

Diego CUGIA, *Il principe azzurro*, Firenze-Milano, Editore Giunti, 2025, pp. 235.

Il principe azzurro di Diego Cugia, con un sottotitolo che sembra un abstract *Gli amori, le battaglie, i sogni di Corradino di Svevia, che a sedici anni osò sfidare il mondo*, edito da Giunti nel 2025, è un «film di carta», con interessanti riferimenti a luoghi e fatti anche della Puglia medioevale. La copertina, come un manifesto cinematografico, è una elaborazione grafica che attinge ad ingredienti di un repertorio iconografico collaudato nella realizzazione d'immagini di santi adolescenti o di figure angeliche lorate, come può essere un s. Michele Arcangelo.

«Un giovinetto pallido e bello, con la chioma d'oro,
con la pupilla del color del mare, con un viso gentil da sventurato,
Toccò la sponda dopo il lungo e mesto remigar de la fuga.»

Sono i primi versi della poesia di Aleardi Aleardi (1812-1878) dedicata a Corradino di Svevia, l'ultimo regnante della famiglia degli Hohenstaufen nato in Baviera nel 1252 e morto nel 1268).

Sembra uno dei tanti protomartiri che trova un esatto riferimento all'interno dell'opera di Cugia, quando l'autore scrive che «avvertiva in sé un destino tragico, una sorta di vocazione al martirio, qualcosa che aveva più a che fare con i santi che con gli imperatori» (p. 131).

Nella poesia di Aleardi, la madre in trepida attesa del figlio esclama:

«”Nobile augello che volando vai,
Se vieni da la dolce itala terra,
Dimmi, ài veduto il figlio mio?”
"Lo vidi;
Era biondo, era bianco, era bëato,
Sotto l'arco d'un tempio era sepolto”».

Il romanzo di Diego Cugia inizia proprio con il «falco sacro», - il lettore saprà che si chiama Vivit (p. 47) - che plana sul mantello turchese di Corradino (p. 11). L'opera non ha un indice ed è divisa in I e II parte, che potrebbe intendersi in primo e secondo atto o, come una volta erano le pellicole cinematografiche, in primo e secondo tempo. È singolare che la seconda parte inizi con un altro uccello «il barbagianni se n'è andato» (p. 107), riferito alla figura di un religioso con le mansioni d'insegnante di corte di Corradino.

La quarta di copertina, invece, rinvia proprio all'incipit dell'opera, perché è una rielaborazione della miniatura del *Codex Manesse* (sec. XIV, Biblioteca Universitaria di Heidelberg), che illustra il quattordicenne Corradino durante una battuta di

falconieri (folio 7r). Non conosciamo le reali sembianze di Corradino di Svevia, ma il più famoso «ritratto» rimane la statua che orna il *Monumento di Corradino di Svevia*, realizzato nel 1847 dal bavarese Pietro Schoepf su disegno di Bertel Thorvaldsen (1770-1844), e conservato a Napoli nella Basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore.

In seconda di copertina, nel risvolto/aletta, si apprende che «questo scritto è la storia magica, sigillata come un incantesimo, del bambino eterno che vive dentro di noi». Se è questa l'avvertenza che l'autore, in apertura, intende offrire al lettore, nella dedica, fatta a Corradino, precisa meglio che non è «un saggio, una biografia o un romanzo storico» (p. 7).

L'idea sembra essere partita da «un'antica promessa fatta sui banchi di scuola», quando il maestro di Diego Cugia fece una lezione di storia e «parlò sbrigativamente» di Corradino». All'adolescente che chiedeva chiarimenti e approfondimenti sulla figura di un altro adolescente, il maestro rispose, forse anche un po' seccato, che «Corradino di Svevia non (era) nel programma». Dalla risposta mancata è passato un po' di tempo e Cugia ha deciso di darsela da solo scrivendo un'opera che, tuttavia, non è la «risposta storica» che, giovanissimo, avrebbe voluto sentire dal suo maestro, forse pedagogicamente non molto attento a colmare la *curiositas* dei suoi studenti. La vicenda storica di Corradino, ora, è diventata, appunto, un «film di carta», libero di rielaborare i fatti accaduti.

In questa sorprendente (in tutti i sensi) rielaborazione emergono diversi richiami culturali riferibili, in primo luogo, alla letteratura del mondo antico. Sono fonti classiche utilizzate con le ovvie varianti, come, ad esempio, la risposta-consiglio «Affrettati lentamente» (p. 95), che Yesuf dà a Corradino. quando il giovane gli chiede cosa deve fare e come può reagire di fronte all'incalzare degli eventi, un'espressione direttamente ripresa da Svetonio ed attribuita dallo storico-biografo romano a Cesare Augusto («Festina lente», *Vita dei dodici Cesari, Augusto*, 25,4); oppure il colloquio, in lingua latina, tra il nuovo precettore e Corradino (pp. 101-2), fondato sull'*Ode*, 1,11,8 di Orazio (65-8 a.C.); come anche gli insegnamenti ricevuti per essere un buon imperatore, che rinviano ad alcuni passi delle *Lettere a Lucilio* di Seneca (4 a.C.-65 d.C.) (pp. 111, 203); oppure la figura del poeta neoterico Caio Cornelio Gallo (69-26 a.C.), che, in realtà, serve all'autore per introdurre il tema della reincarnazione e, conseguentemente, quello della trasmigrazione delle anime (p. 110); sino al racconto riferito da Fiammetta, la fanciulla amata da Corradino, in merito alla Torre Astura, di cui sembra che fosse stato proprietario suo nonno (p. 180). L'adolescente figlia di Giovanni Frangipane narra che a Torre Astura c'era la villa di Cicerone, quella che era stata l'ultima dimora dell'oratore. Il racconto è caratterizzato da una serie di particolari che altro non sono se non la descrizione della morte di Cicerone che Plutarco fa nelle *Vite parallele* (*Vita di Cicerone*, 48, 2-5), sia pure con alcune varianti (che rientrano sempre nella «libera interpretazione dei fatti» messa in conto dall'autore). Fiammetta, in effetti, racconta a Corradino che «un uomo che (Cicerone) aveva affrancato dalla schiavitù, come ringraziamento lo tradì indicando agli assassini

dov'era diretto. I sicari lo raggiunsero a Formia. Cicerone si sporse dalla lettiga a guardarli mentre sopraggiungevano al galoppo, e lo sgozzarono» (p. 180). Plutarco, invece, riferisce: «si dice che un ragazzo di nome Filologo, educato da Cicerone nelle lettere liberali e nelle scienze e libero di (suo) fratello Quinto, indicò al tribuno la lettiga che era trasportata verso il mare, attraverso i viali alberati e ombrosi». Il resto è per lo più uguale.

Un altro riferimento letterario si può individuare nel primo incontro tra Fiammetta e Corradino. La loro conoscenza è casuale ed avviene in occasione di un ballo in maschera a Verona (pp. 123-4), proprio come il primo incontro di Romeo e Giulietta di William Shakespeare (anche nel nome femminile potrebbe emergere una certa assonanza), che avviene in una Verona cinquecentesca durante un ballo in maschera nella casa dei Capuleti.

Alla stessa tragedia *Romeo e Giulietta*, probabilmente ispirata da una novella di Matteo Bandello, sembrerebbe rifarsi Cugia, descrivendo un Corradino che scalca un alto muro del giardino, per poi inerpicarsi su una quercia e raggiungere il balcone della sua amata. Comunque, l'intera storia d'amore di Corradino e Fiammetta ripercorre il *topos* letterario, assai collaudato, di *Eros e Thanatos*.

Cugia, che ha già prudentemente avvisato il lettore che il suo non è un «romanzo storico», racconta, pertanto, fatti realmente accaduti, ma li adatta costantemente al suo narrato. Per intenderci, non è come, ad esempio, un Alessandro Manzoni che, nell'incipit del II capitolo dei *Promessi Sposi*, scrive: «Si racconta che il principe di Condé dormì profondamente la notte avanti la giornata di Rocroi...». È chiaro che il riferimento storico, in questo caso, serve all'autore per mettere in luce il contrasto tra la meschinità di Don Abbondio e la solennità della figura di Luigi di Borbone, principe di Condè, manifestata alla vigilia dell'importante evento militare, che avvenne nel 1634, mentre i fatti narrati nel romanzo sono del 1628.

Anche Diego Cugia usa questo espediente narrativo, ma nella sua «libera esposizione dei fatti» gli eventi narrati non hanno una consequenzialità che rispetta la realtà storica. In sostanza, l'evento è realmente accaduto, ma è montato dall'autore a suo piacimento. Per fare un esempio: quando parla di Mainardo (p. 92) che chiede la mano di Elisabetta, madre di Corradino e vedova, nel racconto «romanzato» siamo nell'anno 1261; in realtà, Elisabetta e il Conte di Gorizia si sposano nel 1258.

Ancora: nella seconda parte dell'opera «il piccolo imperatore» è descritto come un ragazzo «ormai sedicenne» (p. 109), ma se seguiamo la cronologia proposta nel racconto, in realtà ne ha quindici. Poco dopo, la madre gli annuncia la morte dello zio Manfredi: «Tuo zio è stato ucciso a Benevento da Carlo d'Angiò» (p. 112), ma è un fatto che storicamente è avvenuto due anni prima nel 1266, quando Corradino aveva quattordici anni.

Continuando su ciò che potremmo far rientrare come l'«irrazionale nell'arte» o assegnarlo entro certi limiti all'«autore onnisciente», il lettore apprende che Corradino, sconfitto ed ormai in fuga, si addormenta ai piedi della statua del dio

Marte nella Villa Adriana a Tivoli (sec. II d. C.), della cui esistenza non si sapeva nulla prima della campagna di scavi del 1948-1952. Sarebbe interessante stabilire sino a che punto sia stato adottato dall'autore il «criterio autoptico» e, se affermativamente, quale rilevanza abbia avuto nella resa letteraria; diversamente c'è da credere che i luoghi descritti sono soltanto frutto di personali reminiscenze memoriali.

Nella narrazione di Cugia emerge, di volta in volta, un Corradino «costruito» e, quindi, è più immaginario che reale; sembra quasi che sia un adolescente creato da un adulto. Del resto, la salvaguardia del patrimonio familiare nella riconquista di un Regno è anteposta, soprattutto dalla madre, alla libertà di ascolto del figlio, al rispetto delle sue scelte, delle relazioni con i suoi coetanei, limitandone le inclinazioni, i suoi sogni (che alla fine sono soltanto quelli degli adulti), la sua reale felicità, che, a quell'età, coincide con la spensieratezza. L'autore stesso, infatti, commenta che Corradino «avrebbe desiderato rimanere anche il bambino di un tempo, senza doversi brutalmente sdoppiare per interpretare il ruolo che gli altri e la Storia gli assegnavano» (p. 131). Ai sosia di Corradino, voluti da sua madre, fa eco Carlo d'Angiò quando manda in battaglia Enrico de Cousance, un suo sosia che indossa la sua armatura. È quasi spontaneo ricordare il *topos* epico basato sul valore ideologico dell'armatura in genere, ben rappresentato dal famoso esempio presente nell'*Iliade*, quando Patroclo indossa le armi di Achille che si è ritirato dalla battaglia.

La «scelta» che Corradino fa è, dunque, presentata come una «necessità fatale», che nel corso della narrazione acquista i toni di un *leitmotiv* e diventa più una predestinazione, per cui tutto è lecito, inclusa la trovata dei sosia adolescenti che sostituiscono il figlio adolescente, per proteggerlo da un mondo di adulti contraddistinto da inganni, tradimenti, uccisioni, vigliaccherie. Basterebbero i tradimenti, soprattutto morali, anche della madre, che si ricorda del figlio soltanto dopo sette anni: una recitazione di falsi valori morali in un tragico balletto di menzogne. Una nota di ipocrisia, propria dell'età storica narrata, di illudere l'infanzia, una forma di perversione adulta che non rispetta i tempi dell'adolescenza. Il tema del rispetto dell'intima libertà dei giovani nel processo educativo è, infatti, affidato a Yesuf, un personaggio del tutto inventato; di origine etiope con uno spiccatissimo senso di sacralità e di spiritualità che non può non richiamare la figura assai simile di Azeen, il fedelissimo combattente musulmano nel film *Robin Hood Principe dei ladri* (1991).

In tutto il romanzo c'è, inoltre, disseminato un costante incitamento all'orgoglio del sangue e all'amore del potere («sei nato imperatore»), tanto che gli stessi giochi sono quelli con richiami militari: dal gioco degli scacchi (pp. 48, 207), che, pur avendo un'origine sacra, adotta una strategia di guerra, tra l'altro con una certa simbologia tra potere temporale e potere spirituale (l'alfiere-il vescovo; il re e la regina; il cavallo - immagine riassuntiva dei soldati a cavallo; i pedoni-la fanteria), sino al gioco di «Segui il capo» (pp. 117-8), in cui naturalmente il capo è Corradino.

Suggestive ed intricate le ambientazioni con riferimenti a località pugliesi: Lucera (p. 119), Monopoli (p. 129), Castel del Monte, utilizzato come prigione (p. 171), Trani (p. 205), Manfredonia, la città di Manfredi (p. 55).

Alla fine, il falco sacro, che «*Vivit et non vivit*», l'uccello con cui inizia l'opera, è colui che conclude il racconto. una situazione che fa pensare, ancora una volta, al mondo classico, alla favola di Esopo, in cui il protagonista vuole mettere alla prova l'oracolo di Delfi. Si presenta, un giorno, all'oracolo con un passerotto coperto da un mantello e gli chiede sfrontatamente se ciò che ha in mano respirava oppure no. Se avesse risposto di no, avrebbe mostrato il passerotto vivo e, viceversa, se avesse risposto di sì, lo avrebbe ucciso schiacciandolo. L'oracolo naturalmente lo smaschera, dicendo che spettava soltanto a lui farlo respirare oppure no. Con il motto «*Vivit et non vivit*» termina, dunque, il «*romanzo*» di Diego Cugia che, al pari dell'oracolo esopiano, suggerisce al lettore che in ognuno di noi c'è un Corradino e che la possibilità di farlo vivere o di non farlo vivere dipende esclusivamente dalla volontà di ciascuno di noi.

Paolo Agostino Vetrugno