



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

«Le streghe non ritornano»? Michelet, Manzoni e una poesia di Franco Fortini

GUIDO MAZZA

Università degli Studi di Pavia

guido.mazza01@universitadipavia.it

Abstract. The essay examines Franco Fortini's *Via Cardinal Federico* (*Paesaggio con serpente*, 1984) as a poetic rewriting of history and memory, engaging with Manzoni's *Promessi sposi* and Michelet's *La Sorcière*. Fortini highlights the contrast between Cardinal Federico Borromeo, exalted in Manzoni's novel, and the witches he condemned, whose names resurface from oblivion. The poem connects to Fortini's critical reading of Michelet, which rejects psychoanalytic interpretations and reclaims the witch as the prophecy of a forthcoming revolutionary justice. The comparison with *Storia della colonna infame* and Fortini's broader dialogue with Manzoni, also reflected in his university teaching, leads to a meditation on guilt, judgment, and historical responsibility, turning the memory of persecution into an allegory of modern oppression and an appeal to enduring justice.

Keywords: Fortini, *Via Cardinal Federico*, Michelet, Manzoni, witch trials, memory.

Riassunto. Il saggio analizza *Via Cardinal Federico* di Franco Fortini (*Paesaggio con serpente*, 1984) come riscrittura poetica della memoria storica, alla luce della sua riflessione sui *Promessi sposi* e sulla *Sorcière* di Michelet. Mentre la tensione tra Federico Borromeo, esaltato dal romanzo manzoniano, e le streghe da lui perseguitate, i cui nomi riaffiorano dall'oblio, anima la poesia, la strega per Fortini, che prende le distanze dalle interpretazioni psicoanalitiche della *Sorcière*, diventa profezia di una rivoluzionaria giustizia a venire. Il confronto con la *Storia della colonna infame* e il dialogo costante con Manzoni, presenti anche nei corsi universitari di Fortini, generano una riflessione sulla colpa, sul giudizio e sulla responsabilità storica, trasformando la memoria della persecuzione in un'allegoria dell'oppressione moderna e in un appello sempre attuale alla giustizia.

Parole chiave: Fortini, *Via Cardinal Federico*, Michelet, Manzoni, processi alle streghe, memoria.

«Le streghe non ritornano»? Michelet, Manzoni e una poesia di Franco Fortini

Via Cardinal Federico

Marta Lomazzi, Isabella Arienti,
 Doralice Volpi. Di anno in anno,
 dicono, il cardinale Federico
 sempre più a lungo guardava sospirando
 la guglia di San Gottardo prima di firmare
 la carta che dal gelo al fuoco
 voi maghe nude
 strascicava. Anna Sàntima, te la ricordi.
 Poi, Caterina Medici. Paola Poletta
 fu l'ultima. La testa
 era quasi intatta, solo di color moro.
 Noi siamo venuti in giudizio più tardi.¹

Via Cardinal Federico fa parte della penultima raccolta di Franco Fortini, *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983* (1984), un libro che si articola in due parti, suddivise internamente in sezioni: la prima parte comprende *Il vero che è passato*, *Circostanze e Versi per la fine dell'anno*; la seconda *Otto recitativi*, *Exultet*, *Di seconda intenzione*, *Il nido* e *Una obbedienza*. In quest'architettura sembra ricevere particolare rilievo *Di seconda intenzione*, che allude all'addensarsi del filtro citazionale, manieristico e distanziante (in questo caso la letteratura, l'arte e la storia del Cinque-Seicento): si tratta infatti dell'unica serie incorniciata da due nuclei brevi, i quattro frammenti dell'*Exultet* e i tre movimenti del *Nido*. Ad aprire questa sezione è proprio *Via Cardinal Federico*, testo monostrofico di dodici versi, dove Fortini contrappone la figura del cardinale Federico Borromeo – celebrato nella toponomastica milanese e nel ritratto agiografico del capitolo XXII dei *Promessi sposi* – alle sue vittime, le streghe da lui condannate a morte.² Se qui campeggia la figura di un principe della Chiesa, il titolo della sezione precedente trae ispirazione dall'*Exultet*, un canto liturgico pasquale che celebra la vittoria della luce sulle tenebre – Fortini anticiperebbe così un *Leitmotiv* della serie successiva: l'alternanza tra oscurità e squarci luminosi. L'immagine

¹ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 459. Da quest'edizione di riferimento saranno tratte tutte le citazioni.

² In una nota alla prima edizione Fortini scrive: «I nomi sono quelli delle donne accusate di stregoneria e condannate al rogo negli anni di Federico Borromeo». Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 495.

che sigilla la poesia sul Borromeo («La testa / era quasi intatta, solo di color moro»), subito prima della chiusa lapidaria, invece, trova il suo *pendant* nelle «teste recise dei nobili» in apertura del *Nido*. La sezione *Di seconda intenzione*, inoltre, risulta bipartita: a una serie storica, formata dai primi due testi e dal quarto (*Via Cardinal Federico, Monologo del Tasso a Sant'Anna e Una sera di nebbia*), segue una sequenza di cinque tesse-re, inaugurata dalla poesia *Da Shakespeare* – un titolo manifesto – dove il filtro letterario e artistico diventa più esplicito e insistito, ma questa svolta è anticipata dalla terza poesia, *Al pensiero della morte e dell'inferno*, una traduzione da Góngora.³

Se *Via Cardinal Federico e Monologo del Tasso a Sant'Anna*, in cui il recuperò del mito romantico dell'autore della *Liberata* è probabilmente influenzato anche dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*,⁴ guardano in contoluce al Cinque-Seicento attraverso due modelli ottocenteschi, *I promessi sposi* e *Le operette morali*, la superstizione del Borromeo si lega a quella di un altro cardinale secentesco, questa volta francese, quello di Retz che, in *Una sera di nebbia*, insegue «una processione spaunita / di carmelitani»⁵ scambiandoli per una schiera di diavoli.

Nella seconda arcata della sezione, invece, due poesie che traggono ispirazione dalla letteratura inglese (*Da Shakespeare e Traducendo Milton*) incorniciano due *ekphrasis* (*Il massimo di luce*, la descrizione di una «pittura olandese»,⁶ e *Nota su Poussin*, che prende le mosse dal quadro della National Gallery, *Paesaggio con uomo ucciso da serpente*, in sovraccoperta della prima edizione, nonché da *Eco e Narciso* del Louvre).⁷ Anche

³ Questa poesia spezza il trittico storico d'apertura, ma il campo semantico della prigionia, qui presente nella descrizione dell'inferno («antri dove / urlano infamie l'anime e le mura / catene odono sempre e pianto eterno»), la ricollega al dittico iniziale sulle aberrazioni del potere, evitando così uno stacco troppo brusco. Su ordine del Borromeo, infatti, le streghe vengono trascinate da un gelido carcere alle fiamme del rogo, mentre è un altro potente, il Gonzaga, a rinchiudere il Tasso a Sant'Anna («le finestre hanno un'infierita /nuova murata, le porte catenacci»).

⁴ Cfr. E. Passananti, *Senso e semiotica in «Paesaggio con serpente»*, in «L'ospite ingrato», 5 luglio 2011, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/senso-e-semiotica-in-paesaggio-con-serpente-1984-di-franco-fortini/> (ultimo accesso; 21/5/2025). Anche la struttura delle prime due poesie è simile: al «dicono», strategia distanziante che introduce l'episodio del Borromeo, corrispondono il «Mi hanno detto» e il «Mi dicono»: «*Mi hanno detto* che il Duca vuole concedermi / di vedere persone amiche e di discutere / [...] *Mi dicono* che il mio poema ha successo / e che nei paesi stranieri è letto e cantato».

⁵ Questa vicenda è narrata nelle *Memorie* del cardinale, di cui nel 1981 era uscita una traduzione italiana ridotta, con prefazione di Giovanni Macchia. Cfr. A. Gibellini, *Commento a «Una sera di nebbia» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 1 marzo 2014, pp. 1-11. Cfr. J.F.P. de Gondi, *Memorie*, trad. it. di D. Bartoli e C. Giardini, Milano, Bompiani, 1981.

⁶ Riprendo questa definizione e la panoramica della sezione da F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 281-287.

⁷ E ad altre opere di Poussin. Cfr. la nota alla prima edizione, ora in F. Fortini, *Tutte le poesie*

qui, come avviene con la traduzione da Góngora nella prima parte, è un sonetto concettoso e macabro, il *Sonetto del ragno*, a incrinare l'ordine e, in questo caso, la simmetria dell'insieme. Non dimentichiamo, del resto, che in apertura della raccolta Fortini colloca la prosa *L'ordine e il disordine*, recuperata da *Questo muro*, e che i corsi universitari senesi del 1976-'77 e del 1977-'78 sono dedicati a "Ordine" e "Disordine" nella letteratura e nella critica italiana e europea (1918-1925).⁸ Mentre la sezione nel suo complesso è scandita da un'intensificazione del manierismo, questa progressione è bilanciata da un anti-climax: dalla storia – il messaggio civile è nella prima poesia, *Via Cardinal Federico* – e dalla città (Milano e Ferrara), a un addensarsi, negli ultimi due testi, di "schegge" campestri, mediate dalla tradizione bucolica.

A conferma del valore strategico di *Di seconda intenzione* vale la pena di recuperare un passo del carteggio con Pier Vincenzo Mengaldo, dove il poeta e il suo critico si confrontano, in una fase abbastanza avanzata (siamo nel 1983), sull'architettura del *Paesaggio*:⁹

È accaduto che si formassero delle sottosezioni, diciamo, stilistiche: quattro frammenti "isteroidi" che ho intitolato "Exultet", non privi di precedenti sia fra le "circostanze" che fra le raccolte precedenti; e una piccola serie di quadretti "storici" (tutti, senza premeditazione! tra l'ultimo quarto del Cinque e l'ultimo del Seicento...)¹⁰ che rientrano nella "maniera" ma che hanno qualcosa in comune; il dubbio è se debba dare loro il titolo della raccolta; che li graverebbe di una responsabilità che non

cit., p. 495 e G. Simonetti, *Fortini e Poussin: «Paesaggio con serpente»*, in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arti Figurative*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Baroni, 1998, pp. 731-744. Sul tema cfr. anche G. Nava, *Fortini e le arti figurative*, in F. Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001, pp. XIII-XIX.

⁸ Cfr. almeno L. Tommasini, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 199-256, e F. Fortini, *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze, Firenze University Press, Siena, USiena PRESS, 2024, pp. 177-256.

⁹ Il carteggio, inedito nella sua interezza, è conservato a Siena. Si tratta, rispettivamente, dei fondi archivistici AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984» e AFF XXVII, 66: «Franco Fortini a Pier Vincenzo Mengaldo. 21 lettere. 1973-1994». Su questo tema rinvio a E. Zinato, L'«*Angue Nemico*» note su «*Paesaggio con serpente*», in *Dieci inverni senza Fortini 1994-2004*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004 e Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 119-132, ma anche a P.V. Mengaldo, *Ricordi di Franco Fortini*, in Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 9-12. Come testimonia la minuta di una lettera di Fortini, datata «mercoledì 14», il "cantiere" di *Paesaggio con serpente* è travagliato; infatti l'autore fatica a tenere sotto controllo le spinte centrifughe che impediscono di realizzare «quel tanto di romanzo e autobiografia lirica che fa un "libro"». Questa lettera, da cui è citato il passo a testo, secondo Zinato (cfr. L'«*Angue Nemico*» cit., p. 119), sarebbe quasi certamente del 1983.

¹⁰ A testimonianza della precocità degli interessi secenteschi di Fortini, Lenzini ricorda, per esempio, il racconto *La morte del cherubino di stucco*, uscito su «La ruota» nel '41. Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, p. 21.

hanno. È vero che il “serpe” è nella “Nota su Poussin” (oltre che in una epigrafe) smaccatamente dannunziana. Ma basta?¹¹

Fortini è incerto: da un lato vorrebbe assegnare come titolo ai «quadretti storici» della futura *Di seconda intenzione* quello dell’intera raccolta, anche perché in questa zona troviamo *Nota su Poussin* che descrive e spiega il quadro che sarà in copertina, da cui deriva il titolo del libro, dall’altro teme che questa scelta investa la serie di un peso eccessivo. Inoltre, già all’altezza del «nuovo indice – provvisorio – al 5 ottobre 83»,¹² sottoposto a Mengaldo, *Via Cardinal Federico* è collocata in apertura della sezione, mentre è il critico, il 20 novembre, a sottolineare come la poesia iniziale e il *Monologo del Tasso* formino «un’unità»; l’opposizione spaziale interno vs esterno,¹³ implicita nella prima tessera («il cardinale Federico / sempre più a lungo guardava sospirando / la guglia di San Gottardo»), appare con evidenza nelle parole del Tasso: «Qui non vedo / nessuno / le finestre hanno un’inferriata / nuova murata».¹⁴ Ma la «*situazione della finestra* ossia della esclusione: un “luogo” simbolico della poesia contemporanea»¹⁵ è una caratteristica posa dell’io fortiniano, tanto che, anche per questa ragione, il Tasso e il Borromeo potrebbero configurarsi come possibili e problematici *alter ego*.¹⁶ Sempre Mengaldo, questa volta nel saggio *Dialectica e allegoria nella poesia di Fortini* (1985), fa rientrare il testo sulle streghe di Milano nel *topos* della riscrittura di un evento storico; più in generale in *Paesaggio con serpente* il «passato che s’affaccia per lampi biechi e

¹¹ AFF XXVII, 66: «Franco Fortini a Pier Vincenzo Mengaldo. 21 lettere. 1973-1994».

¹² Cfr. E. Zinato, *L’Angue Nemico* cit., p. 121.

¹³ Cfr. E. Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983; rinvio naturalmente anche alla nuova edizione ampliata: *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Macerata, Quodlibet, 2025.

¹⁴ Anche nel *Massimo di luce* compare «un vetro di finestra / piombata, in alto a destra».

¹⁵ Com’è noto, Fortini ricava questa definizione dalla poesia di Brecht *Il ladro di ciliegie*. Cfr. F. Fortini, *Brecht e il suo ladro*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1976, p. VIII. Lenzini sottolinea come si tratti di un *Leitmotiv* del Brecht dell’esilio che «entra a far parte [...] dell’iconografia poetica fortiniana». Cfr. L. Lenzini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Il poeta di nome Fortini* cit., pp. 125-176: p. 130. Cfr. anche Id., *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013.

¹⁶ Già nel 1964, licenziato dall’Olivetti e dall’Einaudi e approdato, quasi per caso, a scuola, Fortini curiosamente affermava: «Scoprii la bellezza di essere intellettuale-frate, non prete: fra Cristoforo, non il cardinale Borromeo». Cfr. F. Fortini, *Rabbie e speranze*, intervista a cura di R. Migliore, in «Il Messaggero», 7 gennaio 1984, ora in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 343-348: 345. Ancora più interessante la lettura dedicata a Tasso per Radio Tre del giugno 1991. Qui Santarone ricorda la poesia *Monologo del Tasso* e Fortini sottoscrive il giudizio di Pampaloni: «“Fortini è un Torquato Tasso che non è riuscito a impazzire” [...] Si, la battuta è questa. Veramente credo che sia vero nel senso che fin dai primi anni [...] fiorentini ho avuto un grande interesse e passione per Tasso». Cfr. F. Fortini, *Le rose dell’abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 35-62: p. 35.

accecanti è soprattutto il Seicento»,¹⁷ un Seicento che si carica di un significato ulteriore, divenendo «allegoria di Fortini stesso in quanto poeta [...] di fronte alla tragedia della storia con le armi [...] di una poesia “metafisica”»;¹⁸ infatti l'*explicit* («Noi siamo venuti in giudizio più tardi») sembra alludere a un rapporto tra la Milano secentesca e il presente dell'enunciazione. Mentre il Tasso non guarda fuori dalla finestra e si limita a descrivere la sua prigione, il Borromeo, forse incerto se firmare le condanne, fissa intensamente un edificio della Milano ambrosiana, il campanile di San Gottardo. Ma nell'abside della chiesa di San Gottardo in Corte è tuttora presente un ritratto di suo cugino, ugualmente persecutore di streghe, dipinto dal Cerano, *San Carlo Borromeo in gloria*: schiacciato da quell'esempio il Federigo di Fortini si sente “prigioniero” e, probabilmente per questa ragione, sospira.¹⁹

Il titolo (*Via Cardinal Federico*) rimanda a una tipologia frequente nell'opera di Fortini, sin dalla prima raccolta: quella del titolo-toponimo. In *Foglio di Via* (e così in *Una volta per sempre*), il toponimo può essere un nome di città preceduto dalla preposizione (*Di Porto Civitanova*), o seguito dalla data (*Basilea 1945*),²⁰ mentre in *Poesia e errore* e in *Questo muro* il toponimo, come nella poesia del *Paesaggio*, può rinviare a una strada o a una piazza (*Piazza degli Affari, Via Verri, Piazza Tasso, Via Santa Marta, Piazza de' Giudici, Piazza Madonna*). Il toponimo via Cardinal Federico per Fortini è innanzitutto un riferimento “incrostato” di stratificazioni storiche, che apre uno squarcio nella dimensione temporale: le donne condannate al rogo nel Seicento sono figure ben individuate e riconoscibili, secondo una tecnica forse non estranea ai moduli del martirologio resistentiale.²¹ Fortini predilige un asciutto elenco che, come il «dicono»

¹⁷ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., p. 74.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Del resto, in una prosa del 1992, *Milano, «città scomparsa»?*, Fortini mette in relazione il Cardinale e i dipinti di altri pittori secenteschi: «Vicino ai trafori del Duomo, assediato da fast-foods e dal popolo bancario, si aprono i cortili controriformati dell'Arcivescovado, tenebrosi come il bitume delle tele del Procaccini o del Morazzone. Di lì oggi muove la sola parola ascoltata dai cristiani e non (per fede e per speranza ma anche, è inevitabile, per opportunismo o paura). È quella del Cardinale, spesso in un suo volontario sottotono, talvolta anche tesa e tagliente. Ma (e nessuno lo sa meglio di lui) la città non è né può essere più una comunità». Cfr. F. Fortini, *Milano, «città scomparsa»?*, in «Testimonianze», 345-346, maggio-giugno 1992, pp. 140-145, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1686-1693: p. 1690.

²⁰ Una modalità di ascendenza manzoniana, cfr. Il *Cinque maggio e Marzo 1821*. Cfr. L. Lenzini, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)*, in «Testo», 74, 2, 2017, pp. 37-53. Sui titoli poetici cfr. P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino Einaudi, 1991, pp. 3-26. Sul ruolo delle date in Manzoni (e nei titoli delle sue opere) Fortini riflette nel corso universitario senese “Manzoni nel 1821”. Cfr. F. Fortini, *Corsi universitari* cit., pp. 300-301: «Le date [...] ebbero una funzione singolarissima nella psicologia manzoniana come in quella di tutto il suo tempo».

²¹ Se, per esempio, in *Ai quindici di Piazzale Loreto* di Salvatore Quasimodo il soggetto si rivolge ai partigiani giustiziati con un “voi”, che comprende le vittime in una collettività («Esposito, Fiorani, Fogagnolo, / Casiraghi, chi siete? Voi nomi, ombre? / Soncini, Principato, spente

del terzo verso, espressione di un'anomima voce popolare, o equivalente del “dicunt” degli storici latini, è nel novero delle strategie distanzianti frequenti nella raccolta. In *Via Cardinal Federico* la domanda-appello alle vittime, tipica della poesia resistenziale, viene sostituita da un referto asciutto e lapidario che, attraverso la dislocazione a sinistra, fa risaltare il ricordo delle vittime («Anna Sàntima, te la ricordi») nella coscienza del Borromeo. In questo caso il “tu” allocutivo potrebbe essere inteso come un appello ai contemporanei (al “tu” del lettore, un “tu/noi”), ma anche come ammonizione al Borromeo personaggio, o al massimo a un “io/tu”, sdoppiato nel Cardinale. L’atteggiamento di Fortini nei confronti delle streghe è improntato a un severo distacco: nessuna erotizzazione e nessuna concessione al *pathos* – l’aggettivo «nude» del settimo verso, solidale a «inermi», come la voce verbale «strascicava», descrive le sofferenze delle donne, la cui rappresentazione culmina nell’ingrandimento cinematografico del dettaglio crudo e straniante: «La testa / era quasi intatta, solo di color moro». Qui la virgola dopo il marcato *enjambement* segna lo stacco tra il versante falsamente rassicurante («La testa / era quasi intatta»), caratterizzato dal predominio delle vocali chiare, e il suo rovescio perturbante («solo di color moro»), in cui prevalgono le vocali scure.²²

Sebbene, giustamente, Diaco ascriva il componimento, in senso lato, a una stigmatizzazione delle radici «classiste, maschiliste ed eurocentriche della nostra tradizione culturale»,²³ le streghe e il Borromeo valgono soprattutto come una delle incarnazioni storiche della dialettica oppressi-oppressori. L’atto burocratico e ripetitivo della firma delle condanne («Di anno in anno») fa infatti perdere di vista le vite spezzate che, con l’eccezione casuale di Anna Sàntima e Paola Poletta, sbiadiscono nel solo nome, ultima traccia che attende di essere cancellata. La frizione tra il nome del personaggio storico, a cui viene dedicata una via, nel titolo, e il catalogo delle vittime, integrato nel corpo del testo, suggerisce la subalternità sul piano della memoria di quei nomi, sconosciuti ai più, rispetto a quello del Borromeo, esponente della classe dominante. Il contrasto tra i due destini è accentuato dalla connessione tra il capo annerito di Paola Poletta e il suo *pendant* all’inizio del poemetto che occupa la sezione successiva, *Il nido*. Ben altra

epigrafi, / voi, Del Riccio, Temolo, Vertemati, / Gasparini? Foglie d'un albero / di sangue, Galimberti, Ragni, voi, / Bravin, Mastrodomenico, Poletti?»), su un'analoga struttura si articola la poesia del *Paesaggio* («Marta Lomazzi, Isabella Arienti, / Doralice Volpi [...] / voi maghe nude / strascicava»). Rivolgersi con un “tu” o con un “voi” agli oppressi è anche un dispositivo brechtiano. Cfr. per esempio *Quando la guerra comincia*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg* cit., p. 22.

²² Proprio le tonalità scure e le ombre, alternate a squarci luminosi e chiari, rappresentano un *Leitmotiv* della sezione. Cfr. almeno il *Sonetto del ragno* e *Nota su Poussin*.

²³ F. Diaco, *Dialectica e speranza* cit., p. 281.

sorte tocca infatti ai nobili perseguitati dopo la battaglia della Montagna Bianca del 1620, loro pure vittime della Storia («*A Praga, leggo, le teste recise dei nobili / le chiusero in fregi di aquile e di oro*»): un orrore del passato che entra in rapporto con le stragi del presente («*Minimi popoli sono bruciati nei diodi*»)²⁴ – quelle stesse violenze evocate nella serie delle *Circostanze* (in particolare in *Il giornale, Di voi, Dopo una notizia e Stammheim*).²⁵

Perché proprio le streghe come emblema degli oppressi? L'interesse del Fortini poeta dialoga sottotraccia con la prefazione all'edizione Rizzoli della *Strega* di Jules Michelet del 1977, *Le streghe non ritornano* – titolo che echeggia antifrasticamente lo slogan femminista («Tremate, tremate. Le streghe son tornate!»).²⁶ Qui Fortini propone una chiave di lettura dell'opera che muove dal dibattito contemporaneo, prendendo le distanze dalle interpretazioni psicanalitiche della *Sorcière* di Georges Bataille e di Roland Barthes,²⁷ mitopoiesi che a loro volta si appoggiano al libro di Michelet, storicamente inattendibile:

Noi abbiamo invece il diritto-dovere di chiederci, da filistei, se quanto Michelet ci dice ha «fondatezza» storica, perché solo così possiamo misurare la qualità della sua invenzione mitica, e consumarla correttamente. [...] Tuttavia la sua tesi sembra priva di fondamento documentario [...] La psicanalisi, vi scrive Wittgenstein, non fornisce una spiegazione scientifica dei miti, ma semplicemente inventa su essi altri miti che soddisfano (o non soddisfano) il nostro bisogno di spiegazione. Ebbene, le interpretazioni del tipo di quelle che Georges Bataille e Roland Barthes hanno dato del libro di Michelet dimostrano che, variamente influenzati dalla psicanalisi, il loro scopo è, appunto, di costituire miti.²⁸

²⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 471. Sul *Nido* cfr. C. Gendusa, *Lettera e figura in «Il nido» di Franco Fortini*, in «*Studi Novecenteschi*», 40, 85, gennaio-giugno 2013, pp. 147-165 e M. Boaglio, «*Il nido* di Franco Fortini (genesi compositiva e lettura critica)

, in «*Proteo*», III, 2, 1997, pp. 41-49.

²⁵ Cfr. P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit. p. 187 e F. Diaco, *Dialectica e speranza* cit., p. 271.

²⁶ F. Fortini, *Le streghe non ritornano*, in J. Michelet, *La strega*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 21n. Fortini stesso ricorda come in Italia, negli anni Settanta, sulla scorta della rilettura del movimento femminista, era fiorito un interesse per Michelet e per la *Strega*. Cfr. F. Fortini, *Michelet, che profeta!*, in «*L'Espresso*», XXXVIII, 23, 7 giugno 1992, pp. 94-95.

²⁷ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., p. 18. Rispettivamente G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957 e R. Barthes, *La Sorcière*, prefazione a J. Michelet, *La Sorcière*, Club Français du Livre, 1959, trad. it. in Id., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966 e come prefazione a J. Michelet, *La Strega*, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XVIII.

²⁸ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., pp. 15-17. Cfr. F. Diaco, *Fortini e la poesia moderna*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 123: «E ancora negli anni Settanta, il Michelet difeso da Fortini contro le attualizzazioni di Barthes e Bataille non sarà quello regressivo del Mito, bensì quello propulsivo della profezia, in cui all'immagine della *sorcière* si sovrappone un'amazzone democratica da Arco di Trionfo».

Fortini, invece, interpreta la *Sorcière* in chiave politico-profetica; la strega come proiezione dello spirito del secolo XIX, profezia di una rivoluzionaria giustizia a venire:

Dimenticano [Barthes e Bataille] che tutto l'Ottocento democratico è attraversato dalla figura della donna combattente, amazzone, dal libero seno, creatura delle barricate [...] ossia di una donna che non è né madre né figlia né moglie ma sommamente desiderabile creatura di oltranza, dunque eros e morte, che strappa i figli alle madri, vivandiera, Carmen, prostituta sublime, *tricoteuse* da ghigliottina, *marseillaise* da Arco di Trionfo, *pétroleuse* comunarda. Non solo mito, dunque, ma profezia. Questa è la Strega che sta dietro *La Strega* di Michelet [...] Non si può salvare questo libro come un precursore delle scienze umane percorse dalla Scuola di Parigi, fra Lévi-Strauss e Lacan; bisogna anche assumere il suo sogno conclusivo e cioè che la Strega è la sofferenza degli oppressi e che la negazione che essa rappresenta è la materia reale con cui si costruisce ogni possibile Nuova Città.²⁹

La strega rappresenta, in una prospettiva benjaminiana, la «debole forza messianica del passato»,³⁰ che prepara un futuro di liberazione (la «Nuova Città»). Una concezione del rapporto passato-presente (e futuro) del resto già delineata da Fortini nelle *Mani di Radek* (1963):

la sola conservazione possibile del passato: quella che lo distrugge in quanto passato e lo fa presente. Questa è la reale resurrezione e sopravvivenza dei morti e l'unica finale giustizia [...] Solo mani superstiti a corpi inceneriti sanno atterrire i commensali vivaci di Baldassarre e annunciare la rovina degli imperi.³¹

In quest'orizzonte di significato rientrano il fotogramma di Paola Poletta e il verso lapidario che chiude la poesia («Noi siamo venuti in giudizio più tardi»). Il corpo annerito che risorge dal passato lo rende presente, consentendo in questo modo una giustizia postuma, una vendetta, secondo la stessa direttrice che troviamo anche nella lettura «for-

²⁹ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., p. 18.

³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 76. Sulla questione del rapporto tra Fortini e Benjamin rinvio almeno a F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 121-135: p. 126: «Vicina, come è stato ormai ampiamente attestato, alla filosofia della storia di stampo benjaminiano, l'idea del tempo in Fortini esemplifica il carattere dialettico e conflittuale, profetico e utopistico del suo intero disegno intellettuale (insieme, con le parole di Luperini, "teoria della dialettica" e "poetica della contraddizione")». Moliterni fa riferimento a R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 55-56 e cita in nota anche la riflessione di Berardinelli: cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 85-86.

³¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 127-128.

te” della *Spiaggia* di Sereni, proposta da Fortini: «la sopravvivenza non è più soltanto quella della memoria, non è recupero, è nuova nascita [...] Ma già parlano i distanti, i lontani, gli avvenire. In una certa misura i vendicatori».³² Alla luce di questa riflessione l'ultimo verso di *Via Cardinal Federico*, come rileva Mengaldo in una lettera del 26 novembre 1983, appartiene al registro del «perentorio»:

Difficile arbitrare sull'ultimo v. di *Via Card. Fed.*: è certo che l'ironia non vi è sensibile, se quella volevi, ma piuttosto che “oratorio-vittimistico”, appartiene alla tua area del “perentorio”; non saprei però pensare a una cassatura o sostituzione, un finale così va bene in questo caso.³³

L'*explicit*, infatti, nella continua oscillazione dei piani temporali della poesia, segna uno slittamento definitivo dal passato al presente – dal passato remoto («fu»), del racconto singolativo, e dall'imperfetto («guardava [...] strascicava [...] era»), tempo dello sfondo e della ripetizione, di un non poi così lontano Seicento, al passato prossimo («siamo venuti»), strettamente connesso al presente, dimensione anticipata dall'affermazione al presente attualizzante dell'ottavo verso: «Anna Sàntima, te la ricordi». Questo scarto è accompagnato da un cambiamento repentino dei deittici di persona, in sede rilevata (l'inizio del verso): al “tu” e al “voi”, riferiti rispettivamente al Borromeo e alle sue vittime, viene contrapposto un “noi”. A questo proposito Diaco, che cita un passo dell'*Ospite ingrato* («Il giudizio deve essere storico, che è l'opposto di: giustificatorio»),³⁴ mettendolo in relazione con l'ultimo verso della poesia, coglie un dialogo con Manzoni, attraverso il quale Fortini indagherebbe «il problema della colpa e della valutazione morale, cercando un instabile equilibrio tra condanna e contestualizzazione».³⁵ Il cardinale nutre dubbi crescenti di anno in anno – a questa incertezza alluderebbero i frequenti e disorientanti *enjambements* – ed è influenzato dai pregiudizi del tempo, ma al momento della firma compie una scelta consapevole che lo inchioda alle sue responsabilità.³⁶

Tuttavia, benché «perentorio», grazie alla sfuggente referenza della deissi personale del “noi”, il finale resta aperto e, forse per questo motivo, Mengaldo lo approva. *Via Cardinal Federico*, infatti, sembra rientrare in una modalità che il critico, nella lettera del 23 settembre 1983,

³² *Ivi*, p. 645.

³³ AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984».

³⁴ F. Fortini, *L'ospite ingrato*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1051.

³⁵ F. Diaco, *Dialectica e speranza* cit., p. 281.

³⁶ È curioso che anche in un'altra poesia di *Paesaggio con serpente* la firma accompagni un episodio di violenza, della storia contemporanea, questa volta. Cfr. *Dopo una notizia* (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 418): «Ha ordinato che li portino via subito / ha fatto lavare il frustino parlato al telefono / della situazione ha firmato diplomi».

apprezza particolarmente; Fortini affronta di sghembo, per così dire, il tema etico-politico, evitando di indossare troppo esplicitamente i panni del «poeta *philosophus* e p. *politicus*»:

Perché la mia ferma convinzione è che tu in quanto poeta più vali (e non vali davvero poco) quanto più poni in forma indiretta il rapporto fra poesia e politica, cioè quanto meno sei *esplicitamente poeta philosophus e p. politicu*s. Il che mi pareva, globalmente, la differenza e il positivo sviluppo di *Questo muro* rispetto alle cose precedenti.³⁷

Da un lato l'ultimo verso potrebbe rinviare a una generica condanna del Borromeo da parte di “noi” contemporanei («Ai posteri / l'ardua sentenza»), dall'altro, anche sulla scorta delle considerazioni del Mengaldo di *Dialectica e allegoria*, si presta a un'interpretazione ulteriore, sollecitata da una spia lessicale: “venire in giudizio” è un tecnicismo giuridico dal latino *in iudicium venire*, che per il *Thesaurus Linguae Latinae* equivale a *in iudicium adesse* (“presentarsi a giudizio”). L'ambigua deissi della chiusa consente inoltre di intendere il “noi” secondo una lettura estensiva, che vale “noi uomini del Novecento”, chiamati in giudizio per le nostre colpe collettive (dalle due guerre mondiali al genocidio degli ebrei e agli orrori evocati nella sezione delle *Circostanze*).

Se poi inquadriamo *Via Cardinal Federico* negli anni in cui la raccolta viene composta – il titolo di *Paesaggio con serpente* è accompagnato dall'indicazione «Poesie 1973-1983» – quest'interpretazione risulta ancora più convincente. In questo periodo Fortini riflette a più riprese sull'opera del Manzoni e sul suo rapporto con il presente, nell'ambito di una meditazione di più ampio respiro sul concetto di “classico”,³⁸ sia negli interventi critici, sia nell'attività didattica, tanto che le prime due poesie della sezione *Di seconda intenzione* sembrano nascere in parallelo ai corsi senesi di Storia della critica letteraria.

Già nel 1973, durante le celebrazioni del centenario della morte di Manzoni, a Città del Messico, Fortini accusa la cultura, soprattutto scolastica, italiana, di aver impoverito la ricezione dei *Promessi sposi*, ridu-

³⁷ Lettera di Mengaldo del 23 settembre 1983, AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984»..

³⁸ Rinvio a questo passo della definizione di “classico” che Fortini scrive per l'*Enciclopedia Einaudi*: «Come il sorriso dei defunti o delle maschere o delle cere, il classico educa alla contemplazione della morte di quanto sembra più vivente. La inattualità diventa, nei classici, un potente additivo di significazione. Non è una qualsiasi diversità di linguaggio o di visione del mondo; è una diversità nel massimo della somiglianza. I classici di una lingua o letteratura o civiltà hanno con il nostro presente un rapporto perturbante, di familiarità e di estraneità: sunt aliquid Manes». Cfr. F. Fortini, *Classico*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III (Città-Cosmologie), Torino, Einaudi, 1978, pp. 192-202. Cfr. almeno L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 257-264.

cendo il libro a «vangelo di noia nazionale» e trascurando le «pagine storiche», le «più belle del romanzo».³⁹ Anche il ritratto del Borromeo del capitolo XXII è una pagina storica, eppure Manzoni tralascia gli aspetti meno edificanti del suo arcivescovato, non potendo esimersi, ciononostante, dal rilevare che certe sue «opinioni» «al giorno d'oggi parrebbero piuttosto strane che mal fondate».⁴⁰ Le «opinioni», capovolgendo la dichiarazione manzoniana, non solo sono «strane», ma anche «mal fondate»; riguardano infatti i pregiudizi del suo tempo, che Federigo sostenne sul piano teorico (ricordiamo una sua opera, il *De cognitionibus quas habent daemones*)⁴¹ e anche nell'esercizio del suo ministero («sostenne in pratica»), firmando le condanne delle streghe, che Manzoni si guarda bene dal nominare. Ma nel capitolo XXXI si allude alla stessa Caterina Medici, che ritroviamo nel *Paesaggio*, ed è la sua morte a proiettare un'ombra sul ritratto del protofisico Lodovico Settala:

il pover'uomo partecipava de' pregiudizi più comuni e più funesti de' suoi contemporanei [...] quando, con un suo deplorabile consulto, cooperò a far torturare, tanagliare e bruciare, come strega, una povera infelice sventurata, perché il suo padrone pativa dolori strani di stomaco, e un altro padrone di prima era stato fortemente innamorato di lei, allora ne avrà avuta presso il pubblico nuova lode di sapiente e, ciò che è intollerabile a pensare, nuovo titolo di benemerito.⁴²

Manzoni, come dichiara in una nota, aveva potuto trovare queste informazioni nella *Storia di Milano* del conte Pietro Verri, stampata a Milano nel 1825, in cui però non vengono menzionate le altre streghe della poesia di Fortini.⁴³ In occasione di un altro centenario manzoniano, quello della nascita (1985), la vicenda di Caterina è narrata nella *Strega e il capitano* da Leonardo Sciascia, che prende le mosse dalla rilettura del passo del capitolo XXXI. Un meccanismo analogo può aver accompagnato la genesi di *Via Cardinal Federico*, dove, accanto a Manzoni, Fortini deve aver consultato altre fonti. Tra queste, forse, *La storia di Milano* della Treccani (1957): qui, oltre a Caterina Medici, viene ricordata una certa Paola Poletta, condannata per eresia, e troviamo un segmento («l'ultima fu quella "d'una Paola Poletta vicentina"»), che potrebbe riecheggiare

³⁹ Cfr. la nota manoscritta a *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, un intervento a lungo inedito, ora nel Meridiano, che Fortini tiene presso l'Istituto Italiano di cultura di Città del Messico. Cfr. Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1796-1799.

⁴⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1995, pp. 512-513.

⁴¹ Cfr. F. Borromeo, *De cognitionibus quas habent daemones liber unus*, a cura di F. di Caccia, Roma, Bulzoni, 2009.

⁴² A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., pp. 707-708.

⁴³ Cfr. P. Verri, *Storia di Milano*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 371-376.

nella forte inarcatura a cavallo tra il nono e il decimo verso («Paola Poletta / fu l'ultima»).⁴⁴

In ogni caso la suggestione manzoniana ha sicuramente svolto un ruolo fondamentale: negli anni che precedono la pubblicazione di *Paesaggio con serpente*⁴⁵ Fortini rilegge l'opera di Manzoni per preparare tre corsi all'Università di Siena – quello sugli *Inni* del 1971-72, il seminario del 1977-78 dedicato alla *Storia della colonna infame* e il corso del 1981-82 *Alessandro Manzoni nel 1821*.⁴⁶ Il corso tassiano del 1979-1980, invece, come ricostruisce Tommasini, si concentra sulla biografia e sul mito del Tasso, a testimonianza di un interesse che, su un altro tavolo di lavoro, continua nel *Monologo del Paesaggio*.⁴⁷ In particolare, è nel seminario sulla *Colonna infame* che Fortini si interroga sul problema della colpa e sulla sua attualità, inserendosi in un dibattito politico-culturale animato anche da altre voci: nel 1973 era uscito il film diretto da Nelo Risi, *La colonna infame* e, nello stesso anno, Cappelli ne aveva pubblicato la sceneggiatura con un'introduzione di Leonardo Sciascia. E proprio la questione affrontata nel seminario fa da sottotesto alla chiusa lapidaria di *Via Cardinal Federico*:

Manzoni scrive storia *per trarne insegnamento*, usando una posizione che è quella del provvidenzialismo cristiano (Bossuet); di questo insegnamento il centro è *l'esistenza di valori non storici*, bensì assoluti; di questi valori i più eminenti sono la carità e la giustizia. Il cosiddetto rigorismo manzoniano ha dunque scelto, puntigliosamente, di dimostrare la responsabilità personale dei giudici, la loro *colpa*.

Come non avvertire, a questo punto, che la scelta manzoniana tocca una questione di oggi, se non si vuol dire di sempre? La questione è quella del libero arbitrio e del grado di necessitazione; è prima di ogni etica. Manzoni ha come oggetto della sua riflessione il rapporto fra necessità storica e libertà, fra determinismo e dovere. [...]

⁴⁴ *L'età della riforma cattolica (1559-1630)*, in *La Storia di Milano*, vol. X, Milano, Treccani, 1957, p. 298.

⁴⁵ F. Diaco, «*Un luogo centrale della mente*: Manzoni negli scritti critici di Fortini», in «Allegoria», 79, 2019, pp. 28-65: p. 29.

⁴⁶ Per una panoramica dettagliata dei corsi cfr. L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 157-158. Gli appunti dei corsi sono stati pubblicati da Tommasini in F. Fortini, *Corsi universitari* cit. Mancano nella biblioteca di Fortini, conservata nella Biblioteca di Area Umanistica di Via di Fieravecchia a Siena, sia le copie dell'opera di Manzoni, sia studi specifici sulla stregoneria, anche quelli citati nella prefazione Rizzoli. Sono presenti una copia dell'edizione Rizzoli della *Strega*, invece, e la prima edizione dei *Benandanti* di Ginzburg, del quale, anni dopo, Fortini recensirà *Storia notturna in Il corpo e la storia*, in «L'indice dei libri del mese», VI, 10, 1990, pp. 10-11, dimostrando una certa continuità dei suoi interessi per la stregoneria.

⁴⁷ Cfr. F. Fortini, *Corsi universitari* cit., p. 279: «Dagli anni della rivoluzione francese e romantica, per più di mezzo secolo, la massima letteratura europea – Goethe, Chateaubriand, la Staël, Puškin, Byron, Leopardi, Baudelaire, vivono il mito del prigioniero di Sant'Anna come il mito della moderna religione della poesia».

La moralità che Manzoni esige dai suoi giudici egli la esige da gente che vive come a Birkenau o a Treblinka, fra i vasa *stercore humano plena*, il sangue e la sete, le allucinazioni, le delazioni, la paura.⁴⁸

Questa riflessione torna, come testimonia il dattiloscritto conservato a Siena, nel ciclo di ventisei interventi, *Alessandro Manzoni nei suoi due secoli*, che Fortini tiene nel 1984 per Radio Monteceneri.⁴⁹ In apertura dell'ottavo, *Legge e Grazia*, una citazione dalla *Rivoluzione francese* di Manzoni: «Sarebbe troppo iniqua la condizione dell'uomo se per discernere il diritto dal torto, ci fosse bisogno d'esser profeta». Il «tribunale della storia», demandato ai posteri, interviene sempre a partita chiusa, ma il giudizio e la scelta devono valere *hic et nunc*, senza alcun «rinvio di responsabilità»:

L'avvenire è la prova degli eventi ma l'uomo deve poter scegliere il proprio comportamento sull'imperativo della legge morale non sulla previsione dell'esito. La storia è, certo, per Manzoni, un tribunale; ma non il tribunale supremo. I posteri hanno certo il diritto di pronunziare le loro ardute sentenze ma la storia non può continuare a contraddirsi pur continuando ad essere soltanto una storia di vincitori [...] Oltre la Legge, la Grazia. Ecco perché i giudici del processo degli untori sono, per Manzoni, colpevoli: non perché accecati dalla superstizione ma perché infedeli alla loro medesima legge. Contro ogni rinvio di responsabilità all'avvenire, l'errore e la verità non possono non essere giocati subito in scelte inevitabili.⁵⁰

Nella sedicesima puntata del ciclo, *Ancora sul 'ritorno' della Peste*, invece, è il Borromeo stesso ad essere citato, come nella poesia, in rapporto alla contemporaneità:

In anni, i nostri, di tortura generalizzata, di delazioni e di pentimenti – che molto somigliano a quelli di Federico Borromeo e della Guerra dei Trent'Anni – le cento pagine possono sbalordire ancora per la forza della loro battaglia civile anche se oggi sarebbero ammutolite dalla quantità delirante dei messaggi che ci attraversano e ci distruggono; ma anche in un senso più profondo vanno nella direzione delle tragedie piuttosto che in quella del romanzo.⁵¹

⁴⁸ Questi passi sono stati trascritti da Tommasini. Cfr. L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 273-274 e F. Fortini, *Corsi universitari* cit., pp. 252-253. A suggerire un accostamento tra Fortini, Sciascia e il film di Risi è già Diaco. Cfr. F. Diaco, «*Un luogo centrale della mente*» cit., pp. 43-45.

⁴⁹ *Ivi*, p. 29.

⁵⁰ Rinvio a F. Fortini, *Alessandro Manzoni nei suoi due secoli*, Radio Lugano, AFF F 2a XVIII, 84, 38 cc. ds. e ms, citato a più riprese da Diaco in «*Un luogo centrale della mente*».

⁵¹ Anche questa citazione è tratta dal documento citato nella nota precedente. Le «cento pa-

Insomma, il Borromeo di Fortini diventa, in una singolare convergenza con Leonardo Sciascia – tanto più se si considera la distanza tra le due figure, specie negli anni Ottanta – una prefigurazione di quei «burocrati del male»⁵² che costellano la storia del Novecento.

gine» sono quelle della *Storia della colonna infame*.

⁵² L. Sciascia, *Nota a A. Manzoni, Storia della colonna infame*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 176-177. Si tratta della rielaborazione di uno scritto del 1973, introduzione alla sceneggiatura del film di Nelo Risi, *Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La colonna infame*, Bologna, Cappelli, 1973. Il passo in questione è il seguente: «La giustezza della visione manzoniana possiamo verificarla stabilendo una analogia tra i campi di sterminio nazisti e i processi contro gli untori, i supplizi, la morte. Quando il Nicolini [...] dice che “l’istruttoria venne delegata a un Monti e a un Visconti, ch’è quanto dire a uomini di cui tutta Milano venerava l’integrità, l’illibatezza, l’ingegno, l’amore pel bene pubblico, lo spirito di sacrificio e il grande coraggio civile”, coraggio civile a parte, e cioè in meno, viene da pensare a quel libro di Charles Rohmer, *L’altro*, che è quanto di più terribile ci sia rimasto nella memoria e nella coscienza di tutta la letteratura sugli orrori nazisti pubblicata dal 1945 in poi: “una dimostrazione per assurdo, in cui è proprio la parte di umanità rimasta nei burocrati del Male, la loro capacità di sentire ed agire come tutti noi, a dare l’esatta misura della loro negatività” [...]. Non si accorge, il Nicolini, che quel di cui c’è da tremare è appunto questo: che quei giudici erano onesti e intelligenti quanto gli aguzzini di Rohmer erano buoni padri di famiglia, sentimentali, amanti della musica, rispettosi degli animali. Quei giudici furono “burocrati del Male”: e sapendo di farlo».