Maistre al *Filottete* di Sofocle³⁷. Anche Sainte-Beuve riconosce la filiazione, ponendo *Ourika* al centro dei discendenti del lebbroso³⁸. Il racconto è apprezzato nella cerchia della duchessa: Alexander von Humboldt lo fa tradurre in inglese dalla scrittrice Helen Maria Williams, e lo stesso Chateaubriand ne sarebbe stato colpito favorevolmente³⁹.

Un altro segnale rivelatore, ma più controverso, dell'impatto del testo sui primi lettori è la riscrittura di Olympe Cottu, suggerita e coordinata da Lamennais, che vede la luce nel 1824⁴⁰. L'autrice, approdata alla devozione per disgusto della vita mondana, infarcisce il testo di sviluppi edificanti e lo appesantisce nel tentativo di correggere quell'elemento di inquietudine e di rivolta di fronte alla sventura innocente che le appariva scandaloso e irriverente. Oltre a stravolgere sul piano stilistico l'efficacia dell'ipotesto, basata sulla sobrietà, l'operazione ignora l'itinerario alla Giobbe del lebbroso, che lo porta all'accettazione finale della volontà divina. Il sostanziale fraintendimento può confermare indirettamente la componente inquieta e preleopardiana del protagonista, che parla di dissidio interiore e di desideri irrealizzabili e chiama in causa esplicitamente la natura matrigna⁴¹. È inoltre significativo che il rimaneggiamento censuri, oltre alla tentazione suicida e alle insonnie tormentose, perfino i dettagli fisici e spaziali del confinamento e del distanziamento, evidentemente considerati troppo bassi e realistici⁴². In breve, è azzerato quel difficile equilibrio tra misura classica e turbe romantiche che caratterizza la scrittura di Xavier de Maistre, e che, non a caso, si ritrova in Claire de Duras.

L'autore rinunciò a qualsiasi azione legale contro il rifacimento di Olympe Cottu, probabilmente per una forma di riserbo e sicuramente perché la "correzione" era ispirata da motivi religiosi che la famiglia Maistre non intendeva mettere in discussione⁴³. Tuttavia, si guardò bene dal rimaneggiare il racconto nella direzione indicata dalla discutibile operazione. Anzi, a settant'anni dichiarò che il *Lebbroso* era la sua opera preferita, l'unica in cui si riconoscesse pienamente⁴⁴.

Ulteriori testimonianze della fortuna del racconto si devono a due amici dell'autore, Rodolphe Töpffer e Alphonse de Lamartine, i cui contributi sono riportati in appendice. Nella finzione narrativa del primo (*Le Grand Saint-Bernard*, 1840), è ripreso in una prospettiva più laica e borghese il contrasto tra la vicenda del lebbroso e la sensualità, e il racconto di Maistre acquista una funzione mediatrice di libro galeotto nella passione nascente dei due personaggi della novella. Nel saggio-lezione del secondo (1865), la lettura di gruppo del manoscritto originario (Lamartine era stato compagno di collegio di Vignet) è situata in un suggestivo scenario montano che ne favorisce la fruizione e la piena comprensione. Oltre a documentare la ricezione particolarmente emotiva ed empatica del *Lebbroso* nel corso dell'Ottocento, è interessante notare che entrambi i testi, l'uno di finzione narrativa, l'altro a metà tra saggio critico e racconto autobiografico, presentano delle scene di lettura, facendo del testo letto un vero attante, e della lettura stessa un elemento performativo della narrazione principale.

Molti autori, prima aristocratici e poi anche borghesi, tendono a rappresentarsi o a proiettarsi in situazioni di chiusura e di isolamento totale da una società industriale sempre più estranea, fino a Baudelaire e alle torri dei simbolisti. Verso la fine dell'Ottocento, un'eco della novella di Maistre si può avvertire nei racconti che riprendono il motivo della lebbra. Oltre ai casi menzionati di Flaubert e di Villiers, la malattia compare ossessivamente nell'opera di Marcel Schwob, in una prospettiva perlopiù sganciata dal riscatto ultraterreno⁴⁵. Attraverso Schwob, il motivo si riaffaccia in Borges⁴⁶; ma l'esempio macroscopico che permette di misurare un'incidenza consistente è dato dal racconto lungo *Wieża* (*La torre*, 1958) del polacco Gustaw Herling, nel quale il nostro testo è incorporato, riassunto e rielaborato secondo un dispositivo ipertestuale complesso, che arriva alla riscrittura.

Nel secondo dopoguerra del Novecento, un militare polacco soggiorna in una cittadina piemontese. Nel suo alloggio, già occupato da un professore siciliano, trova una traduzione italiana del *Lebbroso* e alcuni appunti ispirati al racconto. Incuriosito, il narratore va a visitare la Torre dello Spavento. Apprendiamo infine che il professore aveva perso tutta la famiglia nel terremoto di Messina e si era rifugiato nella casa, dove viveva in totale isolamento. Lì era morto poco dopo essere

sfuggito alle persecuzioni dei nazisti; un prete si era infatti immolato al posto suo durante una rappresaglia.

L'apologo di Herling mette quindi in parallelo due solitudini e due esistenze ridotte a un'attesa della morte, cristiana per il lebbroso e laica per il professore⁴⁷. I riferimenti al testo di Xavier de Maistre punteggiano *La torre*: il secondo capitolo del racconto di Herling consiste in un riassunto dettagliato e fedele del *Lebbroso*, con qualche omissione soprattutto per quanto concerne la sorella; nel quarto, si precisa il modello reale del lebbroso; nel quinto, il narratore visita la Torre di Aosta vuota e in abbandono, e nel settimo immagina la morte di Guasco. Oltre al gioco di rispecchiamenti tra i due eremiti e tra i due militari, colpiscono alcuni elementi, come la descrizione di un crocifisso nella cella della Torre: «Le scabrosità del materiale, i difformi ingrossamenti delle costole e le macchie di ruggine e di polvere incrostata davano a prima vista l'impressione di ascessi sparsi su tutto il corpo del Crocifisso»⁴⁸. Il crocifisso suggerisce quindi l'immagine del lebbroso stesso, secondo quell'identificazione e quella reversibilità illustrate, come si è accennato, nel miracolo finale della *Légende de saint Julien l'Hospitalier* di Flaubert, dove un malato orribile si trasfigura in Cristo.

Segnaliamo inoltre, come ulteriore frutto della riscrittura di Herling che prolunga e attua le potenzialità dell'ipotesto, gli accenni a due versioni leggendarie della fine di Guasco: morto per inedia nella torre oppure assalito dai passanti⁴⁹. Entrambe le dicerie, commenta il narratore della *Torre*, riprendono in realtà le leggende nere, di gusto gotico, menzionate da Xavier de Maistre in apertura del testo: la prima rimanda a Mencia di Braganza e soprattutto alla fame di contatto umano («Bramafam») del lebbroso; la seconda, alla dama bianca della Torre dello Spavento, dato che anche Guasco sarebbe stato visto di notte con un lume in mano, simile a uno spettro (e il biancore del volto è un tratto tipico dell'iconografia dei lebbrosi). Aggiungiamo infine che l'aggressione e il linciaggio ricordano evidentemente l'uccisione del cane Miracolo. Nel complesso, Herling rigenera in maniera articolata e suggestiva la fonte ottocentesca, mettendo in relazione e in risonanza la malattia contagiosa con le catastrofi naturali e con le tragedie storiche del Novecento.

Indubbiamente, le riprese e le riscritture su un lungo arco tempo-

rale dimostrano un potere di fascinazione, per quanto intermittente, di queste poche pagine di un autore appartato. È possibile che tale fascinazione si basi in definitiva su un equilibrio difficile, ma raggiunto, tra inquietudine romantica e spiritualità cristiana, tra ribellione e accettazione della sofferenza, e tra le suggestioni di Giobbe e quelle dell'*Imitazione di Cristo*. La scelta finale del lebbroso è certo drastica, ma è motivabile sia sul piano religioso, sia, come si è visto, su quello storico-culturale. Il racconto posteriore *La jeune sibérienne*, pubblicato nel 1825, perfeziona e completa la prospettiva religiosa delineata qui in una direzione esplicitamente provvidenzialistica, presentando l'esempio di Prascovie che, sorretta unicamente dalla fede e da una caparbietà incrollabile, affronta un viaggio impegnativo e riesce a ottenere, contro ogni ragionevole previsione, la riabilitazione del padre caduto in disgrazia. Questa parabola replica l'essenzialità, la nudità anche stilistica del *Lebbroso*, ma non la sua tensione tra il «soccorso della religione», gli «slanci dell'immaginazione» e i «desideri chimerici». Nel presente racconto, la prospettiva metafisica convive infatti con un'intensa rappresentazione della fatica di vivere e dell'estraneità al mondo, che si inserisce tra le declinazioni del male del secolo con il suo timbro particolare, e fa risuonare a lungo le grida e gli interrogativi angosciosi del lebbroso di Aosta.

Note

¹ Si veda la prefazione di Joseph de Maistre riportata in appendice.

² G. Durand, *Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre*, in "Romantisme", 4, 1972, pp. 76-89. L'interpretazione psicocritica di Durand si basa sul complesso di inferiorità del "cadetto" Xavier nei confronti dei fratelli maggiori, e in particolare di Joseph.

³ Ph. Lançon, *Le lépreux*, in «Charlie Hebdo» (2020), nn. 1445, 1 avril e 1446, 8 avril (edizione online); si vedano anche G. Scaraffia, *De Maistre. Viaggiando nella mia stanza ho trovato la felicità*, in «La Stampa-Tuttolibri» (2020), 18 aprile, pp. x-xi e la rassegna di V. Magrelli, *Reclusioni e scrittura*, in «Between», XI (2021), n. 22, pp. 139-154.

⁴ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre* (1839), in Id., *Portraits contemporains*, III, Michel Lévy, Paris 1870, p. 48; si veda anche il testo di Lamartine riprodotto in appendice.

⁵ Si veda A. Berthier, *Xavier de Maistre, étude biographique et littéraire*, Vitte, Lyon-

Paris 1918, pp. 63-66, che si basa sui documenti d'epoca raccolti dal canonico Georges Carrel ad Aosta.

⁶ Si veda la nota del 1831 riprodotta in appendice e Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre*, cit., p. 47.

⁷ Cfr. E. Réaume (éd.), *Œuvres inédites de Xavier de Maistre*, Lemerre, Paris 1877, II, pp. 119-120 e 124-125.

⁸ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre*, cit., p. 48. Xavier de Maistre torna ripetutamente sull'argomento nella corrispondenza pubblicata da Eugène Réaume.

⁹ A. Berthier, *op. cit.*, pp. 94-99.

¹⁰ O nel 1812, secondo alcune bibliografie. La stesura della prefazione di Joseph de Maistre e l'autorizzazione della censura imperiale russa alla pubblicazione risalgono al giugno 1811 (cfr. A. Berthier, *op. cit.*, pp. 104, n. 1 e 351).

¹¹ Lettera alla sorella Eulalie, 11 gennaio 1819, cit. in A. Berthier, *op. cit.*, p. 103; cfr. Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre*, cit., p. 46.

¹² Pubblicate postume nel 1821; ricordiamo che il preambolo dell'opera fu abbozzato da Xavier (testo riprodotto in A. Berthier, *op. cit.*, pp. 353-355, e ora anche in J. de Maistre, *Œuvres*, éd de P. Claudes, Laffont, Paris 2007, pp. 440-442).

¹³ R. Töpffer, *Voyages en zigzag*, Dubochet, Paris 1844, pp. 44-45.

¹⁴ « [...] Pour faire mon histoire du *Lépreux*, j'ai eu la lèpre pendant deux mois », cit. in A. Berthier, *op. cit.*, p. 103.

¹⁵ *Infra*, pp. 44-45.

¹⁶ Si tratta della lettera già menzionata dell'11 gennaio 1819, cit. in A. Berthier, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷ Nella poesia *Le retour* (1826), dedicata a Xavier de Maistre; si veda *infra*, la nota introduttiva al testo di Lamartine riprodotto in appendice.

¹⁸ Come la giovane siberiana del racconto omonimo (1825), che si rifugia presso un bosco di betulle; cfr. X. de Maistre, *La jeune sibérienne*, in Id., *Nouvelles*, éd. P. Dumas, P. Cazzola, J. Lovie, Slatkine, Genève 1984, pp. 183 e 189.

¹⁹ *Infra*, pp. 54-55.

²⁰ Ch.-A. Sainte-Beuve *Le comte Xavier de Maistre*, cit., p. 46; A. de Lamartine, *Le Lépreux de la cité d'Aoste, par M. Xavier de Maistre*, in *Cours familier de littérature*, XX, chez l'auteur, Paris 1865, p. 17 (si veda *infra*, p. 95).

²¹ S. Sontag, *Aids and its Metaphors* (1989), trad. it. *L'Aids e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989, pp. 36-44.

²² Si veda in proposito il commento di Guido Ceronetti alla sua edizione del *Libro di Giobbe* (1972), Adelphi, Milano 1997, pp. 233-241.

²³ J. Vitaux, *Histoire de la lèpre*, P.U.F., Paris 2020, p. 95.

²⁴ Cfr. M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), in Id., *Œuvres*, I, éd. de F. Gros, Gallimard, Paris 2015, pp. 12-13.

²⁵ C. Campo, *La torre e l'isola* (1961), in Ead., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano 1998, p. 78. Lo scritto recensisce la prima edizione italiana della novella *La torre* di Gustaw Herling (1958), ispirata al *Lebbroso*; si veda *infra*.

²⁶ Stando a una lettera di Joseph de Maistre del 1817, il censore avrebbe esclamato: «on a déjà beaucoup écrit sur cette maladie!» («si è già scritto molto su questa malattia!»); cit. in A. Berthier, *op. cit.*, p. 108.

²⁷ Per il riferimento a Chateaubriand si veda F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, p. 26.

²⁸ Per questi aspetti rimando al mio articolo *Réclusion et intersubjectivité dans les léproseries du XIX^e siècle*, in «Between», XI (2021), n. 22, pp. 243-261.

²⁹ Nel suo studio *Le voyage et la chambre...*, cit., pp. 80-81, Gilbert Durand insiste sul superamento del dualismo materia/spirito nell'opera di Xavier de Maistre, ma non mi pare che questa interpretazione si possa applicare al *Lebbroso*.

³⁰ Contro l'uso prevalente, preferiamo omettere la particella "de" quando menzioniamo l'autore o la sua famiglia con il solo cognome, perché tale consuetudine appare immotivata, come osservava lo stesso Joseph de Maistre; seguiamo quindi l'esempio di Pierre Glaudes (cfr. J. de Maistre, *Œuvres*, cit., p. 7. n. 3). La particella è stata conservata solo nelle traduzioni dei testi in appendice di Töpffer e di Lamartine, per aderenza all'uso ottocentesco.

³¹ Nel capitolo XXIV dell'*Expédition nocturne autour de ma chambre* è evocata rapidamente una vedova indiana infelice, forse ispirata alla novella di Bernardin (X. de Maistre, *Nouvelles*, op. cit., p. 104).

³² Si veda lo studio di A. Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2005. L'avversione di Xavier per Voltaire si manifesta soprattutto in una poesia basata su una favola di Ivan Krylov, *L'auteur et le voleur*, che fu stroncata sul «Journal de Paris» nel 1810. Per il giudizio sulla letteratura contemporanea si veda ad esempio la lettera all'editore Gervais Charpentier del 5 aprile 1839, che funge da prefazione a R. Töpffer, *Nouvelles genevoises* (1841), Charpentier, Paris 1851, p. 5.

³³ A. Berthier, op. cit., pp. 131-132.

³⁴ Per questa interpretazione della novella di Chateaubriand si veda soprattutto J.-C. Berchet, *Le frère d'Amélie ou la part du diable* (1992), in Id., *Chateaubriand ou les aléas du désir*, Belin, Paris 2012, pp. 13-43, in particolare pp. 38-43.

³⁵ Si veda A. Vinet, *Chateaubriand* (1848), éd. de J.-M. Roulin, L'Âge d'homme, Lausanne 1990, pp. 158-159); la lettura di Vinet è ripresa da Sainte-Beuve in *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire* (1860), éd. de M. Allem, Garnier, Paris 1948, I, pp. 312-314. Anche Lamartine confronta i due testi con una comparazione vantaggiosa per il *Lebbroso* (si veda il suo testo in appendice, *infra*, p. 100).

³⁶ *Infra*, pp. 58-59 e 66-69.

³⁷ «L'isolement est [...] un état contre nature [...]. Cette situation [...] est admirablement peinte dans *Le Lépreux*, elle fait presque tout l'intérêt de *Philottète*» («L'isolamento è una condizione contronatura. Questa situazione è descritta in modo mirabile nel *Lebbroso* ed è il principale motivo di interesse di *Filottete*»), Mme de Duras, *Ourika. Édouard. Olivier ou le secret*, éd. de M.-B. Diethelm, Gallimard, Paris 2007, p. 327.

³⁸ Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre*, cit., p. 52.

³⁹ Cfr. P. Hague, *The Prospect of Translation: Helen Maria Williams and Xavier de Maistre's Le lépreux de la cité d'Aoste*, in J. Borm, B. Colbert (eds.), *Foreign Correspondence*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 137-149 e Alexandre de Humboldt, *Lettres à Claire de Duras (1814-1828)*, éd. de M.-B. Diethelm, Paris, Manucius, Paris 2016, p. 184. La traduzione inglese è pubblicata nel 1817.

⁴⁰ *Le Lépreux de la cité d'Aoste, par M. Joseph [sic] de Maistre*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Mme O. C., Gosselin, Paris 1824.

⁴¹ «Pourquoi la nature n'est-elle injuste et marâtre que pour moi ?» («Perché la natura è ingiusta e matrigna solo con me?», *infra*, pp. 64-65). In una lettera del 29 maggio 1844 a Valentine de Marcellus, Xavier de Maistre cita un passo della tragedia *Rhadamiste et Zénobie* (1771) di Crébillon père, dove si parla appunto di «nature marâtre» (atto II, sc. 2); si veda E. Réaume, *op. cit.*, II, p. 186. Ricordiamo che Paolina Leopardi tradusse in italiano l'*Expédition nocturne autour de ma chambre* (1832).

⁴² Si vedano Ch.-A. Sainte-Beuve, *Le comte Xavier de Maistre*, cit., pp. 48-52, A. Berthier, *op. cit.*, pp. 261-265, e i contributi di A. Poli, Le Lépreux de la Cité d'Aoste di *Xavier de Maistre nella versione di Olympe Cottu, discepola di Lamennais*, in «Berenice», III (1982), pp. 76-105 e C. Rosso, *Lamennais, Olympe Cottu, Xavier de Maistre e il lebbroso indifferente*, in «Francofonia» (1984), n. 7, pp. 119-124.

⁴³ Cfr. H. Maystre (éd.), *Xavier de Maistre. Chapitre inédit d'histoire littéraire et bibliographique*, Eggimann, Genève 1895, p. 69 (lettera di Louis de Vignet a Adolphe de Mareste del 27 febbraio 1825).

⁴⁴ «[...] je n'ai fait qu'une bonne chose en ma vie, et que j'avoue, c'est l'histoire du Lépreux» («l'unica cosa buona che ho fatto in vita mia e che rivendico è la storia del Lebbroso»), lettera al fratello Nicolas, 26 settembre 1833, cit. in J. Lovie, *Lettres et notes sur le séjour de Xavier de Maistre en Italie entre 1829 et 1839*, in «Bulletin du Centre d'études franco-italiennes», III (1978), pp. 25-42, p. 30.

⁴⁵ Per una comparazione dei testi di Maistre, Flaubert, Villiers e Schwob si veda di nuovo *Réclusion et intersubjectivité dans les léproseries du XIX^e siècle*, cit.

⁴⁶ In particolare nel racconto *Il tintore mascherato Hakim di Merv*, in J. L. Borges, *Storia universale dell'infamia* (1935), Adelphi, Milano 2020, pp. 62-69.

⁴⁷ Si veda la dettagliata analisi di A. Ajres, *La torre di Gustaw Herling-Grudziński e Le lépreux de la cité d'Aoste di Xavier de Maistre: per un confronto*, in «Annali del Centro Pannunzio», XXXV (2004-2005), pp. 173-204.

⁴⁸ G. Herling, *La torre*, in Id., *Etica e letteratura. Testimonianze, diario, racconti*, a cura di K. Jaworska, Mondadori, Milano 2019, p. 1200.

⁴⁹ G. Herling, *La torre*, cit., p. 1205.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2022

