

NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.



NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE:

GIORGIO PRESSBURGER

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST

COMITATO DI REDAZIONE:

LIVIA CASES

LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO
DI TEDESCO E ITALIANO DELL'ISTITUTO SUPERIORE
DI COMMERCIO ESTERO DI BUDAPEST

MARIAROSARIA SCIGLITANO

LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO
DI FRANCESE E ITALIANO DELL'UNIVERSITÀ DI SCIENZE
ECONOMICHE DI BUDAPEST

ILONA FRIED

DIRETTRICE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELLA FACOLTÀ DI MAGISTERO DELL'UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI *EÖTVÖS LORÁND* DI BUDAPEST

GÁBOR HAJNÓCZI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA *PAZMÁNY PÉTER* DI PILISCSABA

MAGDA JÁSZAY

DOCENTE DI STORIA D'ITALIA AL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *EÖTVÖS LORÁND* DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *KOSSUTH LAJOS* DI DEBRECEN

GIAMPAOLO SALVI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *EÖTVÖS LORÁND* DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO *BERZSÉNYI DANIEL*
DI SZOMBATHELY

FERENC SZÉNASI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO *JUHÁSZ GYULA* DI SZEGED

LUIGI TASSONI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *JANUS PANNONIUS* DI PÉCS

ÉVA VIGH

DIRETTRICE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI *JÓZSEF ATTILA* DI SZEGED

N.



ISTITUTO
DI CULTURA
OLASZ
KULTURINTÉZET

DIVIETO DI RIPRODURRE IN TUTTO O IN PARTE GLI ARTICOLI SENZA CITARNE LA FONTE.

SI RINGRAZIA VIVAMENTE LA FONDAZIONE SOROS PER IL CONTRIBUTO OFFERTO
AI FINI DELLA PUBBLICAZIONE DEL PRESENTE NUMERO.

ŐSZINTE HÁLANKAT FEJEZZŐK KI A SOROS ALAPÍTVÁNYNAK
E SZÁM MEGJELENTÉSÉHEZ NYÚJTOTT TÁMOGATÁSÉRT.

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
1145 BUDAPEST, BRŐDY SÁNDOR U. 8.

HU ISSN 1218-9472

PROGETTO GRAFICO DI PIERGIORGIO MAOLONI

PREPARAZIONE:
KŐDEX GmK, 1139 BUDAPEST, PETNEHÁZY U. 31.

STAMPA:
GRAFKA-TYPOPRESS NYOMDA
1147 BUDAPEST, KERÉKGYÁRTÓ U. 47-49.

BUDAPEST, DICEMBRE 1999

1999

N. 6

SOMMARIO

| | | |
|-------------------------|---|------------|
| GIORGIO PRESSBURGER | Presentazione | PAGINA 5 |
| COMMEMORAZIONE | | PAGINA 7 |
| ILONA FRIED | «Giobbe», un intellettuale del Novecento | PAGINA 9 |
| LETTERATURA | | PAGINA 13 |
| PAOLO SESSA | Il «contratto» di lettura delle collane poliziesche | PAGINA 15 |
| FULVIO SENARDI | «Io sono demon e la luna è mia madre»: il post-moderno decadente di Isabella Santacroce | PAGINA 27 |
| LUIGI TASSONI | Gli animali di Landolfi | PAGINA 39 |
| ANTONIO SCIACOVELLI | Povert  e condizione sociale nel Decameron | PAGINA 43 |
| BE TA TOMBI | L'immaginario della morte in Foscolo | PAGINA 50 |
| ENDRE SZK ROSI | L'ultimo Montale diaristico | PAGINA 55 |
| ESZTER R NKY | Ungaretti e la scrittura critica | PAGINA 58 |
| N RA F L P | «Perch  scrivo?» Adelia Noferi e la scrittura petrarchesca | PAGINA 63 |
| D RA V RNAI | Alfieri in De Sanctis | PAGINA 71 |
| ESTETICA ED ERMENEUTICA | | PAGINA 85 |
| KL RA MADARÁSZ | Tendenze simili tra il pensiero estetico di Pirandello, Klee e Boccioni | PAGINA 87 |
| B LA HOFFMANN | Un contributo alla questione del modo di essere dell'opera letteraria | PAGINA 96 |
| LINGUISTICA | | PAGINA 103 |
| ZSUZSANNA F BIN | Nomi propri italiani nell'ungherese | PAGINA 104 |
| DARIA MIZZA | L'italiano come lingua straniera | PAGINA 113 |
| GABRIELLA TÓTH | Alla ricerca dell'italiano standard, tra ricerca linguistica e problemi metodologici. | PAGINA 124 |
| L SZL  TÓTH | Sulla globalit  dell'azione | PAGINA 134 |
| KL RA BOGN R | Semiotica e pubblicit  Il linguaggio verbale: l'enunciato | PAGINA 142 |
| STORIA E SOCIOLOGIA | | PAGINA 150 |
| ISTVN PUSKS | «... formar con parole...» | PAGINA 153 |
| GIANCARLO COGOI | 20 settembre 1870: il Risorgimento arriva a Roma. Porta Pia come le forche caudine o come un arco di trionfo? | PAGINA 159 |
| M NIKA MOLNÁR | Venezia e la questione turca nella prima met  della guerra dei quindici anni secondo i memoriali romani di un diplomatico veneziano | PAGINA 167 |
| T MEA FARKIS | Federico II visto da Salimbene de Adamo | PAGINA 177 |
| NDRS MIHLY MAROSF TI | Aibert Berzeviczy (1853-1936): un protagonista di primo piano nei rapporti tra Italia ed Ungheria. | PAGINA 185 |

A R T E

PAGINA 197

ANGELO PAGANO

Il design e la pubblicità: punto e a capo, ovvero Ettore Sottsass e Oliviero Toscani.

PAGINA 199

GIANNI GISMONDI

Vittore Carpaccio a Budapest

PAGINA 205

LUIGI TASSONI

Il Seicento e lo spazio che non si vede: Mattia Preti

PAGINA 209

PATRIZIA DAL ZOTTO

Attorno a un'opera ungherese di Antonio dal Zotto, scultore Veneziano

PAGINA 225

ANTONIO SCIACOVELLI

Allucinazioni benigne

PAGINA 232

R E C E N S I O N I

PAGINA 239

ANTONIO SCIACOVELLI

Per una radiografia dell'italianistica d'Ungheria.

PAGINA 240

MARIAROSARIA SCIGLITANO

Canone inverso di Paolo Maurensig

PAGINA 242

PAOLO SESSA

Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Piero*, Piero Bigongiari, *Quattro saggi su Gadda*

PAGINA 245

PIROSKA SZENTIRMAY

Niva Lorenzini: *la poesia italiana del Novecento*

PAGINA 248

BEATA TOMBI

Antonio Prete: *Finitudine e Infinito su Leopardi*

PAGINA 252

DARIA MIZZA

Giuseppe Asciak Pace: *Ritratti* (Percorsi letterari dell'800 italiano)

PAGINA 254

P Presentazione

LA NUOVA NUOVA CORVINA

Il sesto numero della rivista *Nuova Corvina* appare in una veste tipografica completamente cambiata. Dell'attuale impostazione è autore il grafico di fama mondiale PierGiorgio Maoloni che qui ringraziamo per la sua pronta collaborazione e grandissimo contributo. Come si vedrà all'interno della rivista, a cominciare da questo numero, c'è una quantità notevole di immagini, anche a colori, che dovrebbero dare un'integrazione visiva ai vari articoli. Cercheremo, in un futuro prossimo, di avvicinarci di più, attraverso le fotografie, alla realtà quotidiana.

La rivista è divisa in sezioni, che potranno variare di volta in volta. Una sezione dedicata alla musica, nelle sue diverse espressioni, sarà comunque aggiunta a quelle già esistenti. Buona lettura!

Giorgio Pressburger

commemorazione



Leo Valiani

«Giobbe», un intellettuale del Novecento

L'articolo, che nelle nostre intenzioni voleva rappresentare un omaggio ai 90 anni del Senatore Leo Valiani, si è con nostro sommo rammarico trasformato in un omaggio alla sua memoria. Il Senatore, uno dei Padri della Repubblica Italiana, si è infatti spento il 18 settembre 1999.

ILONA FRIED

Arthur Koestler nel suo libro autobiografico *Schiuma della terra* descrive il suo amico Mario conosciuto nel campo di concentramento Le Vernet nel 1939:

«... Avrei voluto continuare, ma non potei ribattere a quel quieto sorriso di Mario; mi faceva sentire futile e infantile, sebbene egli fosse più giovane di me. Sapevo che c'erano voluti nove anni di prigionia a modellare quel sorriso – tre anni per farlo fermentare in isolamento e i sei anni seguenti per maturarlo e addolcirlo, mentre divideva dieci metri quadrati di spazio con i compagni. Aveva diciannove anni quando la porta della cella s'era chiusa dietro di lui, e ventotto quando si era riaperta, due anni prima. Questo genere di esperienza o distrugge un uomo o produce qualcosa di raro e di perfetto – e Mario apparteneva a quest'ultima categoria.»¹

In occasione della liberazione del narratore, Koestler prende congedo da Mario, che insieme a tanti altri non può uscire dal campo di concentramento, anche se si sa che presto l'avrebbe occupato la Gestapo con tutte le conseguenze terribili per i detenuti.

«Arrivederci, Mario» dissi alla figura scura presso la siepe. «Se dovessi mai scrivere la storia della tua vita, metterei come motto le parole: «C'era un uomo nel paese di Uz, il cui nome era Giobbe, e quell'uomo era perfetto e giusto».

Mario sorrise: «Giobbe visse poi cento e quaranta anni; e morì vecchio e pieno di giorni». Sentirò la tua mancanza. Se sono trasferito alla Squadra della Latrina potrei impiegare il tempo libero a scrivere un saggio sulla *Storia d'Europa nel secolo decimonono* di Benedetto Croce».

Quando arrivai alla svolta della strada potevo ancora vedere attraverso il filo le baracche nere della sezione C. Là giacciono sulla paglia gli uomini di Uz della nostra epoca, sotto il fardello dei loro dolori. Ma invece di rimproverare Dio, Mario avrebbe scritto un saggio su Croce e se la sarebbe presa con la Storia. Ma la Storia non ritornerà a lui e non gli parlerà dal turbine dicendo: «Il mio occhio ti vede, e ti benedice con quattromila pecore e mille asine e dieci figli e figlie». Ed egli non vivrà per centoquarant'anni.»²

La vita di Mario, di Leo Valiani, come si capisce già dalla descrizione di Koestler non è una vita comune. È nato nel 1909 a Fiume, allora appartenente all'Austria-Ungheria, da genitori provenienti dalla Bosnia. Conobbe per la prima volta le idee di sinistra da bambino durante il periodo del soggiorno a Budapest (dal 1916 al 1919), dove frequentò gli ultimi anni della scuola elementare e iniziò il ginnasio, durante la prima guerra mondiale e la Repubblica dei Consigli. Valiani e la sua famiglia tornarono

si è laureata in italiano e inglese a Budapest, dove ha conseguito il dottorato quasi immediatamente. Dal 1986 oltre all'insegnamento alla JPTE di Pécs, si è dedicata a lavori di ricerca, nel 1991 le è stato conferito il titolo di kandidátus. Invitata a partecipare alla fondazione di un nuovo Dipartimento d'Italianistica alla Facoltà di Magistero dell'ELTE di Budapest, nel 1993, inizio del funzionamento, ne ha assunto la direzione. Insegna letteratura e spettacolo italiano, occupandosi in modo particolare del Novecento. Ha collaborato a manuali di italiano, ha curato edizioni antologiche di letteratura moderna, un manuale di introduzione alla letteratura e alla lettura, atti di convegni, ecc. e ha pubblicato una cinquantina di saggi. Ha organizzato convegni internazionali e ha partecipato a numerosi convegni oltre che in Ungheria in Italia, in Francia, in Inghilterra e in Canada.

a Fiume nel giugno del 1919. Sono «diventato antifascista già nel 1922 per reazione allo squadristo fascista che si accanì contro la Camera del lavoro socialista e contro il governo ed i seguaci di Zanella.»³ All'età di 16 anni perse il padre e fu costretto a lavorare, trovando impiego in una banca. Non aveva ancora compiuto i 18 anni quando nel 1926 si recò a Milano per conoscere i redattori della Rivista «Quarto Stato», alcuni degli antifascisti più di spicco come Carlo Rosselli, Pietro Nenni, Filippo Turati, Treves, ecc. Tornò a Fiume con riviste e materiale di propaganda.⁴ Pubblicò regolarmente sulla *Népszava*. Nel 1928 venne arrestato, nel 1929 fu confinato all'isola di Ponza che gli servì da scuola politica. Nel 1931 venne di nuovo arrestato e condannato a 5 anni di prigione, nel 1936 emigrò in Francia. Partecipò come giornalista, inviato speciale, alla guerra civile in Spagna. Nel 1939 dopo il patto tra Stalin e Hitler lasciò il partito comunista.

...io non potevo sopportare né il patto con Hitler, per quanto provvisorio fosse, né la continuazione delle calunnie, sotto il manto delle quali un'intera generazione di rivoluzionari onesti era stata sterminata. Dovevo lasciare il partito, ma non per evitare di essere imprigionato in Francia, al pari dei comunisti stranieri (e poi anche francesi) che restavano fedeli all'U.R.S.S. Dovevo uscire dal partito condividendo in prigione il destino dei suoi militanti. Non doveti aspettare a lungo. La polizia francese si presentò nella modestissima abitazione in cui abitavamo in un sobborgo parigino, per cercare mio suocero, operaio falegname, comunista italiano emigrato da molti anni. Egli non era in casa. C'ero io e così constatarono il mio indirizzo. Non avevano l'ordine di arrestarmi. Tornarono l'indomani per me, e per mio suocero, che non aveva i mezzi per rendersi latitante. Io avrei potuto farlo, poiché Franco Venturi mi offrì di ospitarmi, ma volevo andare in campo di concentramento, per uscir meglio dal partito. Così feci nel campo del Vernet, nei Pirenei, immortalato da Koestler in *Schiama della terra*. Alle mie dichiarazioni il partito rispose con l'espulsione e migliaia di comunisti di tutte le nazionalità mi tolsero il saluto. Me lo restituirono alcuni mesi dopo. Ma io avevo già aderito a «Giustizia e Libertà».⁵

Credo che il suo racconto parli da sé. Questo autoritratto insieme alla descrizione di Mario ci ha dato l'immagine di un personaggio di grande intelletto, coraggio e dignità.

Ma la sua storia continua. Nel 1940 riuscì a fuggire ed emigrò in Messico. Nel 1943 in contatto con gli alleati tornò attraverso l'Inghilterra in Italia e divenne il segretario del Partito d'Azione per il Nord Italia, rappresentante del partito nel CLN, fu uno dei capi della insurrezione dell'aprile del 1945. Ha offerto un'analisi acuta della Resistenza nelle memorie pubblicate nel 1947 dal titolo: *Tutte le strade conducono a Roma*. Nel 1946 fu eletto deputato parlamentare, prese parte alla Costituente. Nel 1980 fu nominato da Sandro Pertini senatore a vita. Pubblicò fra l'altro *Storia del socialismo nel secolo XX* (1945), *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria* nel 1966, *L'historiographie de l'Italie contemporaine* (1968), *La lotta sociale in Italia e l'avvento della democrazia* (1976), *Sessant'anni di avventure e battaglie* (1983), *Scritti di storia* (1983), *Testimoni del Novecento* (1999).

Per fortuna, come vediamo, le previsioni di Koestler non si sono avverate. Mario è riuscito non solo a fuggire dal campo di concentramento, ma a differenza di come viene descritto da Koestler, di cui rimase amico fino alla sua morte, ha lottato eccome contro la storia. Ha compiuto 90 anni a febbraio. Ha avuto una carriera attivissima, diventando uno dei protagonisti dei suoi tempi e parallelamente ha conservato la sua autonomia sia come studioso, sia come giornalista di fama internazionale.

Leggendo il suo libro *Tutte le strade conducono a Roma*, si è colpiti dalla sua semplicità, dalla presentazione di avvenimenti certamente non comuni: lo storico che osser-

va allo stesso tempo offre ritratti umani molto vivi, da persona che ha conosciuto personalmente tutti quelli che avevano un ruolo importante. Presenta molto da vicino intellettuali di sinistra, capi della Resistenza, tra cui Leone Ginzburg o Ferruccio Parri e tanti altri. Anche quando li descrive in poche righe fa capire la storia personale, la mentalità, la vita del personaggio. L'autore rimane oggettivo, e colloca il tutto nel quadro della politica internazionale, ma senza il minimo protagonismo, restando da parte. (Tuttavia possiamo intuire il ruolo centrale che ha avuto negli avvenimenti che descrive proprio attraverso l'immagine ampia che ce ne dà).

Il suo volume uscito quest'anno, *Testimoni del Novecento*, è una raccolta di saggi già pubblicati: ritratti di trentadue personaggi storici, politici di questo secolo d'Italia, personaggi che lui ha conosciuto, dei quali ha condiviso o meno le idee, ma che comunque fanno parte della storia di questi ultimi tempi. Così vi si trovano nomi come Giovanni Amendola, Giorgio Amendola, Alcide De Gasperi, Luigi Einaudi, Ugo La Malfa, Luigi Longo, Ferruccio Parri, Sandro Pertini, Carlo e Nello Rosselli, Giuseppe Saragat, Giovanni Spadolini, e altri.

Sono in molti a leggere gli articoli che Leo Valiani scrive per il Corriere della Sera; la sua è una voce autentica, molto ascoltata in Italia.

In occasione dei nostri brevi incontri⁶ egli mi ha sempre accolto anche con una viva curiosità di sapere della situazione in Ungheria. Qualche giorno fa, quando gli ho telefonato, mi ha chiesto nel suo perfetto ungherese: «Milyen a helyzet Magyarországon?»⁷ E così i nostri colloqui, invece di cominciare con le mie domande su Fiume e sui suoi ricordi cominciavano con le sue domande sull'Ungheria. Da me che vivo in Ungheria voleva sapere com'era la vita politica e sociale nel mio paese, e se gli chiedevo cosa potevo portargli da Budapest, mi chiedeva semmai, qualche giornale o rivista ungherese.

La sua apertura mentale, il suo intelletto è veramente ammirevole. Parlando con lui si sente la forza morale, i suoi principi. Una volta gli ho portato le mie note su Fiume, chiedendogli di leggerle e di correggerle. Nelle mie note accennavo anche alla politica da parte del governo ungherese alla fine del secolo scorso nei confronti delle varie etnie: Valiani parlò con molta passione, con molta rabbia della «politica suicida» del governo ungherese, una delle idee centrali (concordemente al parere di altri storici) anche del suo libro, *La dissoluzione dell'Austria Ungheria*, come causa del fallimento della Monarchia. (Il suo libro è una fonte essenziale per gli studiosi di quel periodo; si avvale di una documentazione raccolta in tutti gli archivi importanti del mondo. È uscito anche negli Stati Uniti, ma non in Ungheria.)

A proposito dei miei colloqui con Valiani vorrei menzionare il misto di imbarazzo e di interesse che ho sempre sentito in occasione dei nostri incontri. Anche se attualmente faccio ricerche di storia culturale e di civiltà, io rimango sempre studiosa e docente di letteratura e dello spettacolo e non di storia, e forse al mio posto avrebbero dovuto esserci degli storici ungheresi, o comunque persone in grado di approfittare anche del fatto che nel Senato Italiano, nella vita politica e culturale italiana ci sia uno storico che parla un perfetto ungherese e che ha una vasta conoscenza dell'Ungheria. Sì, Leo Valiani è diventato membro onorario dell'Accademia delle Scienze Ungherese, ma i suoi saggi sono assenti dalla vita scientifica ungherese.

Forse queste mie constatazioni non sono pensieri da formulare in occasione di un festeggiamento per i 90 anni del Senatore. Ma credo che rientrino nello spirito

di Leo Valiani. Naturalmente spero che in Ungheria si rimedi presto all'assenza delle sue opere, la cui profondità e valore scientifico testimoniano anche del rigore e dell'integrità umana dell'autore.

1 Arthur Koestler, *Schiuma della terra*, Società editrice il Mulino, Bologna, 1989, p. 86.

2 Ivi, pp. 125-126

3 Frammento autobiografico in un'intervista con Leo Valiani, *Io ragazzo nella Fiume di D'Annunzio*, Nuova Antologia, 2185, gennaio-marzo 1993, Firenze, Le Monnier pp. 71-82, p. 74

4 Ne parla anche in *Tutte le strade conducono a Roma*, Roma, 1947, ripubblicato da Il Mulino, 1987

5 «La difficoltà della rivoluzione democratica», in *Nuova Antologia*, 2171, Luglio-Settembre 1989, Le Monnier, Firenze, pp. 57-58.

6 Si vedano anche Iлона Fried, «Milánói beszélgetések Leo Valiani szenátorral», su *Insegnanet*, rivista elettronica del Dipartimento d'Italianistica dell'ELTE TFK, n. 1 e *Colloqui milanesi con il Senatore Leo Valiani*, che sta per essere pubblicato.

7 «Com'è la situazione in Ungheria?»

letteratura



LA MACCHINA PENSANTE

Romanzo di **GIACOMO FUTRELLE**



Il «contratto» di lettura delle collane poliziesche

Il romanzo poliziesco trionfa oggi in tutti i paesi (...) Gli scrittori e le scrittrici di romanzi polizieschi non si contano più a dozzine, ma a centinaia e son scrittori e scrittrici di ogni ceto, d'ogni cultura e d'ogni levatura. Professori di filosofia e d'economia, uomini politici, uomini d'affari, preti ne scrivono per diletto e per guadagno. Scrittori di seri trattati scientifici e storici ne scrivono anch'essi, come romanzieri e novellieri professionali.

Alberto Sorani, *Conan Doyle e la fortuna del romanzo poliziesco*, in «Pegaso», anno II, n. 8, agosto 1930.

Molti sono stati negli ultimi anni gli studi e le inchieste che hanno registrato la parabola crescente del successo del genere. Il poliziesco presenta delle difficoltà d'analisi originate non solamente dalla sua storia ormai centenaria, dalla sua capacità di rinnovarsi e di trasformarsi in una metamorfosi senza fine di stili e di temi, elementi peraltro già ampiamente esplorati dalla critica, ma soprattutto dalla sua straordinaria forza attrattiva di presentarsi come il banco di prova delle più sofisticate riflessioni sulle dinamiche di funzionamento dell'intero sistema letterario, in virtù del suo statuto generico sfuggente e proteiforme che si presta ora alle ragioni dell'arte di élite ora a quelle triviali del consumo.

Come ha evidenziato Jacques Dubois¹, il poliziesco propone una narrativa basata sul realismo, sull'eroe protagonista, sulla limpidezza e linearità dell'intrigo, sulla forte motivazione del racconto e sull'enfasi della conclusione. Un genere letterario che da una parte sembra opporsi al romanzo cosiddetto «letterario» che tende, lungo tutto l'arco del Novecento, a scompaginare l'ordine cronologico della narrazione, a disgregare la struttura, a depotenziare la soggettività del protagonista; dall'altra sembra invece prendere le distanze dai generi popolari in pieno sviluppo come il romanzo sentimentale e sensazionale, d'avventure etc., manifestando spesso un intento parodico nei confronti dei seducenti intrighi del *feuilleton*, se non addirittura fungendo da «romanzo di secondo grado» che ne mima la ridondanza e la superficialità.

La natura ibrida, intermedia, del poliziesco sembra pertanto rappresentare un punto di incontro tra due correnti:

«La prima è quella di una tradizione retorica basata su regole costrittive e la continua riorganizzazione di elementi più o meno fissi di infinite varianti. (...) La seconda, completamente opposta alla prima, è quella della modernità in letteratura, della ricerca e della sperimentazione, che trasgredisce i codici narrativi e sconvolge i modelli costituiti.»²

La natura acrobatica, funambolica del poliziesco, oscillante tra sperimentazione e ripetitività, ha il fascino di un modello di letteratura aperto e chiuso nello stesso tempo.

Numerose le prospettive teoriche sulla nascita del genere. Si va da quelle che vedono la genesi del romanzo poliziesco nel progressivo differenziarsi di temi e motivi del romanzo *feuilleton*, a quelle che interpretano i differenti canoni del genere come

PAOLO SESSA

nato a Gorizia nel 1966, laureato in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ottenuto nel 1994/95 una borsa di studio per frequentare un corso di Specializzazione post-laurea in Italianistica presso l'Université Stendhal di Grenoble III in Francia. Attualmente riveste l'incarico di ricercatore presso l'Università Janus Pannonius di Pécs in Ungheria, frequenta il corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica sui «Problemi relativi alla letteratura nella società di massa» presso l'Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi sono rivolti allo studio della dinamica dei generi letterari tra Settecento e Novecento con particolare riguardo al genere poliziesco e all'opera di Carlo Emilio Gadda.

differenti sottogeneri sviluppatasi contemporaneamente nei tre diversi paesi in cui ha avuto maggior fortuna (gli Stati Uniti, la Francia, l'Inghilterra); per concludere con le più recenti che, pur riconoscendo la natura popolare del genere, lo interpretano come un particolare «intermediario» tra i due «regimi», colto e popolare, in cui sarebbe strutturato il sistema letterario a partire dalla seconda metà dell'800³.

La struttura narrativa del poliziesco appare, a grandi linee, fortemente condizionata innanzi tutto dalla serialità delle straordinarie avventure dei *detectives*, che tendono a configurarsi in un ciclo (indizio della forte connotazione naturalista di questa tipologia romanzesca), e in secondo luogo dalla collocazione del testo all'interno di una collana specializzata, che incide in maniera rilevante sulle modalità di ricezione e fruizione del genere.

Negli anni '30, uscire nei «Libri Gialli» di Mondadori, o nella «Romantica Economica Serie Gialla» di Sonzogno, o nei «Romanzi del Disco Giallo» di Nerbini rappresenta una precisa scelta di pubblico da parte degli autori. Esso può essere più o meno vasto, più o meno colto, dove vasto non significa necessariamente meno colto, ma sicuramente popolare in senso interclassista. Non mancano poi i giallisti che prediligono giocare su più fronti, proponendo prodotti di qualità diversa a seconda delle collane con le quali collaborano (presentando cioè eroi e intrecci diversificati a seconda del pubblico al quale si rivolgono).

In questo studio affronteremo alcuni problemi connessi all'identificazione di una *dominante*⁴ capace di governare una particolare tipologia narrativa, nel nostro caso quella del romanzo poliziesco, nel momento in cui la si considera non correlata alle modalità di produzione dei testi e alla loro ricezione.

Adottiamo una tale prospettiva poiché la veste editoriale più consueta nella quale si manifesta il genere poliziesco è la collana. Una forma di pubblicazione periodica che presenta non soltanto particolari procedure di scrittura che modificano in maniera rilevante il momento generativo del testo (per esempio, il contratto che lega lo scrittore a un editore può essere a volte molto complesso e stabilire in maniera dettagliata le caratteristiche e la quantità della produzione narrativa ancora da scrivere), ma anche capace di condizionare, in virtù della propria articolazione, e della configurazione dell'apparato paratestuale, il contenuto narrativo dei singoli testi in essa contenuti modificando, o producendo nuove modalità fruibili.

Numerosi studiosi⁵ propongono oggi l'analisi della «legge» e del «codice» del genere, del «sistema» dei personaggi, e di tutto ciò che presuppone l'esistenza di una *dominante* fissa e immutabile che regola e trasforma gli altri elementi, e che garantisce l'integrità della tipologia narrativa. Benché tale prospettiva riesca a spiegare le modificazioni nel tempo delle strutture e dei modi specifici di funzionamento, e il differenziarsi del genere in numerosi sottogeneri a causa dei mutati gusti del pubblico e delle trasformazioni del contesto storico e sociale⁶, trascura i modi in cui la tipologia narrativa si presenta preferibilmente al lettore, e gli effetti che tali modalità di produzione, di pubblicazione e di distribuzione generano non solo sulle strutture narrative, ma anche nelle abitudini fruibili del lettore.

Il «patto» narrativo⁷, che si instaura tra autore e lettore, non è solamente il frutto di una convenzionalità legata alle regole che via via gli autori impongono modificando i canoni in cui viene articolandosi la storia del genere, ma fa parte di un «contratto» più vasto che deve tener conto del modificarsi dei rapporti tra editore e autore, e tra testo

e tipologie di lettura, instaurati dalla forma in cui tale narrativa principalmente si manifesta, ovvero la collana.

Già Poe, a metà del secolo scorso, nelle sintetiche quanto profonde considerazioni di poetica sul neonato genere poliziesco, aveva messo in evidenza la brevità del genere imposta dalla referenzialità diretta o indiretta di tutti gli elementi disseminati nel testo all'effetto della *surprise*, e il conseguente mutamento delle modalità fruibili esercitato da tale forma (la *short story*) che imponeva una lettura tutta d'un fiato. Infine aveva anche previsto la miglior veste editoriale per tale narrativa, e cioè la rivista.

Ci limiteremo pertanto a prendere in esame gli effetti della «forma» collana, in cui la narrativa poliziesca ama presentarsi, ai fini dell'esistenza, diffusione e fruizione del genere.

Nonché accenneremo alle modalità che guidano la direzione editoriale nella selezione dei canoni endogenerici da proporre via via al pubblico; un'operazione compiuta spesso con accuratezza in ogni collana di narrativa poliziesca, ed estremamente rilevante ai fini sia della valorizzazione dei singoli testi, sia del raggiungimento di un determinato pubblico.

Molti degli elementi paratestuali sono di pertinenza più dell'editore, o di chi per lui esercita tale funzione, che dell'autore, e giocano un ruolo di primo piano nella storia della diffusione del genere, partecipando, in maniera sostanziale, a determinare alcune delle regole del contratto narrativo tra autore e lettore.

Le figure del direttore editoriale e dei lettori professionisti sono state poco studiate, mentre incidono in maniera rilevante sulla confezione della copertina e sulla scelta del titolo di un testo, e indirizzano gli autori, durante l'elaborazione dei loro romanzi, al rispetto dei canoni narrativi fissati nel piano editoriale della collana.

Abbiamo deciso di privilegiare questa prospettiva perché molti studi non tengono conto delle differenti strategie di produzione editoriale, della presenza di precisi canoni endogenerici in cui si articolano le collane, e infine delle differenti modalità di fruizione. Essi tendono pertanto a rendere omogenee la narrativa gialla, quella rosa, o la *spy story* dal punto di vista della produzione e del consumo, differenziando queste tipologie narrative quasi esclusivamente su ragioni di tipo strutturale e tematico.

Descrivere l'evoluzione del giallo come la storia di un raggruppamento di testi governati da una precisa *dominante* di tipo strutturale e tematico, deve anche tener conto di quanto ricaviamo dallo studio delle collane poliziesche. Pur non proponendo queste ultime esclusivamente testi appartenenti *strictu sensu* al genere, generano delle aspettative e dei canoni interpretativi che guidano la lettura condizionando fortemente il contenuto testuale.

Come considerare pertanto quei testi ai 'confini' del genere, o addirittura esogenerici, che troviamo in tante collane poliziesche? Non polizieschi perché non rispondenti al presunto «codice» del genere che il critico ha elaborato a posteriori, o polizieschi perché inseriti all'interno di una collana che ne condiziona le modalità di lettura?

La costante effrazione compiuta dagli autori alle norme generiche, la parodia e l'intertestualità hanno sempre rimescolato le carte rendendo impossibile una definizione compiuta del genere.

Inoltre, i complessi problemi aperti dallo studio delle collane, e in special modo quelli connessi agli effetti di senso prodotti dalle dinamiche paratestuali, impongono una riapertura dei confini del concetto di genericità.

La difficoltà di spiegare la presenza di lettori eterogenei (i cui *identikit* sono spesso socialmente e sessualmente assai differenziati), affezionati alle diverse collane specializzate in generi letterari, è la prova evidente dell'imbarazzo del critico nel momento in cui tenta di sondare i gusti del pubblico per poi omologare queste tipologie di produzione in un'unico modello adeguatamente articolato, queste tipologie. Se da una parte è vero che molte collane cosiddette 'paraletterarie' presentano delle modalità di produzione e degli accorgimenti paratestuali simili nel proporre differenziati generi letterari, dall'altra constatiamo che, quanto alle strutture narrative, all'ideologia o al linguaggio, appaiono oggi inadeguati i concetti che servivano a coglierne le specificità e le somiglianze intergeneriche (come ad esempio quelli di «narrativa degradata», «stereotipata» e «ripetitiva», o di «puro intreccio», di «trasparenza linguistica», e infine di «polarizzazione ideologica»).

Questi concetti teorici, ammantandosi dell'apparente neutralità di una semplice classificazione retorica, denunciano in realtà una precisa discriminante di valore letterario, e sembrano non tener conto del particolare «patto narrativo» che regola i rapporti tra lettore e testo con l'avvento delle collane 'specializzate'. Il discorso critico verteva più sulle ragioni del successo o dell'insuccesso di un genere letterario, sulle caratteristiche seriali dei suoi personaggi, che sulle modalità di affezione del lettore ad una particolare serie o collana.

Infatti, riconoscere come fanno i teorici alla ricerca dello specifico paraletterario che la scrittura poliziesca partecipa delle medesime strategie retoriche di altre tipologie narrative, poiché è costellata di meccanismi narrativi ripetitivi, dei *clichés*, degli stereotipi del linguaggio corrente, non ci dice nulla sulle caratteristiche del genere letterario.

Daniel Couégnas, in un recente studio, propone un «modello» teorico che sistematizza le pratiche di scrittura caratterizzanti la narrativa che viene comunemente definita paraletteraria, e afferma che le forme della ripetizione, l'illusione referenziale, le pratiche paratestuali (come la grandezza del formato, la maggiore o minore sobrietà di presentazione della veste editoriale, l'invasione dell'illustrazione di copertina)⁸ sono marche della letterarietà o della paraletterarietà di un testo.

Ci rendiamo conto che, a causa delle grandi diversità delle forme letterarie, è difficile individuare gli elementi comuni in grado di garantire la stabilità di un modello valido per tutta la produzione romanzesca. Un modello teorico che si propone di distinguere le pratiche di scrittura «letterarie» da quelle «paraletterarie», ammesso che tale differenza realmente sussista, deve essere elastico, e riconoscere che esistono sia delle «marche intergeneriche», sia delle «marche generiche», mantenendo quindi le distinzioni tra i generi. Non deve invece considerare valide per l'intero campo «paraletterario» alcune pratiche desunte dall'analisi di un solo suo settore – che nel caso di Couégnas è il solo «romanzo popolare» (XIX secolo) e i primi romanzi polizieschi (1890-1914) –; ma soprattutto deve spiegare in che senso le forme della ripetizione sarebbero caratteristiche della paraletterarietà di un testo.

Per fare un esempio, ricordiamo che inventare un personaggio che risponda alle dinamiche della produzione in collana, proprio in virtù della sua programmata serialità, è tutt'altro che facile.

Pochissimi personaggi riescono a diventare seriali, e quindi a raggiungere il successo ridestando continuamente l'interesse del pubblico con nuove e avvincenti

peripezie. Visto in quest'ottica, la serialità è il risultato di un'abilità dell'autore che ha saputo adeguarsi a una tipologia produttiva e fruitiva. Certo, vi sono autori che rimangono prigionieri della serie che hanno inventato, e che appaiono incapaci di prodursi in altri generi. La serialità presenta dei precisi, a volte complessi, accorgimenti intertestuali che ne consentono la riproponibilità, come testimoniano le attività letterarie di Poe, di Simenon, o di Chandler, e di per sé non rappresenta una discriminante di valore, come vorrebbe certa critica neoavanguardista che individua le stigmate della «letterarietà» di un testo nell'estetica dell'originalità e novità a tutti i costi.

La scrittura poliziesca presenta dei meccanismi di ripetizione, di variazione, di parodia, fino ai limiti dell'ironia e dell'autoironia, che vanno analizzati nella loro specificità e funzionalità alla tessitura del testo poliziesco; sono altresì capaci di suscitare, dal punto di vista della ricezione, simultaneamente più livelli di lettura, e quindi una piacevolezza data dal distanziamento ironico che postula una lettura tutt'altro che ingenua. Il piacere che il lettore prova nel momento di incontrare in un testo il beniamino a cui è affezionato è un obiettivo difficile da raggiungere per qualsiasi autore.

Nella collana presa in esame, la «Romantica Economica Serie Gialla» di Sonzogno⁹, su un campione di oltre 100 testi, pochissimi sono gli autori che presentano un personaggio seriale, e anzi, proprio a questa loro incapacità di inventare un *detective* al quale il pubblico possa affezionarsi è dovuta gran parte del loro insuccesso come giallisti. Ma oltre alla serie, soggetta a una continua rielaborazione da parte di uno scrittore, anche la più vasta cornice rappresentata dalla collana manifesta una compattezza d'ideazione che ne fa un prodotto letterario con una sua identità differenziata dalle altre della stessa specie.

Con questo non vogliamo affermare che esistono tanti generi letterari quante le collane esistenti, ma che non è stato ancora affrontato in maniera esaustiva quel complesso intrecciarsi di fattori «commerciali» e «culturali» che partecipano alla fondazione di un progetto editoriale complesso come la «collana», e che modificano profondamente, nell'età della società di massa, il concetto di «genere».

Il successo di una «collana» non è mai il risultato di una fortunosa combinazione di testi scelti da un editore, ma l'effetto di un riconoscimento del pubblico che ha ritenuto le proposte editoriali conformi alle proprie aspettative lungo un arco di tempo più o meno variabile. Il rapporto continuativo che l'edizione in collana instaura con i lettori si basa su una sapiente proposizione di canoni endogenerici in grado di adeguarsi al progressivo differenziarsi e raffinarsi del gusto del pubblico.

Infatti, la durata di numerose collane si presenta del tutto effimera. Nei soli anni '30 sono state avviate più di 200 collane poliziesche, e più di un centinaio nella sola Milano; ma solo poche sono state capaci di superare i primi numeri.

Come interpretare questo fenomeno? È forse il capriccio del pubblico che determina il successo di una collana, o la solidità del progetto editoriale?

Già a prima vista, scorrendo i cataloghi delle collane, possiamo constatare che le differenze tra le pubblicazioni sono assai profonde sia nella veste editoriale, sia nel canone di autori proposti. Ciò fa pensare che la «fortuna» di una collana vada ricercata nella sua capacità di ammodernarsi continuamente, di stare al passo col proprio lettore.

Ecco che le collane più fortunate appaiono strutturate su vari livelli di fruizione, o addirittura affiancate da altre collane minori, iperspecializzate, che differenziando l'offerta, o solamente simulandone la novità, tentano di soddisfare le richieste sempre più

ROMANTICA ECONOMICA
PUBBLICAZIONE QUINDICENNALE
N. 46 15 Febbraio 1939-XVII
Spedizione in abbonamento postale

SERIE GIALLA - N. 46

IL SIGNOR ZERO

Romanzo di **J. S. FLETCHER**

PREZZO
1,50



esigenti dei propri lettori. È sulla capacità di lanciare continuamente nuovi prodotti, o perlomeno di farli apparire come tali, che si fonda la stabilità del rapporto iterativo di acquisto-lettura.

Un esempio di ri-uso di un complesso di testi ci viene offerto dall'editore popolare e di successo Sonzogno, che era stato tra i primi in Italia a interessarsi al genere poliziesco. Già nel 1914 aveva creato una collana dal titolo «I Romanzi Polizieschi» che comprendeva una trentina di romanzi di cui più della metà dedicati alle avventure di William Tharps, «il celebre poliziotto inglese», di George Meirs. A partire dal 1919, Sonzogno aveva pubblicato la collana «I Racconti Misteriosi», mentre nel 1933 aveva lanciato una collana dal titolo «I Romanzi dell'Enigma».

A distanza di anni, queste collane si prestano ad essere riutilizzate a fianco della «popolarissima» e di «successo» «RESG» (1938-'41). Infatti, il catalogo della collana «I Romanzi Polizieschi», Avventure di William Tharps, Walter Clark, e di Mandelstamm allievi e emuli di Sherlock Holmes», fa la sua comparsa all'interno della RESG nel «Notiziario letterario», una raccolta di recensioni apparse su varie riviste posta in appendice ad ogni numero.

Vengono ristampati nel '38 anche «I Romanzi dell'Enigma», che ricompaiono, dal 1941 al '43, in una «seconda» serie più ampia intitolata «I Romanzi Gialli e dell'Enigma».

Gli annunci presenti nel «Notiziario letterario» della RESG mirano a pubblicizzare e differenziare l'offerta di romanzi polizieschi della casa editrice attraverso due principali strategie. Ora, come nel caso dei «Romanzi Polizieschi», presentando un catalogo di soli titoli che propone ai lettori un particolare canone poliziesco, quello sherlockolmiano (richiamando quindi l'attenzione sulla notorietà del personaggio seriale); ora, come nel caso dei «Romanzi dell'Enigma», differenziando l'offerta in base a un particolare canone della tipologia narrativa, quello ad «enigma» (facendo invece leva sulla popolarità del nome d'autore).

Osservando i cataloghi degli autori proposti ci accorgiamo che le collane presentano in realtà lo stesso prodotto, principalmente la narrativa di G. Meirs e E. Wallace, e che la diversità delle copertine e dei titoli sono semplicemente degli espedienti per incuriosire diverse fasce di lettori simulando proposte alternative.

Spesso l'editore di narrativa periodica specializzata, nel sondare i gusti del pubblico e perfezionare la propria strategia editoriale, non ha altri mezzi che calcolare la quantità di invenduti. Strategia che deve tener conto delle particolari dinamiche produttive e fruttive di questo tipo di mercato.

Normalmente nel mercato librario il successo di un testo ha spesso un effetto di «trascinamento» sia per altri testi appartenenti allo stesso genere, sia per la collana di cui fa parte. Inoltre la presenza del nome famoso d'autore nel catalogo della casa editrice garantisce autorevolezza all'intera produzione. Questo fenomeno accade anche nelle collane specializzate, ma con degli effetti a volte paradossali. Nelle collane poliziesche infatti, l'eccessivo successo di un numero può trasformarsi in un danno per l'intera collana qualora la qualità narrativa dei numeri successivi non sia in grado di rispondere alle aspettative che il romanzo di «successo» ha generato nei suoi lettori. L'editore di una collana gioisce quando vede stabilizzati gli introiti delle sue proposte editoriali, non quando è costretto a registrare delle vertiginose impennate del suo fatturato seguite da brusche flessioni. La tiratura deve essere stabile per poter mantenere competitivo il

prezzo di copertina, e l'invenduto è sempre disastroso per l'editore che non sia in grado di provvedere a una successiva riedizione. I testi «usa e getta» presentano la possibilità di essere riutilizzati quando vengono inseriti in una nuova collana, o quando li si maschera in una riedizione capace di apparire come nuova, magari utilizzando pochi accorgimenti paratestuali come la modificazione della copertina e del titolo.

È quest'ultimo il caso della collana «Biblioteca Gialla», sempre dell'editore Sonzogno, la cui copertina interamente gialla riproduce al centro su sfondo nero una piccola immagine di un volto maschile che reca nel margine inferiore la firma di Charles Vanef. Questa collana non riporta alcuna data, né il catalogo dei testi pubblicati. Si tratta probabilmente della modificazione della copertina di alcuni numeri della RESG, che travestiti da «Biblioteca Gialla», vogliono apparire come continuazione o ristampa di alcuni autori di successo, fra i quali primeggia il popolare Enzo Gemignani. In realtà questa operazione editoriale sembra, più modestamente, una tipica maniera di disfarsi dell'invenduto.

La strategia più efficace per affrontare la competitività del mercato appare quella di confondere nelle collane «nuovi» e «vecchi» romanzi, poiché l'editore più accorto preferisce lanciare i suoi nuovi prodotti affiancandoli ad autori riconosciuti e riconoscibili come classici del genere, garanti di una certa stabilità qualitativa del prodotto. La standardizzazione, la pubblicità sensazionale, l'adattamento di un testo «vecchio», la traduzione, a volte banalizzante e «traditrice» del testo originale, appaiono come gli strumenti più efficaci di stabilizzazione delle vendite.

Infine, le collane poliziesche partecipano di un circuito distributivo che prevede dei rapporti, cioè dei contratti, tra editore e distributore del tutto particolari. Le collane poliziesche spesso non circolano nelle librerie, tranne quelle di qualità, ma si trovano nelle edicole, come gran parte della stampa periodica.

Il mutamento delle abitudini di acquisto dei lettori, che le nuove reti distributive hanno contribuito a creare, ha generato un nuovo e differenziato articolarsi delle strutture di mediazione nel rapporto tra editore e lettore. Molto più spesso di quanto normalmente si creda, il successo di una collana non dipende esclusivamente dai testi proposti, ma soprattutto dalla facilità del loro reperimento.

Nessuno sa meglio di un edicolante quanto sia imbarazzante dover rivelare ad un acquirente l'assenza di una determinata pubblicazione, perché consapevole di aver perso un futuro cliente, e soprattutto quanto sia rischioso per il buon andamento della propria attività commerciale, quella particolare forma contrattuale che lo lega agli editori, che se da una parte non lo rende responsabile dell'invenduto, merce infatti che non gli viene addebitata, dall'altra mette a nudo eventuali carenze di affidabilità e di potenzialità del suo punto di vendita.

La modificazione delle abitudini fruibili generate dall'avvento delle collane, riguarda anche una forma particolare di consumo rappresentata dal collezionismo. Alcuni acquirenti tendono a considerare la pubblicazione periodica più per il suo valore commerciale e antiquario che per il suo valore d'uso.

Le dinamiche psicologiche relative all'acquisto hanno delle modalità spesso trascurate in nome della centralità del testo rispetto alle forme distributive e fruibili. La pubblicità e la mercificazione del prodotto editoriale nella società di massa sono realtà del testo che vanno considerate al pari degli altri meccanismi generativi del *senso*. L'intero circuito produttivo e distributivo di cui partecipa il testo (editore, autore, lettore pro-

fessionista, forma pubblicitaria, tipologia di distribuzione, etc.), collabora all'articolazione delle modalità in cui esso viene fruito. Tralasciare anche uno solo degli elementi partecipanti all'edizione genera spesso delle prospettive critiche incapaci di rispondere all'interrogativo più elementare, ma più arduo, nell'analisi di questo tipo di narrativa: perché la si legge? O, quanto meno, perché la si acquista?

Possiamo a questo punto affermare che la 'vita' di una collana, lungi dall'essere l'attuazione meticolosa di un progetto stabilito fin dall'origine, presenta una durata la cui relatività è conseguenza di ragioni da ricercare nelle dinamiche del mercato editoriale. Decretare l'estinzione di una collana è un momento cruciale per una casa editrice, e spesso risponde a motivazioni, o necessità, assai diverse. Essa può essere il frutto di un repentino calo delle vendite, e quindi rappresentare il fallimento del progetto editoriale, oppure la scelta volontaria dell'editore di far confluire i propri lettori verso nuovi prodotti dello stesso genere, preventivamente messi sul mercato. Oppure essere il risultato di una legislazione oppressiva, come da più parti viene interpretata la fine della stagione d'oro del poliziesco italiano degli anni '30, che limita le possibilità di elaborazione di nuovi prodotti, imponendo che gli intrecci romanzeschi si adeguino alle direttive ideologiche del regime.

Non più un semplice catalogo di opere e di autori, la collana è da considerarsi un insieme dinamico di testi organizzati da una redazione editoriale, che segue una programmazione e una durata variabili a seconda delle esigenze del mercato, e che configura nuove tipologie sia di produttori sia di fruitori.

La collaborazione di numerosi autori ad un progetto editoriale di lunga durata sconvolge completamente i parametri tradizionali con i quali eravamo abituati a individuare le principali figure del circuito dell'informazione: l'editore, l'autore (l'emittenza) e il fruitore (la destinazione). Le principali conseguenze del lavoro di gruppo e dell'esistenza di una programmazione editoriale, con precisi parametri che ne determinano l'articolazione, sono la spersonalizzazione della figura dell'autore e dell'editore, che tendono a trasformarsi in etichette pubblicitarie garanti della qualità del prodotto. A sua volta, la forma periodica di pubblicazione trasforma le abitudini fruibili del lettore, che deve consumare spesso e con regolarità.

Ecco perché il genere assume il carattere di un raggruppamento di molteplici canoni alla cui elaborazione partecipa una miriade di autori misconosciuti. La notorietà, che pochi tra questi riescono a raggiungere, va ricercata non solo nell'originalità della loro interpretazione del poliziesco, ma nella fortunata collocazione all'interno di una collana che ne agevola e promuove la diffusione.

Come ha rilevato Roger Caillois¹⁰, il romanzo poliziesco occupa tra le forme romanzesche una posizione di estrema originalità. Se lo sviluppo crescente del romanzo nel secolo XIX coincide con il rigetto progressivo delle regole che determinano la forma e il contenuto dei generi letterari, il poliziesco si presenta come un'anomalia, come una contraddizione rispetto alla tendenza all'arbitrio, all'anarchia e alla trasgressività permanente del romanzesco.

¹⁰ «Il romanzo poliziesco attira l'attenzione perché s'inventa sempre più regole proprie; talché si cercherebbe invano nella produzione letteraria un altro genere che obbedisca a una determinata legislazione e si diletta a renderla più severa. Gli altri generi, al contrario, lungi dal sentire il bisogno di crearsene una, hanno mal tollerato quelle che li governavano e le hanno rigettate anziché rafforzarle.»¹¹

La forte normatività, il costante esercizio combinatorio degli stessi elementi narrativi caratterizzanti lo sviluppo del genere, trovano una motivazione nel ruolo fondamentale che il lettore viene ad assumere in questo tipo di narrativa.

Ancora Caillois ci fornisce una chiave interpretativa del genere quando afferma che le convenzioni, oltre a mirare all'eliminazione della fantasia e dell'elemento pittoresco, ambiscono a conferire un ruolo attivo al lettore.

«Ma l'ambizione comporta anche un lato positivo: si tratta del lettore, al pari del detective, nelle condizioni di trovare da sé la soluzione. A tal fine, occorre da un canto metterlo a parte di tutti gli elementi dell'enigma, dall'altro di non caricarlo inutilmente di zavorra buona soltanto a farlo andare fuori strada, o anche di particolari senza importanza artificialmente posti in luce e sapientemente aureolati di mistero. Si ubbidiva alla medesima preoccupazione proibendo l'uso del soprannaturale, del meraviglioso scientifico, delle architetture truccate.»¹²

La vasta convenzionalità di questo genere letterario presenta quindi delle precise regole che ne agevolano l'individuazione e la selezione da parte del lettore della società di massa, sempre più disorientato nell'operare delle scelte all'interno dell'articolato e complesso universo letterario. Il mondo delle collane specializzate appare in questo senso più confortevole, più facilmente individuabile proprio in virtù della specifica forma in cui si manifesta: la collana, che ha la funzione di rassicurarlo, e che si presenta in maniera indubitabile come un prodotto il cui contenuto è, in parte, noto.

Nell'esplorare i meccanismi di fruizione di questo particolare campo letterario, vorrei ricordare l'importanza di soffermarsi, come invita a fare Genette, sulle «soglie» del testo, per individuare quelle complesse dinamiche paratestuali che agevolano la scelta, o la ricerca, di una specifica tipologia letteraria.

La definizione più efficace nell'etichettare questa complessa fase di presa di contatto con il testo, che precede la lettura vera e propria, mi sembra essere quella di «contratto narrativo», proposta da Alain-Michel Boyer.

Il «contratto narrativo» che un genere instaura con il proprio lettore, ha delle regole precise, spesso non scritte, ma che appaiono ugualmente vincolanti e che rappresentano la più efficace garanzia della continuità e dell'esistenza di una determinata produzione.

Il mutuare la parola «contratto» dalla giurisprudenza non è una scelta casuale. La sua polisemia racchiude sia il significato letterale di transazione commerciale, sia quello metaforico di obbligazione reciproca tra narratore e lettore a interpretare correttamente le regole del genere, nella maniera più stabile e duratura.

Questo codice contrattuale, apposto a margine del testo, che ne anticipa e ne condiziona la lettura, rappresenterebbe pertanto una specie di stato civile del testo.

Come afferma Alain-Michel Boyer:

«La scrittura e la lettura paraletterarie sono essenzialmente contrattuali, vale a dire che il lettore, nel momento in cui inizia il racconto ha concluso con l'autore un accordo tacito che gli assicura la conformità dell'opera in rapporto alla serie che ha scelto: deve essere sicuro di trovare ciò che va cercando; ha acquistato un romanzo sapendo ciò che l'attendeva, essendo convinto che quel romanzo manterrà le sue promesse.»¹³

Un contratto anomalo che dal punto di vista giuridico non obbliga nessuno, e che appare sbilanciato dalla parte dell'autore, ma che in effetti presenta molti punti in comune con la forma canonica delle contrattazioni: una merce narrativa ben circostanziata, l'uso dell'oggetto in un tempo stabilito, un prezzo convenuto, la promessa

di un rinnovo del contratto di lettura in un successivo numero della collana, ed infine l'atto volontario del contraente-lettore che con la semplice non lettura sancisce la fine del rapporto con l'autore.

Infatti, la narrativa delle collane ha come principale obbiettivo quello di costruirsi una clientela, di creare un rapporto speciale con un proprio tipo di lettore. Più che indirizzarsi ad un pubblico indistinto, massificato, in cui regna l'anonimato, la narrativa delle collane pare rivolgersi ad un pubblico di «specialisti» di «conoscitori», che si aspettano di veder soddisfatte le proprie attese nella serie prescelta.

Per fare un esempio, nella RESG è presente un annuncio in cui si invitano i lettori a interessarsi alla collezione dei «Romanzi dell'Enigma».

«I Romanzi dell'Enigma. Questi romanzi procurano al lettore, ad ogni pagina, un delizioso brivido. Scritti dai più grandi specialisti del genere «poliziesco» e «misterioso», essi sorprendono, soggiogano, costringono il lettore a divorarli senza interruzione, sino allo scioglimento finale dei loro drammatici enigmi.»¹⁴

In questo caso vediamo esplicitati tutti i termini dell'accordo: la formula proposta è chiara, e indirizzata a quei lettori polizieschi particolarmente amanti del sottogenere a enigma. Inoltre, anche il nome della collana è funzionale a catturare l'attenzione di un particolare tipo di lettore.

Ricapitolando, il lettore desidera un prodotto di qualità – fattore spesso garantito dalla presenza di una firma illustre che ormai ha imparato a conoscere –, ma soprattutto vuole una narrazione avvincente, che sappia dispensare durante la lettura piccoli brividi, che tenga desta l'attenzione fino all'imprevisto colpo di scena finale, che presenti un certo tipo di personaggi, di intrighi misteriosi e polizieschi, di ambientazioni che assicurino il rispetto delle leggi fondamentali del genere. Vale a dire che il patto tra autore e lettore sia costantemente mantenuto inviolato, riconfermando le aspettative di quest'ultimo.

Caratteristica di questa produzione letteraria è il rapporto diretto dell'edizione con il fruitore che non necessita, come invece accade spesso in altri settori del sistema letterario, della mediazione, e spesso legittimazione, del critico professionista, o del professore universitario. I giudizi, gli elogi, gli apprezzamenti, che troviamo largamente dispensati nella narrativa istituzionalizzata, hanno uno spazio e una funzione diversa nella narrativa delle collane specializzate in generi letterari. Innanzitutto poiché il lettore di romanzi rosa, di spionaggio o di polizieschi non ha bisogno della mediazione legittimante della critica per effettuare le sue scelte. Egli ha già instaurato il suo «contratto», un rapporto di intima connivenza con il genere preferito. Inoltre, la ritualità dell'acquisto periodico, settimanale, bisettimanale, etc., fa sì che il consumatore tenda a considerare il testo come appartenente a una totalità generica che trascende le singole individualità. Ecco che le differenze qualitative dei singoli testi diventano esclusivo appannaggio della sua competenza di lettore specializzato, che saprà in maniera autonoma apprezzare o bocciare le differenti interpretazioni che gli autori fanno di un genere.

In questo universo letterario, dotato di un contratto di lettura del tutto particolare, gli elementi che partecipano dell'opera (come la notorietà dell'autore, l'efficacia della pubblicità, la serietà della collana e dell'editore) rivestono un ruolo fondamentale, tendente a configurarsi in un codice che guida l'acquirente all'interno del circuito distributivo. Il testo, che perde importanza nella sua singolarità, acquisisce tutte le connotazioni positive dell'essere immerso in un macrotesto rappresentato dalla collana.

Come nota Boyer, una delle conseguenze dell'espandersi dell'importanza dei segni paratestuali, come veicolo della conquista del mercato, è il fatto che:

«La copertina sembra a volte materializzare la totalità del libro; così, per facilitare il ritorno dell'invenduto nelle collezioni «Harlequin» o «Duo», le grandi imprese distributive hanno la possibilità di strappare la copertina la quale viene restituita all'editore, visto che il testo, divenuto inutile, è gettato, come se il racconto non sia altro che un elemento residuale, e che il libro sia ridotto a un solo segno simbolico.»¹⁵

In questa prospettiva è evidente che gli elementi paratestuali, quali l'immagine di copertina, gli annunci sul contenuto del libro, i colori, giocano un ruolo di primo piano, non avendo più alcun legame con i contenuti del testo. Questo accade nelle collane citate da Boyer, come nel caso della «Série noire», dove i titoli della collezione non hanno alcun rapporto di referenza con i contenuti dei testi.

Ma le collane citate da Boyer rappresentano un caso limite che non trova riscontro nella RESG dove, ad esempio, il titolo e l'immagine di copertina hanno ancora una funzione referenziale importante di guida alla lettura del testo.

L'essere immerso in questo circuito distributivo fa sì che le indicazioni intorno al testo tendano a configurarsi in un codice sovrapposto al romanzo, che influisce grandemente sul destino commerciale del libro, poiché ne rappresenta un segno di «affidabilità».

«Essi giocano il ruolo di criteri di 'letterarietà', se intendiamo con questa parola, certamente, lo specifico di un discorso marcato, socialmente riconoscibile, e immediato. Grazie ad essi, il contratto si manifesta più direttamente. Permettono di *riconoscere* il libro senza leggerlo, e di giudicare il testo senza entrare nel dispositivo narrativo. Benché, in casi molto rari, capita che il «codice» sia ridotto alla sua più semplice espressione (titolo del romanzo, nome dell'autore e soprattutto nome della collezione), questi segni appaiono come una linea di contatto tra il lettore e l'autore, un recinto che controlla il racconto, e che si deve attraversare per accedere ad esso. Infine, essi qualificano un testo in rapporto ad altri testi, stipulando *ciò che è* essi ne sono la messa in scena.»¹⁶

A conclusione, la collana diviene il percorso in cui si dettano continuamente nuove condizioni che truccano, trasgrediscono, rigettano le regole del contratto generico, esaudendo ad ogni tappa l'unico vero desiderio del lettore di inseguire e forse acchiuffare un assassino, restando, come Nero Wolfe, comodamente seduto in poltrona.

1 Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Poitiers, 1992.

2 Yves Reuter, *Il romanzo poliziesco*, Armando Editore, Roma, '98, p.90.

3 Jacques Dubois, *op. cit.*, p.8.

4 Intendiamo questo termine nello stesso senso proposto da Roman Jakobson quando, osservando che in ogni sintassi esiste un elemento centrale che regola e trasforma gli altri elementi e che garantisce l'integrità della struttura, definisce *dominante* quel principio sovrano che governa l'intero messaggio verbale.

5 Mi riferisco in modo particolare all'ottimo saggio di Jacques Dubois, *op. cit.*

6 Sulle origini del genere, e sulle forme e i temi dei principali sottogeneri, con particolare attenzione all'organizzazione del racconto, vedi, sempre in ambito degli studi francesi, il sintetico ma efficace saggio di Yves Reuter, *op. cit.*

7 Sul «patto» narrativo tra autore e lettore, e sull'importanza dei margini, o «frangia» del testo, nel dirigere la lettura, vedi il saggio di Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

8 Daniel Couégnas, *Paralletteratura*, La Nuova Italia, 1997, pp.19-23.

9 D'ora in poi indicheremo la collana «Romantica Economica Serie Gialla» con la sigla RESG.

10 Roger Caillois, *La forza del romanzo*, Sellerio Editore, Palermo, 1980.

11 Roger Caillois, *op. cit.*, p.64.

12 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 73.

13 Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, «Que sais-je?», Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.110.

14 RESG, n°12.

15 Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 113.

16 Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 115.

«Io sono demon e la luna è mia madre»: il post-moderno decadente di Isabella Santacroce

Mio padre è un anta ex sessantottino in Dino Erre Collofit dal passato turbolento e incredibilmente libertino. Sempre alle prese con situazioni di infedeltà coniugale, attualmente si è reso invisibile con una fuga caraibica destinazione ignota in compagnia di una baby teen-ager under venti non ancora identificata.

Mia madre è una piacente young woman benconservata e quasi in carriera con storie di frustrazioni da cornificazioni ripetute e il flippaggio più completo per ogni sorta di strano e miracoloso ritrovato anti radicali liberi. (...)

Mia madre dice che sembro una puttana. I pantaloncini sono troppo corti, i tacchi troppo alti, il rossetto troppo scuro, tutto troppo, insomma e più mi rompe il cazzo con convinzioni schife, più io esagero. Sempre più magra e sempre più pallida, con vestiti barboni addosso e quell'aria vissuta che mi piace tanto. (*Fluo*, pp. 12, 13, 14 - *passim*)

È dalla constatazione di un disastro familiare che prende le mosse il vagabondaggio di Starlet in una irriconoscibile e babelica costa romagnola. Punto di partenza comune agli esordienti anni '90, a quanto ha suggerito Bruno Falchetto¹, dove esce allo scoperto l'inquieto vissuto di una generazione più pronta a nascondere che a rivelare le proprie vere radici di ansia. E, nel sottotitolo di *Fluo* (*Storie di giovani a Riccione*), opera prima (1995) di Isabella Santacroce, un'indicazione precisa delle radici letterarie di un libro che rimanda senza possibili equivoci, a *Rimini* di Tondelli. Ma rispetto al «Bukovsky emiliano», che piazza il suo romanzo ai primi posti nelle classifiche di vendita dell'estate dell'85, in piena era craxiana, molti e sintomatici i cambi di prospettiva; se *Fluo* insegue la velocità affannosa delle scenografie tondeggianti e, come è stato detto del suo ipotesto, fotografa «una riviera adriatica talmente iperrealistica da slittare nel metafisico»², del tutto ripensata appare invece la strategia narrativa. Nessuna concessione ad uno schema «forte», il giallo in Tondelli, anzi, lo sforzo di raggiungere un grado zero della temporalità e dell'intreccio, mostrando, a monte di ogni approfondimento psicologico-esistenziale, due adolescenti che galleggiano in un anonimo presente, alla deriva nel tempo immobile e smaterializzato dell'universo dei consumi cui il libro si offre, con gioioso spirito sacrificale, per trarne la misura del suo respiro stilistico.

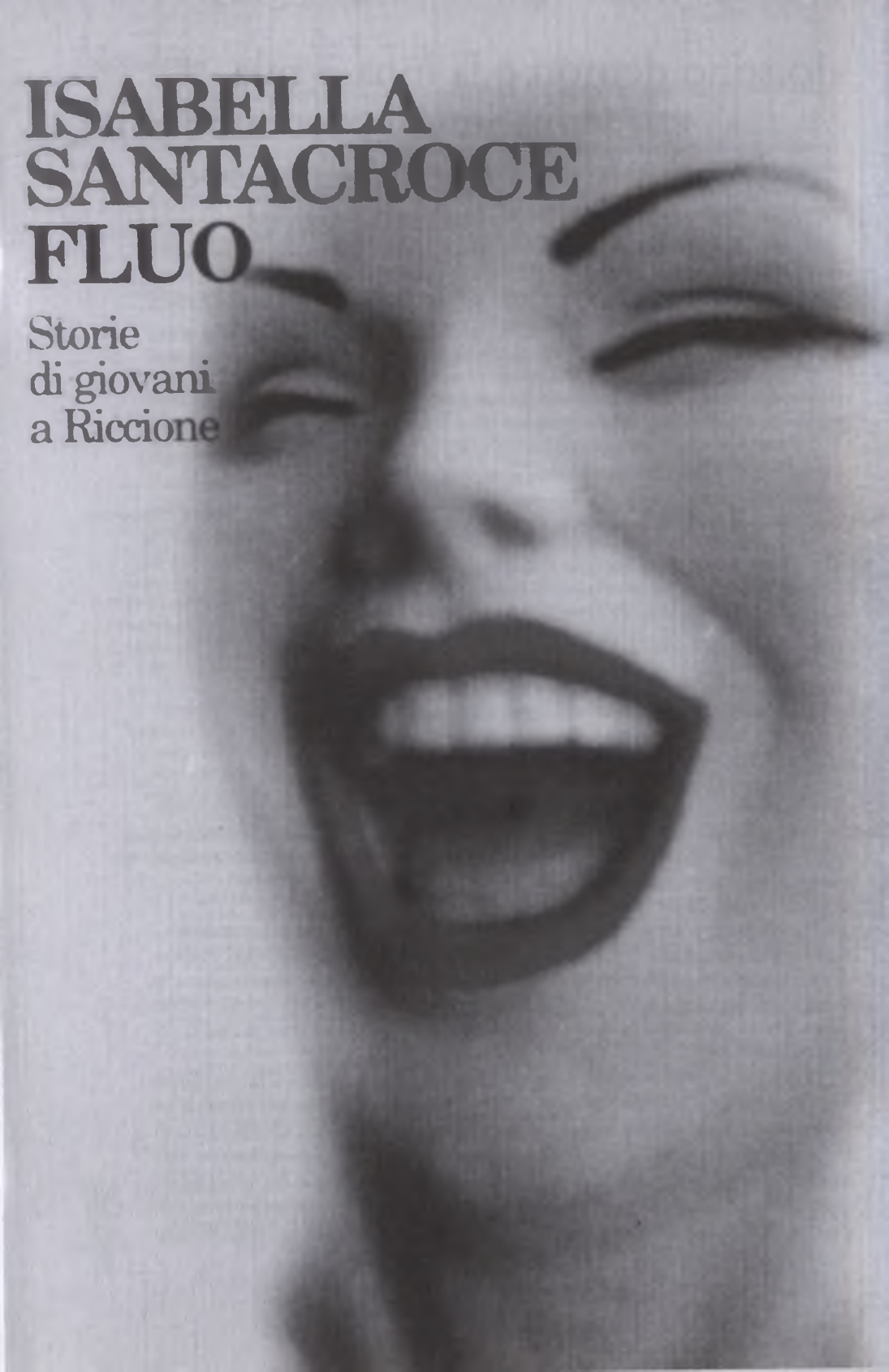
Tra Tondelli e il suo epigono di fine secolo si è infatti frapposto il filtro decisivo di Brett Easton Ellis (l'autore «scazzato e per niente arrabbiato»³ che proprio Tondelli ha presentato alla massa del pubblico), il più eloquente interprete della normalità tragica di un mondo fagocitato dalle tecnologie e privato del suo senso umano, descritto con strumenti letterari tratti dai laboratori del minimalismo. Ecco quindi organismi narrativi di micro-segmenti in sequenze intercambiabili, icone senza dramma né evoluzione, dove un Io narrante descrive per squarci irrelati le scene della sua esistenza, facendo

FULVIO SENARDI

triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.F.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Ha svolto attività di ricerca, pubblicando numerosi contributi sul teatro tragico italiano, sulla letteratura fin-de-siècle, sulla critica letteraria, sulla letteratura contemporanea. Si occupa anche di problemi di didattica della lingua e della letteratura.

ISABELLA SANTACROCE FLUO

Storie
di giovani
a Riccione



emergere una percezione parcellizzata del tempo e dello spazio, senza l'ambizione di strutturare organismi compatti, suggerendo più che esplicitando una *Weltanschauung*: l'«attimo fermati, sei bello» di Faust si trasforma così nella maledizione epocale di un occhio intrappolato tra i feticci delle merci. «Gli sgarci laconici e squallidi dell(a) (...) realtà, vist(a) da angolazioni minuscole e particolareggiate», così racconta Fernanda Pivano lo stile minimalista e postminimalista praticato da Ellis e dai suoi *confrères* di entrambe le sponde dell'Oceano, «si realizzano in capitoli brevissimi secondo la lezione delle sceneggiature cinematografiche (...) o in veri e propri *videoclip* come in B.E.Ellis⁴».

Dove invece Santacroce si allontana dal maestro è sul piano del giudizio di valore: nulla resta della capacità di denuncia dello scrittore americano che sa risvegliare nei lettori irritazione, rabbia, disgusto nei confronti del mondo abulico e rassegnato di cui racconta i fenomeni; nei confronti dei suoi giovani protagonisti, in primo luogo, che vivono senza slanci e curiosità («siamo la prima generazione a essere più giovane della televisione (...) la prima generazione i cui membri di solito non riescono a ricordare il loro primo viaggio in aereo»⁵, spiega della «generazione perduta» degli anni '80 David Leavitt), dominati dai sussulti di una annoiata corporalità, e nevroticamente agitati negli intervalli di consapevolezza che lascia loro la droga e l'alcool da brividi gelidi di disperazione. Il freddo *pathos* della distanza diventa in lei, invece, neo-romantica partecipazione (tutto il contrario insomma di quanto, con materiali analoghi, ha saputo fare in *Woobinda* Aldo Nove).

Questo spiega anche l'ambiguo, contraddittorio statuto linguistico di *Fluo*: si insegue l'immediatezza di gerghi giovanili intessuti di anglicismi e turpiloquio, si lanciano ritmi sincopati, semplificando la sintassi fino al limite della frase nominale, ma, nel tempo stesso, ci si abbandona a brani di sdolcinato lirismo; si affida al linguaggio un compito di deformazione caricaturale che congloba reperti di realismo minuzioso, ma lo si vive anche come scandaglio di intimistiche immersioni in un Io ulcerato dal «ritmo stonato del mondo» (p. 66); e, più in fondo ancora, dietro le parole, sull'orizzonte ideologico del testo, e all'origine delle sue velleità avanguardistiche, si insegue il mito di una candidamente trasgressiva identità giovanile, senza riuscire però a individuare un margine residuale di autenticità risparmiata dal cosmico diluvio dei consumi (quella diversità che Jack Frusciante, nel libro *cult* dei *teen-agers* di questo decennio, aveva scoperto, con tutti i rischi dell'operazione, nei palpiti dell'amore adolescenziale).

Ciò che *Fluo* finisce in effetti per mostrarci è così un paradossale conflitto generazionale tutto interno però alla dimensione effimera della merce e della moda, (sorella della morte, come ci insegna Leopardi), tutto pervaso dai fantasmi di un immaginario colonizzato dai miti del consumo, documento amaro di una velleitaria, forse impossibile ribellione che senza vie d'uscita va dritta in bocca al *moloch* delle *griffes*, degli slogan pubblicitari, delle parole bastarde degli *spot*; dove ogni differenza, reale o presunta, si riduce in fondo a una pura e semplice questione di gerghi:

gli adulti -

al di là della mia porta la conversazione rotola nel solito rituale sclerato (...) Niente famiglia alla Mulino Bianco, quindi, ma un mix molto kitsch di Addams Family italianizzata e di una versione di *Kramer contro Kramer* un po' meno tragica (p. 12)

ISABELLA SANTACROCE DESTROY

12¢



i giovani -

Laura è in scarpe scozzesi di Galliano corredate di pompon neri. Calze retate pink fluo, micro-abito con strass- decoro lilla glicine da non so quante carte. Io completamente in nero con shoes by Shelley al ginocchio superstringate, trucco pesante e polsiere borchiato (p. 71)

il progetto -

accarezzo la sabbia mentre Moni arriva con quell'aria tanto Sister of Mercy, bevendo liquido alcolico sottovetro e abbracciandomi ancora più amica e dolce, diventando insieme madre sorella e figlia in un secondo, e allora penso all'amore e a tutte le cose dolci-romantiche che volano nell'aria in questa estate troppo gratta e vinci, che ti sbatte fuori se non sei commercialmente valido e al massimo ti lascia la notte così la tua anarchica diversità non infastidisce i passanti, come se la tua voglia di individualità fosse un peccato, un film leggermente porno da mandare in onda solo dopo le ventiquattro su reti private (p. 114)


Come ha chiarito Filippo La Porta a proposito di Tondelli, ma sono parole che possono fungere da epilogo al discorso su *Fluo*, «quella che si configura non è, come pensavano molti, una generazione apatica, indifferente o anoressica, ma profondamente fragile, del tutto incapace di sopportare la normale pressione emotiva che la realtà esercita su di noi; e dunque incline a usare metafore iperboliche di sopravvivenza e costretta a esorcizzare la realtà, a ingannarla attraverso una dissimulazione⁶».

Al 1996 risale *Destroy*, il testo più discusso della smilza produzione della Santacroce: vi si racconta in un tessuto narrativo spappolato, di brevi capitoletti disseminati lungo un impalpabile filo d'intreccio, l'ingenuo e delirante cupio dissolvi di Misty in una Londra ritagliata sui fantasmi dell'immaginario di massa. Una città allucinata e *underground*, dove in veste postmoderna vengono recuperati con una deliberata operazione manieristica temi e motivi di quella breve parabola della letteratura europea che è stata detta «decadente», dai paradisi artificiali di Baudelaire alle «città terribili» di *Maja*.

Nel libro della Santacroce però la degradazione e i suoi risvolti più dolciastrici e godibili sono mostrati in piena luce, senza pudori, eufemismi o ipocrisie; ciò che il senso comune etichetterebbe anzi come perversione appare del resto come l'unica possibilità di esistenza autentica sposando contro il versante convenzionale di una realtà torpida e banale, i ritmi veloci del suo cuore segreto, di cui si partecipa per virtù psichedelica, «facendosi» di alcool e di droga, ora con concentrata dedizione, come in un magico rituale, ora con il gesto distratto di chi beve l'aspirina; così, chimicamente euforizzato, l'io sale sul palcoscenico del mondo e si fonde al sintetico, all'artificiale, alle cose, pervasive, opprimenti e fascinosi, torbida prigionia ma anche chiave di accesso ad una nuova, meravigliosa modalità di presenza: la schiavitù trasformata in ebbrezza.

E tutto ciò nei modi una scrittura liscia e allucinata: «una compatta superficie», è stato detto di *Destroy*, «apparentemente rutilante e agitata, quanto nella sua ipnotica uniformità, sostanzialmente opaca e anestetica» dove si trova formulato un assunto ricorrente della giovane narrativa, «la riduzione dell'universo a un ammasso di corpi e di merci⁷».

Del resto, come ha spiegato Sinibaldi, in un passo che vale la pena citare per intero, «qualunque rappresentazione della realtà oggi è complicata dalla doppia aggressione che essa subisce: quella che attraverso la sovrabbondanza dell'informazione sembra rendere ormai la realtà pervasiva, ridondante, totalmente trasparente e svelata; e quella che attra-



ISABELLA
SANTACROCE
Luminal

I Cangini / Feltrinelli

verso l'intensificazione di tutti i processi materiali e mentali artificiali la trasforma in una direzione sempre più virtuale, manipolabile e inattingibile allo stesso tempo⁸. In altre parole, quanto più perentoriamente il soggetto viene permeato dalle cose (mi riferisco ai modelli, ai bisogni, alle mode che fondano la nostra moderna identità), tanto meno praticabile appare un rapporto vero e autentico con la realtà, tutta ormai sotto il segno del consumo, del superfluo, del valore di scambio che nientifica significati e valori. L'Io si trova così chiuso in un labirintico gioco di specchi, dove reagisce, ecco il radicalismo estremo e insieme vuoto della narrativa più recente, con impennate (auto) distruttive: «Distruzione e autodistruzione: sorelle incestuose nel Luna-Park del sensibile fare» (p. 95 - e da qui il titolo, *Destroy*). Scoperta non recente ma di nuovo di marca minimalista: «a volte», scrive Leavitt, «ho l'impressione di vivere in una stanza dalle pareti rivestite di specchi e di immaginare che l'esiguo spazio che occupo sia in realtà infinito, e costituisca il mondo reale⁹».

Ciò che è del tutto nuovo rispetto agli anni '80 è invece la plateale interattività della moderna psiche giovane con tutto quello che proviene, fumetti, video-clip, giochi informatici, musica rock, ecc. ecc., dall'area *cyber* (si esita a usare formule un tempo illustri come controcultura o cultura antagonista nell'epoca dell'omologazione di massa).

Così la Santacroce, in un passo che esplicita, entro certi limiti, la sua antropologia e la sua poetica:

(...) la madre-robot grande divoratrice di fumetti erotico-nipponici. C'è chi muore di sogni, e sua madre anni fa si è rifugiata in loro e ora non riesce più ad uscirne, così la sua vita è un enorme fumetto sbiadito dalle pagine usate, e fantasia e realtà sono per lei un'unica cosa (p. 92)

Spiega Pischetta a proposito dei postmoderni di «terza generazione» che «da un ambiente culturale fatto di reti informatiche e miti di massa, proposte letterarie qualificate e TV -generalista - questi scrittori hanno ricavato suggestioni intellettuali a carattere primario, formativo, attraverso un incessante rimescolamento di alto e basso, iconico e verbale, simultaneo e virtuale. A essere seri è poi la - condizione - di noi tutti¹⁰».

Funzione formativa dei nuovi media forti (dai marcati caratteri di interattività e virtualità), dominio delle mode, e quindi dell'apparenza, come fonte di identità: basta questo forse a spiegare, in senso compensatorio, quel bisogno estremo di «corporalità», fino al brutale, al perverso, al criminale, che è una delle spinte ricorrenti nella narrativa dei cosiddetti «cannibali»¹¹; un orizzonte sul quale Misty, la protagonista di *Destroy* lancia la sua gridata rivendicazione, nelle forme di un «linguaggio tappezzato di pelle»¹², per dirla con le parole ormai lontane di Roland Barthes. Oltre naturalmente a farvi affiorare la febbre narcisistica, la pulsione di dominio, le finalità autodistruttive, mischiate a brandelli della moda porno, sicura garanzia di facile commerciabilità (ma il sesso vale anche come forma di contatto e di appropriazione nei confronti di un universo che si ostina a negarsi).

Ecco Misty ed Arlette che ostentano, in una finta vendita di sé, le loro *silhouette* alla moda:

Siamo divine. Ultradivine e forse più. Ci state guardando. Noi in vendita. Quello che provate non riuscite a decifrarlo. Disgusto, compassione, tenerezza o solo invidia. Anche a voi va, vero? Vorreste scarpe come le nostre. Vorreste vendere quel vostro culo ozioso solo per assaggiare la lusinga dell'essere desiderati. A pagamento, di notte, per strada. (p. 96)

Ed è proprio il linguaggio, come si dirà più articolatamente in conclusione, a salvare *Destroy* dal centrifugo «bang» che è iscritto nella sua natura di ammasso di materiali eterogenei: sia nel senso della compresenza di generi (diaristico, narrativo, epistolare) sia in quello più sottile dell'identità della protagonista (che curva lo stile verso particolari modalità espressive: realismo asciutto, patetismo, lirismo, ecc.). Una protagonista il cui profilo psicologico è quanto mai enigmatico e complesso: in lei pose e sincerità si sposano in modo indissolubile (con una esibizione non problematizzata dell'Io tutta tramata di contrasti e di antitesi), determinando una intenzionale e indistricabile simbiosi di narcisismo e rifiuto di sé, di bisogni di autonomia e pulsioni regressive verso l'età infantile, di abbandoni a lanci sentimentali contrastati dal sarcasmo, di volontà di dominio a sfumature sadiche intrecciata al bisogno masochistico di dipendenza e auto-punizione, di velleità di trasgressione e nostalgia di integrazione, di brutalità e tenerezza, di rabbia e compassione, ecc.

Modi di essere ancora immaturi ed irrisolti che filtrano però senza lacerarle attraverso le maglie di uno stile tirato e quasi lirico, che scardina la sintassi e mescola il lessico, che uccide senza sosta il chiaro di luna, come dicevano i futuristi, per poi improvvisamente farlo riapparire, con un andamento morbido e sinuoso, in un gioco di calcolate, lievi dissonanze; «una sorta di *trance* espressiva» dove il mondo appare filtrato da «uno sguardo vuoto e insieme eccitato¹³». Formula giusta per una scrittura che, a prescindere da come la si voglia qualificare, ha veramente il sapore, con tutte le sue maschere e le sue finzioni, di una ricerca di identità e colloca la Santacroce in una posizione particolare - vogliamo dire di estetismo neo-decadente? - all'interno della famiglia cannibale.

Più stizza che apprezzamento ha suscitato invece *Luminal* (1998), dove l'universo narrativo e linguistico di *Destroy* viene estremizzato da una Santacroce che, evidentemente, ha ormai trovato la sua voce. «C'è molto caos irrisolto», ha scritto su «Tuttolibri» (18.VI. 1998) Sergio Pent con malcelata irritazione, «c'è una sincopata nevrotica volontà di raccontare, urlando e singhiozzando», e c'è soprattutto sesso, molto sesso; manovra senza dubbio di natura commerciale, condotta guardando con un occhio ai fumetti più *outré* e con l'altro al porno di qualità (penso per esempio alla narrativa di Almudena Grandes, l'autrice de *Le età di Lulu*, per intenderci), ma dove si mettono a nudo, come si è detto, le radici di un'ansia profondamente sentita, quella della perdita di centralità e di consistenza umana di un soggetto di fine millennio che si sente espropriato, marginalizzato, ridotto al ruolo cibernetico di *mouse* o *software* di un mostruoso *web* di estensione planetaria.

Non stupisce del resto che il libro abbia suscitato una certa irritazione; non tanto forse per l'eros sfacciatamente ostentato, come un emblema - assai corvivo del resto - di trasgressività, quanto per quel prendersi troppo sul serio di una scrittrice quasi ancora adolescente, cui manca ogni traccia di ironia e che quindi sfiora costantemente le sabbie mobili dell'involontaria parodia (ben altro ci hanno mostrato certi magistrali affabulatori del nostro tempo, penso per esempio al cineasta Almodovar, che gioca con le mode e con il sesso con la leggerezza sorniona del gatto con il topo); una scrittrice che insegue il miraggio di un maledettismo esibito come un blasono (quanta distanza però dalla *beat-generation*, dall'ultima vera esperienza occidentale di poesia «contro», con la sua insofferenza schietta, la sua protesta vissuta con piena e personale assunzione di responsabilità, il suo impegno politico-ideologico!) e che usurpa i tick e le pose del

ribellismo giovanile (di cui dimentica però completamente le vere radici di disagio in una condizione, parlo dell'Italia, tra le più ingiuste e disperate dei Paesi industrializzati) umiliandone la rabbia sui divani di velluto, anzi di similpelle, di inverosimili bordelli di lusso. A sua difesa è giusto aggiungere però, in forma di inciso, che le recenti indagini sull'universo giovanile (per quanto possono valere!) hanno mostrato degli adolescenti e dei post-adolescenti delusi e disillusi che non si sfogano nella protesta, né individuale né organizzata, ma si incapsulano piuttosto nel piccolo mondo circoscritto della sfera privata, dove accarezzano sogni e covano frustrazioni, piangendo e fantasticando con la testa sotto il cuscino. A poca distanza psicologica, cioè, dalle fantasie «cattive» della Santacroce, dai suoi personalissimi incubi, dalle sue ardenti masturbazioni mentali.

La messa in scena di *Luminal* è in effetti ancora quella di «città terribili» (di area germanica stavolta) della noia, della gioia comprata, di quell'esistere dissipato che sarebbe piaciuto ai surrealisti in spregio al perbenismo borghese; città misteriose e raggelanti di viali che si perdono nel buio, attraversate dai brividi artificiali dei fari e dei neon delle vetrine, città lunari di spaesamento e nostalgie dove, dantescammente il «sol tace» («Io sono Demon e la luna è mia madre», sussurra nella prima pagina la protagonista), e si incontrano ad ogni angolo di strada ombre inquietanti, figure di emarginati, sagome minacciose, mentre la gente per bene è inchiodata davanti alle TV; città di vespasiani labirintici come trappole e promiscui come bordelli, di locali soffocanti e sovra illuminati, di salette private dove si celebrano cerimonie decadenti di tormentoso piacere, rituali di annullamento e di esaltazione dell'Io. Una scorza di vita artificiale e magica, turpe e dolciastra dove la Santacroce incide le cicatrici di sensi di colpa e di vissuto traumatico («ricordi che salgono acidi nella mia mente» - p. 52 -), per rimpinguare la monodimensionalità di *Destroy* ed esorcizzare il pericolo di uno stile freddamente parnassiano e di una narrazione pietrificata; consapevole che qualcosa bisogna pur far succedere, magari ricavandolo dal repertorio decadente di amore e morte, per imprimere un po' di movimento ai tempi lunghi di un racconto assai povero di tutti quegli attributi che fanno intreccio:

«I lampioni sopra luccicano di gocce imperlate. I nostri tacchi alti e sottili sfiorano il margine dello stretto marciapiede odoroso di passi ormai lontani. Polvere lavata. Annusa. Quest'odore l'ho già incontrato. Per strada in pomeriggi-bambini estivi allora sulla bici cavalcata senza slip sulla corta gonna gonfia e il piacere della punta del sellino di pelle volontariamente premuta contro le morbide labbra glabre girovagando perditempo per dintorni senza mai superare limiti imposti (p. 34)

Su tutta la narrazione, rutilanti e blasfeme come certi idoli di Moreau, dominano le divinità dolci e spietate dell'ebbrezza psichedelica («Luminal», appunto), che traduce il tormento della nuova alienazione (quella indotta dalla civiltà del «loisir», voluto o forzoso che sia, del virtuale, della scorporeizzazione) nella visione deformata e nelle prospettive oniriche della realtà capovolta della notte: «Non conosco la luce di Zurigo. Quella vera. Vivo da anni in questa mia realtà capovolta che non conosce luce» - p. 11- (viene da pensare alla «notte/ che su di me ti inarchi e mi tormenti», in *Medicamento* di Patrizia Valduga, una originale voce femminile di questa fine di secolo dalla quale la Santacroce ha senza dubbio molto imparato).

Mentre dentro il tessuto di questo racconto statico ed inconcluso (opera aperta, in fondo, anzi spalancata, ma su un sempre-uguale che coincide col nulla) si intrecciano allucinazioni, emozioni violente, malinconico lirismo a ritmo quasi di danza, momenti

di sensualità sfatta, ossessiva e crudele, dove le due protagoniste, vampire di se stesse e di tutti quelli che incontrano (sull'orizzonte di latenti, ma ossessivi, sottintesi saffici), costruiscono i castelli di carta della loro rabbia e del loro tormento, secondo un diagramma psicologico non più limpido e non più approfondito di quello di *Destroy*; funzionale comunque a evocare incerte atmosfere dove si incontrano e si mescolano realtà e immaginazione, desiderio e frustrazione, sogno e memoria, passato e presente, mondo e scrittura, prosa narrativa e singhiozzato lirismo.

Il tripudio della scrittura, in altre parole: innica e ditirambica, galoppante e singhiozzata, farneticante ed ossessiva, incline all'invettiva e all'apostrofe, scrittura di voli e di cadute, estetizzante e volgare, che innervosisce e stordisce, che suscita complicità e repulsione, che sfida i contorni netti dell'espressione corretta in nome di un narcisistico ed urlato *dérèglement*; scrittura che dichiara sfacciatamente il suo artificio, mettendo in forse, mentre le ostenta, le remote sofferenze che la animano; e nella quale palpita, nella trappola di un circolo vizioso che racconta spaesamento, ansie e velleità, una parola che frema e si inarca inseguendo la vita che le sfugge, il significato che manca, diventando tanto più autistica e disperata, tanto più incapace di illuminare le cose con il suo effimero guizzo di luce, quanto più si lascia vincere dal demone che la abita:

Alle 22.00 usciamo dall'hotel e in rollerblade d'argento pattiniamo per le vie di Amburgo gravi di vizi ci fermiamo davanti al cinese restaurant dove luminosi di insegne orientali sembriamo giocattoli elettronici sotto cieli televisivi il nostro walkman a tre cuffie suona noise giapponese e la mia carne ha la consistenza della plastica pregiata e potrei svanire con un colpo di bacchetta magica e così riapparire perché sono totalmente irreali oggi e non ci sono nemmeno per metà e quasi potrei camminare come dio sull'acqua e vi volgio frigidì, stronzi passanti che osservate i nostri capelli coprire gli occhi scuri di ombretto e i cappotti in pelle tre tagli in meno credendoci solo fatti di droghe senza sapere che noi siamo i profeti del vizio estremizzato che si innalza a virtù e chiedo una censura entrando nel cinese restaurant per tutti coloro che non venerano la bellezza come si venera un santo e desidererei che qualcuno si uccidesse sconvolto dall'eleganza dei miei movimenti. (p. 84)

Come in *Destroy*, la cui vocazione *Luminal* riprende ed estremizza, anche qui si evidenzia una cifra narrativa che, fortemente in debito con la nostra realtà post-moderna di oggetti smaglianti e prepotenti, e di soggettività debole e amministrata («anime-arancia-meccanica» - p. 33 -), evita l'esito canonico del *pastiche*, del volutamente parodico, delle esibizioni di intertestualità, spingendo invece la scrittura, con tutti gli echi epocali che contiene, verso un «sublime» lirico-ditirambico, sua garanzia di coerenza e organicità, legittimato da un'idea di erotismo, di vita dei sensi, come porta d'accesso alla realtà vera del mondo.

Stordimento come fuga e rivelazione, come epifania dell'essere, che fa pensare al Decadentismo storico (viene in mente quel verso della Stampa, «vivere ardendo e non sentire il male», che D'Annunzio ha voluto come emblema dell'egotismo sensuale del suo superuomo), e rimanda a un versante della nostra fine di secolo, con paure e tormenti per tanti versi affini («perdersi nella giungla dei sensi/ asfaltare l'anima di veleno», ha cantato Alda Merini ne *La terra santa* agli inizi degli anni '80).

Mentre, a conferma di quanto è stato scritto di recente sul profilo complessivo della letteratura italiana contemporanea¹⁴, la Santacroce sembra interpretare in maniera addirittura emblematica quella costituzionale (e quindi inguaribile temo) condizione schizofrenica che con alterna coazione spinge la narrativa ora verso il miraggio della denuncia, della protesta, della rappresentazione del negativo, e, conseguentemente, verso

la consapevolezza, l'*engagement*, l'umanesimo (se non è ancora finito con la Storia e i suoi valori, ecc. nell'armadio degli abiti smessi); ora verso il Mercato, a sposare le richieste sempre più perentorie che rivolge agli scrittori in quanto produttori di merce.

Avvertenza - le citazioni delle opere della Santacroce sono tratte dalle seguenti edizioni: *Fluo*, Milano, 1999; *Destroy*, Milano, 1998; *Luminal*, Milano, 1998.

- 1 B. Falchetto, *Esordire negli anni '90*, in AA.VV. *Tirature '95*, a cura di V. Spinazzola, Milano, 1995. pp. 131 e segg.
- 2 Il giudizio di Mario Lunetta, apparso su «Rinascita», 19 ottobre 1985, si legge in F. Panzeri e G. Picone, a cura di, *Pier Vittorio Tondelli - Il mestiere di scrittore*, Roma-Napoli, 1997. p. 114
- 3 Così Tondelli sull'autore americano in P.V. Tondelli, *Un weekend post moderno*, Milano, 1998. p. 531
- 4 F. Pivano, *Minimalisti e post-minimalisti*, postfazione a B.E. Ellis, *Meno di zero*, Napoli, 1986. pp. 232-233
- 5 David Leavitt, *La nuova generazione perduta*, in *Ibidem*, Milano, 1998. p. 16
- 6 F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, 1995. p. 48
- 7 M. Barenghi, *I cannibali e la sindrome di Peter Pan*, in AA.VV. *Tirature '98*, Milano, 1998. p. 37
- 8 M. Sinibaldi, *Pulp - La letteratura nell'era della simultaneità*, Roma, 1997. p. 47
- 9 D. Leavitt, op.cit. p. 20
- 10 B. Pischredda, *Postmoderni di terza generazione*, in AA.VV. *Tirature '98*, op. cit. p. 45
- 11 Su questi temi mi permetto di rimandare ai miei *Cannibali in Mitteleuropa, ovvero l'ubiquità del Postmoderno*, in «Problem», Palermo, 1997, n° 109; e *Anni '90: la fabbrica dei mostri*, in «Studia romanica et anglica zagabiensia», Zagabria, 1998, vol. XLIII.
- 12 R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, 1975. p. 66
- 13 M. Sinibaldi, op.cit. p. 80
- 14 S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento (1945-1955)*. Milano, 1996. p. LVII.



Tommaso Landolfi

Gli animali di Landolfi

LUIGI TASSONI

L'occasione di riparlare di Tommaso Landolfi, a vent'anni dalla sua morte (Landolfi muore settantunenne l'8 luglio 1979), ci viene offerta dall'edizione in lingua ungherese, con testo originale a fronte, de *Le due zittelle/ A két vénleány*, nella traduzione di Margit Lukácsi e a cura di Ferenc Szénási (Budapest, Noran, 1999, pp.143).

Landolfi è stato quello scrittore miracolosamente vitale, tanto caro oggi soprattutto alle nuove generazioni, che aveva circondato il proprio vissuto del silenzio più ostinato, posto come fosse una barriera scaramantica a protezione di quel silenzio che domina in molta parte delle sue giornate, localizzate dalla mente degli *aficionados* nel famoso Palazzo di famiglia a Pico. Ricordo in un appassionato articolo di alcuni anni fa (*Le notti bianche di papà*, «Il Giornale», 23 dicembre 1984) in che modo Idolina, sua figlia, scrittrice, che avevo conosciuto già dagli anni universitari, rammentasse certe giornate fredde e desolate, dure e difficili a Pico, nelle quali il grande giocatore, colui che forse fu fino alla fine il «bel tenebroso», stava per spuntarla sull'unica partita che gli fosse concesso di vincere, quella con la scrittura. La strada scelta da Tom, come lo chiamavano Montale, Bigongiari, Luzi e gli altri amici fiorentini, era stata sin dall'inizio una delle più ardue: alla letteratura come «scienza» del verificabile aveva preferito la scrittura come ipotesi d'un possibile (che in lui si radica sul senso dell'impossibilismo) alla realtà come visibile egli aveva accostato un abile coltellino, spellandola, sbucciandola, aprendola come un frutto entro cui si muove «qualcosa», e domandando ogni volta al suo lettore: come mai possiamo vedere ora quel vermino roditore? Esiste forse? Ha diritto di esistere?

Non senza motivo uno dei suoi amici e critici più affezionati, Oreste Macrì, nella preziosa e, purtroppo, a tratti irretita monografia dedicatagli nel 1990, si preoccupa del lettore probabile di Landolfi, che allo scrittore non credo interessasse granché, comunque smarrito in un labirinto: «Landolfi non dà respiro al 'lettore', scrive Macrì, a parte la *suspense* come artificio dei romanzi gialli e dei romanzi cavallereschi contesta il critico che, fingendo pazienza con l'estro e bizzarrie, normalizza tale opera nella letterarietà o nella psicologia, umettando ed escorcizzando il demonismo del surreale o dell'informale». Ecco, in effetti Landolfi era dotato di un miracoloso vitalismo nato probabilmente dal voler mettere in gioco per vie informali lo spazio della narrazione, sperimentandolo senza formule conclamate e per di più con quel suo linguaggio colto e falsamente derivato dai russi e dai francesi dell'Ottocento. D'accordo, l'opera del tradut-

(Catanzaro, 1957; laurea all'Università degli studi di Firenze, Ph.D in Italianistica). Docente all'Università di Firenze e dal 1994 all'Università di Pécs, è professore ordinario di Letteratura italiana e di Semiotica all'Università *Janus Pannonius* di Pécs (Ungheria), dove è anche Direttore del Dipartimento di Italianistica. Numerosi i suoi studi pubblicati, oltre che in Italia, anche in Ungheria, Svizzera, Stati Uniti, Malta, Polonia, Repubblica Ceca, Romania. È autore dei voluti di saggistica: *L'occhio, la madre. Nell'opera di Piero Bigongiari* (1982), *Penna, Caproni, Betocchi* (1988), *Finzione e conoscenza* (1989), *Il sogno del caos* (1990), *La giovinezza di Mattia Preti e l'erose secentesco* (1989), *Mattia Preti e il senso del disegno* (1990), *Andrea Cefály* (1991), *Al di là del senso* (1992), *Poeti erotici del Settecento italiano* (1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (1995), *Sull'interpretazione* (1996), *Senso e Discorso nel testo poetico* (1999). Ha curato: le *Poesie* di Lorenzo Calogero (1986), le *Rime e prose d'amore* di Aurelio De' Giorgi Bertola (1992), la versione italiana di *Charmes* di Paul Valéry (1992), e l'antologia *Sull'immagine dallo zibaldone* di Leopardi (1997). È presidente della Società Dante Alighieri (comitato di

Pécs). Ha ricevuto il Premio Széchenyi per la ricerca scientifica dal Ministero ungherese della Cultura (1998). È stato *visiting professor* in varie Università in Europa, e *Fulbright Visiting Professor* negli Stati Uniti.

tore (ad esempio di Tolstoj, di Nerval, di Dostojevski, di Merimée, di Gogol, di Tjutcev), e ancor più quella dell'elzevirista «sofistico» (Montale) accrescono l'esercizio «informale» della scrittura, gli danno questa profonda coscienza: la narrazione è materialmente un complesso di imprevedibili. La sua opera si colloca fra le prove più ardue e meno popolari della nostra contemporaneità, quelle, per intenderci, che hanno come progenitore di numerosa prole il curioso Mr. Poe di Boston, e spingono tra le maglie poco indulgenti del solitario

Beckett, lo stesso Beckett di cui Landolfi dice senza nascondere cinismo che era un *mostriciattolo* capace di «allinear parole a non finire senza dir positivamente nulla». Ma la letteratura è anche questo: la prova della possibilità cinica, doppia, menzognera, come aveva annotato nel racconto *Maria Giuseppa*, del 1929.

Vi è insomma nella scrittura di Landolfi una dimensione fortemente connotativa della qualità dell'enigma, dell'enigma direi più che del mistero. Lo vide subito il lettore che nel 1937 si trovò a tu per tu con il libro di racconti dalla copertina rossa e riquadro bianco, dal titolo ammiccante: *Dialogo dei massimi sistemi*. Mai avrebbe preconizzato quel fortunato lettore di trovarsi a tu per tu con la narrazione come naturalizzazione dell'enigma. L'ho già detto di recente in un capitolo del mio libro *Sull'interpretazione*: l'enigma produce una divaricazione ma diviene a un certo punto, per esempio nel racconto eponimo della raccolta, la necessaria prova di esistenza o di sopravvivenza addirittura: non può essere eliminato, non uno dei suoi bracci può essere amputato, parla nella sua doppiezza di complementarità.

Ora, siccome non desidero qui addentrarmi in quel caso specifico e rischio anch'io di apparir indegnamente «sofistico», si deve deviare verso *Le due zittelle*, offerte da questa pregevole collana al pubblico ungherese non italianizzante, sperando magari che lo diventi.

In questa storia la cosa più inquietante è il fraintendimento dell'animalità che occupa a pieno titolo tutto il campo dell'immaginario. L'eroe e vittima della vicenda è nient'altro che una *scimia*, ovvero una scimia sacrificata con un rito a dir poco anti-vampiro dalle due timoratamente religiose *zittelle*: la scimia, giustappunto, che era il prezioso dono ereditato dal fratello morto, unico maschio di cui si fosse riusciti a parlare in quella casa. La scimia Tombo ne è il sostituto emblematico che, essendo divenuto mostruosamente sacrilego, con il consenso di un alto prelato e la mera opposizione di un pretino (poi messo all'indice), sarà giustiziato mediante uno spillone piantato nel cuore, non senza crudeli fallimenti dovuti all'inesperienza delle due assassine. La celebre scena dell'esecuzione della scimia sacrilega fa da contraltare alle scene delle fughe notturne di Tombo nel vicino convento, nel corso delle quali egli si macchia, agli occhi delle spettatrici timorate (una suora e una zittella), della colpa più grande dell'atto sacrilego, profanando l'altare della chiesa, mimando teatralmente il rito della messa con i paramenti sacri, l'ostia e il calice, persino gesticolando diabolicamente, divorando il cibo sacro e addirittura orinando sull'altare. Inoltre il trasgressore Tombo aveva osato imparare ad aprire dall'interno la gabbia in cui era rinchiuso nella cucina delle zittelle, e osato ritornarvi impunemente, richiudendosi accuratamente dopo ogni escursione notturna.

Quello sportellino aperto e addirittura quella fuga con rientro in cella aprono alla scimia lo scenario della possibilità, giocata in tutto e per tutto a proprio vantaggio con una sensata amministrazione del concetto di libertà, mentre le due zittelle, con dome-



stica annessa, le sbarre della propria gabbia non erano di certo riuscite neanche a scalfirle, prigioniere della ferrea volontà materna, mortificate nei propri desideri e nei comportamenti da una madre-padrone che come una mummia millenaria impartisce ordini e divieti fino agli ultimi istanti di vita, servendosi appunto animalescamente di meri segnali, rigurgiti, singulti, non più parole.

A ciò si aggiunga che la punizione deriva alla scimia soprattutto dall'essere apparsa nell'atto sacrale diabolicamente animale, mentre forse nella mente delle sue sorveglianti era già diventata una sorta di creatura più prossima all'umano. Landolfi sottolinea appunto questo sovrappiù di animalità: «la bestia aveva qualcosa d'innominabile e di schifoso, (...) qualcosa della bupreste e del cerambice» (qui l'eleganza dello scrittore designa col nome dei due noti coleotteri altre due trasformazioni animali contenute nell'etimologia: rispettivamente il bue e il capricorno), fino ad apparire come un «mostruoso ragno» che si arrampica sulle pareti.

Le figure dell'immaginario dell'animalità per Landolfi, come del resto in quello della follia, dell'impossibilismo, e del sogno, hanno in comune il tentativo di rottura di una norma e di un limite: al di qua della linea resta una cognizione del reale «normale», al di là scatta il fuori-gioco dell'abnorme, della metamorfosi, del perturbante, del dubbio: qualcosa o qualcuno sta forse là dove non dovrebbe stare. Eppure sta là! (Il poeta Alessandro Ceni in un suo bel libro, *La 'sopra-realtà' di Tommaso Landolfi* (1986), ne ha vagliato attentamente e magistralmente le evenienze).

Le due zittelle è stato scritto nel 1939 (e pubblicato nel '46), il già citato *Dialogo dei massimi sistemi* esce nel 1937, e nello stesso 1939 viene pubblicato un altro capolavoro landolfiano, *La pietra lunare*. Qui meglio si vede come la dimensione visionaria dell'andare fuori-norma, sfiorando il reale visibile per configurare un reale immaginato come diabolico, erotico, iniziatico, e persino malefico, non sia altro che frutto di una relazione, di un complemento. Se esiste il giovanotto Giovancarlo nella sua banalità di provincia, esisterà anche la seducente Gurù dalle belle gambe che terminano con zoccoli da capro. E la storia necessita di entrambe le facce della stessa medaglia. Per una recente edizione del romanzo (quella di Rizzoli del 1990), Andrea Zanzotto ha scritto pagine acutissime (della cui pubblicazione sono contento di essere stato il propiziatore), e lì ha parlato appunto di *sonno limpido e pieno*.

Ora, questa limpidezza un po' sonnambula ne *Le due zittelle* inverte i termini della consapevolezza e dell'incoscienza, e così i fatti strani visti come misfatti, quelli visti come diabolici e sacrileghi, e quelli crudeli, vengono quasi fuori dagli umori del quotidiano, dalle luci bianche e fredde di una cucina-obitorio, dalla camera da letto delle proibizioni tribali: la logica dello straordinario fiorisce sulle follie dell'ordinario.

La scena, dunque, del sacrificio della scimia è letteralmente cucita su questi due registri necessariamente complementari: «E d'un tratto vibrò il colpo. Ma, come si poteva del resto immaginare, lo spillone non seguì la via voluta: esso penetrò un poco più in alto o più in basso del cuore, o incontrò una costola. Convenne ripetere il colpo, una, due, tre volte. S'era fatto un silenzio di tomba».

La banalità psicotica è solo una traccia: quello spillone non tortura solo le carni e le ossa dell'animale «colpevole», del capro espiatorio, quanto anche punisce vendicativamente quelle dell'emblema tenuto in gabbia. L'animalità al maschile punita con il martirio.

Povert  e condizione sociale nel Decameron

ANTONIO SCIACOVELLI

Umana cosa   l'aver compassione agli afflitti: con questa frase comincia il proemio del Decameron (BOCCACCIO: *Proemio*, 2), la disquisizione del Certaldese sulla consolazione delle pene d'amore e sugli effetti consolatori della lettura, ovvero dell'ascolto delle sue *cento novelle, o favole, o parabole o istorie* (BOCCACCIO: *Proemio*, 13), che egli offre in soccorso e rifugio di quelle che amano (*ibidem*) additandone a priori le caratteristiche didattiche e di insegnamento morale. Il lettore odierno, che non

conosca per  il seguito del proemio e legga solo questa primissima frase, probabilmente penserebbe ad altre afflizioni, genericamente morali e spirituali, o pi  semplicemente materiali, in quanto che la nostra attuale concezione di

afflizione, prossima all'angoscia ed all'abbattimento fisico e spirituale, si avvicina sentimentalmente alla miseria, all'emarginazione sociale, alla disperazione di esser posti ai margini della comunit , fino alla prefigurazione di una condizione da cui l'immaginario della nostra societ  dominata dalla sete di successo e di esibizionismo sociale rifugge decisamente.

Nel 1986   apparsa, per i tipi di Laterza, una storia della miseria e della carit  in Europa compilata da Bronislaw Geremek, con il titolo eloquentissimo *La piet  e la forza*, che aveva lo scopo di fornire un quadro esaustivo del fenomeno della povert  in Europa dal Medioevo fino all'et  moderna: la conclusione del prezioso volume, intitolata *Storia della piet *, parte dalla riflessione secondo cui l'analisi dei sentimenti umani attraverso la storia, promossa dal grande storico Lucien Febvre ed attuata per alcune tematiche importantissime come l'amore o la paura, incontri sul suo cammino un sentimento che non solo ha, come gli altri, un carattere pressoch  costante e coerente nell'ambito di una data civilt , ma che ha sempre avuto

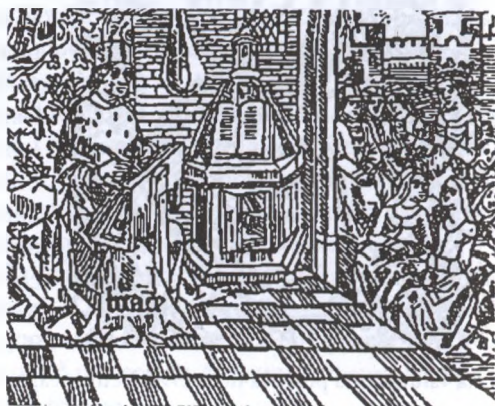
una valutazione positiva nella civilt  europea, ovvero la carit ; ma subito il nostro autore ci pone di fronte alla forte dicotomia tra carit  (*caritas*) intesa come amore e la compassione, che pu  essere interpretata come una virt  fasulla, una passione che pu  divenir nociva e che nasconde lo strano eppur frequentissimo meccanismo di commistione di interesse e di amore del prossimo, per non parlare della speranza di un valore escatologico dell'azione di aiuto, che pone il donante in contatto con le forze soprannaturali: in questo caso la compassione assume la sua valenza dispregiativa, che nei





mentre tale sentimento dovrebbe naturalmente originarsi, per effetto della *caritas* cristiana e più latamente umana: l'afflitto, il povero, anzi il *mendicante*, forte della sua capacità di indurre compassione negli uomini, se ne serve per trarne un profitto, ben sapendo di potersi appellare ad un *do ut det* in cui Colui che *dat* non può essere che il Signore, non avendo il povero di che donare. Mi sembra che la lucidissima analisi che chiude il volume di Geremek meriti una grande attenzione da parte nostra, poiché ci aiuta a meglio conoscere la storia del rapporto tra umanità rinunciataria e glorificatori del lavoro, tra poveri per vocazione, nascita o mutamento sociale e classi dominanti, fino a riconoscere nell'istituto della prigione (uno dei sistemi di attuazione del principio di esclusione di elementi che hanno violato le regole di convivenza collettiva) come veniva utilizzato dalle autorità laiche già nel medioevo, lo strumento sistematico di condanna per gli insolventi inabili al lavoro: la pena non era nella privazione della libertà, ma nella fame, in quanto costoro non avrebbero avuto di che sostentarsi, non avendo disponibilità materiali; in questo modo si giunge alle grandi reclusioni dei mendicanti alle soglie dell'età moderna, che registra un mutamento radicale degli atteggiamenti sociali nei confronti della miseria.

Ma cosa cambia dal Medioevo all'età moderna? La spiegazione non va ricercata in un innalzamento degli «indici di crudeltà» dei potenti e dei legislatori del XVI secolo, quanto piuttosto nella vera e propria «istituzionalizzazione» della povertà avvenuta attraverso l'affermarsi della civiltà cristiana che aveva, volente o nolente, accompagnato l'intero sviluppo della civiltà europea medievale dalle rovine dell'Impero alla rinascita delle città, delle attività intellettuali ed economiche fino alle elaborazioni di differenti ordinamenti politici e sociali da riscontrarsi nel sistema feudale come nella cosiddetta «civiltà comunale»: durante tutto il Medioevo convivono due netti atteggiamenti, di pietà istituzionalizzata e di vera e propria paura nei confronti del potenziale destabilizzante insito nei ceti poveri, che per invidia sono portati a rubare, ovvero per



necessità ad organizzare la loro vita sulla base di attività «malavitose» come la prostituzione e l'assassinio (*vedi anche* DELORT:94-103).

Non bisogna dimenticare la polivalenza del concetto di povertà dipendente dalle modalità di acquisizione della condizione stessa: la scelta volontaria, spinta fino al romitaggio, passa attraverso una serie di valenze positive come l'abbandono della mondanità, l'esclusione dalle attività produttive, la conquista della «nudità di Cristo»; mentre l'identificazione dei poveri con i vagabondi crea la categoria dei poveri svergognati, che si oppone a quella dei poveri vergognosi che provengono da una diversa condizione sociale ed hanno dunque perso il benessere. È forse ancora più significativa e paradigmatica la distinzione tra pauperismo rurale e miseria urbana, in quanto quest'ultima non solo coinvolge la stessa classe dei lavoratori precari e degli immigrati, ma è sicuramente più appariscente in un contesto di urbanistica sociale dove si verifica o la circoscrizione dei quartieri poveri all'interno del tessuto urbano, o l'allontanamento progressivo dei poveri dal nucleo delle attività cittadine, ma ad ogni modo l'esclusione di alcune categorie di poveri dalla fruizione dei diritti civili.

L'atteggiamento della cultura laica del Medioevo, nei confronti della miseria, è mutevole: sicuramente, l'altissima considerazione che della Povertà aveva Dante (nella Commedia sono numerosi gli esempi di povertà come scelta di vita, in opposizione ad una ricchezza di beni solo materiali che porta alla miseria dell'anima, alla smoderatezza nei piaceri terreni e ad altri spaventosi mali spirituali, per non parlare della perniciosità della stessa convivenza con il denaro, esperita da chi ne fa commercio e fonte di guadagno) deve servirci da metro di paragone per osservare come questo fenomeno si sia depositato nella letteratura italiana. Nel Decamerone, senza che venga all'argomento dedicata una giornata particolare, restiamo colpiti dalla varietà di situazioni e tipologie che Boccaccio ci fornisce a questo proposito: ora ci viene proposto il meccanismo narrativo legato alla *condizione servile* intervenuta per influsso della sorte, ora il *travestimento* che pure si riferisce a quella volontà di apparire poveri per interesse di cui leggiamo una vera e propria manualistica nel Lazzarillo (e in numerose espressioni del genere picaresco).

Notevole è la frequenza, nelle prime giornate, di questo motivo della perdita di una *condizione di vantaggio sociale* seguita dall'*accettazione della condizione servile* o di povertà: l'ottava novella della seconda giornata, che ci narra le vicende del Conte d'Anguersa che *falsamente accusato, va in esilio* (BOCCACCIO:II, 8, 1) porge chiaro l'esempio per così dire sociografico di questa degradazione sociale che non doveva essere infrequente negli anni di turbinosi cambiamenti sociali che videro l'ascesa della borghesia mercantile a discapito dei privilegi economici dell'antica nobiltà, ovvero gli sconvolgimenti politici legati alla buona o cattiva stella di un principe o di un grande feudatario; proprio nella stessa giornata è la novella terza a ricordare la grande eco delle lotte tra Enrico II ed il suo primogenito Enrico che caratterizzarono la storia dell'Inghilterra negli anni '70 e '80 del XII secolo, ed ebbero grande influenza sulla sorte di numerosi mercanti italiani che, in quel tempo, avevano investito molto nella pratica dei prestiti e dei pegni a nobili dell'isola, e che videro scemare i propri guadagni o perdere del tutto quanto avevano faticosamente accumulato, parallelamente con i cambiamenti intervenuti nella politica (BOCCACCIO: II, 3, 14-16; *ma vedi anche la suggestiva monografia su Francesco Datini a cura di Iris ORIGO*).

Quali sono le conseguenze della fuga del Conte? Innanzitutto, la famigliola deve viaggiare *senza farsi conoscere* (BOCCACCIO:II, 8, 26), ovvero perdere quel diritto a valersi di un distintivo sociale (il nome, la fama) che la tradizione (e specialmente nella società feudale) cristallizza in un alto privilegio; il Conte deve poi rassegnarsi a chiedere l'elemosina da *povero vergognoso* (non si tratta di precisazione da poco, in quanto tale etichetta conserva al nobile uomo integra la dignità morale, pur nella umiliante discesa agli inferi della miseria) ed accettare che i suoi figlioli stessi vengano destinati alla condizione (che implica il mestiere) di servi, a che possano rimanere, seppur privi dei diritti di nascita, nel *milieu* che meglio ad essi pare confarsi, e dal quale potranno cominciare la scalata a risalire. Nel momento umiliante della fuga, il conte aveva comunque raccomandato ai suoi figli che *pazientemente comportassero lo stato povero nel quale senza lor colpa la fortuna con lui insieme gli aveva recati* (*ibidem*). Quindi, dopo aver sistemato gli affari di prole, l'immarcescibile conte parte alla ventura, si proietta nel mestiere delle armi, da semplice fante, al fine di ritrovare, nel servizio che pure era appannaggio della sola nobiltà, quella dignità che per nascita gli spettava, ora da riconquistare attraverso un paziente iter nella carriera militare. Che il conte scelga proprio questa strada non è causale, e d'altronde sappiamo bene quanto rari fossero i tentativi di ascesa della scala sociale provati dal gradino più basso, ovvero dalla condizione di miseria assoluta: se escludiamo casi di eccezionale intelligenza ed opportunismo (ma spesso non si trattava che di calcolo e predisposizione alla speculazione), la storia dei mercanti e degli uomini di affari italiani del Medioevo ci insegna come fosse necessario, ad ogni modo, un piccolo capitale in denaro o in buon nome a che il novello mercatante potesse praticare la sua attività competitivamente, come anche numerose novelle boccacciane testimoniano, novelle in cui non vengono esclusi mezzi dettati dalla sorte o dalla disperazione per il recupero del capitale iniziale dissipato o perduto, di cui l'esempio più rocambolesco è, a nostro avviso, il caso di Landolfo Rufolo, che da mercante diviene corsaro e di volta in volta passa dalla buona alla cattiva ventura diventando esemplare (e cinico) paradigma dell'infinità di risorse a disposizione del mercante (BOCCACCIO:II, 4). Crediamo sia stato a sufficienza illustrato come anche i mercanti, a guisa degli artigiani riuniti in corporazioni e consorterie, avessero da subito adottato un sistema di apprendistato altrettanto esclusivo e fondato su alleanze familiari o di vicinato, che escludeva quasi a priori l'introduzione di elementi esterni, specie se tali aspiranti non erano confortati da una buona reputazione (*vedi* ORIGO: *passim*). E quale reputazione poteva essere di peggior fama che quella di esser caduti in miseria, quando proprio l'ideologia mercantile si fondava sulla ricerca estrema dell'utile? Non bisogna, inoltre, dimenticare quell'atteggiamento di ostinata chiusura alle nuove mentalità che traccia un lungo itinerario almeno da Dante ad alcune pagine di Goldoni, passando per il Don Chisciotte: il sangue nobile si rifiuta di aderire ai meccanismi dei *subiti guadagni*, forse per alte aspirazioni di purezza morale, forse per una innata incapacità di piegarsi ad una forma di *negotium* che non sia quella dell'attività politica, ovvero della intermedia forma dell'*ars bellandi*.

Anche nelle vicende del Conte questa risolutezza aristocratica è rappresentata, sebbene appaia nella sua forma più paradigmatica proprio nella figura di Federigo degli Alberighi (BOCCACCIO:V, 9), che pure sarà costretto, per amore, a mescolare il suo sangue con quello di Giovanna, Monna ma di famiglia che, specie nella mentalità ma-

trimoniale, ha conservato i parametri borghesi: in queste nozze vediamo fortemente esplicitato l'avvicinamento di due classi sociali che, altrimenti, avrebbero pregiudicato una l'esistenza dell'altra, per diritto di sangue o di censo!

L'assunzione del penoso giogo della miseria, dunque, si rivela nel Decameron espediente narrativo teso a determinare una spettacolare *risalita*, fondando una tradizione narrativa di riscatto sociale di cui il romanzo d'appendice ha abusato, per non parlare delle forme più moderne dello stesso, i telesceneggiati che pure propongono instancabilmente questo topos di grande effetto patetico. Naturalmente, nella nostra novella i meccanismi di agnizione incrociata che faranno ricongiungere la famiglia divisa dagli eventi, dopo la riacquisizione della buona fama (una vera e propria riabilitazione!), sono assai complessi, e portano comunque il marchio di quella umiltà che sola porta gli uomini al riconoscimento delle loro virtù morali. Questa umiltà, con cui si ottiene a buon diritto la elemosina di conventi o case signorili, si oppone in maniera stridente alle doti tutte negative di chi rientra nella categoria più minacciosa e pericolosa di misero, cioè di quanti vengono ritenuti, in quanto poveri non vergognosi, sovvertitori dell'ordine sociale, criminali, profittatori della carità cristiana.

Forse questa categoria è in modo più pittoresco rappresentata da Boccaccio in alcune novelle di grande effetto realistico: pensiamo soprattutto alla prima della seconda giornata, in cui Martellino, insieme con i suoi due comparì, finge di esser storpio (non per procacciarne profitto, ma per poter entrare con diritto di precedenza nel Duomo di Treviso, ove era esposta la salma del sant'uomo Arrigo, non a caso esempio di povertà ed umiltà!) e viene poi scoperto, quasi lapidato dalla gente del posto, per il sacrilegio perpetrato non solo nei confronti di Dio, ma del Santo della città. Il finto storpio non doveva essere una rarità, in un mondo in cui la carità dell'elemosina era una pratica diffusa ed obbligatoria, che pur spingeva molti ad approfittare della credulità degli altri per poter vivere senza lavorare (anche SACCHETTI ha nella sua LXIV un episodio simile). Questa obbligatorietà, inibita forse da atteggiamenti estremi da parte di alcuni *elemosinanti di professione* presenti anche nei ceti non miseri (siamo alla riformazione della classe dei *clientes* di romana memoria!) la vediamo mirabilmente (e doppiamente, per la struttura di incastonamento della narrazione) rappresentata nella novella di Bergamino, in cui l'abate riflette tra sé: *Deh, questa che novità è oggi che nella anima m'è venuta, che avarizia, chente sdegno, e per cui? Io ho dato da mangiare il mio, già è molt'anni, a chiunque mangiar n'ha voluto, senza guardare se gentile uomo è o villano, o povero o ricco, o mercatante o barattiere stato sia, e a infiniti ribaldi con l'occhio me l'ho veduto straziare, né mai nell'animo m'entrò questo pensiero...* (BOCCACCIO:I, 7, 23). La carità cristiana, dunque, non conosce differenze di appartenenza sociale o di comportamento morale, secondo le parole dell'abate, eppure chi dispensa l'elemosina non può prescindere dal privilegiare piuttosto chi si dimostra vicino ad una concezione della miseria come umile e serena accettazione di una volontà divina, rispetto a chi la utilizza come mezzo di protesta, come *mestiere* per procacciarsi il pane con l'inganno. D'altronde, non possiamo nasconderci che esista una forma di punizione nei confronti di chi, male agendo ovvero non rispettando le convenzioni morali indispensabili al mantenimento dell'equilibrio sociale, viene colpito dalla sventura: nella macchinosissima terza novella della quarta giornata troviamo l'esempio di un radicale cambiamento di condizione, provocato da una sorta di *vendetta divina*, per la

quale sei giovani amanti, dopo aver subito una vera e propria decimazione, da ricchi che erano ... *di notte se ne fuggirono a Rodi, dove in povertà e miseria vissero non gran tempo.* (BOCCACCIO:IV, 3, 33)

Orbene, quella condizione temporanea di emarginazione e miseria che in altri luoghi del Decameron viene ribaltata in riconquista della felicità o della ricchezza, diviene in questo caso fatale, definitiva e chiaramente indicata come condanna, pur se abbattutasi su giovani (mentre il Conte d'Anguerra viene raggiunto dai colpi fatali della sorte quando non è più tanto giovane virgulto, ma piuttosto maturo uomo di famiglia e responsabilità) che dovrebbero ad ogni modo manifestare l'energia necessaria per riscuotersi: si tratta di un'accusa al comportamento sfrontato, avventato ed irresponsabile di giovani impulsivi ed inesperti, come il narratore ricorda nell'affabulazione secca che conclude la vicenda dei giovani: *Adunque così fatto partito il folle amore di Restagnone e l'ira della Ninetta sé condussero e altrui.* (BOCCACCIO:IV, 3, 34)

La miseria dunque, intesa come risultato dell'azione concorrente di forze ed eventi (e della capacità tutta umana di forgiare il proprio destino) può essere temporanea o definitiva, e sicuramente in questi casi, in cui essa rappresenta soprattutto un espediente narrativo, sono statisticamente maggiori le possibilità di riscatto: d'altronde, chi riesce a rivalersi sulla sorte viene riabilitato dalla collettività, mentre chi resta povero e non si impegna per l'uso di questa condizione al fine di raggiungere l'elevazione spirituale, viene ben presto dimenticato. Altro caso è, dunque, quello di quanti scelgono volontariamente la povertà come condizione di vita, seguendo un ideale diffuso proprio da una cristianità di tipo orientale, quello dell'eremita.

Per illustrare questa categoria, ci pare doveroso incominciare dalla novella settima della terza giornata, in cui Tedaldo, travestito da pellegrino, tratta in un ampio ragionamento l'annosa questione della dicotomia tra quanto predicato dai frati e quanto da essi messo in pratica: la lunga requisizione del fiorentino vuole dimostrare come tutti gli ideali di rinuncia ai beni del mondo, ai piaceri, alla vita sociale, che vengono predicati dal clero, siano in realtà addebitati soprattutto ai fedeli che di quel clero non fanno parte (BOCCACCIO:III, 7, 30-54). A contrastare umoristicamente il discorso di Tedaldo, un paio di novelle più avanti troviamo la situazione della Barberia, dove la graziosa ed inesperta Alibech, decisa a vivere in romitaggio, si reca in quella vera e propria regione che gli eremiti hanno eletto a loro luogo di abitazione, regione dove essi si dispongono a poca distanza l'uno dall'altro e, nonostante tutto, tentano di serbare quella condizione di lontananza dal mondo, passandosi la importuna ospite che viene vista come l'elemento turbatore della *beata solitudo, sola beatitudo* (finalmente il tanto agognato confronto con il demonio tentatore!): pure, queste storie di eremiti apparirebbero assai lontane dal nuovo stile di vita delle città del Trecento, ferventi di attività, ricche di tentazioni e, sicuramente, più comode delle spelonche di deserti africani, se Boccaccio non ci offrisse ancora una splendida variazione sul tema, incastonata nella novella *fuori serie* che introduce la quarta giornata, presentandoci la storia di Filippo Balducci eremita di vocazione, che costringe all'eremitaggio anche il figliuolo, per farne un umile servitore di Dio. La povertà di questi due eremiti che vivono assai vicini al contesto urbano, eppure ritirati sul loro Monte Asinaio è da un lato frutto di sincera rinuncia al mondo, dall'altro vista anche come povertà spirituale per il fanciullo figlio di Filippo, che nonostante la attenta vigilanza del genitore, sarà inevitabilmente toccato dalla forza

incoercibile dell'amore. Uno stile di vita rinunciatario simile a quello del Balducci lo avevamo ascoltato nella sacrilega confessione di Ciappelletto, che aveva esaltato la frugalità come paradigma di quella rinuncia che sarebbe inevitabilmente passata per la scelta della povertà, come momento di totale imitazione della *nudità di Cristo*.

La miseria di alcuni ceti urbani, dunque, viene registrata ed esorcizzata nel procedimento narrativo, ridotta il più delle volte a momento di transizione, punizione momentanea da parte di una sorte che può mutare grazie alle qualità di forza morale ed intraprendenza insite nell'uomo che, da questo agone con la ventura, esce rafforzato nella sua dignità.

BIBLIOGRAFIA:

- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron* (ed. a cura di Vittore Branca), Torino 1980
 DELORT, Robert, *La vita quotidiana nel Medioevo* (trad. it. di Maria Garin), Roma-Bari 1997
 GEREMEK, Bronislaw, *La pietà e la forza. Storia della miseria e della carità in Europa* (trad. it. di Anna Marx Vannini), Roma-Bari, 1986
 ORIGO, Iris, *Il mercante di Prato* (trad. it. di Nina Ruffini), Milano 1997

L'immaginario della morte in Foscolo

(Estratto dalla relazione esposta al concorso nazionale OTDK Pécs, marzo 1999)

Per nuova legge impone oggi i sepolcri fuori de' guardi pietosi, e il nome a' morti contende. ...¹

BEÁTA TOMBI

Nel famoso carme *Dei Sepolcri* sembrerebbe proprio che Foscolo protesti contro il decreto napoleonico, come Antigone in un dramma di Sofocle, che affronta Creonte per poter seppellire suo padre. Il problema centrale è simile: non si possono ridurre i sentimenti al contenuto di una legge. Foscolo con il suo carme voleva richiamare l'attenzione della gente sull'importanza del passato e sul rispetto dei valori. Si aggiunge nel Commento che il decreto «nega la fama ai morti, perché li abbandona all'anonimato delle fosse comuni, ma soprattutto perché trasferendoli lontano dalle cure affettuose dei parenti, li condanna alla dimenticanza.»² Perché i nomi incisi nelle pietre sono tracce attraverso cui il passato diventa paradossalmente tangibile. In questo senso le tombe perdono la loro identità di oggetti e diventano garanzia di eternità e di fama.

è laureanda presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs. Sta conducendo una ricerca sull'opera di Foscolo ed è attualmente impegnata nel progetto ERASMUS (Università di Bologna).

I sepolcri si annullano come tombe delle madri piangenti, ma si trasformano in luoghi sacri della nazione; e i cimiteri non sono uguali ai cortili della morte e del rigoglio vegetale, ma diventano i cortili di solennità e di coscienza nazionale.³

Ma il nuovo decreto cancella gli attributi «antichi» dei sepolcri. Il poeta prende sì atto delle conseguenze della legge, ma dipinge una visione,⁴ l'apocalisse dei cimiteri. La visione è legata alla Bibbia e il poeta amplia il campo semantico dell'apocalisse dei cimiteri paragonandola alla visione della morte nazionale, perché la «distruzione» dei sepolcri causa la scomparsa della memoria dei personaggi illustri, che significa la morte della civiltà, e rende la visione più vivace enumerando gli attributi della morte. Si rianimano «la derelitta cagna»⁵ e «l'upupa»⁶, come uccello frequente nei testi sepolcrali e di argomento funebre. Ma i contadini veramente hanno paura dell'upupa, perché secondo un mito antico - la cui radice si trova nella *Metamorfosi* di Ovidio - questi uccelli sono simboli della morte e sentimento del dolore.⁷ Anche nei sonetti foscoliani risuona questo gemito, come suono della morte, eco del silenzio, così che si crea un'opposizione tra il gemito e il silenzio che nascono dalla scomparsa.⁸

In quattro versi si rappresentano due modi dell'esistenza: un bambino addormentato e una persona morta.⁹ Con la persona morta, che simboleggia il passato, viene indicato ciò che non trova il suo posto nel corso del tempo, perché non ha ricevuto il suggello dell'onore estremo (la tomba). Il bambino addormentato simboleggia la generazione giovane che non conosce il passato e viene protetto e impedito, in questo atto di consapevolezza, dalla madre che indica il potente presente. Ma il passato esiste e fa parte di noi, non possiamo dimenticare né i perso-

naggi illustri né le loro gesta perché con la scomparsa del passato muore anche la nazione. Quest'idea rappresenta il pensiero centrale del Carme, a cui il poeta si richiama componendo il testo in base a precise contrapposizioni. Per esempio: «dentro l'urne»¹⁰ ↔ «il sole»¹¹; «limitare di Dite»¹² ↔ «Celeste»¹³; «fiori»¹⁴ ↔ «ortica»¹⁵; «lezzo»¹⁶ ↔ «zefiro»¹⁷; «sangue»¹⁸ ↔ «gloria»¹⁹; «Troade»²⁰ ↔ «Elisio»²¹; «mute vie»²² ↔ «canto»²³.

Ma le tombe non significano soltanto la gloria nazionale, hanno un senso più intimo. Le tombe familiari sono le pietre attraverso cui si crea un rapporto con gli antenati, cioè rappresentano uno schermo e un mezzo per la continuità della comunicazione.

La tomba coincide anche con quella pace e quella tranquillità che Jacopo sempre vorrebbe ottenere. Nella propria fervida immaginazione l'eroe foscoliano vede spesso la sua sepoltura. (lettere del 12 Novembre²⁴, del 25 Maggio²⁵ e del 7 Settembre²⁶) Nell'*Ortis* si parla soltanto qualche volta dei sepolcri e delle tombe, che il poeta indica più di frequente come pietre bianche e alberi, che hanno la stessa funzione. I pini e i cipressi, sia nell'*Ortis* sia nei *Sepolcri*, sono posti a guardia per vegliare i morti. I pini, come nascon-

DEI
SEPOLCRI
 C A R M E
 DI
 UGO FOSCOLO

BRESCIA
 PER NICOLÒ BETTONI
 MDCCCVII

NC
 12.99
 51

devano Gesù fuggente, così nascondono e proteggono i cadaveri; e inoltre sono piante poste sotto il segno del padre, e questo è il motivo per cui Jacopo viene seppellito «sotto i pini del colle»²⁷. Anche questo gesto esprime la filosofia di Foscolo: dopo la morte, Jacopo si unisce con la natura e diventa parte dell'universo. Prima del suicidio Jacopo si congeda dalla natura²⁸ che ritroverà in un'altra forma, ritornando al padre, all'origine e alla terra natale.

In fondo la versione dell'esilio di Jacopo è un pellegrinaggio²⁹, anche perché questi vorrebbe purgarsi delle colpe e trovare la felicità eterna vicino a suo padre.

Ma se accettiamo la tesi di Derrida³⁰, secondo cui la persona amata continua a vivere dentro di noi, dopo la morte, il pellegrinaggio si trasforma in un iter filosofico il cui ambiente è l'anima del protagonista. Sorge dunque il problema dell'assenza e della presenza, perché il padre è sempre presente, ma come può essere presente un personaggio già morto?

Secondo il poeta esiste la morte fisica e la morte dell'anima. La morte fisica è emblemizzata nell'urna, rispetto al vuoto e all'ombra cioè all'assenza.³¹ Ma l'anima è sempre presente e fa riferimento alla persona «altra». Questo viene attestato dalla forma epistolare, da una forma tipica del Neoclassicismo, che è quella dunque ideale per l'*Ortis*. La lettera serve ad illudere chi la scrive, e chi la legge, coprendo il vuoto fra l'emittente e il ricevente che sono in un diverso luogo e in un diverso tempo. Accanto al cadavere di Jacopo viene trovata una lettera a sua madre (in essa l'autore invoca la madre che gli stia vicino nei suoi ultimi momenti)³². Ma questo romanzo non è soltanto un romanzo epistolare, è ormai una confessione, perché Jacopo parla apertamente della sua vita, e riassume e conclude le vicende della sua sorte. I brani densi di momenti autobiografici hanno vita autonoma, cioè si annullano come brani di un romanzo ottocentesco e diventano l'epitaffio del protagonista che conclude la propria vita.³³ Non sappiamo esattamente se c'è un epitaffio sulla tomba di Jacopo o no, ma due parole sicuramente sono state incise nella pietra: *Jacopo Ortis*, perché il nome, personale e individuale, racchiude la vita unica. Attraverso questa iscrizione la pietra statica e inanimata riceve la possibilità dell'indicatività comunicativa, riceve «voce» e crea un suo linguaggio. Il sole guardando in giù vede l'epitaffio e lo legge, cioè diventa un occhio che legge. Nelle opere foscoliane la luna compie la stessa funzione, e a causa dell'atmosfera oscura essa sostituisce il sole e diventa occhio leggente sia nell'*Ortis* che nei *Sepolcri*.

e le spingevano a funestare la Luna
che tramontando, ad ora ad ora illuminava
nella pianura i suoi pallidi raggi le croci
conficcate su i tumuli del cimitero,³⁴

e l'immonda accusar col luttuoso
singulto i rai di che son pie le stelle
alle obbliate sepolture.³⁵

Il sole (la luna) e la pietra creano una figura retorica che è la prosopopea. La voce (~la bocca) e l'occhio (~ gli occhi) creano una faccia. Questa catena si trova anche nell'etimologia del tropo: *prosopon poiein* che significa: formare faccia o maschera. La prosopopea è il tropo dell'autobiografia, attraverso cui il nome del personaggio diventa così come un volto.³⁶

Anche il poeta iscrive il suo nome nella memoria e nella storia letteraria scrivendo il proprio epitaffio: *Sesto tomo dell'Io*³⁷. Così crea un volto indimenticabile, perché questo titolo sintagmaticamente indica la concezione foscoliana più tipica nelle sue opere. Il bene che partecipa del finito significa la morte, la fine della vita, mentre il male che partecipa dell'infinito significa l'immensità nel tempo e nello spazio. Esiste in questo una contrapposizione con Leopardi, là dove il poeta tende al cielo e all'infinito sedendo nella sua gabbia a Recanati, mentre il protagonista di Foscolo, Jacopo Ortis, non vuole immedesimarsi nell'infinito, neanche quando ha la possibilità di farlo; scende dai colli e ammira le valli.³⁸

Così trova l'unità e l'eternità nella morte, che per lui significa il finito desiderato. Il finito entro il quale, secondo la concezione greca, regna l'*aion*, mentre la vita viene caratterizzata dal *kronos* cioè dal «reo tempo, che fugge»³⁹. Il *sonetto primo* di Foscolo, dedicato alla sera, anticipa l'immagine più ampia della «fatal quiete»⁴⁰ che è la morte. La sera, come una metafora antica, viene interpretata in modo foscoliano e per questo si può parlare di un certo tipo d'immagine: come *imago* è il simbolo dell'assenza, cioè di qualcosa di irrappresentabile. Diventa l'immagine dell'eternità, che porta al «nulla eterno»⁴¹. La sera viene caratterizzata dalla morte, dalla tomba, che nasconde e copre le ossa, ma nello stesso tempo le mostra. Questa funzione della sera, entro l'immaginario foscoliano della morte, somiglia alla funzione del velo nelle *Grazie*, perché il velo intende «riparare, avvolgere, custodire la nuda immagine perfetta 'fuor de'guardi' impietosi e bramosi degli uomini allontanandola dunque da essi e vanificando ogni desiderio e possesso»⁴².

La morte, la fine della vita, si riveste di un senso positivo, perché diventa il principio dell'eternità che porta «l'aion». Ma anche il presente riceve valore positivo attraverso il passato, perché ogni dolore del presente cade nell'eternità dove «le leggi del tempo si annullano»⁴³, come si rammenta nel sonetto dodicesimo⁴⁴ di Foscolo.

Secondo il poeta l'unico periodo dell'esistenza è il passato, perché il presente è fuggente, il futuro è oscuro, e dunque rimane all'individuo soltanto il passato, come unico spazio dell'esistenza. Ma questo passato non significa gli anni consumati, perché non si trova nella vita quotidiana, ma corrisponde all'origine, all'antichità, al momento già perduto dall'uomo neoclassico. Per questo lo scrittore collega l'immagine dell'origine e della nascita alla fine e alla morte. Ma la sera è un simbolo centrale anche nell'*Ortis*, la sera si distende sopra il mondo avvolgendo in buio eterno. Il buio nasconde tutto e offre sollievo; per questo anche Jacopo Ortis si suicida col favore della notte.

Se in generale la scomparsa distrugge tutto e annulla i valori, e talvolta essa è inconcepibile come entità dell'esistenza, secondo Foscolo invece la scomparsa in sé non ha luogo, e la morte rappresenta il tempo in cui si realizzano quelle unità ideali irrealizzabili nel corso della vita che tutto consuma e distrugge.

Sebbene le tombe accolgano i cadaveri e funzionino come solidi eterni del passato, la memoria è quella che conserva il ricordo delle persone perdute consentendo di non dimenticare. Qualche volta si può così rievocare il passato lasciandolo esistere in un'altra dimensione, perché questi personaggi cessano di essere come persone e diventano tracce di ricordo, riassumendo la possibilità di esistere in uno spazio e in un tempo eterno.

Nelle opere foscoliane la morte esiste ed è rappresentata come ultima possibilità dell'uomo per concepire la realizzazione di un freno alla perdita delle «cose». Se tutto è perduto, come leggiamo nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, il protagonista del romanzo epistolare tenta di capire il tutto come totalità esorcizzando il tema della perdita attraverso il «tempo della morte» intesa come recupero della totalità.⁴⁵

BIBLIOGRAFIA

Autori vari

- ADAMIK LAJOS-JELENCZKI ISTVÁN-SÜKÖSD MIKLÓS (szerk.), *Mauzóleum «A halállal való foglalkozás», Bölcsész Index Central Könyvek*, 1987.
- BINNI, WALTER, *Ugo Foscolo storia e poesia*, Einaudi, Torino, 1982.
- DERRIDA, JACQUES, *Mémoires Paul de Man számára*, Józsefvég Műhely Kiadó, Budapest, 1998.
- FERRUCCI, F., *All'ombra dei cipressi, in Addio al Paradiso*, Bompiani, Milano, 1971.
- JESZT LÁSZLÓ-ZELLEI LÁSZLÓ (szerk.), *A halál egészen más...?*, Medicina Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- KOLTAI-KASTNER JENŐ, *Ugo Foscolo, «Irodalomtörténeti dolgozatok»*, Szeged, 1960.
- MADARÁSZ IMRE, *Az olasz irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993.
- NOFERI, ADELIA, *Riflessioni sul neo-classicismo*, in *Il gioco delle tracce*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- PÁL JÓZSEF, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988.
- TASSONI, LUIGI, *Finzione e conoscenza*, Pier Luigi Lubrina Editore, Bergamo, 1989.
- Foscolo, Ugo, *Jacopo Ortis utolsó levelei, Versek, A síremlékek*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- FOSCOLO, UGO, *Le poesie, Introduzione, commenti e note di Marcello Turchi*, Garzanti, Milano, 1985.
- FOSCOLO, UGO, *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di Donatella Martinelli, Mondadori, Milano, 1987.
- FOSCOLO, UGO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Edoardo Sanguineti, Bompiani, Milano, 1990.
- 1 Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, a cura di Donatella Martinelli, Mondadori Editore, Milano, 1987, p. 146., vv. 51-53.
- 2 Ugo Foscolo, *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 158.
- 3 *Ivi*, p. 147., vv. 97-103.
- 4 *Ivi*, p. 147., vv. 78-90.
- 5 *Ivi*, p. 147, v. 79.
- 6 *Ivi*, p. 147., v. 82.
- 7 *Ivi*, p. 160.
- 8 Cfr. Ugo Foscolo, *Sonetto quinto*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 87.; cfr. Luigi Tassoni, *Finzione e conoscenza*, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo, 1989.
- 9 Ugo Foscolo, *op. cit.*, p. 148., vv. 108-111.
- 10 *Ivi*, p. 145., v. 1.
- 11 *Ivi*, p. 145., v. 3.
- 12 *Ivi*, p. 145., v. 25.
- 13 *Ivi*, p. 146., v. 29.
- 14 *Ivi*, p. 146., v. 39.
- 15 *Ivi*, p. 146., v. 47.
- 16 *Ivi*, p. 148., v. 106.
- 17 *Ivi*, p. 148., v. 115.
- 18 *Ivi*, p. 149., v. 158.
- 19 *Ivi*, p. 150., v. 186.
- 20 *Ivi*, p. 151., v. 235.
- 21 *Ivi*, p. 151., v. 244.
- 22 *Ivi*, p. 153., v. 286.
- 23 *Ivi*, p. 153., v. 289.
- 24 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 11.
- 25 *Ivi*, p. 58.
- 26 *Ivi*, p. 134.
- 27 *Ivi*, cit., p. 182.
- 28 *Ivi*, pp. 182-183.
- 29 Adelia Noferi, *Foscolo e il desiderio dell'Altro*, in *Il gioco delle tracce, Riflessioni sul neo-classicismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, p. 280.
- 30 Jacques Derrida, *Mémoires Paul de Man számára*, Józsefvég Műhely Kiadó, Budapest, 1998, p. 55.
- 31 Luigi Tassoni, *Sul sentimento dell'urna*, in *Finzione e conoscenza*, p. 27.
- 32 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 185.
- 33 Jacques Derrida, *Mémoires*, pp. 44-45.
- 34 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 134.
- 35 Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 147., vv. 84-86.
- 36 Jacques Derrida, *Mémoires*, pp. 46-47.
- 37 Luigi Tassoni, *L'Ortis e l'oggetto neoclassico*, in *Finzione e conoscenza*, p. 29.
- 38 Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 185.
- 39 Luigi Tassoni, *Sul sentimento dell'urna*, in *Finzione e conoscenza*, pp. 23-24.
- 40 Ugo Foscolo, *Sonetto primo*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 68., v. 1.
- 41 Ugo Foscolo, *Sonetto primo*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 68., v. 9.
- 42 Luigi Tassoni, *Sul sentimento dell'urna*, in *Finzione e conoscenza*, cit., p. 24.
- 43 Ugo Foscolo, *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 123.
- 44 Cfr. Ugo Foscolo, *Sonetto dodicesimo*, in *Sepolcri, odi, sonetti*, p. 122.
- 45 Cfr. Luigi Tassoni, *Finzione e conoscenza*, cit. pp. 29-53.

L'ultimo Montale diaristico

ENDRE SZKÁROSI

ANNOTAZIONI SPORADICHE DI UN NON-MONTALOLOGO

Nell'opera di uno dei più importanti poeti del Novecento italiano, Eugenio Montale, oltre ai cambiamenti e alle modifiche più o meno evidenti e fisiologiche che caratterizzano quasi sempre una lunga attività (come nel caso, solo per citare qualche esempio, di un Palazzeschi, un Ungaretti, ecc.), si rileva una certa rottura, finissima ma percepibile, una svolta decisiva verso un carattere decisamente riflessivo e un tono narrativo. (Non parliamo qui, s'intende, del Montale narratore.)

In *Satura* si può già osservare un incontro curioso fra tutta la tradizione poetica montaliana di stampo ermetico e un tipo relativamente nuovo di autobiografismo pseudo-spontaneo. Questo incontro, che potremmo considerare anche una sorta di sintesi poetica, è forse attribuibile, almeno in parte, a una soggettività tragica e una tragicità soggettiva, all'effetto di un'oggettivazione vitale – che avviene tramite la poesia – dell'eterno dolore della perdita di chi amiamo: esperienza che si articola con la massima perfezione in *Xenia*, forse opera poetica più grande di tutta l'oeuvre montaliana. Varrebbe la pena di fare – non qui, però – una più dettagliata analisi di questa storia psico-poetica dal punto di vista del linguaggio poetico. L'immediatezza autobiografica si abbina a un'oggettivazione quasi avanguardistica del linguaggio poetico adoperato: dialoghi, frasi frammentate o ellittiche, annotazioni, nomi di persona a sé stanti, informazioni sporadiche accumulate in una struttura determinata dal *collage* dell'atto del ricordare e dell'evocare l'inevocabile. In fin dei conti, si potrebbe parlare di un linguaggio moderno che nascostamente ha assorbito tutte le esperienze e sperimentazioni linguistiche che le avanguardie storiche e contemporanee hanno elaborato con tanta invenzione.

Oltre questa grandissima opera si presentano già in *Satura* i segni poetici di quello scetticismo che darà l'impronta spirituale e l'elemento centrale dell'ultimo Montale diaristico. Nella poesia intitolata *Piove* possiamo leggere le espressioni poetiche – molte volte assai dirette e di tinte ancora tradizionali, ma allo stesso tempo di tono modernissimo e di portata filosofica – di uno scetticismo sociale, nazionale e anche ontologico, insieme a riflessioni autoironiche nei confronti della stessa vita culturale (p. es.: «*Piove sugli ossi di seppia...*»).

Le osservazioni ironiche e assai amare nei confronti della cultura (il motivo degli ossi di seppia), della politica (il motivo del Parlamento e della Gazzetta Ufficiale), della filosofia e, per conseguenza, dell'esistenza stessa (il motivo de «*l'assenza è universale*», quindi, a questo punto non si tratta più soltanto di un'assenza personale, come nel caso di *Xenia*) e della società (motivi della pubblica opinione, del progresso, dei *works in*

Piove

Piove. È uno stillicidio senza tonfi di motorette o strilli di bambini.

Piove

da un cielo che non ha nuvole.

Piove

sul nulla che si fa in queste ore di sciopero generale.

Piove

sulla tua tomba a San Felice a Ema e la terra non trema perché non c'è terremoto né guerra.

Piove

non sulla favola bella di lontane stagioni, ma sulla cartella esattoriale, piove sugli ossi di seppia e sulla greppia nazionale.

Piove

sulla Gazzetta Ufficiale qui dal balcone aperto, piove sul Parlamento, piove su via Solferino, piove senza che il vento smuova le carte.

Piove

in assenza di Ermione se Dio vuole, piove perché l'assenza è universale e se la terra non trema è perché Arcetri a lei non l'ha ordinato.

Piove ma dove appari
non è acqua né atmosfera,
piove perché se non sei
è solo la mancanza
e può affogare.

Laggiù
La terra sarà sorvegliata
da piattaforme astrali

Più probabili o meno si faranno
laggiù i macelli

Spariranno profeti e profezie
se mai ne furono

Scomparsi l'io il tu il noi il voi
dall'uso

Dire nascita morte inizio fine
sarà tutt'uno

Dire ieri domani
un abuso

Sperare — flatus vocis non compreso
da nessuno

Il Creatore avrà poco da fare
se n'ebbe

I santi poi bisognerà cercarli
tra i cani

.....

Gli angeli resteranno inespugnabili
refusi.

La poesia
(In Italia)
Dagli albori del secolo si discute
se la poesia sia dentro o fuori.
Dapprima vinse il dentro, poi contrattacò
duramente
il fuori e dopo anni si addivenne a un forfait
che non potrà durare perché il fuori
è armato fino ai denti.

Locuta Lutetia

Se il mondo va alla malora
non è solo colpa degli uomini
Così diceva una svampita
pipando una granita col chalumEAU
al Café de Paris

Non so chi fosse. A volte il Genio è quasi
una cosa da nulla, un colpo di tosse

regress) si uniscono nella visione culturale-politica-filosofica-sociale di uno scetticismo ormai universale.

Lo stesso scetticismo universale si rivela anche nella poesia intitolata «*Laggiù*» in forma di un relativismo storico-filosofico, quindi ontologico: «*Spariranno profeti e profezie / se mai ne furono*». O «*Dire nascita morte inizio fine / sarà tutt'uno / Dire ieri domani / un abuso... Il Creatore avrà poco da fare / se n'ebbe*». Quei molti «se», «se mai» esprimono il dubbio eterno della contemplazione scettica, nella visione della quale tutta l'esistenza, tutte le forme conosciute di esistenza diventano virtuali, eventuali, se non addirittura dubbie, per cui le entità tradizionali dell'esistenza e della riflessione umana si dissolvono e perdono la loro credibilità e validità.

Un'altra svolta è identificabile nell'ultimo periodo della poesia montaliana. Antonio Porta scrive nella sua antologia *Poesia degli anni settanta*: «A me pare che *Quaderno di quattro anni* sia un libro importante anche perché permette di rileggere Montale in una chiave diversa, tutta materialistica, ben lontana da quella neo-metafisica che a volte sembrava emanare dai suoi interpreti». L'ultimo Montale diaristico sembra coltivare una poesia non soltanto «da vecchio», ma anche determinata dalla saggezza di una vecchietta che articola una sintesi finale delle esperienze vitali e intellettuali — da una parte.

Dall'altra, però, si tratta di una poesia fortemente concettuale, concentrata su ben determinati concetti, idee rivelatrici che provengono da piccole cose o piccoli avvenimenti (prassi poetica di una così lunga tradizione nella letteratura italiana da Pascoli attraverso i crepuscolari fino a Penna, Beltrametti e altri) e riprendono la forma di un capriccio o di un *pastiche*. Riflessioni poetiche concettualistiche, di un concettualismo generale che non sta lontano dal concettualismo artistico di quel periodo, assai noto in ambienti intellettuali. Nella poesia intitolata *La poesia* la basilare dicotomia estetica del «dentro» e del «fuori» rappresenta due atteggiamenti poetici archetipici ma attualissimi anche nel dato periodo: quello dell'oggettivismo e quello del soggettivismo lirici. Questa dicotomia virtuale viene del tutto gettata in disparte nella sua dimensione estetica dalla presenza deprimente e dal sovrappeso storico di un'incombente realtà che è assolutamente fuori del contesto della domanda originale, tanto che le toglie anche il minimo significato. La realtà stessa vince e cancella la virtuale validità di ogni tipo di riflessione.



Eugenio Montale

La poesia sempre concettuale *Locuta Lutetia* approfitta del doppio senso e del doppio uso di un detto, di uno slogan, di una frase trovata casualmente, come un «*objet trouvé*»: «*Se il mondo va alla malora / non è solo colpa degli uomini.*»

L'interpretazione finale dello stesso detto trovato lo ritrova, ne rivela il senso involontariamente profondo, lo rielabora, con reminiscenze anche della filosofia e un atteggiamento Zen (sempre molto contemporaneo e influente nel dato periodo) come una conclusione poetica fondamentale nella riflessione sullo «stato delle cose»: «*A volte il Genio è quasi / una cosa da nulla, un colpo di tosse.*»

E, infine, un'ultima riflessione: sarebbe estremamente fruttuosa e anche sorprendente un'analisi comparativa della poesia dell'ultimo Palazzeschi (poeta di origine ben diversa da quella del Nostro) e di quella dell'ultimo Montale. A parte le differenze evidenti e banali, genericamente sono comuni in tutti e due i *corpus* poetici il linguaggio diretto, epurato da ogni strumentalismo; un liricismo diretto e un tono narrativo soggettivo; la presenza della continua riflessione concettuale e del contenuto filosofico su livello personale, ma allo stesso tempo di dimensione universale.

Oltre il comune aspetto dello scetticismo storico, però, in Palazzeschi è ben più forte il senso dell'autoironia che non è mai stato una forte caratteristica di Montale. Quella disperazione esistenziale, però, che in Palazzeschi si presenta in forma di autoironia, in Montale implica addirittura un sarcasmo ontologico. Cioè, mentre in Palazzeschi l'illusione sottile della libertà personale conservata dalla capacità dell'autoironia serve anche da segno di speranza, in Montale non si trova più nessuna speranza: il mondo va veramente «*alla malora*».

Ungaretti e la scrittura critica

ESZTER RÓNAKY

Nel suo libro intitolato *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*¹ Luciano Rebay ha indicato i vari poeti che hanno avuto un'influenza notevole sulla formazione della prima poesia ungarettiana, del periodo dunque che va dall'*Allegria di naufragi* (1919) al *Sentimento del Tempo* (1933).

Lo studio prende in esame le principali letture del poeta: Palazzeschi, Soffici, Papini l'influenza francese di Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire Leopardi e Petrarca e la loro presenza nella poesia ungarettiana.

I due punti focali attorno ai quali Rebay ha organizzato la sua attentissima analisi sono i seguenti:

[...] quali sono gli impulsi che hanno mosso Ungaretti a leggere, e che cosa egli ha cercato soprattutto negli autori ai quali si è accostato²

E questa è una domanda che nella sua semplicità, nella sua apparente banalità in realtà allude alla questione del *rapporto interrelazionale* fra testo letterario e lettore. Riguardandola da questo punto di vista, la prima parte della domanda di Rebay potrebbe essere intesa così: quali potevano essere i motivi che hanno mosso il poeta Ungaretti a leggere costantemente e a scrivere centinaia e centinaia di pagine critiche sui temi suggeritigli dalle sue letture recenti? (Basti dare un'occhiata al risultato finale del lavoro poetico e critico di Ungaretti. È ben noto il fatto che due sono i volumi che riuniscono l'intera opera ungarettiana: *Vita d'un uomo* vol. I., ossia *Tutte le poesie*³ ed «il resto», cioè altre quasi duemila pagine del vol. II. che porta lo stesso titolo e ha come sottotitolo *Saggi e interventi*⁴ - per capire quanta importanza abbiano avuto per Ungaretti i testi, le materie delle sue letture... Il fatto che i due volumi portano lo stesso titolo ha un significato ben preciso che non può essere trascurato: indica nella maniera più chiara e semplice che esista come siano sempre state complementari nella vita di Ungaretti le due attività, quella poetica da una parte e quella critica dall'altra.)

Indagando sulle origini dell'attività critica del poeta, l'orizzonte della seconda parte della proposizione di Rebay per noi si dilata: a quella questione, secondo noi, altre ne possono essere associate. Le nostre numerose domande coincidono con altrettante ipotesi interpretative. Infatti ci chiederemo: quali sono dunque gli aspetti esterni ed interni ai testi che hanno colpito Ungaretti mentre leggeva le opere di altri poeti? Quali sono gli elementi principali di questi componimenti che hanno sollecitato una tale curiosità, così estremamente esaltata nella mente e nell'anima del nostro poeta da indurlo incessabilmente ed instancabilmente, quasi ossessionato, a leggere e rileggere quei versi, a dedicare ad essi praticamente tutta la sua vita? Perché al centro dei suoi interessi ci sono i maggiori classici della letteratura mondiale: da Cervantes a Góngora, da Shakespeare a Racine? Qual è il motivo per cui lo sguardo ungarettiano lo vediamo tutto fissato, con una massima concentrazione e completamente riempito di curiosità, sulla tradizione letteraria italiana? E qual è la spiegazione di quel filtro particolare mediante il quale Ungaretti «seleziona» gli autori che secondo la sua valutazione formano la tradizione letteraria italiana a partire dalle origini, dal sentimento religioso della poe-

si è laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

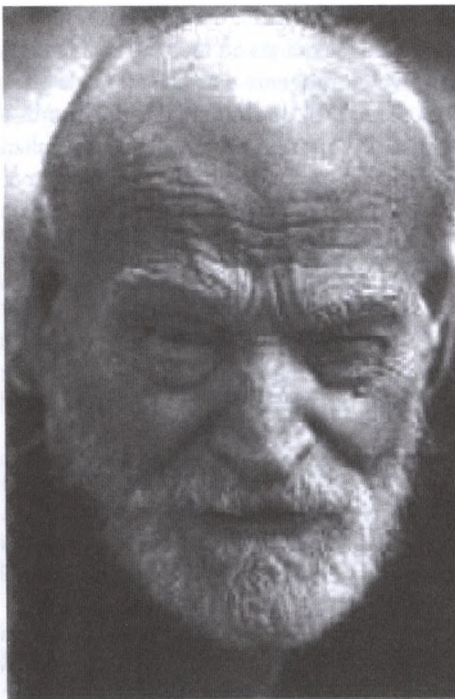
sia di San Francesco e Iacopone da Todi? Qual è lo slancio dal quale derivava quell'energia che lo portava a ripassare con tanto amore e con tanto ardore i vari secoli della letteratura italiana attraverso i tre grandi del Trecento, Dante, Petrarca e Boccaccio, giungendo all'età rinascimentale di Leon Battista Alberti e Leonardo e alla *Definizione dell'Umanesimo*⁵? Da dove deriva insomma quella forza immamente che, mai attenuatasi, lo conduce ai petrarchisti e a Tasso nel Cinquecento, alla contemplazione del Barocco e dei testi galileiani nel Seicento, all'analisi della *Posizione storica e grandezza di Giambattista Vico*⁶, per arrivare alla fine di questo lungo viaggio nel tempo della letteratura all'immersione nell'opera di Manzoni, Foscolo e Leopardi e alla ricerca de *Le origini del Romanticismo italiano*⁷? Fin qui, come si vede, la questione è estremamente articolata.

In effetti tale culto e tale costante avvicinamento ai classici da parte di Ungaretti trovano la loro fonte in un problema d'origine generato nella filosofia ungarettiana da vari motivi.

C'è una inquietudine incessante, costantemente presente sin dai primi ricordi dell'infanzia nel poeta: la sensazione terribile di quell'angoscia che vediamo esplodere nel grido drammatico della prima strofa della poesia intitolata *Girovago*:

in nessuna
parte
di terra
mi posso accasare⁸

L'elemento biografico dell'esilio, il sentimento di non riuscire mai a mettere le radici da nessuna parte del mondo, di non avere una patria nel vero senso della parola, ha avuto un peso notevole su quel desiderio di ritrovare un ordine che si oppone nell'intero arco dell'opera ungarettiana alla questione problematica dell'origine. Basti ricordare la storia tragica di Moammed Sceab, compagno carissimo di Ungaretti negli anni parigini. La poesia intitolata *In memoria*⁹ rievoca la figura dell'amico arabo che, con le sue origini «*di emiri e nomadi*»¹⁰, ritrovatosi in un paese che non ha mai sentito suo, in un ambiente che gli era sempre rimasto estraneo, in un'atmosfera culturale completamente diversa da quella da cui egli proveniva, non essendo mai riuscito a trovare la strada giusta che lo potesse condurre fuori da questa situazione profondamente contraddittoria, si suicida.



Giuseppe Ungaretti

Questi tentativi di raggiungere uno stato psicologico di *aderenza*, di sentirsi aderente a qualcosa, sia ad una Patria che ad un gruppo di persone trovatosi riunito per un motivo contingente e casuale come la guerra (come viene descritto nella poesia intitolata *Fratelli*¹¹), questi tentativi dunque di identificazione ci ricordano nei loro diversi aspetti il continuo cercare il «canto italiano» nei versi dei classici. E ciò giustifica in partenza il profondo culto di Ungaretti per i classici.

Il culto dei classici di Ungaretti è nato, è cresciuto ed è maturato nello spirito del poeta attraverso la percezione della durata e del valore del linguaggio degli Antichi. Quando Ungaretti mediante le sue letture attraversa interi secoli nel tempo, rievocando alcune figure della letteratura, in realtà non fa altro che ricostruire una «*linea storica*», una linea le cui caratteristiche sono così postillate dal poeta:

una linea storica assoluta che oltrepassa la durata dei singoli, e i gusti particolari degli individui, e le personali fogge espressive¹²

Lo storicismo di Ungaretti consiste dunque in una contemplazione attiva, in una lettura potente, funzionale, se si vuole, dei versi degli autori del passato, in quanto il tempo, l'elemento principale che costituisce l'asse della «*linea storica assoluta*», viene misurato nel pensiero ungarettiano mediante la prova del linguaggio.

È attraverso un'analisi, una lettura particolarmente attenta del linguaggio, luogo del tempo e della storia, che il poeta «*per aspirazione e per missione*»¹³ riesce ad ottenere un effetto straordinario, quello di

[...] superare e abolire il passato, e di restaurare e di risolvere la realtà nella sua integrità e unità originaria [...].¹⁴

I verbi del testo di questa citazione designano benissimo i caratteri del rapporto che lega Ungaretti al passato. Tant'è che «*superare, abolire, restaurare, risolvere*» sono proprio i verbi che caratterizzano nel modo migliore e con maggior esattezza che cosa significhi per Ungaretti mettersi in contatto spiritualmente con i suoi «antenati» in senso letterario. Rivelano, questi verbi, lo stesso aspetto misterioso di questa relazione che Ungaretti cerca di specificare nella nota dedicata alla poesia intitolata *Lucca*¹⁵:

In *Lucca* rilevavo come l'uomo è misteriosamente chiamato a *sopravvivere nell'ordine spirituale mediante la parola*, nell'ordine naturale mediante la progenie.

«*Sopravvivere nell'ordine spirituale mediante la parola*» vuol dire per Ungaretti, abbiamo già avuto occasione di osservarlo, ritrovarsi aderente, partecipe ad un insieme organico, riconoscersi una parte inseparabile di un'unità maggiore. Significa scoprire di essere «*una docile fibra dell'universo*»¹⁶. Dell'universo della letteratura, possiamo aggiungere, in senso traslato, a questo punto: di un universo letterario sentito e percepito nella sua totalità. Tutto questo avviene «*mediante la parola*». Tutto questo avviene nel momento in cui l'uomo si rende conto del ruolo fondamentale della parola. A questo punto dobbiamo rivolgerci di nuovo alle riflessioni ungarettiane. Citeremo un brano importante dal ciclo di lezioni che Ungaretti, professore di letteratura italiana contemporanea all'Università «*La Sapienza*» di Roma, ha dedicato all'interpretazione dell'opera leopardiana. La lezione da cui trarremo un breve passo porta il titolo *Idee del*

Leopardi intorno ad usi della lingua, e parla appunto del valore e della qualità della parola poetica per Leopardi. Ma quando Ungaretti professore-critico spiega ai suoi studenti il posto che occupa il concetto della «parola» nella filosofia leopardiana, in fondo è Ungaretti poeta che parla, sostanzialmente l'idea di tale concetto gli sarà suggerita dal suo essere poeta.

Ed ecco, finalmente, il brano:

Credo di averlo già detto, il Leopardi principalmente valuta la parola nella sua durata e nella sua variabilità. La parola, come ogni altro corpo vivo, invecchia continuamente e quindi costantemente è diversa, ma continuamente s'accresce anche la sua durata, la sua profondità temporale.¹⁷

«La parola» è «costantemente diversa» in quanto viene considerata ed analizzata sia da parte di Leopardi che da parte di Ungaretti nel suo aspetto storico-letterario. Infatti, andando avanti nella lettura della lezione romana prima citata, Ungaretti continua così:

Intorno alla considerazioni sull'età della parola [...] *parola sempre diversa da scrittore a scrittore e da momento a momento, e quindi sulla parola considerata nel suo valore materiale, corporale oltrechè fantastico*, il Leopardi mette in moto quella quella serie di pensieri sull'eleganza e la familiarità di una lingua che gli permettono appunto d'indicare la scala di risorse che poteva offrire *una lingua di vecchia tradizione letteraria* a un poeta che avesse voluto esprimersi con novità nei primi anni dell'Ottocento.¹⁸

Mi permetterà il lettore di fare un'altra osservazione a proposito di questo brano. Non può sfuggire ai nostri occhi quanto Ungaretti poeta si sia accostato al poeta del Decadentismo quando descrive la figura di un poeta «*che avesse voluto esprimersi con novità nei primi anni dell'Ottocento*». Sono le parole di un poeta che si voleva esprimere puntando su alcune novità – nei primi anni del Novecento.

Fra l'altro notiamo lo stesso procedimento del «rispecchiarsi» del Nostro in Leopardi quando Ungaretti cerca di spiegare i motivi per cui Leopardi si è avvicinato alla poesia di Petrarca:

Si avvicina al Petrarca per la lingua che gli dà il senso di una lontananza nel tempo, perché tale senso rendendogli una lingua remota, e nella sua lontananza splendente come la giovinezza, gliela fa peregrina e elegante si avvicina a lui perché la sua lingua che così è ammessa come lingua d'arte, significa un ottimo punto di riferimento, quando si voglia avere misura della durata nel vivo corpo delle parole.¹⁹

Leggendo queste riflessioni dobbiamo sempre tenere conto del fatto che siamo i testimoni di un doppio «rispecchiarsi»: c'è Petrarca che si riflette in Leopardi, e c'è Ungaretti che si riflette in Leopardi. E questa non è invenzione della nostra fantasia: ce lo dice chiaramente Ungaretti stesso in una lezione, forse dal nostro punto di vista quella più interessante, di letteratura italiana che ha tenuto in Brasile. Vediamo un brano della lezione intitolata *Prima invenzione della poesia moderna*²⁰

Non si può [...] in un discorso sul Petrarca omettere di citare Leopardi. Per tre ragioni: perché il Petrarca è in un certo senso la premessa al pensiero e alla poesia leopardiana, e poi perché alla poesia del nostro tempo, è premessa il Leopardi, e in somma perché, come *un padre resterà vivo nel sangue dei figli: i morti, è l'insegnamento del Petrarca, che abbiano saputo resistere alla morte colle opere, sono in realtà vivi*. Come il Petrarca, noi crediamo in un'immortalità, e proprio nell'immortalità della cosa che potrebbe sembrare più caduca: *nell'immortalità d'una forma*.

Concentriamoci per bene su questo brano ungarettiano perché praticamente in esso troveremo riepilogato il succo della critica petrarchesca di Ungaretti, anzi, diciamo di più dell'intera opera critica del poeta. Vi troveremo in parte le risposte alle nostre domande iniziali, ovvero al perché al centro degli interessi di Ungaretti ci siano questi poeti, domanda il cui senso a questo punto dobbiamo restringere a due nomi: ai nomi dei due pilastri della tradizione letteraria italiana;²¹ per cui si crea la famosa «linea» Petrarca-Leopardi-Ungaretti.

Nel momento in cui Ungaretti critico pronuncia il nome di Petrarca e Leopardi, Ungaretti poeta ricorre immediatamente all'uso dell'immagine del sangue che sente scorrere caldo nelle sue vene. I vincoli che lo legano ai due poeti si intensificano all'estremo e diventano, malgrado i secoli che lo separano dai suoi «antenati», ormai inseparabili, e diventa lui stesso, lontano nel tempo, discendente per linea diretta, «felice» erede dei suoi padri.

Discendente «felice», Ungaretti. Felice perché «*i morti [...] sono in realtà vivi*». Perché «*i morti [...] che abbiano saputo resistere alla morte colle opere, sono in realtà vivi*».

Erede degno del patrimonio letterario petrarchesco perché ha ascoltato ed assimilato «l'insegnamento» del padre. La lezione di Petrarca per Ungaretti critico-poeta sta proprio in questo, sta nel considerare perenni e continui la forma e messaggio dell'opera poetica «*per il soffio che le prestava l'uomo*»²².

1 L. Rebay, *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962.

2 *Ivi*, p. 17.

3 G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, Grandi classici, 1992.

4 G. Ungaretti, *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1974.

5 G. Ungaretti, *Definizione dell'Umanesimo*, in *Invenzione della poesia moderna, Lezioni brasiliane di letteratura (1937-42)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

6 *Ivi*, pp. 203-221.

7 *Ivi*, pp. 221-251.

8 G. Ungaretti, *Girovago*, nel volume *L'Allegria*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 85.

9 G. Ungaretti, *In memoria*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 21.

10 *Ivi*, seconda strofa.

11 G. Ungaretti, *Fratelli*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 39.

12 G. Ungaretti, *Commemorazione di Gabriele D'Annunzio letta in Brasile nel 1938*, cfr. Mario Diacono nel suo testo introduttivo ai *Saggi e interventi*, op. cit., p. LXX.

13 G. Ungaretti, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, a cura di Mario Diacono e Paola Montefoschi, p. 147.

14 *Ibidem*.

15 G. Ungaretti, *Note a L'Allegria*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 526.

16 G. Ungaretti, *I fiumi*, in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 44.

17 G. Ungaretti, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, op. cit., p. 32.

18 G. Ungaretti, op. cit., pp. 32-33. I corsivi sono miei.

19 G. Ungaretti, op. cit., p. 35.

20 G. Ungaretti, *Prima invenzione della poesia moderna*, in *Invenzione della poesia moderna*, op. cit., pp. 182-183. I corsivi sono miei.

21 F. Petrarca e G. Leopardi diventano infatti i due 'protagonisti' delle riflessioni e dei commenti ungarettiani: il poeta dedica una serie di lezioni prima in Brasile, all'Università di San Paolo, poi a Roma, a questi due poeti.

22 G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, in *Saggi e interventi*, op. cit., p. 410.

«Perché scrivo?»

Adelia Noferi e la scrittura petrarchesca

NÓRA FÜLÖP

«Adelia Noferi, uno dei maggiori ingegni critici di oggi»¹ cominciò a dedicarsi all'opera del Petrarca già in giovane età, appena laureata. Certamente Adelia Noferi non si è interessata soltanto di Petrarca ma anche di altri poeti e scrittori, dato che il suo campo di interesse è sempre stato molto vasto (rammento gli studi su Dante, Foscolo, Leopardi, Bruno, l'informale, Bigongiari, Montale, l'immaginario del bosco, ecc.), ma la sua profonda conoscenza delle interrelazioni testuali ha sempre fatto sì che Petrarca risultasse come costante intercapedine del suo lavoro critico. Si potrebbe dire che il critico, da buona osservatrice, ha potuto fare «il medico» dell'analisi dell'opera petrarchesca (senza pretendere di trovare una «cura per la guarigione»), giacché il suo metodo consiste nell'indicare la realtà del testo formalizzandone le istanze e così mostrare ciò che è nella sua realtà, come uno specchio. «E le risultanze vincenti di questo operare critico si rilevano in questa vera e propria coscienzializzazione del testo rispetto a se stesso». [RTF bookmark end: Toc446754209]² Sono proprio questi i fondamenti di un impegnatissimo lavoro critico.

Le «occasioni» di Adelia Noferi sono diventate le vie d'uscita per una critica moderna, funzionale, diretta al testo, non accademica, prossima alla comprensione dei problemi della voce e della scrittura letteraria.

Una delle domande principali che si pone Petrarca è: «Perché scrivo? Perché tutte queste carte che si riempiono (dei vari argomenti che abbiamo visto)?». Cerchiamo in questo garbuglio di trovare la risposta, o almeno alcune delle risposte che si possono dare.

Scrivere è *vanitas*, è vano, è inutile già in partenza, non perché piangere d'amore non serve a niente, è vano perché sospirare, piangere e ragionare sono degli elementi che consentono di poter parlare di qualcosa di vano che come il linguaggio amoroso non è catturabile, come non lo è neanche Laura. Ci devono essere, dunque, altre risposte che spingono Petrarca a compiere l'atto di mettere su carta una scrittura.

Le risposte fondamentali sono date dalla stessa Noferi che ne identifica tre, cioè:

la possibilità di parola si pone come triplice riproduzione: come riproduzione dell'ardente desio (...) riproduzione della memoria (il «luogo» dove corre spesso e rientra in una delle *Familiari*: «quante volte ho voluto scrivere qualche cosa e sono rientrato, mesto scrutatore, nelle intime celle della memoria») e dell'immagine fantasmatica, e riproduzione della mancanza (l'inutile speranza di rivederla). Il piacere, il «diletto», la «*voluptas*» del dolore, si identifica allora con il piacere della parola che lo parla (col «ragionar de begli occhi») e che parla, attraverso lo schermo della negazione e l'artificio del testo, di un altro impossibile piacere: il piacere del corpo di Laura.³

Dunque le ragioni dello scrivere petrarchesco consistono soprattutto:
– nella riproduzione del desiderio

si è laureata con una tesi di storia della critica letteraria al Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs. Attualmente sta conducendo una ricerca nel campo della comparatistica presso l'Università di Siena (Progetto ERASMUS).

Adelia Noferi (con Piero Bigongiari), Capri, 1948



– nella riproduzione della memoria (e questo tema lo tratteremo anche sotto l’ottica della critica di Ungaretti)

– nel piacere, nella *voluptas* che Petrarca trova nella scrittura, nel corpo sia del testo che di Laura, ecc.

Ma ci sono tanti altri *perché* che si raggruppano intorno a queste tre principali ragioni che poi, a loro volta, si possono mischiare anche tra di loro.

Inizierei dal terzo motivo e cioè dal piacere della scrittura e nella scrittura. Una delle fonti di piacere del dire petrarchesco è, e qui dovrei forse correggere il termine «dire», più esattamente, non il «dire» petrarchesco ma il canto petrarchesco, la dolcezza che deriva dal canto, dalla canzone. Ed ecco che siamo ad uno dei motivi fondamentali per cui i *Rerum Vulgarium Fragmenta* vennero più tardi chiamati «Canzoniere».

Infatti, anche il critico nota come la musicalità di una canzone penetra e si diffonde per tutto il Canzoniere spargendo quella dolcezza unica che incanta sia i lettori che l’autore stesso:

il canto e la musica per Petrarca (...) appaiono inseriti nell’area semantica della *dulcedo* (o *suavitas*): una dolcezza che penetra (...), rapisce.⁴

La trilogia sospiro-pianto-canto è presente sin dalle origini nella letteratura italiana ed è presente anche in Petrarca. Ciascuno di queste tre componimenti ha il suo suono particolare che riecheggia in tutto il Canzoniere. Il sospiro ha un suo suono leggero, che a malapena si sente ma si avverte perché sono sospiri d’amore in cui gioia e dolore si confondono. Il pianto ha ancora un altro suono sicuramente più forte e deciso. La sua fonte di solito è dolore ma può essere anche gioia. In ogni caso esso è provocato da sensazioni, emozioni più forti del sospiro. E come la sensazione così anche il suono è amplificato rispetto al sospiro.

Ma decisamente il suono più bello e più coinvolgente è quello del canto in cui sospiro e pianto si mischiano, in cui e attraverso il quale le emozioni si moltiplicano per la loro dolcezza unica.

Rileviamo quindi, attraverso questa trilogia di suoni, che lo scrivere petrarchesco il più delle volte viene concepito nella sua materialità, nella sua fisicità di suono, di significante, di immagine acustica e manipolata in questo senso, che serve a colmare il vuoto dato dall’assenza di Laura, appunto come nota Tassoni non solo a proposito di Petrarca ma anche a proposito del lavoro critico di Adelia Noferi:

linguaggio, concepito (...) nella sua materialità atta a riempire un vuoto (l’assenza del referente negato e la presenza attuale, rinnovata e instancabile, della scrittura, critica tesa a percepire quella materialità di lingua, suono, scrittura, quella fisicità stessa del testo)⁵

Petrarca manipola a volte la materia della parola, e cioè il suono, fino a trasformare la sua scrittura in cantoscrittura. E della sua poesia «resta la riaffermazione perentoria della inarrestabile proliferazione del cantoscrittura, al di là e contro ogni inganno e pericolo, al di là e contro ogni argomento della ragione (...), al di là (o in virtù) di ogni possibilità di attingere l’oggetto del proprio desiderio (...) che è insieme desiderio di Laura e desiderio della parola che dice (canta) il desiderio di lei. (...) Il canto-parola del desiderio può in realtà (abbracciare) il suo oggetto, ma non (stringerlo), afferrarlo».⁶

Il tema del desiderio è strettamente collegato con il tema del canto in senso circolare come canto che canta del desiderio e lo stesso desiderio di cantare del desiderio.

Ma il cerchio, nel caso del Petrarca, non può essere chiuso. Il cerchio si apre perché il desiderio petrarchesco si proietta non solo verso il canto ma anche verso il suo oggetto continuamente sfuggente, irraggiungibile: Laura.

Ed ecco che abbiamo trovato uno degli elementi fondamentali della poesia petrarchesca in cui è proprio «l'onnipotenza della poesia e del potere incantatorio della vocalità («Nulla al mondo è che non possano i versi»)»⁷ che rapisce l'orecchio del lettore, anzi, direi ascoltatore, molto prima che esso se ne renda conto. A questo proposito Paul Zumthor dice:

il canto erotizza il discorso, molto prima dei significati e dei desideri.⁸

Ma il canto non esercita il suo «incantesimo» esclusivamente sul lettore. È l'autore stesso che si diverte a giocare con i suoni e sono i suoni da lui stesso creati che esercitano il loro fascino su di lui. Dunque «se oggi si afferma che il linguaggio poetico è autoreferenziale, il paragone con «certi uccelli che si dice si dilettono del proprio canto fino a morire» afferma, per bocca di Agostino, che il canto poetico è autoincantatorio: l'incanto della voce non si esercita solo sugli altri, ma si ripiega sulla voce stessa, e la vocalità del testo si leva e si sostiene sulla *voluptas* del proprio ascolto».⁹

La dolcezza del canto produce un effetto particolare sul lettore-ascoltatore, sia esso l'autore o meno. Questo effetto è identificabile nella *voluptas*, nel piacere che si prova ascoltando quel suono, quel significante della parola che Petrarca manipola.

Abbiamo visto che Petrarca prova piacere nell'ascoltare i «suoni dei sospiri» creati da lui, ed ecco una ragione importante per cui scrivere. Ma il motivo di scrivere è dato anche dalla fase precedente l'ascolto e cioè dalla scrittura. Infatti «Dante, all'ipotetica domanda: «Perché scrivi?» risponde con l'atto di obbedienza dello scriba [...] o con obbedienza all'ingiunzione che gli ordina di scrivere; e d'altra parte, Dante raggiunge, al termine del proprio viaggio e della propria opera, la fonte della voce che lo fa parlare (Dio), che è anche il punto dell'estinzione della scrittura e del linguaggio. Petrarca, alla stessa domanda, «Perché scrivi?», risponde: «So bene che non dovrei scrivere, dal momento che quell'amore di cui scrivo è doppiamente interdetto: perché non è lecito parlarne, per decenza, e perché è impossibile parlarne in quanto indicibile. Ma scrivo perché scrivere è un godimento (*voluptas*): quello «scribendo tantus ardor (...) ex literis voluptatem capiens» di cui parla in una lettera al Boccaccio. La fascinazione e la seduzione della scrittura diviene la *voluptas* stessa di dire l'interdetto nelle pieghe dell'artificio del linguaggio.» (*Le figure della voce*, in AA.VV., *Foné*, p. 136.)¹⁰ È l'autore stesso che ci dà la spiegazione del godimento che trova nella scrittura ed è proprio questo tipo di diletto che lo conduce a scrivere poesia. Egli ammette di avere questa ragione di scrivere perché non solo è impossibile scrivere dell'amore, visto che non ci sono parole per esprimerlo, ma anche perché ciò è vietato. Non è lecito scriverlo apertamente (per quella pseudo-vergogna che il poeta prova) ma è possibile scriverlo fra le righe. Ed anche questo gioco del trasgredire l'interdetto gli dona piacere:

La dolcezza del canto e dello stile è dunque ciò che vince la vergogna ed eccita la penna alla trasgressione dell'interdetto (...): il godimento e la morte, che potranno «dirsi» solo nella torsione delle sillabe, nello spostamento delle parole (...) nelle maglie del velo. La *voluptas* nasce allora dalla trasgressione stessa (...) dal dire, scrivere, cantare, e lo spazio del testo (che dice *plausibiliter*, cioè che non dovrebbe dire) diviene luogo-tempo della *voluptas*.¹¹

Petrarca è trasgressore ed in ciò è moderno. Prendiamo ad esempio il sonetto CXLVIII in cui Petrarca non solo gode sentendo il suono dei fiumi ma si diverte anche a non dire niente, a lasciarsi prendere dal piacere di ascoltare i nomi di questi fiumi i cui significanti sfociano uno nell'altro. Osserva Guido Almansi:

questo sonetto dimostra più esplicita questa volontà di insignificanza (...). Il sonetto esulta nel piacere e nel diletto di non voler dire niente (...). Infatti, se seguiamo il suggerimento iniziale del Canzoniere, e prestiamo orecchio, ascoltiamo ("Voi che ascoltate in rime sparse il suono..."), noi non li riconosciamo nemmeno quei fiumi, così accavallati non nelle onde cavalloni bensì nei suoni accavallatesi (...). Il testo è intransigente ed intransitivo, e respinge ogni movimento associativo verso lo scrittore o verso il lettore.

Il testo qui significa solo se stesso; (...) la sola cosa necessaria è la coscienza che un certo messaggio è stato trasmesso su una lunghezza d'onda poetica.¹²

E continua con un paragone idoneo:

il solo messaggio che se ne può trarre è il seguente: 'Io sono un grande sonetto' Sarebbe come mandare un telegramma che dice: 'Io sono un telegramma'; firmato: Telegramma.¹³

Possiamo notare che Petrarca è moderno per tanti altri aspetti. È moderno rispetto a Dante, è moderno nella sua trasgressione, nel provare godimento nella pura scrittura, nel non voler dire niente, ecc.

E saranno questi motivi le tracce che seguirà nel suo «gioco» testuale la Noferi. Come ben nota Tassoni:

Tutta l'esperienza del canzoniere è interpretata dalla Noferi seguendo le ragioni costitutive di questo doppio «*perché*» come reazione all'interizione della scrittura, che non si può dare per scontata, facile, fluida.¹⁴

Infatti «Il Canzoniere viene così chiamato a costituire il luogo, paradossale, della parola e del godimento, nella oscillazione ripetuta tra l'annullarsi del soggetto nel godimento (nello «struggersi» che lo distrugge: «anzi mi struggo al suon de le parole» 73, 14) e l'annullarsi del godimento nella parola che lo dice (...), tra l'affermazione dell'impossibilità del «ridire» il «soverchio piacer»¹⁵ Adelia Noferi, parlando dei tre sonetti precedenti al sonetto LXXIV, descrive la «teoria del godimento» in questo modo:

il trittico poneva, (...), il motivo della commutazione alternante tra vita e morte, tra l'annullarsi del soggetto nel godimento e l'annullarsi del godimento nella parola che lo dice («Ciò a cui bisogna ancorarsi è che il godimento è proibito a chi parla in quanto parla, o ancora che esso non possa essere detto se non tra le righe» J. LACAN: *Écrits*, Paris, Seuil, 1966., p. 656), il presente componimento riprende e concentra il tema fondamentale della «oscillazione» tra «stanchezza» (della parola del dolore: desiderio di annullare il desiderio nel puro annullamento del godimento o della morte) e trasgressione della stanchezza nella affermazione della parola (che punto per punto si oppone alla morte del silenzio) attraverso l'articolazione della «lettera» (insieme nome e corpo di Laura, in quanto oggetto del desiderio).¹⁶

È un aspetto tipico del modo di scrivere petrarchesco quello di unire nello spazio della scrittura opposizioni come assenza-presenza, piacere-dolore, o come gli esempi sopra citati di vita-morte, parola-silenzio, ecc.

Un motivo indicativo per Petrarca, la ragione di scrivere, non è esclusivamente l'apparente affermazione delle cose, ma di più. È indispensabile al Petrarca non negare nella sua poesia. Le parole petrarchesche servono anche a contraddire se stesse. Ecco

perché la sua poesia è piena di opposizioni che a volte sono anche delle vere e proprie contraddizioni ma che danno dinamica a tutto il Canzoniere.

Ci sono momenti in cui ciò ci appare più che evidente ma a volte il poeta si diverte a nascondere nel testo i motivi (l'esempio più classico è il famoso verso del «me medesmo meco mi vergogno» del primo sonetto, nel quale i significati delle parole affermano la vergogna del poeta come se il suo io si sentisse inferiore ma affermano all'opposto l'affermazione dell'io attraverso 'me', 'medesmo', 'meco', 'mi' che indirettamente indicano una sorta di egocentrismo). Un altro esempio è dato dalla Noferi, nel suo commento dato al sonetto LXXIV, in cui fra le opposizioni di non-stanchezza – stanchezza, pieno – vuoto, parola – silenzio vengono a dominare la stanchezza, il silenzio, il vuoto e cioè sempre ed inesorabilmente la negazione.

se 'n ciò fallassi:

alcuni commentatori hanno inteso: «se questo mio scegliere Voi come unica materia del mio dire, fosse un errore» (Pagello, Leopardi). Altri: «se venissi meno, se fallassi in questo compito di «dire» adeguatamente di Voi» (Vellutello, Tassoni). Quest'ultima interpretazione si collegherebbe al tema insistente della «indicibilità» di Laura, associato quasi costantemente a quello della necessità e della qualità del «dire» (cfr., ad esempio le canzoni «degli occhi»: LXXI, 16-19; LXXII, 10-11; 78-81). Preferiremmo una interpretazione più globale, ove il ciò si riferisse, sintetizzando e concludendo, all'insieme degli elementi che compongono il sonetto, al costituirsi, cioè del testo come opposizione della non-stanchezza alla stanchezza, della parola al silenzio, dell'inoltrare nel labirinto ai passi perduti, del pieno al vuoto; ed il dubbio del fallimento corrodere proprio la saldezza di questa opposizione, risucchiando il testo verso la stanchezza, il silenzio, il labirinto, il vuoto; iscrivendo, insomma, nel testo, la possibilità della propria negazione, nella antinomia fondamentale, e conclusiva, fra le ragioni dell'«arte» e quelle di «Amore», fra lo «scritto» e il «visuto». Il confronto si impone, a livello interpretativo, con i temi toccati nelle canzoni precedenti e con il sonetto seguente, l'altra «faccia» del dittico. Se in quelle il tema era impostato sul contrasto fra desiderio di dire e impossibilità di dire, nel reciproco annullarsi del godimento (piacere della bellezza) e della parola (nel suo voler dire il godimento indicibile), nel son. 75 il tema sarà quello della ferita (della «divisione», incisione, frattura) che si sutura nella parola.¹⁷

Rientra in questo ambito delle opposizioni anche la maniera in cui Petrarca unisce nella sola parola *ardere* diversi significati opposti fra loro: ardere d'amore come godimento nell'avvertire nel cuore il calore dell'amore ma ardere d'amore anche in quanto bruciarsi, consumarsi. È così che l'io poetico si annulla nel piacere del godimento e succede così che il godimento si annulla nella parola che lo pronuncia. Ma dirò di più. In un certo senso Petrarca trova piacere anche nel dolore.

Al centro di queste opposizioni troviamo il testo che collega le due parti delle opposizioni in modo che «le azioni e le colpe di Amore e rispettivamente della parola sono simmetricamente e specularmente correlate ed invertite: al centro dell'opposizione si instaura il testo, come «sutura» tra *Amore* e *arte* (la *scorta* e la *lingua*), tra silenzio e parola, tra negazione e affermazione, tra il proprio stesso costituirsi e destituirsi nel linguaggio poetico».¹⁸

Si è detto poc'anzi che la scrittura è fonte di piacere per Petrarca. Ma il piacere è tale che il godimento derivante dal dire equivale al fatto di poterlo ridire, ed è fonte di piacere perché esso viene ripetuto, moltiplicato ossia «il movimento allocutivo del «dire» si identifica così con il movimento, sempre metonimico, del desiderio, ed al suo processo di moltiplicazione nel «ridire» («che sempre ridica», 51)».³¹

Ma la poesia non sempre consola il poeta rendendo presente nella scrittura l'oggetto del desiderio. In certi momenti cantare dell'oggetto assente – per esempio di

Laura – aumenta il dolore causato dalla sua mancanza perché la poesia ha la proprietà intrinseca di ricordare all'autore non solo la persona assente ma anche la realtà che avverte: «Lei, come referente, non è qui, è assente!»¹⁹. «La poesia dunque non allevia né consola l'amore anzi lo irrita e lo alimenta. Ed è in questa articolazione che si scopre l'altra ragione della *scribendi voluptas* (legata alla *voluptas dolendi*): la scrittura è *voluptas* proprio in quanto rilancia incessantemente l'amore ed il connesso dolore, il non-esaudimento del desiderio, e ne statuisce l'eternizzazione».²⁰ Cioè uno dei compiti che Petrarca affida alla poesia è quello di rendere inestinguibile il desiderio. Ma, ritornando al discorso di prima, «lo stesso Petrarca nel *De Remediis* (e così pure nel *Secretum* e nelle *Epistole*) attesta: «con la poesia e col canto, la passione si alimenta e si accende, non si estingue né si allevia e questi tuoi carmi e canti sono irritamenti, non balsami per le tue ferite» (I,92)»²¹ Ma anche nel Canzoniere troviamo:

*Canzon, tu non m'acqueti, anzi m'infihammi*²²

ché 'l dir m'infiama et pugne,

(...)

anzi mi struggo al suon de le parole,

*per com'io fusse un huom di ghiaccio al sole.*²³

Lo scrivere non è solo irritante, anzi, distrugge il poeta, allo stesso modo di come agisce la parola *ardere*. Scrivere è piacere ma «in quel «mulcere» si nasconde il pericolo; in quell'abbandonarsi al diletto della parola, si annida la follia».²⁴

La poesia ha questo duplice effetto: tranquillizza ma irrita, consola ma aumenta anche il desiderio, un desiderio che vuole vivere e vuole morire e che, allo stesso modo, vuole far vivere e far morire il soggetto, come abbiamo già esaminato prima. Nella canzone CXXVII «il congedo (...) indica un'ultima e conclusiva ragione del dire: spostare la morte»²⁵ ed il desiderio della morte.

Inoltre dobbiamo sapere che le parole petrarchesche non servono a descrivere, a dire la verità ma servono a indicare il viaggio attraverso l'errare, attraverso la mancanza. Sotto il linguaggio del Petrarca non bisogna cercare delle certezze perché Petrarca indica piuttosto la via dell'errore e errare intorno a Laura, al fantasma e non dice di averla presa, raggiunta. In questo caso il piacere, la *voluptas* non consiste nell'arrivare all'oggetto desiderato – a Laura – ma consiste piuttosto nella strada che porta a lei, nella strada che anche se non è diretta è piacevole parallelamente all'intensità di piacere indipendentemente dalla meta stessa.

Vorrei tornare ad uno dei più autorevoli critici novecenteschi del Petrarca, a Ungaretti che spiega le ragioni del dire nel modo seguente. Per Ungaretti la parola deve recuperare il passato, deve contenere qualcosa che apparteneva al passato e nel presente non si percepisce più perché la parola con il tempo si consuma perdendo i suoi significati originari, e – secondo Ungaretti – Petrarca vuole ricaricarla di senso. La verità si trova all'origine del linguaggio, del parlare.

La parola non è mai semplicemente una parola ma è un atto di parola, è una parola nobile perché è l'unica arma che il poeta ha nella lotta contro il tempo passato mantenendo il contatto con il passato. In tal modo la parola si arricchisce di questa sostanza.

Per esempio la parola «luce» originariamente contiene in sé una serie di significati. Per ipotesi «luce» all'origine del linguaggio contiene in sé una serie di direzioni del si-

gnificato, tutti in sé concentrati. Ma col passare del tempo «luce» perde alcuni significati perché l'oblio la consuma. Invece la parola può dare energia per recuperare i significati originari, infatti nella poesia petrarchesca *luce*, oltre ai significati odierni di 'fonte di luce e calore', significa anche Laura, traccia da seguire, Dio ecc.

Ecco perché Petrarca è considerato anche da Ungaretti un poeta moderno. La poesia, il linguaggio del poeta moderno può dare l'illusione dell'assenza, riportare qualcosa che non è qui, con il linguaggio. L'io petrarchesco parla di Laura che è assente. Con questa stessa coscienza, e non un'intensità tale che non ha eguali nella critica contemporanea, Adelia Noferi (alla quale, lo ricordo, dobbiamo una antesignana analisi delle «poetiche critiche novecentesche *sub specie petrarcae*») ha puntato sul *corpo della poesia*: e quei suoi «punti» sono il discriminante critico valido per le generazioni del nostro secolo.

- 1 PIERO BIGONGIARI, *La relatività dell'istante e la mise en abyme del testo*, in «Paradigma» 10, Studi per Adelia Noferi in onore dei suoi 70 anni, Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Magistero, Casa Editrice Le Lettere s.r.l. Licosa, 1992, p. 3.
- 2 *Ivi*, p. 5.
- 3 ADELIA NOFERI, *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in *Il gioco delle tracce*, Studi su Dante, Petrarca, Bruno, Il neo-classicismo, Leopardi, L'informale, Biblioteca di cultura 150, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979, II., p. 63.
- 4 ADELIA NOFERI, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, in *Paradigma* 7, Firenze, Opus libri, 1986, p. 4.
- 5 LUIGI TASSONI, *Adelia Noferi e gli «oggetti» dell'immaginario petrarchesco*, in «Paradigma» 10, Studi per Adelia Noferi in onore dei suoi 70 anni, Dipartimento di Italianistica dell'Università di Firenze Facoltà di Magistero, Casa Editrice Le Lettere s.r.l. Licosa, 1992, p. 48; ora in *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pècs, Edizioni Dante Alighieri, 1995.
- 6 ADELIA NOFERI, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, cit., p. 9.
- 7 *Ivi*, p. 10.
- 8 *Ivi*, p. 13.
- 9 *Ivi*, p. 8.
- 10 LUIGI TASSONI, *Adelia Noferi e gli «oggetti» dell'immaginario petrarchesco*, cit., p. 46.
- 11 ADELIA NOFERI, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, cit., pp. 12-13.
- 12 GUIDO ALMANSI, «Petrarca o dell'insignificanza», in *Giornale*, n.236., ottobre 1974, p. 71-72.
- 13 *Ivi*, p. 72.
- 14 LUIGI TASSONI, *Adelia Noferi e gli «oggetti» dell'immaginario petrarchesco*, cit., p. 46.
- 15 ADELIA NOFERI, *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, cit., pp. 54-55.
- 16 ADELIA NOFERI, *Da un commento al «Canzoniere» del Petrarca: lettura del sonetto introduttivo*, in «Lettere Italiane» - Istituto di Letteratura Italiana - Università di Padova, XXVI., n. 2., 1974, p. 1.
- 17 *Ivi*, p. 9.
- 18 *Ibidem*.
- 19 ADELIA NOFERI, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, cit., p. 23.
- 20 ADELIA NOFERI, *La canzone CXXVII*, in AA.VV., *Lectura Petrarcae*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 381-382.
- 21 ADELIA NOFERI, *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, cit., p. 65.
- 22 FRANCESCO PETRARCA, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992
cit., p.98., LXI, v. 106.
- 23 *Ivi*, p. 102., LXXIII., vv. 10-15.
- 24 ADELIA NOFERI, *Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, cit., p. 8.
- 25 ADELIA NOFERI, *La canzone CXXVII*, cit., p. 377.

Alfieri in De Sanctis

(In occasione del duecentocinquantésimo
anniversario della nascita di Vittorio Alfieri)

«è l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a'contemporanei: statua gigantesca e solitaria, col dito minaccioso.»
(F. De Sanctis: Storia della Letteratura Italiana)

DÓRA VÁRNAI

Questa la famosa frase, più volte citata, con cui il De Sanctis introduce il capitolo dedicato a Vittorio Alfieri nella sua *Storia della letteratura italiana*. Pagina, a mio avviso, tra le più belle del critico e storico letterario, è di sicura e pregnante incisività. L'opinione del De Sanctis, si può affermare, fu sempre essenzialmente positiva nei confronti del poeta di Asti, fin dalla fase iniziale del suo lavoro, oggi conosciuto come prima scuola napoletana. Naturalmente i particolari del suo giudizio si modificarono nel tempo, con l'evoluzione del suo percorso critico che lo portò dall'iniziale adesione alle idee romantiche e idealiste a quella originale e matura rielaborazione del realismo, nell'ambito del quale è oggi annoverato come uno dei più grandi teorici e critici che la letteratura italiana abbia mai avuto.

In quanto a Vittorio Alfieri: il più grande – e serio, severo e rigoroso – tragediografo italiano è nato esattamente 250 anni fa, il 16 (lui afferma il 17, nella 'Vita') gennaio 1749.

Vorrei in seguito mostrare in dettaglio il percorso critico del De Sanctis, cercando il più possibile di seguire l'ordine cronologico dei suoi scritti. I numeri di pagina di volta in volta riportati tra parentesi si intendono riferiti all'edizione delle sue opere che verrà citata all'inizio del relativo capitolo, mentre titoli e dati esatti verranno segnalati nella bibliografia finale.

PRIMA SCUOLA

(F. De Sanctis, Purismo, illuminismo, storicismo, Lezioni I-II)

Le prime pagine in cui si parla di Vittorio Alfieri nelle Lezioni si trovano nella parte dedicata allo stile del corso dell'anno a cavallo tra il 1840 e il 1841. Per De Sanctis il genere drammatico in Italia ebbe inizio col Trissino, la cui *Sofonisba* fu però una falsa direzione nel cercare di imitare la «forma antica» (512), giudizio questo derivato dalla lettura dei fratelli Schlegel. Scipione Maffei con la sua *Merope* fu poi sulla stessa strada, continua De Sanctis, ma nonostante quest'opera giudicata positivamente, non costituì quella scuola italiana che invece si può considerare nata solamente col Metastasio e con l'Alfieri.

I due poeti menzionati sono visti dal critico come opposti sia per lo stile, sia per la forma adoperata. Al contrario del Metastasio infatti, per Alfieri elemento principale della poesia è il passato, non vi è traccia inoltre nelle sue opere di religione o caratteri intellettuali, ma vi si trova soprattutto politica e morale. Scopo dell'Alfieri è l'ideale, lo si nota nei personaggi, che sembrano «semplici astrazioni» (515), e dall'astoricità dei costumi trattati. Wilhelm Schlegel invece, riscontra il De Sanctis, aveva proposto il reale



come fine dell'arte, è questo il motivo per cui egli giudica l'ispirazione dell'Alfieri «né poetica né tragica». Il critico italiano, al contrario, ritiene che l'ispirazione del poeta possa essere considerata e l'una e l'altra, essendo Alfieri capace di infondere terrore come pietà, di far rabbrivire come pure di rendere amabili i propri personaggi. Rispetto allo stile, esempio di Alfieri è Dante, di cui ha la stessa «anima sdegnosa» e che «ardea di rabbia ghibellina» come Alfieri di «rabbia repubblicana» (515). I due grandi della letteratura italiana saranno spesso e con molta enfasi accostati dal De Sanctis anche in seguito. Il Marinari scrive nella sua introduzione all'edizione delle 'Opere', a proposito di questo parallelo tra Alfieri e Dante, che il De Sanctis lo mutuò dal Gherardini, similmente al concetto dell'*Inferno* come «tragedia». Sempre secondo il Marinari, in questo periodo egli si troverebbe in una combattuta «posizione di ricerca, un atteggiamento non preclusivo», dove «l'influsso romantico s'incontra con quello illuministico».

Tornando all'Alfieri, De Sanctis afferma che egli costituì finalmente quello «stile tragico che mancava all'Italia» (515). Alla melodia del Metastasio succede l'armonia, la lingua diviene spezzata, rotta e «pura», non più «insozzata» come nel periodo precedente, lo scrivere breve e incisivo. Si attua il ritorno a Dante, mentre all'«imitazione straniera» si «opponne il sentire individuale e nazionale» (516). Segue un paragone col Goldoni, il fondatore della commedia in Italia, che però preferì adottare il dialetto veneziano, costituendo così una scuola diversa, e non approvata dal De Sanctis, nella tanto dibattuta questione della lingua italiana.

In questa sede Alfieri, insieme a Varano e a Parini viene chiaramente definito appartenente alla corrente classicista, mentre nel corso dell'anno seguente figurerà come rappresentante del periodo di passaggio. L'anno 1840-41 si chiude con un breve spunto sul rapporto di Alfieri con la mitologia, dopo di che ritroveremo il suo nome a pagina 619, dove sarà appunto chiamato il rappresentante di «un tempo di passaggio, tempo di contrasto e reazione» sul cammino verso la scuola moderna, il cui obbiettivo è «il vero storico o l'intellettuale». Segue uno dei pochi accenni del volume al *Misogallo* e alle satire, nelle quali Alfieri «disfoga la sua bile» e «si serve non felicemente del ridicolo». Egli è mosso dall'ira nello scrivere queste opere, e ciò rende le sue satire ben inferiori a quelle del Parini. Sempre una volta solamente viene riportata, ma non per intero, l'opinione dell'Alfieri dal suo critico, e proprio sul problema della lingua: «Il secento delirava, il cinquecento chiacchierava, il quattrocento sgrammaticava, ed il trecento diceva» (693).

Durante il corso sui generi narrativi del 1842-43, il De Sanctis tiene lezioni sulle *Vite*, ecco il parere sull'autobiografia del poeta di Asti: «male in queste *Vite* potresti discernere la vera indole del personaggio» e ancora «chi non sa che nella *Vita* di Alfieri è la ragione della sua opera?» (721). Le sopra citate frasi si ripeteranno pressoché identiche nella lezione del 1843-44, sullo stesso argomento, come anche l'aggiunta ironica che l'Alfieri si compiacesse di narrare dei propri difetti, credendoli virtù (939).

De Sanctis considerava e ammirava l'Alfieri soprattutto come tragediografo, non meraviglia quindi, che gli spazi più estesi a lui dedicati li ritroviamo sotto titoli di lezioni a proposito del genere o della letteratura drammatica. Siamo nell'anno 1842-43: ripetute le considerazioni sul Maffei, primo passo verso il nuovo dramma in Italia, accenna al Voltaire e allo Chenier, nei quali già si trovano i «segni della riforma, che un grande ingegno doveva fare. Vittorio Alfieri e per natura e per i tempi era destinato a quest'opera» (736). Contrariamente al Metastasio, all'Alfieri non piaceva la scuola

francese, visto negativamente anche dal De Sanctis, «onde si pose a riformare quel gusto», che il critico chiama «bassezza» e Alfieri suo «nemico». Nella ricerca dell'unità assoluta però, il poeta ridusse l'azione al punto da farla degenerare in monotonia. Questo «difetto d'immaginazione» è la causa del rigoroso rispetto delle unità di tempo e di luogo e, come conseguenza, Alfieri «crescer doveva l'affetto».

Egli rifiuta il colorito locale e storico, non usa neanche gli «a parte», né si serve dei confidenti. Troviamo invece nelle sue tragedie, molti monologhi «atti a ritrarci sin dal principio lo stato violento de' personaggi». I suoi caratteri sono sempre ideali, egli «rigetta la parte individuale» poiché «nelle grandi passioni tutti gli uomini si rassomigliano» (737). De Sanctis rileva quanto spesso il poeta si possa vedere nei suoi personaggi «il che, oltre alla inverisimiglianza, porta una certa uniformità». Le sue passioni però sono energiche e gagliarde e questo pure ha egli in comune con Dante, il cui culto restaura: «la vigoria del sentimento elemento principalissimo». Lo stile dell'Alfieri è eccessivo, così pure sono i suoi concetti, a volte ricade nella durezza o risulta affettato perché troppo breve: «e però questo stile, piuttosto che stil tragico, si dee chiamare stile di Alfieri».

Seguendo lo schema del Villemain, De Sanctis divide le tragedie alfieriane in greche, romane e moderne. In quelle del primo gruppo Alfieri esclude la parte religiosa antica, eliminando «con molto senno» il Fato. In esse avrebbe prevalso la lirica, che però non piace al poeta quindi vi «spiega un ardimento ed una forza d'immagini straordinaria» (738). A proposito delle tragedie romane, De Sanctis cita ancora il giudizio del Villemain, le ritiene più adatte al carisma dell'Alfieri, predominando in esse «il contrasto tra la libertà e la servitù, tra l'oppresso e l'oppressore». La migliore di queste tragedie sarebbe la *Virginia* per il suo rigore e la «nuda invenzione». Si oppone invece al critico francese nel ribadire e insistere sull'italianità del tragediografo. Considerando i punti d'incontro tra le teorie del Villemain, e quelle del Sismondi, pure riscontrabili in queste lezioni, il Marinari ha scritto di come le pagine del De Sanctis «possano rappresentare una sintesi, sia pure rapida e scolastica, dei risultati della prima critica romantica sull'Alfieri».

Un «cumulo di tirannidi e di crudeltà» prevalgono nel gruppo «moderno», tra le quali vengono dedicate alcune righe al *Filippo*. Parole «cupe e terribili», «parlar rotto e breve», «più severo gusto» (739): sono espressioni già lette e che troveremo anche in pagine più tarde sullo stile e linguaggio dell'Alfieri. Egli ebbe grande influenza sui contemporanei, sebbene la sua reazione allo scrivere francese portò molti a spingere troppo oltre il gusto per le atrocità. «Monti e Pindemonte e Silvio Pellico e Niccolini e Ventignano», cioè i tragici italiani ritenuti grandi dal De Sanctis, «lo presero per tipo e modello» (740) e solamente gli sforzi del Manzoni con il nuovo dramma di tipo tedesco offuscheranno la sua gloria. L'autore dei *Promessi sposi* è anche, insieme a Schiller, il rappresentante della variante storica della terza età della tragedia. La prima età «che è della fantasia» (741) è quella in cui alla tragedia si mischiano l'epica e la lirica e appartiene alle letterature spontanee. «Nella seconda età, la tragedia acquista una sua propria indole ed è nello stato della maggior perfezione»: vi appartengono, oltre all'Alfieri, Sofocle o Racine. Dopo quest'età chiamata ideale, la tragedia riprende a mischiarsi con la prosa morale, con quella filosofica o politica, dove pure rientrano alcune opere di Alfieri, e infine con la prosa storica, di cui abbiamo già detto.

Passiamo quindi al corso di Estetica dell'anno 1843-44. Alfieri, sulla scia di Dante, fu il primo che usò la letteratura per «un pensare ed un sentire costantemente nobile ed

alto, che ci tolga da' sensi e nobiliti il nostro animo» (753). Il parallelo con il poeta fiorentino è ribadito ancora a proposito della lingua: Alfieri, cercando di rinvigorirla, «cadde nella durezza» (776); e dello stile: essi cercano di ritrarre idee, più che lusingare l'orecchio con melodie, i pensieri non sono ordinati logicamente, e vengono usate solo quelle principali, le «accessorie» (780) non interessano. In se stesso Dante ha due forze: quella tutta «violenza, ira e sdegno» (847), e l'altra appartenente alla sua parte di «filosofo, moralista e cittadino». La lirica moderna italiana ha preso, secondo il De Sanctis, le caratteristiche di nobiltà e di dignità da quest'ultima, non senza passare però dal primo periodo: «Nell'Alfieri è il primo grido poetico italiano, la vera e violenta reazione al passato». Le caratteristiche poste in rilievo sono ancora una volta l'eccesso di forza, l'indole violenta, stizzosa, dantesca, la sua bile ed il suo sarcasmo e solo per la sua ferma convinzione è possibile perdonargli «troppa asprezza» e «spesso spiacevole virulenza». È opinione del Marinari, ne scrive sempre nell'introduzione delle 'Opere' di De Sanctis, che nelle appena menzionate lezioni, l'Alfieri sia «limitato dall'attuale prospettiva critica» dell'autore, nonostante la definizione «coda della gran cometa» (619) non sia più ripetuta.

Eccoci arrivati al periodo modesto, nobile e dignitoso: «Parini lo rappresenta». E con Parini è nuovamente il confronto sulle satire. Le due grandi personalità del Settecento italiano avevano lo stesso fine con le loro opere, con la fondamentale differenza – secondo il De Sanctis – che la nobiltà descritta e presa di mira dall'Alfieri differisce dall'immagine data dal Parini «come l'astratto e il generale dal concreto e dal particolare» (849-850). Parere simile esprimerà anche nel corso dell'anno seguente: le satire dell'Alfieri sono «cose generali» (1031), solo la verità, che è il maggior pregio dell'opera del Parini, rappresenta lo spirito di quei tempi.

Anno 1844-45, corso di Estetica applicata o pratica: De Sanctis afferma che l'Alfieri imitò Shakespeare nel suo *Bruto*, quindi passa alla trattazione dei generi letterari. Su quello drammatico dice esserci tre condizioni: contrasto dei caratteri, simultaneità di affetti, la scomparsa del poeta, nascosto il più possibile. È, di conseguenza, ancora in accordo col Villemain quando ripete il rimprovero già fatto all'Alfieri che si vedrebbe troppo spesso nei propri personaggi e opere «ed invece dell'istoria del cuore umano ci dà quella del suo cuore» (968). Annotava, nonostante ciò, il poeta tra gli «ingegni buonissimi» e gli attribuisce maturità dei sentimenti, segno che «l'età in cui ciò avviene ben si può dire l'età dell'oro» del genere drammatico.

Al contrario dei petrarchisti, a cui mancano le due componenti essenziali per la buona poesia, la realtà e la fantasia, l'Alfieri con quest'ultima poté supplire alle proprie mancanze. Dopo questa nota, il nome del poeta ricompare nei quaderni pervenuti del corso sullo stile dell'anno seguente, quasi senza cambiamenti rispetto alle pagine degli anni 1840-41 o 1843-44. Già trovata è anche l'opinione: «le azioni esser non debbono mai mitologiche, come si vede nell'*Alceste* dell'Alfieri» (1243) e l'insistenza sul rapporto con Dante. Alfieri fu continuatore della poesia del fiorentino e non di Metastasio, a cui è superiore per la sua ira, e grande forza. Pur essendo il *Misogallo* «pessimo libro ed inetto», l'Alfieri fu rispetto gli altri poeti italiani come la «Francia fu rispetto alle altre Nazioni» (1291). «La sua forma fu simile al suo concetto; non ironica ché sarebbe stata falsa, ed ipocrita, ma virulenta; l'odio, l'abito il carattere dantesco il moveano; e la sua somma convinzione faceva perdonare a lui le sue poesie satiriche».

Al paragone-parallelo con Giuseppe Parini, in questa lezione segue quella con il

Pindemonte, dove «grandissima è la differenza che tra essi scorgiamo». Secondo il De Sanctis i due poeti sono agli estremi e per la forma, quella di Alfieri è definita dura ed energica, e rispetto al concetto sociale: fortissima nell'Alfieri, assente nel Pindemonte. Questo elemento prettamente italiano, che il tragediografo aveva in comune non solo con il Parini ma pure col Foscolo, non andò perso con gli influssi stranieri, ma «si trova ancora e meglio svolto nel Manzoni e nel Leopardi» (1307). In loro anzi la nazionalità degli autori che li precedettero risultò accresciuta. Con Leopardi l'Alfieri ha pure in comune l'uso dei personaggi storici come rappresentanti delle proprie idee.

Nei corsi di 'Storia della critica' del 1846-47 e 1847-48, il Marinari individua un atteggiamento eclettico, di giustapposizione tra le teorie hegeliane, che il De Sanctis sta studiando ormai da un paio d'anni, e quelle del Gioberti a cui confuta un'idea riguardante proprio Vittorio Alfieri. Il quaderno successivo invece, appartenerebbe a un «clima dichiaratamente hegeliano»: s'intitola *Letteratura drammatica* e risale all'anno 1846-47. Nelle tragedie dell'Alfieri le catastrofi non avvengono a causa del fato, ma sono situazioni completamente umane, perciò i suoi personaggi risultano tutti colpevoli. Novità di questa trattazione è l'insieme della commedia e della tragedia, non più considerate opposte, e qualche cambiamento c'è pure nel ruolo riservato dal De Sanctis all'Alfieri.

Viene presentato insieme al Metastasio, e ad alcuni autori del teatro francese: Voltaire, Racine, Corneille. Sono autori moderni, afferma, e riferendosi ai due italiani, che non sono più all'estremo opposto: certamente non arcadi. Semplicemente l'Alfieri è «il rappresentante terribile di quelle situazioni tragiche in cui si sventuratamente erasi incontrato il Metastasio» (1521). In mezzo sta il teatro francese, il cui sistema ha più di un inconveniente. Alfieri tentò di riparare, ad esempio, alla perdita d'interesse derivante da un'unica azione, moltiplicando gli episodi, ma riuscì grave e pesante. Capi «che col carattere e coll'affetto dovea destare interesse, e però si sforzava a variarlo» (1525), ma a causa dell'impossibilità del sistema francese non fece altro che ripetere gli stessi pensieri. Wilhelm Schlegel definì ciò la «monotonia alfieriana» come riporta il De Sanctis che non sembra discordare. Altro «inconveniente» è l'uniformità di poesia nei francesi. Alfieri non scrive però per una nazione, quella italiana essendo di là nel tempo a venire, il suo linguaggio non appartiene al secolo in cui viveva, ma solo a sé stesso, e questa «forma alfieriana» (1526) rende tutti gli uomini uniformi in un certo modo. Solo alcune sue tragedie riuscirono invece a riparare ai difetti del «sistema esterno» del teatro francese, che volle sempre narrare nel primo atto il passato dei personaggi o delle situazioni.

Tra i francesi De Sanctis sembra prediligere Racine, il cui nome viene spesso accoppiato a quello dell'Alfieri, tra l'altro per la comune nuova tendenza: in loro vediamo «l'azione destinata a sviluppare un carattere, mentre prima il carattere era destinato a sviluppare l'azione» (1536). Molto negativo invece il giudizio su Voltaire che «mostra un vile e basso animo» (1547) e non seppe neanche creare un dramma interessante sui propri tempi dei quali pure possedeva i tratti. Sarà l'ingegno di Vittorio Alfieri con la «possente unità» (1548) delle sue opere a compiere questo lavoro. Egli «non si può definire che per se stesso». Ferocissimo, originale e una potente individualità, la sua grandezza non fu compresa dal Villemain, la cui divisione delle tragedie, altrove già accettata dal De Sanctis, viene qui invece rifiutata. È poco plausibile e perfino assurda, impossibile inoltre giudicare il tragediografo in base al fatto ch'egli abbia usato il si-

stema francese: il suo carattere lo salva dal cerchio in cui vorrebbe rinchiuderlo l'altro critico.

L'essenza delle tragedie di Alfieri è nella «rappresentazione della vita interiore fatta con verità, senza essere espressa nella vita reale» (1549) e ciò dimostra «ch'è vera e poetica» dando torto a chi lo accusò di astrattismo. Vede nella vita solo la parte interiore e solo «una parte ne abbraccia» (1550), dove la trattazione del termine vita fatta dal critico, sappiamo dal Marinari essere condotta in chiave hegeliana. Questa rilettura appare modificare leggermente anche il parallelo dantesco, che non risulta più tanto forte come nelle lezioni del 1842-43. La «natura ha negato all'Alfieri la tenerezza e la delicatezza», è sempre presente in lui qualcosa di cupo e torbido. I suoi caratteri hanno una loro ferocia persino nell'abbandono, il poeta gli ha ridato la «primitiva nudità di Adamo e di Eva» (1551), come vi ha pure infuso una straordinaria gradazione di sentimenti. In lui «la grandezza della mente de' personaggi è divenuta una passione del cuore», questi ultimi sono «frementi, gittati nel mondo a soffrire», «gli oppressori e gli oppressi sono ugualmente grandi» (1551). Alfieri si trovò a dover creare tutto da sé e per sé: non era pronto né un linguaggio né un pubblico per le sue tragedie, e nemmeno gli attori.

De Sanctis ritiene il *Saul* l'opera più poetica dell'Alfieri e aggiunge che questa è pure «uno strano fenomeno nel secolo XVIII ragionatore beffardo» (1553). Forse è per via di quest'era che «non credea più neppure a ciò che era vero» che alla poesia dell'artista ogni tanto si mescola la prosa: e ciò accade soprattutto nelle tragedie politiche. L'effetto sul teatro fu minimo, inoltre, per via della mancanza di sceneggiatura e di «collisione» (1554). Altro difetto ancora è la troppa abbondanza di poesia in alcuni caratteri. Ma ciò che comunque «distingue grandemente Alfieri dagli altri tragici è che ha saputo congiungere quanto ha di meraviglioso la fantasia con quanto ha di grande il sentimento» (1554-55). Alfieri era uomo e scrittore coerente, tanto più lodabile in quanto la sua epoca non lo fu affatto; «egli rinuncia alle forme più che alle idee» (1556).

Questa lunga trattazione dell'Alfieri, l'ultima dei corsi della prima scuola, è chiusa con alcune considerazioni sui mezzi, lo stile e il sistema rappresentativo del poeta. Egli perfezionò «quel sistema che si riferisce tutto all'esterno dell'azione tragica» (1557), le sue tragedie sono sviluppate tutto intorno alla catastrofe e precedute da «una violenza irresistibile dell'animo». Operò con un ristretto numero di personaggi, dalla fisionomia indeterminata, e li fece parlare spessissimo in monologhi, senza confidenti. Da notare la scomparsa dell'accusa di monotonia a questo proposito. Ciò che dà il valore più grande a questi drammi è lo stile dell'Alfieri. In lui «i pensieri nascono da un cuore esacerbato come quel verso rotto, breve e robusto, che oppone al periodo molle ed efeminato introdotto in Italia» (1558). Non gli pesano le unità di tempo o di luogo, i caratteri sono già formati, essi «solo hanno bisogno di uomini».

PERIODO TORINESE E ZURIGHESE

(F. De Sanctis : Saggi critici)

«In questo momento la posizione del De Sanctis è essenzialmente polemica», scrive nel suo *Sommario della storia della letteratura italiana* il Salinari. Nei «saggi di questi anni ha sempre davanti un avversario» (157): si tratta soprattutto del biennio 1855-1856, in cui la maggioranza degli scritti, raccolti nel volume *Saggi critici*, vennero pubblicati per la prima volta. Si ha addirittura la sensazione in alcuni punti che lo scopo

principale del De Sanctis sia più la discussione con i suoi colleghi, in modo speciale quelli d'oltralpe, che non il lavoro critico sugli scrittori italiani presi in esame. Polemica quindi contro Veuillot, Janin, Nettement, i tedeschi Gervinus e Optiz, ma è critica severa anche nei confronti di padre Bresciani, di Guerrazzi o di Giovanni Prati. De Sanctis non accetta l'astratto contenutismo di buona parte della corrente romantica, né l'astratto formalismo della critica grammaticale e retorica. In questo periodo «al di sotto della polemica immediata e dello spunto occasionale si trovano già i grandi motivi della critica desanctisiana» (158), afferma sempre il Salinari.

In questi volumi abbondano i riferimenti alle tragedie dell'Alfieri: come paragone alla *Beatrice Cenci* del Guerrazzi, oppure a *Satana e le grazie* del Prati; preferita è sicuramente la *Mirra*, che dev'essere difesa e da Veuillot, e da Giorgio Janin. Il primo è «un ignorante, che si confessa giudice incompetente e inesperto dell'arte drammatica, e ne tira per conseguenza di scrivere un articolo d'arte drammatica» (I-135). Lo liquida quindi con un: «sciocchezze». Più spazio è riservato al secondo, che «s'inginocchia innanzi a Racine, e sputa sul viso ad Alfieri» (I-172). «Janin sa delle regole, ed ha innanzi de' modelli; ma non conosce la critica come scienza (...), e non ci crede» (I-173). Lo sbaglio maggiore del francese è di voler confrontare la *Fedra* con la *Mirra*: ciò è impossibile in quanto «non vi è differenza di gradi, ma di qualità» (175). Janin fa ancora critica da secolo decimosesto, dei modelli, dei paralleli, dell'*ipse dixit*. Alfieri è grande perché «non è né Ovidio, né Racine, ma è Alfieri, ricchissimo di sé stesso» (178), dice invece De Sanctis. Al Janin mancano le idee, non ha una concezione del proprio lavoro, non è capace di vedere i fatti nella loro integrità, secondo il loro significato.

Un secondo, e un terzo, articolo sono pure dedicati all'argomento: in essi il critico italiano ripercorre la vita del poeta di Asti, in modo succinto e con abbondanza di parole come: violenza, ostinazione, furore, passione, eccesso. «Due cose mancano ad Alfieri, che tolgono ch'egli possa essere annoverato fra i massimi poeti: una conoscenza compiuta della vita in tutte le sue gradazioni, ed il sentimento della natura» (I-186) che tuttavia non toglie al poeta l'ammirazione e la stima del De Sanctis. Stima per quella lingua che egli riuscì a conquistare con tanti sforzi, per il carattere nobilissimo, per la forza con cui perseguì e vinse lo scopo prefissosi. La sua è «soprabbondanza di poesia» (I-187), la sua idea fissa è quella dei grandi uomini e non l'altra, appartenente ai pazzi, ed è questo che Janin non ha capito.

La composizione alfieriana è «la tragedia delle tragedie» (I-190), e in quanto all'uomo: con le sue passioni «violentissime ed individuali» (I-191) sarà sempre caro agli italiani, come colui che per primo cercò di svegliare questa nazione. Il De Benedetti nel suo libro sull'Alfieri nota: «riassumendo la gloria civile dell'Alfieri, il più grande, anzi il solo vero e grande critico che abbia avuto l'Italia, Francesco De Sanctis scriveva: ciascuna volta che l'Italia sorge a libertà, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui» (133). De Sanctis ricava anche insegnamenti attualissimi agli italiani del 1855, data del citato saggio critico: forse non si «vuole» ancora abbastanza fortemente, alfierianamente, la libertà della nazione non ancora unita. Tocca anche temi già conosciuti: Alfieri contro le «svenevolzze arcadiche» (I-191), le mollezze di un Metastasio, o come colui che ritrovò la strada dantesca.

La *Mirra* finisce, insegna il De Sanctis, dove comincia la *Fedra*. «La scoperta della passione nella *Fedra* è il punto di partenza, nella *Mirra* è la catastrofe» (I-193), impossibile quindi fondere le due tragedie, così diverse, come ha fatto Janin. Per lui la tragedia

alfieriana non è che una copia della *Fedra*, inutile per l'arte. Il De Sanctis contrattacca affermando l'originalità della *Mirra*: essa rappresenta «la passione colta in uno de'suoi momenti non rappresentati ancora dalla tragedia, un nuovo orizzonte aperto all'arte» (I-193). È una tragedia mimica, dove i gesti sono più importanti della parola, la cui essenza si trova negli sguardi, nei sospiri, nella rappresentazione dunque, pittosto che in ciò che è espresso. È anche la meglio concepita e più profondamente pensata, solo il personaggio di Pereo sembra «vizioso» (I-198) al critico. La diversità dell'opera è pure dovuta al fatto che la *Mirra*, come soggetto, è troppo basata sul gesto e di conseguenza sull'attore.

De Sanctis confutò pure le idee a proposito dell'Alfieri del critico tedesco G.G. Gervinus, del quale tradusse e pubblicò parte della *Storia del secolo decimonono*. Il lavoro del Gervinus potrà anche sembrare compiuto, ma in realtà egli ha dimenticato le idee che governarono il secolo precedente fuori dalla trattazione. Si può vedere fin troppo in Gervinus il suo essere tedesco, protestante e moderato: «prima di consultare i fatti, egli ha già in capo tutto un sistema a priori» (II-34) è solo per avvalorare questo che si serve dei fatti. Gervinus disapprova la letteratura classica o quella con fini politici, e come autori di quel genere condanna e l'Alfieri e il Foscolo. Gli risponde il De Sanctis: «un'epoca storica non va però giudicata col criterio presente. Le epoche storiche sono momenti transitorii, che non rispondono a nessun concetto assoluto» (II-36). Alfieri e Foscolo vanno quindi giudicati in riferimento alla vita italiana di allora, in base all'influenza che ebbero sulla generazione successiva, a seconda della originalità della loro opera.

Il classicismo di cui si discute, spiega ancora Francesco De Sanctis, «nel suo senso più elevato significa due cose: la patria fatta principio e fine d'ogni virtù; la dignità dell'uomo» (II-39). Nell'Italia di Alfieri solo il linguaggio fu quello antico, i concetti erano moderni, nuovi: «il classicismo non fu dunque per noi una società morta; fu la nuova società sotto nomi antichi», «cose moderne in forma antica» (II-38). Le situazioni che Alfieri ritrae hanno un legame forte con i tempi in cui visse, il suo dire «sgorga dall'intimo della sua anima» (II-40) e in quel sé stesso si vede l'intera società. Aspirazione, patriottismo, dignità: «Alfieri fu forse l'espressione più pura e più fedele di questi sentimenti» (II-41). La sua patria è una patria poetica ed appartiene al genere umano, non ai greci o ai romani. «Vedete, dunque, quanto di vero, quanto di contemporaneo è in questo classicismo di Alfieri».

A proposito dell'indirizzo politico che Alfieri avrebbe imposto: «sono gl'interessi politici, che hanno prodotto il movimento letterario: poesia e filosofia sono state espressione della vasta reazione suscitata negli spiriti contro le idee religiose, politiche, morali di quel tempo» (II-42). De Sanctis ritiene falsa anche l'affermazione dello storico tedesco che tali scopi ucciderebbero la poesia, bisogna piuttosto chiedersi se l'Alfieri abbia o meno sacrificato l'ideale della tragedia ai fini politici. «Nessuno amò più la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale altissimo di tragica perfezione» (II-43), scrive De Sanctis, e aggiunge: la sua gloria resterà sempre tale. Alfieri esprimeva in modo da far risuonare nelle menti e nei cuori il suo «odio di tirannide, passione di libertà» (II-45), non semplici opinioni su uno o l'altro sistema politico. Questa è l'influenza che egli ebbe sugli italiani e tornando al diciannovesimo secolo il De Sanctis esclama: «seguiamo Manzoni, e viva Alfieri!» (II-42).

Confermato risulta in questo volume il giudizio sulla *Vita*, ripetuta invece più in là nuovamente l'analisi della *Mirra*, e il suo rapporto con la *Fedra* di Racine. I *Saggi cri-*

tici si chiudono per quanto riguarda l'Alfieri con l'opinione seguente: «Alfieri, che pel calore de' sentimenti non è secondo ad alcuno, cede a Racine per l'immagine» (II-191).

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA E SECONDA SCUOLA

(F. De Sanctis: Manzoni, La scuola cattolico-liberale, Mazzini
e la scuola democratica, Leopardi)

Come scrive Carlo Muscetta, il periodo tra la prima e la seconda scuola napoletana è «d'importanza fondamentale perché allora il critico comincia a disegnare una storia della letteratura italiana, allora matura il superamento della estetica hegeliana e l'orientamento verso il realismo» (pag. XIV). L'opera comunemente ritenuta la più grande e importante del De Sanctis nasce infatti tra il 1869 e il 1871, in coincidenza con l'avvenuta unità politica d'Italia. Non a caso nota un'altro estimatore del critico, il già citato Debenedetti, come e quanto la 'Storia' sia impregnata di quell'ispirazione patriottica e nazionale «che irrorà il sottosuolo del suo capolavoro». Cesare Milanese attribuisce al libro carattere epico e definisce il suo autore come il segretario dello spirito della storia. Benché gli rimproveri una certa intermittenza nella esposizione delle proprie teorie, poco formulate e troppo implicite, risulta poi essere in accordo con tutti gli studiosi nel ritenere quest'opera di Francesco De Sanctis un classico della storiografia italiana.

Ad Alfieri viene dedicato uno spazio di tutto rispetto, malgrado i noti problemi di brevità e di fretta in cui naque il libro. La *Storia* era intesa come manuale per le scuole, in un unico volume, il più conciso possibile. Il lavoro risultò di due volumi, ma con un unico capitolo dedicato alla letteratura moderna, la cui continuazione ideale possiamo considerare i quattro volumi della *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*.

La presentazione del tragediografo è pregnante: «togliete ora l'ironia, fate salire sulla superficie in modo scoperto e provocante l'ira, il disgusto, il disprezzo, tutti quei sentimenti che il Parini con tanto sforzo dissimula sotto il suo riso; e avrete Vittorio Alfieri» (554). Capovolto è quindi il rapporto con il poeta del *Giorno*, per importanza e anche come ordine cronologico, rispetto alle trattazioni precedenti. Familiare risulta la narrazione della vita dell'Alfieri e i termini usati nella descrizione dell'indole del poeta: «forze interne poderosissime», «tenace energia di carattere», «fermissima fede». Egli «scrive come viaggiava, correndo e in linea retta: stava al principio, e l'animo era già alla fine, divorando tutto lo spazio di mezzo» (555-556). Indomabile, si prefissò di creare ciò che mancava all'Italia, la tragedia, ma dovè prima studiare e creare ciò che mancava a lui stesso. Ostacolo più grande gli è la lingua: va ad «intoscanirsi»; e la parola: «sopprime, scorcia, traspone, abbrevia». «Fugge le frasi, le circonlocuzioni, le descrizioni, gli ornamenti, i trilli e le cantilene: fa antitesi a Metastasio» (556), altra relazione riconfermata. Egli riuscì a creare, se non lo stile tragico che cercava, sicuramente il suo proprio, lo stile di Alfieri, originale ed individuale, duro ed aspro, ma soprattutto vivo.

Sopprime anche personaggi, confidenti, elimina episodi, rende la forma delle sue tragedie tesa e convulsa, sincera ed interessante. Alfieri comincia un nuovo ciclo, e lo fa con tutto sé stesso, tutta la propria convinzione. Nonostante ciò resta nel «quadro delle

tragedie francesi» (558), a causa del suo carattere superficiale e operativo, resta «ne' cancelli del secolo decimottavo». Le sue sono opere di puro pensiero, speculative, «Alfieri vi aggiunse di suo se stesso» ed è per questo che risultano vive. E «se quest'uomo nuovo non era ancora entrato ne' costumi e ne' caratteri, informava di sé tutta la coltura, era vivo ne gl'intelletuali: una parentela c'era fra lo spirito di Alfieri e lo spirito del secolo» (559).

Ripetute anche le critiche: benché non sia vera l'accusa di astrazione nei confronti dell'Alfieri, la sua «potentissima individualità» (560) non è sufficiente, gli manca la pazienza dell'artista, il riposo, la meditazione necessarie per creare. «Manca a lui la scienza della vita, quello sguardo pacato e profondo che t'inizia nelle sue ombre e ne'suoi misteri e te ne porge tutte le armonie» (561) scrive De Sanctis. I migliori sono i personaggi colpevoli, i tiranni, resi profondi dall'odio del poeta. Egli ha in comune con Dante quel forte sentimento di patriottismo, ma anche la sua Italia è quella antica: «Alfieri è l'uomo nuovo in veste classica» (561). Non comprende la realtà del proprio secolo, ne vede solo la superficie, la figura del tiranno e la odia. Il contenuto prende il sopravvento, il sentimento politico risulta troppo violento ed Alfieri «toglie troppo alla forma» (562).

Gli effetti della tragedia alfieriana furono grandi, ritiene De Sanctis: a lui è dovuto il ristabilimento della «serietà di un mondo interiore nella vita e nell'arte», lui «accelerò la formazione di una coscienza nazionale». Egli formò la mente e i gusti di coloro che attueranno, attraverso Foscolo, la nuova letteratura: il Manzoni, il Leopardi.

Ed è esattamente la lunga trattazione di Alessandro Manzoni che il lettore incontra nel primo volume di una delle ultime opere di De Sanctis, pubblicata postuma nel 1897. Vi si trovano soprattutto pagine di approfondimento di argomenti già accennati, in modo particolare sono abbondanti i confronti tra i due sistemi tragici, dell'Alfieri e del Manzoni. Alfieri risulta innanzi tutto come l'origine intellettuale, illuministica e classicista del giovane scrittore romantico, che partì per Parigi «pieno di Alfieri» (10). Sulla conoscenza e sull'ammirazione di Manzoni per l'altro poeta il De Sanctis torna più volte, anche nei volumi successivi, con accenni più o meno brevi. Si ripete da un saggio all'altro anche la definizione «gran peccatore» a proposito di Alfieri: peccato del secolo decimottavo era di aver profanato la storia, sovrapponendogli le passioni politiche, gli ideali. Alfieri si era particolarmente distinto nel distorcere i fatti, generalizzare i personaggi, non tener conto del tempo o dello spazio pur di poter rappresentare al massimo della forza i propri ideali. «Capite quindi perché Alfieri abbia avuto l'onore (perché questo è onore) di essere principalmente segno agli strali della reazione del secolo decimonono» (179). De Sanctis si riferisce soprattutto ai fratelli Schlegel, con i quali non si trova più in accordo, ma dalle cui opinioni nuove e originali il giovane Manzoni fu assai impressionato.

Non si può capire però la nuova concezione della tragedia tentata in *Adelchi* o ne *Il conte di Carmagnola*, se non la si confronta con le forme classiche dell'Alfieri. Egli è difatti il più importante rappresentante della tragedia classica, afferma il critico, «se non per merito poetico, per averla spinta all'ultima esagerazione» (180), e la tragedia storica del Manzoni ne è il contrapposto. Sia il saggio che la lezione in cui troviamo il paragone dei due sistemi tragici, risalgono all'anno 1872: Alfieri parte nella sua composizione con davanti a sé un tipo, una madre o un tiranno ideale, e vi lavora d'immaginazione, prendendo solo i fatti principali, che dispone «così come un filosofo disporrebbe le sue idee»

(25). Non usa dunque il reale, la storia, ma ha in testa un «ideale concepito dalla intelligenza» (181). Da quest'ordine logico e intellettuale, con pochissimo di storico, nascono mutilazione ed esagerazione. Mutilazione perché l'autore è costretto a tagliare i fatti che non mettono in risalto il suo scopo; esagerazione in quanto Alfieri «deve prendere i personaggi e stirarli fino al suo ideale».

Composizione logica ma fredda quindi, che rende ideale anche il meccanismo: le unità di tempo e luogo risultano esagerate, rispettate fino al punto da far svolgere gli avvenimenti in una stanza e in ventiquattro ore. «Si va diritto e rapido, è un corso d'idee e non è un corso di cose»: «assurde regole nate da un'assurda composizione». Al contrario, quelli del Manzoni sono drammi dalla forma larga e libera, «venute fuori da un processo generativo spontaneo» (25). Egli prende come base un fatto storico, così come è realmente avvenuto e si sforza di studiare le circostanze nei minimi particolari. Legge cronache, memorie e fonti dirette: prima del poeta si manifesta lo storico. La composizione risulta non un nesso logico, bensì la successione dei fatti. Non pedante però, l'autore vi prende le sue «licenze», senza le quali non ci può essere poesia. Manzoni segue il filo cronologico e riesce pure a situare i fatti in modo da non perdere la visione della totalità, pericolo che si corre «avendo fatti appiccicati a fatti» (182). Non ha bisogno neanche di tener conto delle unità: il suo spazio può essere larghissimo, i tempi abbracciare anche anni.

I personaggi di Alfieri sono anch'essi ideali, eroi fuori dalla vita. Per questo parlano «come dal tripode» (181), simili a degli dei. Il loro linguaggio non appartiene alla conversazione di tutti i giorni, deve elevarsi alla loro stessa altezza. In Manzoni invece, avendo un punto di vista e un meccanismo del tutto diversi, anche la lingua adoperata deve mutare. I suoi personaggi storici, con caratteristiche di forza come pure di debolezza, non parleranno più un linguaggio eroico o divino, bensì uno che si accosti «al linguaggio parlato, ad una forma più popolare» (183).

La «ragionevolezza» di Alfieri è soprattutto logica, «come fosse una successione d'idee necessaria e assoluta a modo di un sillogismo» (27), senza rispetto per la verità dei fatti, usati «come strumento de'suoi concetti». Quella del Manzoni al contrario è la ragionevolezza della storia, «in tutta la libertà de'suoi movimenti, mantenuta nella sua integrità, pur guardata da uno spirito intelligente, che può misurarla, perché sa comprenderla». L'idea del Manzoni risulta dagli avvenimenti, non è astratta né generalizzata, egli ha saputo coglierla «lì in mezzo, nell'esercizio della vita», fra tutte le contraddizioni della storia. «L'idea di Alfieri è l'idea sua, a cui servono gli avvenimenti»: egli forma la storia, per questo è in grado di scrivere una tragedia in quindici giorni. «La tragedia era lui» (183). La sua composizione è «breve, rapida, calda, diritta». De Sanctis può quindi concludere queste fitte pagine: il meccanismo del Manzoni è «la negazione di Corneille, di Racine, di Alfieri» (29).

Ciò non significa per il De Sanctis necessariamente che il 'Carmagnola' o l'«Adelchi» siano drammi riusciti, anzi: il giudizio su di loro fu negativo fin dall'epoca della prima scuola. Uno dei difetti rimproverati al Manzoni ci riporta al paragone seguito finora: si «vedrà che dalla esagerazione d'ideali intellettivi e astratti è uscito Parini, Alfieri e Foscolo, e dalla esagerazione del vero naturale e storico è uscito Manzoni e la sua scuola» (56). Anche questa scuola aveva degli ideali, definiti dal De Sanctis ideali di ritorno. Quelli dei classicisti però, tra cui l'Alfieri, producevano un'arte razionale, nuda,

e personale, che pur essendo calati nella storia, non avevano l'immedesimazione degli autori. Manzoni usa invece idee storiche e nazionali, facenti parte del proprio tempo, che non portano quindi l'impronta del poeta, bensì quella dell'epoca a cui si riferiscono.

Molti altri passaggi più brevi continuano la contrapposizione dei due autori, questa bella frase ad esempio: «diresti che come Alfieri pare che aguzzi sempre il suo pugnale, Manzoni pare stia sempre lì a spuntarlo» (96). Altrove viene rilevata la differenza tra il cielo della autorità, del dispotismo contro cui si alzava il «ruggito» di Alfieri e il cielo democratico del Manzoni. Il primo rappresenta «un mondo non intimamente collegato colle tradizioni e coi sentimenti popolari» (176) mentre il secondo viene lodato per esser riuscito a «rendere popolare la poesia lirica». Anche alcuni dei rispettivi personaggi vengono usati dal critico: la diversa concezione della morte di Adelchi e di Saul, ad esempio. Dell'eroe di Alfieri il De Sanctis scrive che è il «vero protagonista» (140) della tragedia omonima, «il più interessante, segnacolo dell'ira divina». Simile è invece la condizione di due figure femminili: Mirra ed Ermengarda sono tutt'e due mute per necessità della situazione.

Due personaggi sono usati pure per riprendere il rapporto Dante-Alfieri. Il diciottesimo secolo riprese alcuni degli ideali danteschi, mantenendoli, ancora una volta, a livello di astrazioni ed esagerandoli. Farinata e Timoleone sono entrambi «due grandi patrioti, in lotta con la vita» (114), le loro forme sintetiche, «l'analisi non ci è penetrata». Farinata è però un uomo che Dante ricordava, un uomo vivo, a cui «tratti giganteschi escono dalla bocca». Timoleone al contrario, non è che un concetto del poeta, a cui egli ha dato un nome. Alfieri non rispetta la persona, è semplicemente una «forma usata come un pretesto per rappresentare le sue idee». I neo-danteschi sono come filosofi, benché Alfieri fosse comunque poeta: «avea sentimento ed immaginazione» (115), afferma De Sanctis. Timoleone non fa impressione al lettore, perché il suo calore proviene da fuori, appartiene in realtà al poeta. Così l'anima nuova del secolo, i concetti di democrazia, di libertà, di uguaglianza, compaiono in forme antiche, patrie, e non è la prima volta che il critico lo afferma.

Tornando su Manzoni: mentre Alfieri «fa la poesia con la testa» (152), nell'autore dei *Promessi sposi* vi è un «vero sentimento della vita». «Alfieri partiva da un ideale che chiamerò tipico, Manzoni da uno tutto storico, reale» (188). Il tipo è necessario all'arte, supposto che non diventi scarno e vuoto di vita. D'altra parte «non basta dire: – Questo è storico –, perché si possa concludere: – Dunque è poetico». Manzoni ha torto pure quando rigetta a priori le unità di tempo e luogo: proprio il *Saul* dell'Alfieri è l'esempio positivo contrario riportato dal De Sanctis. Pregio dello scrittore romantico è invece l'artificio con cui conduce i suoi drammi verso il *pathos*, «non vi dà subito la commozione, difetto che ha talvolta Alfieri» (214). Altrove viene detto essere la poetica del Manzoni più vicina alle forme inglesi e tedesche, come una reazione a quella francese o italiana dell'Alfieri, benché «come critico, egli è severamente italiano» (247). Il Manzoni, continua De Sanctis, rimprovera ad Alfieri «l'aver gettato principii politici, filosofici, sociali nella storia» (249). In Alfieri «l'origine del rettorico è il poco sentimento della misura» (255), il Manzoni aveva proposto esattamente una via per rimediare a ciò: di studiare la natura in sé, invece che nei classici. La sua «serietà di un mondo positivo» (281) lo portano a capire e a scusare la vita con cui Alfieri si indegna. «L'ideale è illimitata illusione in Alfieri» (286), mentre Manzoni a questo fanciullo che freme risponde con il sorriso di «un uomo che ha veduto e sa come va il mondo».

Sono questi gli ultimi accenni a Vittorio Alfieri da parte di De Sanctis nelle lezioni della seconda scuola napoletana. Nel saggio sulle tragedie egli fu rimproverato di certo schematico hegeliano. Da notare anche come sia «sempre vigile, sempre attento l'occhio del De Sanctis alle necessità intrinseche di un'opera che era destinata a una funzione spettacolare e quindi a un indeterminato rapporto col pubblico» (Muscetta). La critica del De Sanctis, basata su di un metodo sicuramente scientifico e più rigoroso di quanto non fosse usuale negli ambienti letterari italiani del tempo, assorbì motivi e spunti da critici precedenti. Ciò non toglie, come Debenedetti dice su di lui nel libro già citato, che «si è sempre stati preceduti da lui: il solo critico, forse, che sia riuscito a portare il talento avaro della critica all'abbondanza del genio».

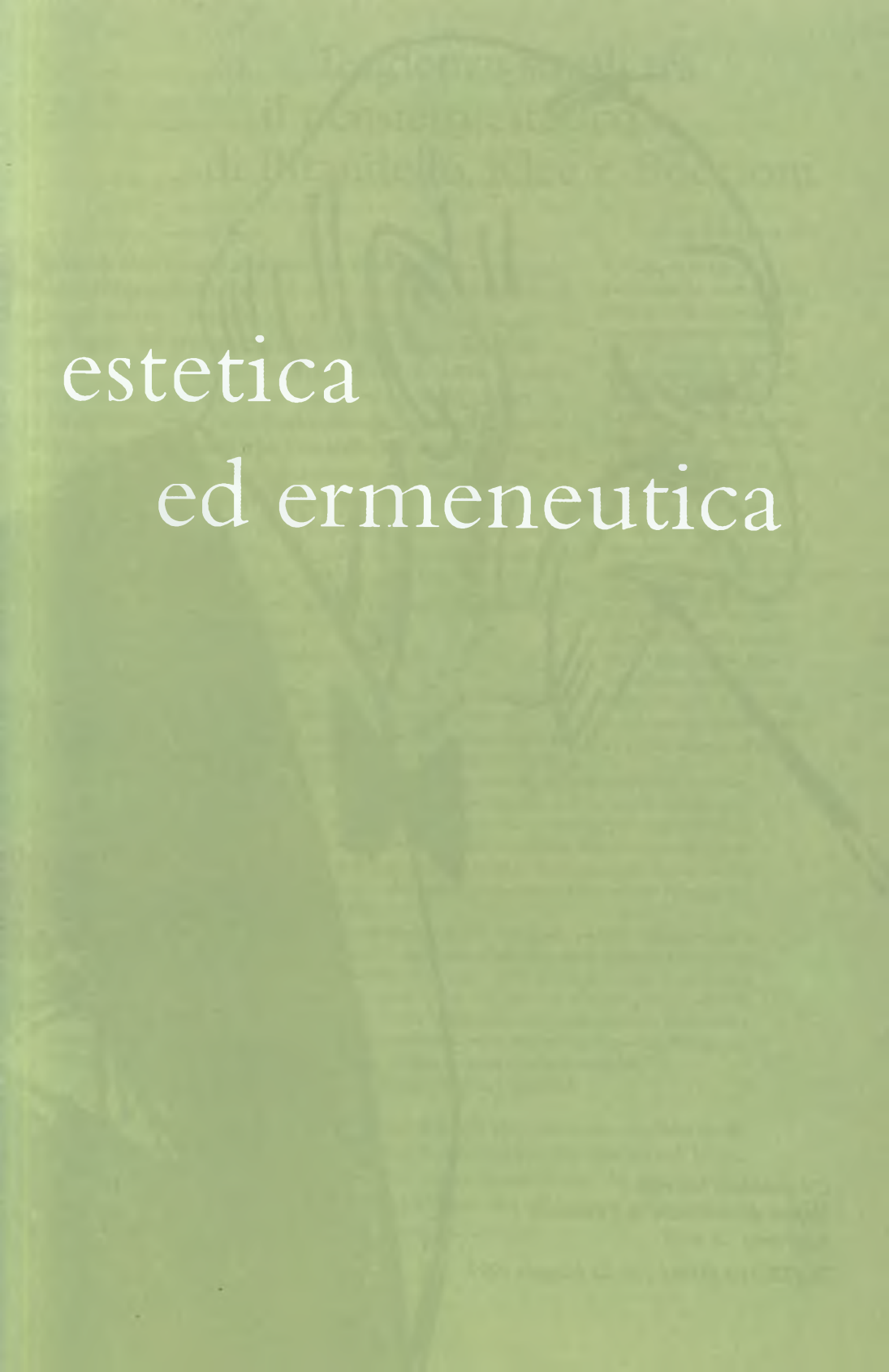
BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *La nuova Enciclopedia della Letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1988.
 Alfieri, V., *Saul; Filippo*, introduzione e cura di V. Branca, Milano, Rizzoli, 1980.
 Candeloro, G., *Storia dell'Italia moderna*, Milano, Feltrinelli, 1980.
 Debenedetti, G., *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995.
 De Sanctis, F., *Manzoni*, a cura di C. Muscetta e D. Puccini, Torino, Einaudi, 1983.
 – II –, *Purismo, illuminismo, storicismo*, vol. III, Lezioni I-II, a cura di A. Marinari, Torino, Einaudi, 1975.
 – II –, *Saggi critici*, a cura di C. Salinari, vol. I-II, Milano, Universale Economica, 1953.
 – II –, *Storia della letteratura italiana*, introduzione di C. Milanese, Roma, Newton Compton, 1991.
 – II –, *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II-IV, *La scuola cattolico-liberale, Mazzini e la scuola democratica, Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1958.
 Manzoni, A., *Liriche e tragedie*, a cura di L. Caretti, Milano, Mursia, 1967.
 Puppo, M., *Poetica e critica del romanticismo italiano*, Roma, Studium, 1985.
 Salinari, C., *Sommario di storia della letteratura italiana*, vol. II-III, Roma, Ed. Riuniti, 1977.



Il giorno della
il pensiero, il
di Montello, Alcega, Socioni

estetica ed ermeneutica





C'è qualcuno che ride...
Mostra di caricature su Pirandello
negli anni '20 e '30
TEATRO DI ROMA 18 - 22 Maggio 1999

Tendenze simili tra il pensiero estetico di Pirandello, Klee e Boccioni

KLÁRA MADARÁSZ

Prima di tutto bisogna affermare che tra Pirandello e certe aspirazioni avanguardistiche non si trovano relazioni nel senso di contatto concreto, per due ragioni. In primo luogo, perché le varie scuole dell'avanguardia novecentesca hanno formulato le proprie teorie poetiche-estetiche dopo il 1908, quando Pirandello aveva già scritto quei saggi, articoli, scritti minori, che possiamo considerare come fondamenti della sua teoria estetica. Inoltre, perché sappiamo che Pirandello rifiutava ogni «ismo», quale naturalismo, verismo, simbolismo, idealismo, socialismo, anzi, anche il sincerismo, attribuitogli da Tommaso Gnoli come suo ismo personale¹. Aveva un'opinione negativa di ogni ciarlataneria artistica, di ogni novità che cerca di ingannare, di mistificare il pubblico.

(Mi riferisco ai vari scritti, p. es. *A Eccessi, a Il momento*², alla *Sincerità e arte*³, alla *Sincerità*⁴)

Ne *Il neo-idealismo* per esempio afferma:

Ma già, nella confusione, ogni vessica è buona, anche le vecchie e incartapecorite, purché facciano rumore e stordiscano in prima un po'. E infatti i combattitori sù lodati sono andati a scovare da per tutto, nella soffitta e nel tetto morto della nostra storia letteraria: le hanno spolverate, rabberciate, vi hanno appiccato sul vecchio un nuovo cartellino con uno dei tanti motti in *ismo*, ed ora, botto botto, se la danno in testa.⁵ /.../ E badate: questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura sanno benissimo, meglio di voi e di me, che il simbolo si rivela e s'impone per virtù intrinseca, sostanziale e congenita della concezione, e non per la estrinseca e apparente della forma e della volontà dell'artista; ma buon Dio, se mostrassero di saper questo, e allora in che consisterebbe la loro novità? Addio lettere maiuscole, addio frasi in corsivo, addio *suggestive* parentesi, addio smorfie tipografiche! Perché son tutte così, su per giù, le loro novità.

Avevamo infatti bisogno di sentircelo dir proprio da loro che ognuno, il quale voglia mettersi a scrivere, deve innanzi tutto imparare a scrivere e ogni opera d'arte deve avere in fondo un concetto informatore, un'idea madre. Belle e grandi novità, come ognuno vede! Se non che, come il pittore con l'impasto combina e non mostra su la tela i colori primi disposti su la tavolozza, così lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l'idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi, che allora soltanto possono diventar tipi immortali. Ebbene, no: bisogna far diversamente pur di fare una novità, bisogna ricorrere ai colpi di vessiche!

Per le quali, come ho detto in principio, la migliore arma è lo spillo.⁶

Tale rifiuto si nutre della sua concezione dell'arte che può essere considerata discendente, partendo dall'arte greca, dal quella di Kant, Goethe e per certi versi di Hegel, anche se la teoria di Pirandello è una variante modernizzata di esse, che assorbì anche idee neoplatoniche, spiritualistiche e psicologiche presenti all'epoca, e infine integrò tutto ciò in una teoria moderna e di inclinazione psicologica.

attualmente insegna Letteratura del Seicento e del Settecento, la Metodologia di insegnamento della lingua italiana ed inoltre tiene corsi di specializzazione su Pirandello e sull'analisi testuale dei testi letterari del Novecento, presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Istituto Superiore di Pedagogia *Juhász Gyula* di Szeged. È autrice tra l'altro di vari materiali didattici sia per l'insegnamento della lingua nell'età precoce, sia per la formazione della capacità analitica rispetto ai testi letterari. (*Apropo. Novellák nagyító alatt.*) I suoi interessi sono rivolti alla teoria estetica, specialmente quella di Pirandello, su tale tema ha scritto anche la sua tesi di dottorato (PhD).

Perché il pessimismo umoristico ha spesso, se non sempre, questo di particolare: una sua speciale pietà, la quale si esercita appunto in quei casi, in quei sentimenti, in quegli umori, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'ironia. Nell'umorista, il quale ^{più} è tanto sincero in questo sdegno, in questo dispetto, quanto è sincero in quella pietà. Se così non fosse, si avrebbe non più l'umorismo vero e proprio, ma l'ironia, ^{che si trova in una certa} ~~nessun fine questo ob-~~ ~~iettivo goliardico formale, se un~~ ~~uomo sotto un vero umorista~~ ~~impugnamento~~ ~~retorico.~~ È ben per questo abbiamo detto che vero umorista dovrebbe farsi chi ha il sentimento del contrario, chi ha cioè ^{una filosofia, e} la tolleranza ^{più determinatamente, mettica tolleranza.} ~~affinità~~ ^{fine} tal punto da non sapere più da que-

Foglietto manoscritto autografo del saggio *l'umorismo*.
(Roma, Istituto di Studi Pirandelliani).

D'altronde, studiando il pensiero di Pirandello, si rivela che non si può negare la presenza di una problematica speciale: il problema estetico del primo Novecento. Esso viene percepito da ogni artista dell'epoca, e ognuno cerca di creare la propria soluzione, sia in teoria sia in pratica. Se esiste dunque una relazione, e in questo senso esiste, tra le teorie di Pirandello e dell'avanguardia questa riguarda solamente un'affinità spirituale-intellettuale. Non possiamo parlare né di contatti personali né di nessun altro contatto diretto, almeno a livello teorico.



Boccioni, Autoritratto, disegno a penna e tempera, datato 1907, Torino, Collezione Paolucci

Affrontiamo per primo il possibile avanguardismo della teoria dell'umorismo pirandelliano. Pirandello non riconosce la «novità» dell'umorismo, nelle ripetute definizioni di esso insiste sulla sua essenziale qualità d'arte, che è sempre esistita, intesa secondo la sua interpretazione classica e concedendogli solamente una speciale qualità di espressione, nient'altro. Afferma solo che l'umorismo è un'arte *diversa* o, per meglio dire, una qualità diversa dell'espressione, cioè arte che differisce per pochi particolari dall'arte in genere.

A nostro avviso invece si possono trovare alcuni aspetti, in base ai quali è possibile esaminare la parentela dell'umorismo con l'avanguardia.

Il primo aspetto sarebbe l'apparizione della natura paradossale della rappresentazione artistica nell'umorismo: anche nell'avanguardia si esprime una certa rinuncia alla possibilità della rappresentazione artistica tradizionale.

Il secondo aspetto potrebbe essere che anche sul piano delle aspirazioni dell'avanguardismo c'è la rappresentazione della mutata relazione tra l'uomo e il mondo.

Considerando poi, come terzo aspetto, l'umorismo come espressione poetica della crisi conoscitiva avvenuta nell'epoca di transizione, questo potrebbe sembrare l'avanguardia segreto di Pirandello, ma inteso non in senso solito, cioè non come una proposta per risolvere il problema estetico, piuttosto come *rappresentazione sensibile del problema stesso*. L'umorismo non vuole – come gli ismi in generale – apparire come risposta al problema dell'arte, non si presenta come arte vera, ritrovata, non offre un programma poetico o militante.

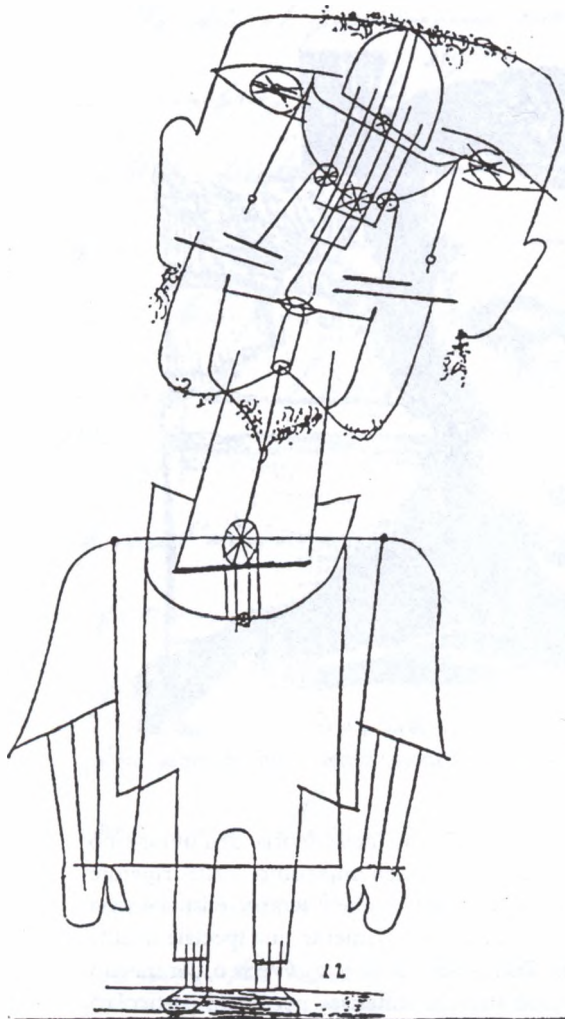
C'è da affermare che l'estetica dell'umorismo può essere paragonata a quella dell'avanguardia solamente nel momento della ricerca; la soluzione non è avanguardistica, in quanto l'umorismo non suggerisce tecniche. Solo la dettagliata analisi dei costituenti contenutistici nel processo della definizione dell'umorismo ricorda lo stile e la prospettiva dei manifesti e delle poetiche avanguardistiche. Ma bisogna ricordare che la formulazione teorica dell'umorismo negli scritti di Pirandello nacque anni prima di quelle dell'avanguardia.

Cioè l'umorismo come teoria non può essere considerata avanguardistica. Ma, a mio avviso, l'umorismo, anche come arte, differisce dall'arte dell'avanguardia perché quest'ultima spesso rinuncia, se non rompe apertamente, a tutti i legami con l'arte tradizionale, arrivando a volte persino a superare il rapporto estetico con il mondo, sostituendolo con un rapporto quasi scientifico rappresentato sensibilmente. L'umorismo, a nostro avviso, non arriva mai fino a questo punto.

Ma non vorrei occuparmi questa volta della speciale problematica dell'umorismo, piuttosto cercherei di stabilire alcuni altri aspetti comuni tra la concezione dell'arte di Pirandello e quella di Boccioni e di Klee. Dopo le mie premesse può sembrare strana

questa proposta. Ma attenendoci all'ipotesi dell'affinità spirituale-intellettuale, ci si offrono alcuni testi e pensieri a confronto.

Prima vorrei esaminare alcuni pensieri comuni tra il futurismo e Pirandello: si tratta della ricerca condotta sulla possibilità di esprimere nell'arte il moto, il costante moto della vita, quello degli oggetti.



"Primo disegno per un Fantasma geniale".
Autoritratto di Paul Klee. Disegno a Penna. 1922.
California. The Pasadena Art Institute.

La poetica delle arti figurative del Futurismo si trova più dettagliatamente espressa nel volume antologico di Umberto Boccioni.⁷ Questa poetica si presentò già articolata nel 1910, nel manifesto dei pittori futuristi e anche nel manifesto tecnico della pittura futurista.

La fonte comune di Pirandello e di Boccioni è Bergson, il concetto bergsoniano della *durée*, della durata.⁸ La durata è un tipo particolare di movimento, assolutamente diverso dal movimento fisico. È l'*élan vital*, lo slancio vitale, una durata senza materia, che si può conoscere, afferrare solamente con l'unico organo autentico della conoscenza, con l'intuizione. L'intuizione è capace di entrare nell'oggetto immediatamente e afferrare l'essenza dell'oggetto, mentre con quest'atto conoscitivo proietta anche la propria soggettività nell'oggetto.

Secondo De Micheli il concetto bergsoniano di intuizione non per caso aveva influenza maggiore sui futuristi rispetto a quello di Croce, l'intuizione poetica.⁹ Ad ogni modo, l'intuizione fu una categoria centrale delle teorie estetiche del tempo¹⁰.

Il bergsonismo di Boccioni oltrepassa la semplice analogia. Prende da Bergson una serie di tesi fondamentali, come per esempio la tesi della durata, la tesi dell'intuizione, dove l'intuizione viene concepita come unica possibilità di intendere la realtà esistente nella complessità dei movimenti, e la tesi della realtà intesa come trasformazione o sviluppo. Per Boccioni il problema fu la percezione e l'espressione della realtà nella sua totalità, nel suo continuo movimento e nella sua molteplicità uniforme, cioè nella sua conformità alla vita, quando non si trattava solamente di una cognizione statica, contemplativa, astratta o intellettuale, ma di una conoscenza che si poteva ottenere attraverso il metodo intuitivo. Questo metodo prevede l'immedesimarsi con l'oggetto, quando l'artista vive la vita, il movimento continuo, il trasformarsi dell'oggetto da dentro, ed attraverso questa via ottiene la conoscenza. Secondo Boccioni il quadro per un artista futurista è la vita, concepita nell'oggetto rappresentato nelle sue trasformazioni, percepita da dentro e non da fuori. Della rappresentazione dell'oggetto Boccioni dice che vivendo l'oggetto da dentro possiamo dargli le sue dimensioni, la sua forza, la sua espressività, che poi creeranno nello stesso tempo anche il suo contatto con l'ambiente.¹¹ Secondo Boccioni l'ispirazione artistica è un'attività per cui l'artista s'immerge nell'oggetto e vive il suo movimento particolare.

Siamo quindi arrivati a Pirandello. L'artista che crea il suo oggetto, la sua figura secondo i loro movimenti, secondo il libero movimento della loro passione, sospendendo la propria volontà, i propri sentimenti e pensieri, insomma il proprio *Io*, l'artista che presta quasi la propria psiche alle sue figure, perché queste possano ottenere attraverso lui la loro esistenza spontanea e autonoma. questa è la visione di Pirandello.¹²

Si potrebbero citare brani di diverse opere per illustrare la teoria estetica di Pirandello, sulla possibilità della rappresentazione artistica della realtà, sulla libertà della creazione artistica, sulla nascita dell'opera d'arte, sul modo d'essere del fatto estetico, ma ora ci limitiamo solo a uno:

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, conaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che *nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole*. Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte

è questo: un'immagine (cioè quella specie di essere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) *un'immagine, che tende a divenire* – come abbiamo detto – *il movimento che la effettui, la renda reale*, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere.¹³ /.../ «Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi esiste per sé e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in sé stesso; vedendolo come esso si vede, sentendolo com'esso si sente.¹⁴

Per quanto concerne la relazione tra l'impressione e la forma, Boccioni la concepisce quasi come relazione tra apparenza e conoscenza. L'impressione vivrà nella durata, nell'unica forma del suo svolgimento. L'impressione in tal modo non sarà l'eliminazione dell'oggetto catturato dalla riproduzione più o meno riuscita, ma è l'oggetto stesso, nella complessità della percezione (apparenza) e struttura (conoscenza) di esso.¹⁵

Questo significa che Boccioni – come anche i cubisti – vuole rappresentare con *l'impressione* ricevuta nell'atto della percezione dell'oggetto ma nello stesso momento anche la *conoscenza* essenziale di esso. Impressione e sostanza, apparenza e conoscenza nello stesso atto della rappresentazione, nella stessa opera, in un insieme. Questo significa volere l'impossibile.

Tale problema si presenta anche per Pirandello: da una parte lo troviamo nella concezione dell'umorismo dove certi elementi fanno ricordare il problema espresso dai futuristi e anche dai cubisti; dall'altra, lo troviamo riconosciuto e formulato nel contrasto tra il movimento continuo della Vita e la Forma artistica come qualcosa che fissa per sempre l'idea dell'artista in una costruzione illusoria.

In quanto all'umorismo, al suo avanguardismo segreto, Pirandello cerca di risolvere il problema dell'essenza e apparenza suggerendo, ma non dimostrando, l'affermazione che l'umorismo, come in uno specchio, è capace di riflettere nel caso particolare (unico, cioè nell'apparenza) cose grandi, cioè verità fondamentali. Ciò diventa possibile per via della rappresentazione della realtà nuda, nella sua verità particolare, senza creare le costruzioni illusorie (interpretative) dell'arte in genere. Dato che Pirandello non dava mai una formulazione esplicita a questo problema trattando dell'umorismo, anzi, lo evitava e insisteva sul carattere dell'umorismo simile a quello dell'arte in genere, tranne alcuni particolari, possiamo affermare che esiste una contraddizione nella concezione di Pirandello, forse appunto perché non voleva guastare la propria concezione artistica fondamentalmente tradizionale.

Più seriamente dell'umorismo affronta il problema riguardante il contrasto tra la Vita e le Forme.¹⁶ Questo è il problema che il prodigio dell'arte è capace di risolvere, appunto nel mistero dell'arte. Afferrare tale mistero fu lo scopo principale degli sforzi estetici di Pirandello; e come abbiamo accennato sopra, un elemento di questa teoria si esprime nel concetto della nascita dell'opera d'arte come opera autonoma, libera creazione della fantasia dell'autore, che viene diretta dalla natura propria dell'oggetto. L'oggetto è capace di vivere nella mente dell'autore come se visse nella propria realtà, perché l'autore s'immedesima con esso, s'immerge nell'oggetto prestandogli quasi la propria psiche perché quello ottenga la sua forma artistica.

L'idea dell'intellezione della realtà per via dell'immedesimarsi con essa, cioè per via dell'intuizione e, di conseguenza, la concezione della rappresentazione artistica come un processo che parte da dentro, dall'interno dell'artista invece della contemplazione esteriore, dunque, è presente oltre che nei cubisti anche nei futuristi e, come vedremo, anche negli espressionisti.

Il gruppo «Il cavaliere azzurro» (Der blaue Reiter) fu un gruppo espressionistico che operò dal 1911 al 1914. Le righe di presentazione erano scritte da Kandinsky. Ai fini del nostro discorso sono da rilevare i pensieri di Franz Marc e soprattutto di Paul Klee.

Marc scrive che ogni cosa ha il suo involucro e il suo nocciolo, la sua apparizione e la sua sostanza, la sua maschera e la sua verità. Se conosciamo solo l'involucro al posto dell'essenza, se la maschera delle cose ci acceca fino a tal punto che diventa impossibile trovare la verità - come vogliamo arrivare allora alla cognizione interna delle cose? Marc si chiede che cosa si aspetta «dall'arte astratta», e risponde che l'arte astratta deve cercare di far parlare il mondo stesso e non la nostra anima eccitata dalla qualità delle cose. Dice che sappiamo da mille anni che le cose saranno tanto più mute, quanto più ci metteremo davanti lo specchio che riflette la loro superficie. La superficie non è mai interessante, bisogna eliminarla del tutto dalla nostra anima. Bisogna immaginare che nemmeno noi, nemmeno il nostro concetto di vita esista, e il mondo *resti nella sua vera forma* e noi, artisti, intuiamo questa forma.¹⁷

Anche Pirandello voleva evocare la figura viva, l'oggetto vivo e non la rappresentazione del concetto dello scrittore. Nemmeno lui pensava che la comprensione della superficie delle cose sia capace di porci davanti l'oggetto stesso. Dunque Pirandello non negava la necessità di una selezione, però la selezione non doveva essere fatta volontariamente dallo scrittore, ma doveva essere diretta dalla natura propria dell'oggetto. In tale processo artistico l'artista ha funzione di mediatore, e alla fine del processo l'oggetto stesso ci si presenterà davanti vivo e autonomo. È da notare che questa forma, quella vera, che non è quella esteriore, nella concezione di Pirandello non *resta* ma *si crea*, attraverso l'artista, mossa dalla propria energia interiore e tesa a realizzare sé stessa come forma. Ciò significa che Pirandello riconosce che il mondo non ha una *vera forma* senza l'intelligenza dell'uomo, e perciò l'artista, nel momento di conoscere il mondo, lo *crea* anche.

Vorrei ora dar risalto ad alcuni pensieri di Paul Klee.

Secondo Klee l'artista è una specie di *medium*. Il suo compito è di inserirsi tra le forze della natura in tal modo che la natura attraverso di lui possa creare nuovi fenomeni, nuove realtà, nuovi mondi. Egli usa la seguente metafora per chiarire la relazione tra natura e artista:

Permettetemi di usare un'immagine, quella dell'albero. L'artista s'interessa di tutto il mondo complesso, in qualche modo s'orienta in esso, e, se possiamo credergli, abbastanza bene. Se è così, può trovare l'ordine dei fenomeni e delle esperienze. Un ordine multiplo, una conoscenza della vita e della natura che vorrei paragonare alle radici di un albero. L'umore che imbeve l'artista e la sua vista, arriva all'artista dalle radici. L'artista è il tronco. La forza dell'afflusso dell'umore vitale lo trasforma, lo fa crescere e nella creazione lo regge, secondo la sua visione, quel tronco. Come le foglie dell'albero si spandono nello spazio e nel tempo in ogni direzione, così succede anche nell'opera d'arte. Nessuno può aspettare che l'albero forgi la sua ramatura, la sua fronde alla forma delle sue radici. S'intende facilmente che non può esistere tale relazione unificante tra le parti inferiori e quelle superiori: le diverse funzioni che operano nei vari campi, devono creare per forza forme diverse. È ingiusto appunto per

questo contestare il diritto dell'artista di allontanarsi dal suo modello e di creare. Con zelo particolare si suole aggiungere che l'artista è impotente e che coscientemente falsifica. In realtà l'artista, dato che fa la parte del tronco, non può agire diversamente: deve raccogliere tutto ciò che arriva dalle profondità e trasmetterlo verso su. Così non serve, nemmeno dirige, semplicemente trasmette.¹⁸

Il processo creativo illuminato dall'immagine di Klee è quasi identico al concetto di Pirandello relativo al processo creativo. La *curiosità* dell'artista di Klee può essere paragonata all'apertura e alla spregiudicatezza, cioè alla *sincerità* dell'artista di Pirandello, il quale s'apre verso il mondo. L'*orientamento* può essere interpretato in chiave pirandelliana come atto di trasformazione della realtà effettiva, che è stata condotta attraverso l'interno dell'artista, e che può essere nominato il necessario trasporto (della realtà effettiva) alla dimensione umana. Le radici significano la scienza poetica dell'artista, quella scienza invisibile che dirige tutto il processo creativo. La scienza poetica in Pirandello è la base della logica poetica, che non è altro, in fondo, che la tecnica artistica, il libero movimento della passione, capace di effettuare l'opera artistica fuori dell'artista, creando una forma concreta e sensibile. La logica poetica funziona secondo le proprie leggi, usando l'intelletto e i sentimenti dell'artista come mediatori e, si può dire, creando la propria forma con un movimento proprio, atto ad effettuare se stesso come forma autonoma, fuori dell'artista. Questa forma artistica sarebbe dunque la ramificazione dell'albero. L'artista non è padrone del mondo creato da lui, ne fa soltanto parte. Inoltre Klee dice che il mondo che si rivela nell'attuale forma, non è l'unico mondo esistente, e che l'arte è l'immagine allegorica della Creazione.¹⁹ Soltanto l'attività poetica è capace di filtrare, purgare, rendere prezioso, salvare dall'attuale stato il mondo concepito naturalisticamente, senza annullarlo.

Nella teoria di Pirandello questa purificazione avviene nel processo creativo, durante la trasformazione della realtà, mentre l'artista la concentra, la idealizza e crea la forma. Si tratta della relazione tra la realtà effettiva e quella artistica. La realtà artistica che è la creazione dell'artista, nasce nella realtà interna che a sua volta ha origine nella realtà effettiva. Realtà artistica e interna – ambedue sono interpretazioni che rendono intelligibile e intelligente il mondo (la realtà effettiva) mentre lo purificano dalle eventualità quotidiane.

Ci sono anche differenze tra la visione di Klee e quella di Pirandello, oltre le similitudini. Una di queste è il discorso sull'ordine, essenza o esistenza ideale. Pirandello non credeva che l'essenza o l'ordine fosse dentro l'oggetto, almeno non nel senso di un'esistenza ugualmente percepibile per ognuno. Le poetiche del cubismo, del futurismo e talvolta dell'espressionismo suppongono l'esistenza di un'essenza ideale, ma stabile, che l'artista intuisce e, in modi diversi, con tecniche diverse, rappresenta. Gli avanguardisti mostrano il loro oggetto o analizzandolo con tutti i suoi particolari per poi sintetizzarlo in una costruzione che esprime la sostanzialità dell'oggetto, o proiettando il moto dell'oggetto nello spazio per rappresentare la sua esistenza multiforme, mutevole anche nel tempo. Secondo Pirandello l'artista non fa semplicemente sciogliere la sua materia, ma la *crea*, secondo leggi particolari. Queste leggi limitano solo l'artista, appunto perché l'opera d'arte possa nascere libera e autonoma.

Klee, nella sua metafora permette l'allontanamento dalla realtà effettiva in relazione alla creazione artistica, e non nel senso dell'intuizione di un'essenza ideale, perché, come dice, non è possibile che le radici e le fronde di un albero abbiano la stessa forma. Però mantiene la sostanziale unità dell'albero, perché l'albero si nutre attra-

verso le radici, e su di esse si appoggia: le radici hanno una grande importanza nella vita dell'albero, esse gli danno la vita.

Se Klee avesse aggiunto che il tronco dell'albero - cioè l'artista - ha una coscienza riflessiva, che deve affrontare nell'atto della rappresentazione, allora si potrebbe dire che anche Pirandello avrebbe potuto creare quest'immagine sensibile e sensazionale dell'albero.

- 1 cfr. Tommaso Gnoli: «Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e C.», *Leonardo*, Firenze, marzo 1935. citato da Alfredo Barbina: *Ariel. Storia d'una rivista pirandelliana*. Roma, Bulzoni Editore, 1984. Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani 7. p. 10-14.
- 2 cfr. Pirandello: *Tutte le opere*. Vol. VI. *Saggi, poesie, scritti vari*. Milano, Mondadori, 1960. p. 906-921. (d'ora in poi: *Saggi*)
- 3 in: *Marzocco*, 7. marzo 1897.
- 4 in: *Ariel*, 24 aprile 1898.
- 5 cfr. «Il neo-idealismo», in *Saggi*, p. 913-914.
- 6 in *Saggi*, p. 921.
- 7 Umberto Boccioni: *Pittura, scultura futurista*. Milano, Poesia, 1914. Citato da Mario De Micheli: *Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata*, Budapest, 1978. 3. kiad. p. 231-244.
- 8 cfr. Claudio Vicentini: *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970. p. 125.
- 9 Pirandello rifiutava il concetto crociano dell'intuizione; secondo Croce l'intuizione e l'espressione sono in fondo la stessa cosa; invece per Pirandello nell'arte non può essere irrilevante l'espressione, essendo quella l'essenza della creazione artistica. Secondo Pirandello l'arte è creazione di forma *concreta*, cioè espressione, non soltanto la mera intuizione di questa forma.
- 10 cfr. anche la teoria dell'*Einfühlung* trattata per primo da Theodor Vischer, nella sua *Estetica*, poi da Theodor Lipps nella sua *Estetica (Asthetik)*; 1903, 1906), e da Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. La parola *Einfühlung* è creazione di Robert Vischer, figlio di Theodor V.
- 11 cfr. De Micheli, op. cit. p. 233-234.
- 12 cfr. Pirandello: «L'azione parlata», in: *Marzocco*, 7 maggio 1899.; Pirandello: «Scienza e critica estetica», in: *Marzocco*, 1 luglio 1900.; e Pirandello: «Illustratori, attori e traduttori», in *Nuova Antologia*, 16. gennaio, 1908; «Il fatto estetico», in: *Aprutium*, aprile-maggio 1914.; «Teatro e letteratura», in: *Messaggero della domenica*, 30. luglio 1918.
- 13 vedi in «Illustratori, attori e traduttori», in Pirandello: *Saggi*, a cura di Manlio LoVecchio Musti. Milano, Mondadori, 1939, p. 235. (*Saggi* 1939.) Corsivo dell'autore.
- 14 op. cit. p. 242-243. Corsivo dell'autore.
- 15 cfr. De Micheli op. cit. p. 235.
- 16 cfr. Pirandello: «Teatro e letteratura», in *Messaggero della Domenica*, 30. luglio 1918; Pirandello: *Giovanni Verga*. Discorso di Catania, in: *Studi verghiani*, Palermo, Edizioni del Sud, 1929, Fascicolo I.; Pirandello: «Teatro nuovo e teatro vecchio», in: *Comoedia*, 1 gennaio 1923. Pirandello: «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in: *Atti del convegno*, Roma, reale Accademia d'Italia, 1935.
- 17 cfr. De Micheli, op. cit. p. 90. (cfr. Franz Marc: *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*. Berlin, 1920.) Corsivo dell'autore.
- 18 citato da De Micheli, op. cit. p. 95. cfr. Paul Klee: *Über die moderne Kunst*. Bern, 1945. Il passo citato fa parte di una relazione tenuta in un convegno nel 1924. (Traduzione dell'autrice.)
- 19 citato da De Micheli, op. cit. p. 99. Cfr. P. Klee: *Schöpferische Konfession*. Berlin, Erich Reiss, 1920.

Un contributo alla questione del modo di essere dell'opera letteraria (autore, testo, lettore)

Una interpretazione corretta, comunque, non offrirà mai una comprensione migliore del testo, ma sicuramente diversa da quella dell'autore.

(Heidegger)

BÉLA HOFFMANN

Northrop Frye ritiene che la definizione puntuale di ogni singola opera letteraria possa essere ritrovata nella dichiarazione secondo cui i libri «*assomigliano a dei picnic ai quali l'autore si presenta con le parole, mentre il lettore porta i significati di queste*».¹ Se ci discostiamo dalla evidente catacresi – che infatti sarà difficile riempire il nostro cesto di significati senza parole, come anche di parole senza significati – dobbiamo arguire che secondo Frye le parole ricevono il loro significato dal lettore. Non possiamo poi dubitare del fatto che sia *il lettore* di volta in volta attuale quello che interpreta per sé medesimo, nel corso della lettura, il testo, ma il concetto – che vuol essere di grande effetto – vuole suggerire che le parole portate dall'autore sono, in origine, prive di significato. Se questo è vero, dovremmo chiederci quali siano stati i criteri in virtù dei quali sono rimaste impresse sul foglio bianco proprio quelle, e non altre parole, per non parlare poi dell'ordine in cui sono disposte, delle sottolineature, dei nomi significativi o parlanti, di titoli e sottotitoli, di toponimi concreti ed esistenti... Se invece ipotizzassimo che l'opera di significazione attuata dal lettore non nasce dal dominio della libertà illimitata, e che in essa opera è il testo a condurre l'interprete, dovremmo allora rinunciare a credere nella mancanza di significati del testo letterario prima che esso venga letto, o quanto meno a tenere sotto silenzio la questione. O forse dovremmo giungere a stabilire che quando l'autore trova le parole, o esse lui, tale fenomeno, sul piano dell'arbitrio, non costringe l'autore, per nessun significato (rispetto alla definizione, esplicazione, adeguatezza sonora delle forme e così via) ad accettare delle parole determinate.

La tesi di base dell'estetica della ricezione ermeneutica dichiara come il testo letterario abbia ragione d'essere solo nell'atto ricettivo. Questo postulato si richiama evidentemente alla tesi filosofica secondo cui possiamo parlare della realtà solo in quanto essa costituisce parte della nostra coscienza: in maniera simile anche l'opera letteraria

laureato in italiano e russo presso l'Università *Loránd Eötvös* di Budapest, PhD in letterature comparate, insegna attualmente presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola Superiore di Pedagogia *Dániel Berzenyi* di Szombathely. Dal 1977 pubblica traduzioni e saggi sulla narrativa italiana e russa. Tra le pubblicazioni principali: *A jegyesektől a rózsáig* (*Dai promessi sposi alla rosa*), volumetto di saggi su Manzoni, Deledda, Tozzi, Eco, Calvino, Pirandello, saggi su Verga, Leopardi, Landolfi, sull'intertestualità. Collabora con *Nuova Corvina, Italianistica Debreceniensis, Băr.*

acquista senso soltanto nel corso della lettura intesa come interpretazione peculiare. E l'interpretazione non è altro che il risultato del dialogo, emerso durante la lettura, tra lettore e testo. Non è che quell'*intra* nel quale i significati si distaccano dal testo, ovvero viene attuata la significazione. Non si può mettere in dubbio che la lettura sia elemento essenziale di qualunque testo, e quando Jauss, ad esempio, paragona le parole dell'opera letteraria allo spartito e ritiene che solo attraverso l'attività del lettore il *testo fatto prigioniero* dalle parole possa essere liberato e vivificato, pure – almeno a prima vista – non viene dato spazio ad alcuna interpretazione, in quanto lo spartito, che offre un certo margine di libertà, conserva pur sempre un'esigenza propria di interpretazione. Allo stesso tempo vi si manifesta l'onnipotenza del lettore². Dobbiamo dunque ritenere naturale che questa ermeneutica non sia in grado di stabilire se il dato testo scritto possieda un significato prima di essere recepito, né se esso sia del tutto privo di significato, ma soltanto che esso diviene esistente e sede di possibilità di significato grazie alla lettura ed all'interpretazione. Per essere più precisi, le stesse interpretazioni dei lettori creano i vari testi come risultato del rapporto dialogico e storico tra testo originale e lettori, il che si può interpretare con l'ausilio dell'autocomprensione nell'alterità come proprietà ontologica e non epistemologica della conoscenza.

Neanche possiamo dubitare della limitatezza di questa summa, che tocca solo superficialmente i risultati che l'estetica della ricezione è riuscita a raggiungere, risultati che non possiamo né evitare di considerare, né sopravvalutare, del resto. Eppure, restano ancora questioni da chiarire: esse si riferiscono all'essenza stessa dell'autore del testo letterario, e dunque alle possibilità del testo letterario di offrire significati, nonché al carattere del rapporto dialogico.

Come *incipit* ci sembra opportuno stabilire che «*possiamo interpretare la teoria secondo la quale il testo, ontologicamente, acquista l'esistenza solo al momento della ricezione, solo ed esclusivamente nel senso che neanche lo stato di ricettore esiste per se stesso, in quanto diventeremo ricettori solo nel corso del processo di ricezione*»³. Ed insieme bisogna sottolineare che l'interpretazione (come linguaggio concettuale) non è separabile dalla lingua letteraria, dal linguaggio dell'opera. Quando, per fare un esempio, nasce un dibattito fra studiosi di letteratura a proposito dell'interpretazione di un testo, il corso naturale di esso non sarà che ognuno dei dibattenti insisterà sulla propria interpretazione, ma che tutti dirigeranno la loro attenzione su di un testo esterno, diverso dalle proprie interpretazioni, dal quale ricaveranno la linfa necessaria alle loro elucubrazioni. In questo modo riconoscono come l'appropriazione dei significati, che è risultato dell'attività di ogni singolo lettore, non sia frutto di un arbitrio soggettivo – in questo caso la possibilità del dialogo si concluderebbe con un fallimento – e non sia estranea al testo che è in un rapporto di exteriorità con noi. A questo ricorrendo, potremo in esso stesso stabilire se il fenomeno sia opportuno o da respingere.

Se esistessero soltanto diverse interpretazioni e strategie di comprensione dei testi letterari, senza che ci fosse dietro di esse un determinato testo, determinato per noi tutti e che siamo in grado di riconoscere come comune, pure mancherebbe uno dei lati indispensabili per l'interpretazione. Nonostante le diverse ed addirittura del tutto divergenti interpretazioni di un testo letterario, non è ancora successo che i critici dichiarassero di non star parlando delle opere dello stesso poeta.

Il problema dell'essenza stessa dell'autore è proprio non solo dell'estetica della ricezione, ma di altre tendenze della scienza dell'analisi letteraria, tendenze che in alcu-

ni aspetti analitici spesso si avvicinano all'estetica della ricezione ermeneutica. A nostro avviso, per quel che riguarda il loro ambito semantico, sia la *strategia testuale*⁴ della semiotica di Eco che il concetto di *soggetto testuale*⁵ della poetica discorsiva, come anche la *teoria dello spartito*⁶ di Jauss, mostrano diversi punti di tangenza intorno a termini come *autore implicito*⁷ ed *esigenza del testo*⁸.

Tali espressioni metaforiche trovano causa e fine nella possibilità di separare il concetto di autore di un testo letterario – giustamente – dall'*ego* biografico dell'autore. Quando le esaminassimo da un punto di vista semantico, le troveremmo formule analoghe, ma solo ad un primo esame: in ognuna di esse si nasconde l'attitudine del testo a deviare o tentare di deviare il processo di significazione ad opera del lettore. Allo stesso modo, però, termini della estetica della ricezione come *esigenza del testo* e *autore interiore* sembrano accentuare l'importanza data al testo, l'accoglimento dell'invito a partecipare ad un dialogo, il desiderio di poter far sentire la propria voce, mentre il senso ermeneutico della *strategia testuale*, come l'intende Eco, postula la possibilità di decifrazione di un certo nascosto e primario (ma non unico) significato. Il termine di *soggetto testuale* sembra invece voler stabilire il primato delle possibilità di significato implicite nel testo, in contrasto con l'attribuzione di senso operata dal lettore. L'estetica della ricezione, che ha basi ontologiche – proprio grazie ai suoi fondamenti filosofici – non trova il termine appropriato, e la stessa esigenza testuale, ad esempio, appare in contrasto con la propria base filosofica, pur essendo nello stesso tempo indispensabile per non cadere nella *trappola* della decostruzione.

Questo costituisce il *punto nevralgico* della definizione del rapporto dialogico tra testo e lettore; non perché questo potrebbe essere smentito riguardo al rapporto tra i testi letterari ed ogni concreto lettore, ma per il fatto che la stessa espressione, il dialogo, proietta davanti a noi l'immagine di due *soggetti* che si rivolgono l'uno all'altro e sono ambedue dotati di ragione, nonostante l'ermeneutica letteraria definisca l'attribuzione di significato, ovvero il suo distacco dal testo, sempre come conseguenza di un atto interpretativo del lettore. L'interpretazione – nel senso della teoria della ricezione – non ha il compito di portare alla superficie significati testuali, ma di dare vita e senso al testo attraverso l'attribuzione dei significati. Il concetto di interpretazione, in questa accezione, diverge ad ogni modo dal carattere del dialogo come lo concepiamo tradizionalmente, poiché in primo piano vediamo piuttosto il dialogo che si svolge tra l'interprete e se stesso, ovvero come la parola che nasce nella globalità linguistica dell'interpretazione sia già, per natura, di carattere dialogico.

Dal punto di vista dell'estetica della ricezione, possiamo definire blasfema l'affermazione secondo cui *il testo letterario stesso non è privo di significati, ovvero porta su di sé le tracce del senso e dell'interpretazione, ben prima che un unico (il primo) lettore esterno sia entrato in rapporto dialogico con esso*. Nonostante tutto, questo pare indiscutibile, anche se per poterlo dimostrare dovremmo fare un passo indietro e tornare al processo di creazione. Naturalmente, non alla sua variante psicologizzante, come neanche alle confessioni lasciate dagli stessi autori (e non che queste le consideriamo da buttare), ed infine neanche a quelle descrizioni dei processi creativi che una volta assumevano forma tematizzata in certi romanzi, e che pure restano le più rilevanti tra quelle sinora citate: dovremo limitarci invece a quello che è sensibile e verificabile, ovvero al *testo stesso*.

Tutti sanno che la variante finale dell'opera letteraria, quella che viene data alle stampe, viene preceduta dalle cosiddette *minute*, o *brutte copie*, per cui i manoscritti

esistenti di un'opera conservano anche le tracce delle correzioni apportate al testo. Cosa ci rivelano queste tracce, se non che il processo creativo ogni tanto si interrompe, ovvero la *scrittura, come processo, partecipa della discontinuità*? La correzione ci appare come il sigillo della interpretazione, della riflessione sul testo. Ma la correzione può avvenire solo dopo che l'autore si veste *dei panni del lettore* nei confronti della sua opera *in fieri* ovvero da lui considerata, per quanto riguarda il processo scrittorio, conclusa: allora, egli *la interpreta* ed eventualmente la modifica persino. Un testo non corretto non significa la mancanza dell'interpretazione da parte dell'autore: alcuni scrittori dichiarano di saper scrivere con facilità, mentre altri, quelli che *combattono con le parole*, si rifugiano spesso dietro la dichiarazione di scrivere con difficoltà. La correzione testimonia come il discorso dell'autore (la scrittura) venga intersecato dal discorso del lettore (la correzione effettuata come risultato della lettura e dell'interpretazione portate a compimento dall'autore), e questo significa anche una modifica nell'intenzione testuale. Lasciare un'opera immutata equivale comunque ad un'interpretazione, poiché la rilettura riconosce la *esigenza* della parte di testo fino a quel momento conclusa, ovvero la sua intenzione, per dirla con altra espressione la convivenza di autore e lettore (che infine sono la stessa persona, pur differenziandosi nelle due funzioni), il loro accordo che si esplica e manifesta nel dialogo. La correzione si occupa di rimbastire fili nel tessuto della parte di testo già scritta, attività che può essere interpretata solo precedentemente, poiché i testi, nel corso della loro stessa nascita, vedono di volta in volta interrotto tale processo, prendono sempre nuove direzioni, e la loro stessa nascita conserva le tracce dell'interpretazione, della lettura⁹.

Il testo che non viene ulteriormente corretto (è del tutto ininfluenza che le correzioni siano avvenute *durante* o dopo la conclusione della stesura dell'opera, come anche il fatto che ce ne siano state o meno) è pur sempre letto ed interpretato, il *primo* lettore esterno può essere soltanto secondo. In quanto il testo che giunge al lettore è stato già letto, interpretato, in qualche modo compreso da qualcun'altro. Per questo motivo il testo che giunge al lettore esterno non può essere un testo privo di significato: quello che per qualcuno è già stato in qualche modo comprensibile ed interpretabile, non può essere privo di senso per gli altri. Naturalmente non vogliamo dire che bisognerà ricostruire, per la fruizione del lettore esterno, quella certa prima interpretazione del testo e lo stesso sistema intersecantesi di significati, che significherebbero la lettura dell'autore stesso, ma piuttosto vogliamo affermare che nel testo esiste già un senso, esistono già dei significati, anche se nulla sappiamo di essi. La lettura (interpretazione) o, con altro termine, la ricezione, è dunque anche elemento costitutivo del processo creativo e, in quanto tale, gravida di senso e di significati che da esso senso conseguono. Quando l'autore dell'opera letteraria si interrompe nella scrittura di questa, ed inizia a leggere, nelle vesti di lettore empirico, una parte del testo o il tutto, anche per apportare delle modifiche, come lettore-modello viene iscritto nell'opera. Questo lettore-modello si incarica di approvare – con o senza modifiche – il testo. In questo modo, nelle mani dei lettori empirici giunge un testo già letto, già interpretato, sempre. Ci sembra che questa problematica sia presente, pur non trovando soluzione di chiarezza, alla concezione di Eco secondo la quale *il testo (...) postula il proprio lettore-modello*, per così dire *prescrivendo*, anzi contenendo le proprie interpretazioni¹⁰ prima che vi si avvicini il lettore empirico, e che durante l'atto della lettura il lettore empirico, per scoprire l'intenzione dell'opera, cerchi di determinare il tipo del lettore-modello¹¹.

Come rimane sospesa anche l'intuizione dello stesso Iser, secondo cui *il lettore implicito non si radica in nessun sostrato empirico, ma viene inscritto nel testo stesso*¹². È dunque il come a restare in ombra, per continuare a restarci fino a che non saremo riusciti a rivendicare al processo creativo il momento della riflessione ponderante nella sua totalità. Ma indipendentemente da questo continuerà ad aver validità quella dichiarazione della estetica della ricezione per cui i significati nascono nel dialogo tra testo e lettore, anche se il termine dialogo assumerebbe senso più preciso se conferissimo al testo la capacità di avere senso, pure se non ne sapessimo nulla prima di entrare nel dialogo. In questo modo avrà maggiore completezza anche l'espressione *esigenza del testo*, in quanto il senso che opera nel testo sicuramente guiderà il lettore, sempre a seconda di quello e di come che esso lettore è in grado di afferrare.

Nel testo, dunque, c'è sempre il lettore, e nemmeno secondo le solite concezioni mistificate, ma «realmente», *come autore*. L'espunzione viene preceduta da una pausa, che è il tempo della lettura, e l'espunzione si pone come risultato dell'interpretazione. In tal modo il testo diventa il punto cruciale in cui autore e lettore cercano l'armonizzazione, il loro rapporto può essere dunque descritto come rapporto di identità-non identità¹³. Infatti *ogni espunzione obbedisce alle aspettative del lettore, e in modo che il processo creativo ne diventerà parte e risultato*. I testi nascono, naturalmente, anche come creazioni dei lettori esterni, sebbene questi testi siano piuttosto «vicini» alla traduzione, e dal testo di partenza si ramifichino (il dal vuole indicare come si tratti di testi altri dal testo di partenza, che pure non riescono a negare il loro passato). La lettura dell'*autore* o del lettore, però, crea un mondo *dal nulla*, quando riteniamo nulla la concezione creativa prima dell'opera, in quanto quella si concettualizza come intenzione in una dimensione linguistica del tutto altra. La lettura è parte del processo creativo nella misura (ovvero *realmente*) in cui colma le soluzioni di continuità dell'attività manuale, vale a dire quando l'autore rilegge quanto ha messo nero su bianco, e quando come lettore ciò interpreta. In caso di necessità apporta delle modifiche ad una parte del testo (carica il testo di intenzionalità, dopo che quello ha trasmesso la sua intenzionalità all'autore, in precedenza), il che non è altro che creazione: dunque la lettura (interpretazione) è effettivamente un elemento inalienabile dalla scrittura. Il lettore non è un'immagine idealizzata, astratta e generica di lettore, ma è il lettore ritenuto ideale dall'autore, che in fin dei conti non è che l'autore medesimo: e in verità, se già una volta gli è riuscito di creare un'opera dal nulla, può aver desiderato che ciò avvenisse solo a vantaggio di un lettore simile a sé medesimo, le cui aspettative l'autore conosce perfettamente e reputa opportune e giuste. Perché dovrebbe essere costretto a rinunciarvi, quando la personalità del lettore – nelle correzioni – si è iscritta nel testo stesso? Se davvero è così, l'autore non potrebbe desiderare un lettore più autentico (e comunque questo è valido anche per quelle opere che creano diversi generi di lettore-tipo, che li dissolvono o coinvolgono la lettura stessa come tema: in queste opere il carattere riflessivo della lettura d'autore diventa davvero clamoroso).

È un interessante momento della interpretazione di Paul de Man, quello secondo cui la realizzazione di un testo è tanto prodotto della lettura, quanto della scrittura, anzi ad essere precisi è un'appendice della lettura precedente il testo, «*e quando qualcuno scrive un testo, continuamente lo legge anche*»¹⁴. Questa concezione della lettura utilizzata da de Man – per quanto assai attraente – si pone piuttosto nel senso dell'ascolto della parola e, in quanto tale, si differenzia dalla scrittura solo per la mancanza della fase

di manualità, essenzialmente. In questo caso la lettura non è quella lettura interpretativa di cui abbiamo detto in precedenza, e che necessariamente si separa dalla scrittura, per costituirsi nella sua discontinuità, per eventualmente dirigersi verso espunzioni metainterpretative, ma non verso termini del tutto indeterminabili. Termini come occultamento, omissione, oblio, sono diretti a sottolineare il lato psicologizzante del processo creativo, o il suo carattere ludico, piuttosto che il modo di essere peculiare del testo.

Tornando alla questione dell'intenzione, è necessario evidenziare che sarebbe errore gravissimo interpretarla soltanto in quanto precedente all'opera stessa: dovremo separare l'intenzione precedente all'opera, inattuabile da alcuno, dall'*intenzione che nasce nel testo*. Quest'ultima è l'unica a poter illuminare la prima, come anche l'unica ad essere da noi esperita in qualità di lettori: la nostra prima conoscenza dell'intenzione dell'autore può avvenire solo alla luce della lettura della prima espunzione/trascrizione/interpretazione. L'intenzione dell'autore, dunque, è punto mobile, processo dinamico che nelle pause, nelle correzioni comunica continuamente qualcosa di sé. Lo snodamento testuale del processo creativo, la parola sentita o piuttosto ascoltata, comincia a dettare e caricare l'intenzione preliminare, affinché in un secondo momento la lettura dell'autore si basi sul testo già realizzato e non su quello precedente all'opera, affinché il testo già realizzato venga modificato, in modo che il testo stesso possa di nuovo scrivere sé stesso, e così via. L'atto interpretativo della fase precedente l'espunzione produce sempre nuove intenzioni, in compimento, fino al momento in cui l'autore non depona la penna e non interrompe definitivamente la scrittura. Ne consegue che dovremo separare la intenzione precedente l'opera e quella che subentra nell'opera stessa, sia come intenzioni in senso fenomenologico, che come intenzioni linguisticamente affermantisi. Nel nostro approccio analitico è in questa maniera che diventa oggetto di riflessione la proposizione ermeneutica della preliminarità linguistica della comprensione.

Per quanto riguarda la lettura, dobbiamo citare ancora il *punto di vista viaggiante* di Iser, secondo il quale, per dirla con le parole di Ricoeur «*la totalità del testo non è afferrabile in un tempo unico, ed affinché anche noi possiamo trovare il nostro posto all'interno dell'opera letteraria, con esso ci muoviamo, viaggiamo, man mano che procediamo nella lettura: questa maniera di afferrare l'oggetto è quella propria della comprensione dell'obiettività estetica dei testi narrativi*»¹⁵. Eppure non soltanto il lettore empirico, ma anche l'autore che nel processo creativo riveste il ruolo di lettore, l'autore che diventa lettore-modello, per così dire prende possesso di questo punto di vista, delle protenzioni e ritenzioni husserliane¹⁶, quando interpreta l'opera *in fieri* provando a risolvere l'intenzione del testo, al fine di renderla intenzione dell'autore, e così via, in un processo continuo.

L'opera finalmente realizzata è un prodotto linguistico saturo di senso: la creazione non testimonia soltanto della *nascita*, ma anche del funzionamento del senso. Il processo di *realizzazione* ci parla dell'attività del senso, dell'esistente, del fatto che l'essere in sé è valore e senso di fronte alla mancanza di senso del non-esistente.

NOTE:

1. E. D. HIRSCH, *A szerző védelmében. In: A hermeneutika elmélete. Ikonológia és Műértelmezés III. (In difesa dell'autore. In: Teoria dell'ermeneutica. Iconologia ed interpretazione dell'opera III)* JATE Press, Szeged, 1998, pag. 267
2. H. R. JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (La storia della letteratura come provocazione della letteratura. In: Teoria della ricezione – esperienza estetica – ermeneutica letteraria)* Osiris, Budapest, 1997, pag. 49
3. Kornélia HORVÁTH, *Nyelv és szubjektum a lírában. In: A szótól a szövegig és tovább... (Lingua e soggetto nella lirica. In: Dalla parola al testo e oltre...)* Argumentum, Budapest, 1999, pag. 167
4. U. ECO, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Bologna, 1990, *passim*
5. Árpád KOVÁCS, *A költői beszédmód diszkurzív elmélete. In: A szótól a szövegig és tovább... (La teoria discorsiva dell'eloquio poetico. In: Dalla parola al testo e oltre...)* Argumentum, Budapest, 1999, pagg. 11-66
6. H. R. JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. In: Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika (La storia della letteratura come provocazione della letteratura. In: Teoria della ricezione – esperienza estetica – ermeneutica letteraria)* Osiris, Budapest, 1997, pag. 49
7. W. ISER, *L'atto della lettura*. Mulino, Bologna, 1987, *passim*
8. Ernő KULCSÁR SZABÓ, *Költészet és dialógus. (A lírai művek befogadásának kérdéséhez) In: Uő.: A megértés alakzatai (Poesia e dialogo. (Contributi alla questione della ricezione della poesia lirica) In: s.a., Le forme della comprensione)*, Csokonai, Debrecen, 1998, pagg. 30-45
9. Ágnes NEMES NAGY usa una descrizione simile per spiegare l'ipotesi di nascita della celebre poesia di Csokonai *Una cauta richiesta*, ovvero per illustrare il processo attraverso il quale la poesia, che parte con un ritmo accentuativo, si dirige decisamente, nel corso della scrittura del testo ed in conseguenza delle riflessioni ed interpretazioni dell'autore, verso l'antica metrica quantitativa. Si veda Ágnes NEMES NAGY, *Csokonai Vitéz Mihály: Tartózkodó kérelem (Valódi tulipánt – egy Csokonai-vers keletkezése.) In: Ágnes NEMES NAGY – Balázs LENGYEL, A tünékeny alma (Mihály Csokonai Vitéz: Una cauta richiesta (Vero tulipano – la nascita di una poesia csokonaiana) In: Ágnes NEMES NAGY – Balázs LENGYEL, La mela effimera)*, Jelenkor, Pécs, 1995, pagg. 23-28
10. János KELEMEN, *Olasz hermeneutika Crocetól Ecoig. (L'ermeneutica italiana da Croce a Eco)*, Kávé Kiadó, Budapest, 1998, pag. 165
11. *ibidem*, pag. 166
12. P. RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa. Narratívák. 2. Történet és fikció. (Il mondo del testo ed il mondo del lettore. Narrative. 2. Storia e racconto.)*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, pagg. 28-29
13. Dopo quanto affermato, deve apparire evidente come non condividiamo il punto di vista di Barthes secondo il quale «la scrittura guasta ogni genere di suono, ogni voce originale»: l'atto della scrittura può anche essere compreso come la rovinosa distruzione dell'ego biografico dell'autore, ma non può essere assolutamente ritenuto un processo durante il quale «il nostro soggetto si volatilizza». Anzi, proprio contrariamente a questo, si tratta di un processo grazie al quale il testo stesso acquista natura di soggetto, per di più nell'interazione linguistica intrapresa con l'autore. Il concetto di preliminarità linguistica non lo intendiamo dunque nel senso che «scrivere significa soltanto arrivare, attraverso una impersonalità preliminare (...), fino al punto in cui la lingua agisce, „compie”, e non „io”, ma nel senso in cui siamo in grado, nell'attività linguistica, di giungere alla comprensione di noi stessi, ovvero alla creazione della nostra peculiare *facies personalitatis* nel dialogo ingaggiato con il testo. Si veda R. BARTHES: *A szerző halála. In: Uő.: A szöveg öröme. (La morte dell'autore. In: s.a.: Il piacere del testo)*, Osiris, Budapest, pagg. 50-51
14. Antal BÓKAY, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. (Letteratura nell'epoca moderna e postmoderna)*, Osiris, Budapest, pag. 425
15. P. RICOEUR, *op. cit.*, pag. 25
16. *ibidem*

linguistica

Nomi propri italiani nell'ungherese

In questa seconda parte¹ delle indagini sui nomi propri italiani nell'ungherese si dà un' panoramica dell'uso dei toponimi italiani nell'ungherese e di quelli che possono essere considerati di origine italiana o che hanno qualche altra attinenza italiana. *Toponimo* sarà inteso in senso largo: possono esservi compresi i nomi di città e paesi (poleonimi), i nomi dei fiumi (idronimi) e dei laghi (limnonimi), i nomi dei monti (oronimi), i nomi delle vie e piazze entro le località (odonimi), i nomi degli edifici, ecc. Premetto ancora che la grande varietà dei diversi prestiti toponimici rende ogni classificazione arbitraria.

TOPONIMI

Dati i rapporti strettissimi e plurisecolari tra l'Italia e l'Ungheria, i toponimi italiani (che designano referenti nel territorio della Penisola) venivano e vengono usati, naturalmente, spessissimo nella lingua ungherese. Accanto al frequente mantenimento delle forme originarie, conseguenza dell'uso frequente può essere un adattamento del termine italiano al sistema della lingua ungherese. Avvenuto ciò, questi toponimi fanno parte integrante della lingua ungherese, e possono essere considerati prestiti italiani nell'ungherese.

a) I toponimi italiani oggi sono usati, nella maggior parte, nella loro forma originaria, anche perché vengono veicolati nella stragrande maggioranza dei casi nello scritto (p.es: *Pisa*, *Sorrento*, *Cagliari*, *Piazzetta*,² *campanile*³). Il mantenimento delle forme originarie avviene spesso anche nei casi in cui il toponimo ha un elemento che è un nome comune italiano: questi non vengono tradotti (*Ponte Vecchiót*,⁴ *Palazzo Grassiban*,⁵ *Piazza Navonán*,⁶ *Via Giulián*,⁷ *Giudeccán*,⁸ però: *Garda-tó*, *Trevi-kút*). Va aggiunto ancora che la suffissazione delle parole italiane nel testo ungherese avviene regolarmente all'ungherese, come si nota chiaramente anche negli esempi di prima. Il mantenimento dell'originale italiano riguarda sia la scrittura sia la pronuncia, anche se in quest'ultimo campo spesso si avvertono delle modificazioni che possono essere considerate semplici errori. I più frequenti riguardano la posizione dell'accento (*Cagliari* – forse perché l'ungherese medio «sa» che le parole italiane hanno l'accento sulla penultima sillaba) o la pronuncia errata di un gruppo di lettere (*Brescia* pronunciata [bresšca]) o la pronuncia «all'ungherese» di una vocale (*Pescara* pronunciata con la *a* ungh. come in *alma*).

L'adattamento di una forma straniera significa, in primo luogo, un addomesticamento al sistema fonomorfologico della lingua ricevente. Tra l'italiano e l'ungherese questo può voler dire la scrittura dei fonemi italiani con lettere ungheresi (*Trieszt*, *Róma*) o anche la pronuncia all'ungherese di lettere italiane (*Isonzó*). Nell'ambito delle vocali è generale l'allungamento (*Párma*), quello dell'«o» finale è quasi d'obbligo (*Doberdó*, *Milánó*, *Torinó*). Storicamente può avvenire anche una sostituzione di certi fonemi (*Venezia* > *Velence*). Anche nell'accentuazione della parola possono avvenire



modifiche; caratteristico per l'ungherese è il ritiro dell'accento sulla prima sillaba, posizione tipica dell'accento nelle parole ungheresi (*Verona, Torino*).

La maggior parte dei toponimi adottati nell'ungherese comprende forme entrate nella nostra lingua tanto tempo fa; potremmo chiamarli «prestiti storici». Essi arrivano ancora direttamente dal latino (p.es: *Szicília, Korzika, Szardínia, Trident*), eventualmente attraverso il tedesco (*Vezúv*). Molti altri sono prestiti diretti dall'italiano. Tra questi ricordo *Velence* (la cui prima attestazione nell'ungherese risale al 1519, ancora nella forma *venőce(ben)*; da *Venezia* abbiamo *Venece > Venence > Velence*, la parola è etimologicamente apparentata con il nome della località ungherese vicino al lago omonimo⁹) e *Nápoly* (prima attestazione nell'ungh: 1538, nella forma *Naapoly*); da quest'ultima abbiamo addirittura un deonomastico comunissimo: *nápolyi* 'wafer'. Menziono ancora il prestito diretto *Isonzó* (con la pronuncia all'ungherese): dopo la prima guerra mondiale la parola visse così sulle labbra dei soldati ungheresi, si tratta cioè di un adattamento che consiste nella pronuncia all'ungherese delle lettere che compongono la parola. Forme prese invece dal tedesco sono *Majland, Pádua, Turin, Trient, Trieszt, Florenc, Mantua, Génua*.

Molti di questi «prestiti storici», oggi, hanno un sapore arcaico, ma nel corso dei secoli hanno acquistato degli usi, delle connotazioni e collocazioni storiche o culturali specifiche che rendono difficile o addirittura vietano l'uso, in determinati contesti, di eventuali forme odierne parallele. I casi più conosciuti sono *páduai Szent Antal* (*Sant'Antonio di Padova*),¹⁰ *a turini remete* (*l'eremita di Torino* = Kossuth, uso antonomastico per ricordare quel lungo periodo della sua vita che ha passato a Torino in esilio),¹¹ *a tridenti zsinat* (*il Concilio di Trento*), *a mantuai herceg* (il principe mantovano da *Rigoletto*), *flórenci kalap/florentin kalap* (*cappello di Firenze*, un cappello, da donna, di paglia, ornato di fiori). Merita un'osservazione a parte l'uso del toponimo *Majland*: esso viene adoperato in una canzone popolare ungherese che fu rielaborata dal compositore Zoltán Kodály per inserirla nella suite musicale *Háry János*.¹² Osservo ancora che in alcuni casi è possibile incontrare un aggiornamento, ammodernamento nell'uso di una forma antiquata: è il caso della Sacra Sindone cu-stodita a Torino la cui

denominazione è stata a lungo *a turini lepel* ma ultimamente troviamo anche *a torinói lepel*.

Anche l'adattamento di un toponimo può essere quello del calco, cioè una traduzione degli elementi compositivi del sintagma originario. Nell'ambito dei toponimi non abbiamo calchi semantici, solo calchi formali o di traduzione. La loro nascita risale a periodi remoti; essi indicano quasi sempre referenti molto conosciuti, e non vengono quasi mai sostituiti dalle forme originarie (*Angyalvár, Szent Márk tér, Szent Péter tér, Szent Péter bazilika*). Abbiamo spesso dei calchi parziali (*Trevi-kút, Gardató, Caracalla fürdője*¹³): in essi viene tradotto in ungherese di solito l'elemento che è un nome comune.



Bisogna ricordare ancora che esistono delle forme parallele che appaiono ambedue in contesti ungheresi. Può trattarsi di

– forme parallele latine(ggianti) e italiane (*Tiberisz ~ Tevere, Colosseum ~ Colosseo, Forum Romanum ~ Foro Romano, Capitolium ~ Campidoglio*). Le forme latine appaiono di solito in testi che descrivono l'Italia antica (p.es. in un libro di testo di storia antica), le forme italiane sono usate invece in contesti che parlano dell'Italia attuale (p.es. in una guida per turisti);

– forme italiane e forme adattate all'ungherese (*Doge palota ~ Dózse palota*);

– un caso isolato come quello della coppia *Fiume ~ Rijeka*: il nome ungherese dell'unico porto marino del Regno Ungarico è, tradizionalmente, quello italiano *Fiume*; dalla fine della prima guerra mondiale in qua invece si è rafforzato l'uso del nome slavo *Rijeka*. Oggi si avverte un'incertezza nell'uso, e si ritorna ogni tanto al nome italiano.¹⁴

Per illustrare le tante incertezze e le fasi che una parola attraversa quando entra in un'altra lingua ecco le varianti apparse nella stampa ungherese riguardo al neologismo politico *Padania*. Nell'ungherese si trova sia la forma originaria (*Padania*), sia la forma addomesticata (*Padánia*), ma abbiamo anche dei calchi perché tramite essi i giornalisti pensavano di spiegare, almeno parzialmente, anche il contenuto della parola (*Padán*

Köztársaság,¹⁵ *Padaniai Független Köztársaság*,¹⁶ *Pó-vidék*¹⁷). Si tratta della convivenza della forma originaria, di quella adattata e di un calco – molto probabilmente la parola stessa passerà, presto, dallo status di neologismo a quello dell'arcaismo.

b) In un altro gruppo di toponimi si tratta di denominazioni toponomastiche che indicano in qualche modo la presenza di italiani o tracce della cultura italiana in Ungheria.

Risalendo ai periodi più remoti dei rapporti italo-ungheresi, bisogna menzionare prima di tutto i nomi delle località che contengono l'etnonimo *olasz* (< *volchъ*), abitate probabilmente anche da italiani (tra parentesi indico le prime attestazioni¹⁸): *Olasz(i)* /1295: *Olozy*, 1316: *Olaz*;/ *Olaszfá* – *Olaszka* /1244: *Oloska*;/ *Olaszfalu* /1488: *Olazfálw*/, *Olaszliszka* /1563: *Olaszy Liszka*;/ *Olasztelek* /1332-7: *Olazteluk*;/ *Nagyolaszi* /1267: *Oloscy*;/ *Szepesolaszi* /1243: *olassy*;/ *Váradolaszi* /1273: *Olazy*, 1773: *Várad Olaszi*;/ ecc. È comunemente noto che in questi toponimi l'etnonimo non indica necessariamente italiani nel senso odierno, ma «che una parte considerevole dei nostri nomi di località, composti con l'elemento *olasz*, significa paesi la cui popolazione nei secoli XII e XIII era vallone». ¹⁹ Per quel che riguarda invece l'etnonimo *talján* (< *italiano*), esso «si riferisce alla totalità degli italiani»; ²⁰ contenuto nel toponimo *Taliándörögöd*, si tratta però originariamente non di un etnonimo ma di un cognome da cui la località ricevette il nome. ²¹

Spetta un posto particolare al toponimo *Pentele* (anche *Dunapentele*, *Sárpentele*). Infatti, il noto studioso Béla Kálmán lo fa risalire al nome del santo veneziano Pantaleone(e), ²² opinione non condivisa da altri studiosi. Alla base dell'errore può stare il fatto che il santo, originario di Nicomedia, probabilmente a causa degli stretti rapporti sussistenti tra Venezia e il mondo bizantino, era particolarmente venerato nella città lagunare. Il nome è divenuto nome di battesimo in ungherese nella forma *Pentelén/Pentelény* (che è identica alla tipica forma col troncamento finale del veneto); più tardi, in un paesotto vicino al Danubio ricevette questo nome da un proprietario



chiamato col nome in questione. Siccome però la forma *Pentelén* fu ritenuta dagli ungheresi una forma suffissata (*Pentele* + locativo *n*), la forma base del toponimo divenne *Pentele*.

Passando agli odonimi,²³ bisogna notare che in un primo periodo della formazione delle città la denominazione delle strade e delle piazze avveniva secondo lo stato naturale delle cose. Conformemente a questa «regola», nel periodo del Rinascimento quando la presenza degli italiani era numerosa e costante nel territorio dell'Ungheria, esisteva una *Olasz utca* ('via italiana, via degli Italiani') nell'area centrale del Castello di Buda; sulla sua identificazione con le attuali via Országház o via Úri sono nate diverse teorie.²⁴ È di alcuni secoli più recente, ma appartiene ancora al tipo naturale della denominazione *Filatorigát* ('diga dei filatori'), originariamente anche



Filatori-dűlő ('campo dei filatori') a Óbuda. Il nome ricorda la filanda – i cui progetti erano di Paolo Facchini – fondata nel 1780 da B. Zanesi; le terre circostanti vennero chiamate, alla tedesca, – siamo sotto il regno di Giuseppe II che desiderava fare di Óbuda un centro della lavorazione della seta – *Filatori Felder* La diga (costruita con altre dopo la grande alluvione del 1876) serviva per gonfiare l'acqua di un fiumiciattolo; l'energia dell'acqua, però, non bastava per l'industria. L'impresa fallì definitivamente nel 1789. Oggi *Filatorigát* è il nome di una fermata della ferrovia suburbana.²⁵

In un secondo periodo, quando la crescita delle città divenne sempre più rapida e perciò c'era bisogno di molti nomi per le numerose nuove strade, gli odonimi diventavano man mano di tipo commemorativo: le vie venivano intitolate ad un personaggio famoso, degno di ricordo, o ad idee, ecc. A causa dei cambiamenti delle ideologie e della politica, nei diversi periodi storici molte denominazioni spariscono e nuove appaiono; possiamo dire che l'odonomastica è il ramo più suscettibile di cambiamenti. In conseguenza dei cambiamenti politici degli Anni Novanta anche in Ungheria sono avvenuti numerosi cambiamenti nelle denominazioni odonomastiche, ma solo pochi di questi sono di attinenza italiana.

A Budapest (e nei paesi limitrofi) abbiamo alcuni tipi fondamentali di denominazioni stradali:

a) odonimi che ricordano un personaggio (*Garibaldi köz - Garibaldi utca; Romanelli utca - Romanelli köz*;²⁶ *Galvani utca; Leonardo da Vinci utca - Leonardo*



da Vinci köz; Galeotti utca; Martinuzzi kert'). Ricordo che durante la seconda guerra mondiale avevamo piazze e vie intitolate a *Mussolini*, una via dedicata a *Don Bosco* e un'altra a (San Giuseppe di) *Calasanti*. Oltre ai sopraelencati abbiamo alcuni odonimi in cui il nome del personaggio appare nella forma all'ungherese o nella forma usata nell'ungherese: *Szent Gellért tér*, *Kapisztrán János utca*, *Columbus utca*, *Nagy Lajos király út*, *Róbert Károly körút*, *Anjou bástya*; e il «doppione» a Giorgio Martinuzzi: *Fráter György* ("frate Giorgio") *utca* - *Fráter György köz* - *Fráter György tér*.

La via *San Marco* ricorda le opere di beneficenza, ivi situate, realizzate da Anna Mileva Nákó (1838-1926), che sposò un principe italiano della famiglia dei Capece Zurlo San Marco. La ricchissima signora devolse i suoi beni nell'istituzione di ospizi per malati incurabili e per ragazze.²⁷

Presenta una certa difficoltà la valutazione di odonimi che ricordano personaggi di origine italiana ma venuti in Ungheria al servizio degli Asburgo (*Savoyai Jenő tér*, *Zámbelli Lajos utca*,²⁸ *Martinelli tér*²⁹).

b) odonimi che si richiamano ad un toponimo italiano *Nápoly utca*, *Caprera tér-Caprera utca*, *Fiumei út* (2 volte) - *Fiume utca* (2 volte), *Római part* - *Római tér* - *Római út* - *Római utca*; *Doberdó út*. Forse è giusto mettere in questo elenco anche *Adria sétány* - *Adria utca*. *Velence utca* ricorda il laghetto ungherese (di cui v. sopra l'etimologia), quindi può essere ritenuto di attinenza italiana solo indirettamente.

c) odonimi che contengono un etnonimo, oggi solo *Olasz utca* (prima anche *Olasz fásor*, *Olasz tér*).

d) odonimi che contengono un nome comune di origine italiana, adottato nell'ungherese: *Piac tér-Piac utca* (< piazza); *Pálya utca* (< palio); *Sztráda sor*³⁰ (< strada)

e) odonimo che contiene il nome di un'impresa italiana: *Agip utca*.³¹

f) odonimi che ricordano un personaggio di un'opera artistica di un compositore

italiano: *Normafa út* ('via dell'albero della Norma') che, molto probabilmente, commemora la volta in cui una cantante del Teatro Nazionale cantò, sotto un grande faggio sulle colline di Buda, un'aria dalla *Norma* di Bellini.³² Forse appartiene a questo sottogruppo *Othello utca* a Ér; l'*Otello utca* a Pomáz invece si riferisce al nome di un tipo di uva nera.

Non devono fuorviarci, quando cerchiamo odonimi di attinenza italiana, alcuni casi che a prima vista potrebbero fare al nostro caso. *Donáti utca* non è un cognome italiano ma un derivato dal nome *Donát*; infatti si tratta di San Donato a cui nei paraggi fu dedicata una cappella. *Angeli utca* ricorda il personaggio di Lajos Angeli (1889-1959) che fu membro del comitato locale della «Repubblica dei Consigli» a Nagytétény; il nome viene pronunciato con [g], all'ungherese; non abbiamo notizie sull'eventuale origine italiana del politico.

Per quel che riguarda le maggiori città ungheresi, elenco gli odonimi di attinenza italiana complessivamente:

Szeged: *Kapisztrán út, Szent Gellért utca, Fiumei utca, Római körű*³³;

Miskolc: *Velence utca*;

Debrecen: *Doberdó utca*,³⁴

Pécs: *Turini út*;

Veszprém:

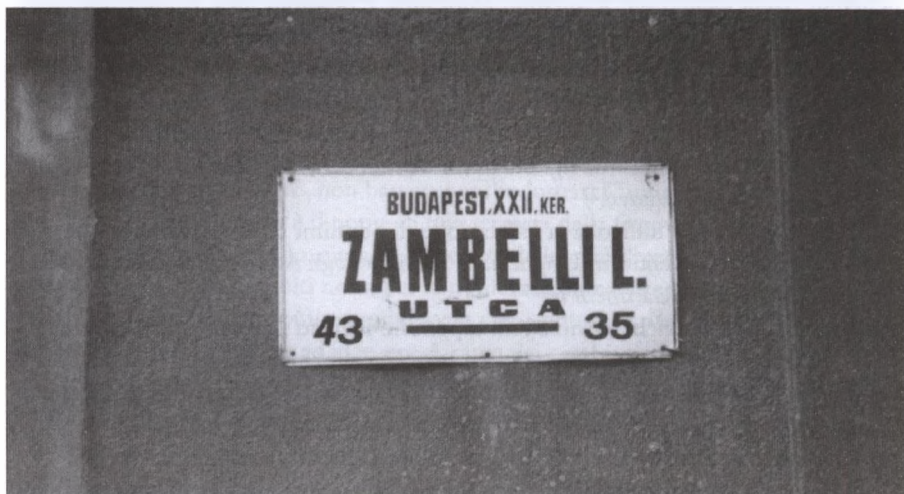
Szombathely: *Nagy Lajos király utca*;

Kecskemét: *Toscanini utca, Szent Gellért utca, Róbert Károly körút, Kapisztrán János utca*,

Fráter György utca;

Győr: *Velence utca, Római út, Burcellás köz* (< burcella);³⁵

Székesfehérvár: *Szent Gellért utca Fiumei út*.



Volendo tracciare, come conclusione, un'immagine dell'Italia che nasce dagli odonimi presenti in Ungheria, essa si fissa attorno alla presenza degli Angioini nel nostro paese, su momenti della prima guerra mondiale, sulla persona di Garibaldi; vengono ricordate, inoltre, figure del cristianesimo e alcune città italiane. In generale si nota negli odonimi che ricordano un personaggio un predominio di figure note in

ambiente ungarico (*Szent Gellért, Martinuzzi, Capistrano, Romanelli* ecc.). Confrontando gli odonimi ungheresi con quelli che figurano tra gli odonimi più frequenti negli 8100 comuni italiani,³⁶ notiamo che *Roma* e *Garibaldi* stanno al primo e secondo posto della statistica italiana e quindi la loro frequenza in Ungheria è giustificata anche su base italyca; ma per quel che riguarda gli altri nomi, la scelta delle denominazioni ungheresi non è sempre attestata da una forte popolarità in Italia (*Leonardo da Vinci* numero 33, *Venezia* n. 67, *Fiume* n. 69, *Isonzo* n. 73, *Napoli* n. 82, *S. Giovanni Bosco* n. 96, *Toscanini* n. 161); alcuni di loro (*Galvani*) non figurano nell'elenco nazionale dei primi 200. Si nota che generalmente non vengono commemorati i grandi personaggi della cultura e dell'arte italiana.

- 1 La prima parte dell'analisi (sugli antroponimi italiani nell'ungherese) è stata pubblicata su *Nuova Corvina* 4-1998, pp. 75-85.
- 2 Si tratta di quella a Venezia, *Magyar Nemzet*, 24.9.1994.
- 3 Si tratta di quello a Venezia, scritto però con la minuscola, *Magyar Nemzet*, 24.9.1994.
- 4 *Új Magyarország*, 15.4.1992.
- 5 *Új Magyarország*, 15.6.1993; 27.1.1994.
- 6 *Magyar Nemzet*, 13.12.1995.
- 7 *Új Magyarország*, 28.12.1993.
- 8 *Új Magyarország*, 15.6.1993.
- 9 Lajos Kiss: *Földrajzi Név Etimológiai Szótára*, Budapest, 1988. Akadémiai Kiadó, II. pp. 748-9.
- 10 Un esempio recente, ormai rarissimo, della forma antiquata, in un'inserzione pubblicitaria di un'agenzia di viaggi: «Giotto Paduában» (*Magyar Nemzet*, 3.3.1997)
- 11 Per attestare il valore emblematico che ha tutt'oggi il toponimo *Turin*, ecco una breve citazione da un recentissimo articolo in cui l'autore – Károly Alexa – mette l'accento appunto sulla differente connotazione dei due toponimi: «Turint gyakrabban emlegetjük, mint Torinót» (*Magyar Nemzet*, 28.1.1999).
- 12 «Sej, Nagyabonyban csak két torony látszik, de Majlandban harminckettő látszik ...» Il semplice soldato ungherese paragona la povertà del proprio paese con la ricchezza della città italiana.
- 13 *Magyar Nemzet*, 4.3.1997.
- 14 «Olajszenyeződés Fiuménél» (*Magyar Nemzet*, 22.3.1996); e anche *Kossuth Rádió, Esti Krónika*, 14.4.1996.
- 15 *Népszabadság*, 16.9.1996.
- 16 *Népszava*, 17.9.1996. Il giornalista ha ritenuto necessario spiegare l'espressione aggiungendo, tra parentesi, la frase esplicativa: *A pó folyótól északra fekvő legfejlettebb tartományokról van szó.*
- 17 *Magyar Hírlap*, 18.9.1996.
- 18 Kiss: *op. cit.* II. pp. 203; 272-273; 569; 731.
- 19 Benkő: «Le denominazioni degli italiani in Ungheria», in: *Giano Pannonio*, 2(1981), Budapest, pp. 101-113. N.d.R.: «vallone» è un errore dell'autore citato. In realtà *olasz* (< *volchō*) significa «valacco».
- 20 Benkő: *op. cit.* p. 108.
- 21 «A Talián- előtag a falu egykori földesurainak családnévvel azonos» (Kiss: *op. cit.* II. p. 610); «népnévből alakult családnév» (Kázmér: *Régi magyar családnévek szótára*, Budapest, 1993. MNyTK, p. 1040.)
- 22 Kálmán: *A nevek világa*, Budapest, 1973. Gondolat. p. 177.
- 23 Elenco qui i corrispondenti italiani dei più frequenti nomi comuni presenti negli odonimi ungheresi: *utca* 'via, strada'; *út* 'via, corso'; *tér* 'piazza'; *köz* 'vicolo'; *körút* 'viale anulare, Ring'; *kert* 'giardini, parco'; *bástya* 'bastione'; *part* 'riva'; *sor* 'via, fila'; *fásor* 'viale alberato'; *sétány* 'passeggiata'.
- 24 Rupp: *Buda-Pest és környékének helyrajzi története*, Pest, 1868; Fekete: *Budapest története, III.* Budapest, 1944. Egyetemi Nyomda.
- 25 *Budapest lexikon, I.* Budapest, 1993. Akadémiai Kiadó. p. 434; *Budapest Enciclopédia*, Budapest, 1981. Corvina, p. 24, 520; *Budapest teljes utcanévlexikona*, v. nota 25, p. 38.
- 26 Guido Romanelli, colonnello italiano, nel 1919 a capo della missione militare italiana a Budapest, riuscì a impedire varie volte atti estremisti da parte dei comunisti durante la «Repubblica dei Consigli». Una via fu intitolata a lui già nel 1922, in sua presenza. (*Budapest teljes utcanévlexikona*, Budapest, 1998. Dinasztria-Gemini Budapest Kiadó, p. 331; *Új Magyarország*, 13.11.1991).

- 27 *A magyar legújabb kor lexikona*, Budapest, 1933. p. 930.
- 28 Ludwig Zambelli von Biberheim (1815-1901) ufficiale austriaco, colonnello degli «honvéd» nella guerra d'indipendenza del 1848-49 (*Budapest teljes utcanévlexikona*, op. cit. p.425). «La sua famiglia è di origine italiana» (Gömbös: *Akikről Budapesten utcát neveztek el*, Budapest, 1997. Heraldika Kiadó, p. 501).
- 29 Anton Erhardt Martinelli (1684?-1747) architetto che costruì vari edifici nel centro cittadino.
- 30 Si trova a Mogyoród, nel paese che ospita il circuito delle gare automobilistiche di Formula 1.
- 31 Si trova a Budaörs.
- 32 Spiegazioni diverse sono offerte invece da *Új idők lexikona*, Budapest, 1940. Singer és Wolfner, p. 4791.
- 33 È noto che a Szeged furono commemorate così tutte le città che le hanno prestato aiuto dopo la grande alluvione.
- 34 Aggiungo che a Debrecen esiste anche una *Vásáry utca*, che ricorda István Vásáry; a questo proposito cito da un'intervista con il noto dirigente d'orchestra Tamás Vásáry: «Mio zio, István Vásáry, era presidente della Camera e ministro delle Finanze. Era lui che ha cominciato a scrivere il nostro cognome con la y: IVásári, d'altronde, arrivarono dall'Italia, quando Luigi il Grande ritornò dalla sua campagna italiana, si ebbe un Miklós Vásári arcivescovo e un Tommaso Vásári condottiero.» (*Demokrata*, 1998/21, pp. 46-47).
- 35 Si tratta di un antico prestito nell'ungherese che però non figura nel *Magyar Nyelv Értelmező Szótára*, nel *Történeti Etimológiai Szótár* e nell'*Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*; lo troviamo invece, indicato come di origine italiana, nelle opere seguenti: Révai: *Magyar Etimológiai Szótár*, Budapest, 1914-193. MTA, pp. 571-2; Balassa: *A magyar nyelv szótára*, Budapest, 1940. Grill, p. 89; *Új magyar tájszótár*, 1. Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, p. 635.
- 36 Caffarelli: «Gli odonimi più ricorrenti negli 8100 comuni italiani», *Rivista Italiana di Onomastica*, IV (1998), 2, pp. 625-661.

L'italiano come lingua straniera

Alcune proposte operative nell'ambito dei nuovi orientamenti didattici

Ed è utile per tutti imparare a guardare con occhi stranieri l'italiano per valutarne le difficoltà e per conoscerlo meglio. (Cristina Lavinio)

DARIA MIZZA

Mentre le direttive europee raccomandano l'introduzione nelle scuole di una terza lingua straniera, in modo da garantire, senza peraltro sottovalutare la crescente e diffusa domanda dell'inglese, la conoscenza di almeno una delle altre lingue parlate nei paesi della Comunità Europea, si può registrare un incremento dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera.

I linguisti che conducono lavori di ricerca e di sperimentazione didattica, convengono sul fatto che questo progressivo accrescimento quantitativo costituisca una favorevole opportunità per potenziare la ricerca sull'italiano come lingua straniera, per diffondere nuovi orientamenti didattici e per avviare un percorso di sperimentazione e formazione degli insegnanti.

Il problema riguardante la formazione dei docenti richiede, a mio parere, degli interventi urgenti orientati a trovare concrete e pronte soluzioni.

Dato il tradizionale assetto storico-letterario centrico dei nostri studi universitari, una preparazione completa e specifica non viene tuttora fornita neppure dalle facoltà da cui si esce con un titolo valido per insegnare l'italiano, senza averlo mai studiato 'come lingua'. A tal fine sarebbe necessario che la preparazione fosse completata con le conoscenze approfondite in linguistica generale e nelle altre scienze del linguaggio, in linguistica italiana e in discipline glottodidattiche.

Solo in alcune sedi universitarie (presso il Dipartimento Linguistico di Roma 3, ad esempio), da qualche anno, per ora in fase sperimentale e in maniera discontinua, si svolgono alcuni corsi, per i quali non vengono rilasciati titoli riconosciuti legalmente.

Del resto in Italia, a differenza di altri paesi europei, non esiste una prova unitaria di certificazione della conoscenza linguistica della lingua nazionale come lingua straniera.

Nelle Università Italiane per Stranieri di Perugia e Siena sono proposti dei corsi di specializzazione ed è stata elaborata, autonomamente e in maniera differenziata, una serie di prove per la certificazione ufficiale dei vari gradi di conoscenza dell'italiano, con conseguente rilascio di attestato ufficiale. (cfr. LEND, numero speciale, 1996)

Iniziative queste che, per quanto apprezzabili, non soddisfano l'esigenza di una moderna e uniforme preparazione degli insegnanti d'italiano come lingua straniera, anche se è vero che l'esistenza di certificazioni differenziate *«si potrebbe volgere in positivo, sfruttandole come un'occasione di ricerca e confronto sui risultati ottenuti, per una messa a punto sempre migliore dei tipi di prova e degli standard da raggiungere»*¹.

Il saggio che presento si articola in due sezioni: una serie di proposte per la programmazione e alcune tappe didattiche essenziali, corredate di esempi operativi, inserite

è ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Attualmente è impegnata in attività di studio e di ricerca sulla struttura linguistica nei giochi di parole italiani e ungheresi.

in una prospettiva pedagogica, nella speranza di poter fornire la possibilità di guardare almeno alcuni degli aspetti didattico-metodologici dell'italiano come lingua straniera.²

Tra le varie forme di 'italiano all'estero' (corsi di italiano promossi da enti e associazioni, corsi di cultura italiana, scuole italiane all'estero...), la mia attenzione è dedicata pienamente all'insegnamento dell'italiano presso università straniere, a studenti con un grado di conoscenza compreso fra lo stadio intermedio e avanzato, in uno spazio didattico riservato alle ore di esercitazioni linguistiche affidate a insegnanti madrelingua.

PROPOSTE DI LAVORO

IPOTESI GENERALE

Questa sezione di ricerca ha uno scopo prettamente propositivo: la presentazione di alcune soluzioni, in fatto di formazione linguistica «concrete», che verteranno essenzialmente sul ruolo che è in grado di svolgere la didattica dell'italiano all'interno di eventuali lezioni universitarie dedicate alle ore di lingua.

Si tratta di stabilire quali modalità di appropriazione comunicativa possano perseguire degli studenti specialisti.

In altri termini significa stabilire:

- a) quali obiettivi educativi rispetto al linguaggio ci si pone e in quali condizioni;
- b) quali obiettivi culturali ci si prefigge;
- c) quali debbono essere i momenti intermedi per la realizzazione di entrambi gli obiettivi;
- d) quali gli strumenti da privilegiare in funzione degli obiettivi.

Tutto ciò può voler dire per l'insegnante riuscire a:

- 1) leggere la situazione linguistica dei discenti, singoli e in gruppo, all'interno di uno spazio offerto da poche ore di attività;
- 2) individuare le linee di sviluppo perchè il gruppo/classe, e ogni singolo, possa passare da uno stadio di competenza linguistica «A» (capacità di comunicare oralmente e per iscritto) ad un'altra competenza attiva che si può definire: «A1», poi «A2», «A3» e così via e che verrà verificata rispetto:
 - a sè stessi (sentirsi più sicuri parlando e ascoltando);
 - agli altri (accorgersi di essere capiti e di capire nel piccolo gruppo);
 - alle situazioni sociali;
 - al saper fare.

Si può cogliere dunque un'indicazione di metodo: poichè l'insegnamento della lingua persegue almeno due obiettivi, uno pratico e funzionale, l'altro culturale, ad essi vanno riservati spazi appositi con finalità specifiche, metodi, procedure indipendenti anche se correlate.

L'obiettivo culturale, inteso come «raggiungimento della competenza culturale che consiste nella padronanza di alcune regole di funzionamento proprie della società presa in esame»³, si raggiunge attraverso una strada multidisciplinare: lo studio della lingua svolgerà a questo proposito un ruolo determinante in quanto si pone alla base di ogni attività di ricerca. Un'informazione non recepita, un termine che sfugge, una costruzione espositiva coerente dipendono tanto dalle capacità logiche che da quelle linguistiche.

Un'analisi condivisibile del posto occupato dall'educazione linguistica è quella in cui si afferma:

- che s'impàra a parlare parlando e a scrivere scrivendo;
- che occorre motivare a parlare;
- che occorre rompere la sfiducia nei confronti delle proprie incapacità espressive;
- che la lingua «corretta» non è norma assoluta ma è una convenzione che facilita e allarga il raggio di comunicazione;
- che la conquista di nuovi termini, nuovi significati, discorsi più articolati non deve essere un esercizio meramente formale ma il risultato di una consapevole scelta.

Sono altresì condivisibili le condizioni individuate per lo sviluppo delle capacità comunicative:

- instaurare da parte dell'insegnante una disponibilità ad ascoltare, oltre che a parlare e a correggere;
- fare in modo che il lavoro di gruppo serva a superare l'emarginazione dei singoli;
- analizzare collettivamente e con i singoli, i motivi per cui la discussione e la comunicazione si bloccano o deviano;
- dimostrare al discente che possiede già un patrimonio linguistico molto ricco.

CONDIZIONI

Negli spazi concessi dai programmi universitari, sono necessarie alcune condizioni perchè l'educazione linguistica possa essere impostata e avviata. Sono condizioni certamente non marginali e almeno un paio sono preminenti:

- 1) gli insegnanti dovrebbero avere le competenze di tipo didattico per intervenire, oltre che sull'«errore», sulle varie forme di comprensione, sulle abilità «riespositive» nelle diverse situazioni e nei vari campi applicativi (ad esempio, saper esporre con termini aderenti un discorso storico-economico);
- 2) gli insegnanti dovrebbero individuare nei propri piani disciplinari il posto da assegnare ai problemi del linguaggio dal punto di vista storico-critico, per dimostrare come ogni esperienza umana, individuale, sociale o politica che sia, proceda, per realizzarsi, secondo leggi comunicative e si serva, per affermarsi, di strumenti storicamente e socialmente diversi.

OBIETTIVI

In un «curricolo» di italiano per stranieri devono essere presenti:

la competenza comunicativa, data dall'interazione delle seguenti dimensioni (qui presentate isolatamente per facilità di esposizione). Non si deve dimenticare che in questo specifico settore si tratta di far acquisire non solo conoscenze linguistiche, quanto di raggiungere una padronanza nell'uso della lingua all'interno di una situazione comunicativa.

- 1) *Conoscere la lingua*: si tratta di riconoscere le forme grammaticali, di possedere cioè la conoscenza linguistica.
- 2) *Saper usare la lingua*: sapere cioè usare le forme, possedere una competenza linguistica, un sistema complesso e composto da:

- *competenza fonologica*, che permette di riconoscere e produrre i fonemi di una lingua e le sue curve intonative; è ovvio che tutti i fonemi dell'italiano vanno acquisiti, ma è meno giustificato pretendere la piena padronanza delle regole d'uso di alcune coppie di fonemi (la vocale *e* chiusa e aperta costituisce un'opposizione essenziale per distinguere *e dal verbo è*, ma è inutile per 15 milioni di italiani settentrionali nelle opposizioni *Vénti – Vènti*);
 - *competenza morfosintattica*, che permette di legare le parole fra di loro in una frase o in un periodo;
 - *competenza lessicale*, riguardante la scelta del lessico, la formazione delle parole e il rapporto che si istituisce fra le parole;
 - *competenza testuale*, che consente di riconoscere e di produrre testi coerenti sul piano logico semantico;
 - *competenza grafemica*, che consente di leggere e di stendere testi scritti.
- 3) *Saper fare lingua*: si tratta della capacità di padroneggiare le abilità linguistiche, la fruizione e la produzione di testi orali e scritti, intese come processi interrelati: saper comprendere, ad esempio, richiede una serie complessa di processi cognitivi e linguistici.
 - 4) *Saper fare con la lingua*: è la capacità funzionale, che permette di utilizzare la lingua come strumento di azione in un determinato contesto.
 - 5) *Sapere la lingua e saperla integrare con altri codici disponibili per la comunicazione*: si tratta, da un lato, di usare le abilità linguistiche dell'italiano (fonologica, grafemica, lessicale, morfosintattica, testuale), dall'altro di sapere integrare la lingua verbale con i linguaggi gestuali, oggettuali, prossemici.

Queste dimensioni non sono isolate e indipendenti ma si realizzano solo se avviene l'interazione fra di esse.

La competenza culturale: consiste nella padronanza di alcune regole di funzionamento proprie della società presa in esame. Il discente deve giungere alla consapevolezza che l'immagine presentata è solo un frammento di una più grande immagine che non finirà forse mai di completare. Osservare una società significa, in tal senso, innanzitutto inserire fatti e persone in campi di appartenenza di spazio, tempo, età, famiglia, religione, idea politica, rappresentanti la cultura di un paese fino a far apparire non la cultura, ma le culture, rompendo così, con luoghi comuni che sfociano nello stereotipo. Il difetto fondamentale di molti libri di testo finalizzati all'insegnamento della civiltà è costituito «dall'ecclettismo e dal tematismo, la scarsa considerazione per la cultura materna, il modo 'tradizionale' di affrontare i problemi di metodo»⁴ È necessario, invece, selezionare personalmente il materiale con attenzione. Un primo compito riguarda la classificazione per tipologie culturali e discorsive, per adeguatezza al livello socio-culturale dei discenti.

In riferimento agli aspetti culturali la proposta di lavoro si articola intorno ai concetti⁵ di:

- «autenticità»: un documento non deve essere stato manipolato;
- «ricchezza di impliciti»: i sottintesi, le allusioni, lo scambio di gesti d'intesa ecc..., i cui significati nella realtà ben raramente sono esplicitati apertamente. Essi rivelano il sostrato naturale della cultura condivisa all'interno di una comunità;

- «*problematicità*»: ogni realtà sottende tensioni, diversità, contrasti che possono acuire lo spirito critico;
- «*comparatività*»: i documenti-attività prescelti devono poter costituire utili basi per analisi comparate con elementi di altre culture.

L'esperienza maturata nell'ambito di un Progetto Europeo di Cooperazione (PEC) per la formazione riguardante i docenti di L2, ha individuato tre livelli di competenze nel rapporto lingua-cultura-civiltà:

- «*sapere (prestazioni)*», vale a dire riconoscere abitudini, tradizioni, istituzioni del proprio paese; servirsi di definizioni ed esemplificazioni per esplicitare il rapporto lingua-cultura; stimolare la partecipazione dei discenti al confronto culturale fra lingue diverse;
- «*sapere su (competenze)*», ovvero riconoscere con atteggiamento critico come la cultura viene presentata nei libri di testo in uso, così da comprendere e trasmettere gli elementi culturali caratterizzanti; saper scegliere i materiali adeguati nell'ambito di una attività didattica nella focalizzazione del rapporto lingua-cultura;
- «*sapere verso dove (operare con padronanza)*», creare unità didattiche su temi culturali, individuando obiettivi trasversali.

MOMENTI DI LAVORO

DIDATTICA DELLA COMUNICAZIONE

Da dove partire.

L'atto didattico, atto in quanto segnato dall'intenzionalità e dalla progettualità si qualifica in base :

- al docente, cioè alla sua competenza (linguistica e glottodidattica), alla sua eventuale funzione di modello linguistico, di guida, di stimolo all'apprendimento, di valutatore...
- al discente, cioè ai suoi bisogni, alle sue motivazioni, ai processi psicolinguistici attivati, agli aspetti relazionali...
- all'italiano, che costituisce l'oggetto dell'apprendimento (sotto l'aspetto linguistico, sociolinguistico, culturale).

Il discente si colloca al centro: attorno a lui si instaura subito un reticolo di relazioni comunicative che mette in gioco dei fattori di tipo essenzialmente orale; il primo momento consiste nel parlare (trasmettere i caratteri di ciò che sta per iniziare) e capire (entrare in contatto con un linguaggio diverso); l'introduzione all'educazione linguistica farà da premessa ai processi successivi. L'«italiano» si configura così come un oggetto di apprendimento costituito non solo da prodotti (l'acquisizione del lessico, delle regole grammaticali, ad esempio), ma anche da processi (socializzare mediante lo sviluppo delle abilità linguistiche).

PROGRAMMAZIONE DEGLI OBIETTIVI LINGUISTICO-COMUNICATIVI

Ogni insegnante dovrebbe tenere presenti determinati punti di attenzione durante la pianificazione e la progettazione del proprio intervento didattico. È opportuno:

- 1) Individuare la situazione di partenza dei discenti. Tradotta sul piano operativo, questa indicazione ha lo scopo di riferirsi ai bisogni di formazione di ogni singolo; il numero contenuto degli studenti sarà la condizione necessaria per un'effettiva applicabilità.

Strumenti per rendere operativa l'indicazione.

- schede di rilevazione socio-culturale; indagine sulle tendenze di sviluppo generali e riferite a eventuali campi professionali.
Tali procedure permettono agli insegnanti di leggere e analizzare la realtà strutturale e ambientale.
- Griglie di osservazione dei comportamenti comunicativi;
- questionari sul precedente vissuto scolastico;
- test d'ingresso.

Tali procedure permettono agli insegnanti di conoscere il livello cognitivo e di abilità dei discenti.

- 2) Controllare periodicamente le condizioni iniziali del processo didattico. Lo stadio iniziale del singolo può modificarsi spontaneamente o intenzionalmente, ma non deve mai essere acquisito come costante; il rischio che può correre l'insegnante è di progettare interventi non adeguati alla reale situazione di formazione.

- 3) Rispondere ai bisogni di formazione individualizzando l'insegnamento. Molti corsi di lingua si propongono l'obiettivo di rispondere a bisogni di formazione e di garantire il raggiungimento degli obiettivi prefissati a un maggior numero di studenti. Se da un lato, così facendo, si soddisfano esigenze della classe nel suo complesso, dall'altro non vengono forniti ad ogni allievo gli stimoli, i supporti, i materiali, le indicazioni adeguate allo stato di avanzamento nell'itinerario didattico.

Strumenti per rendere operativa l'indicazione.

occorre studiare l'introduzione del concetto di «*diversificazione degli itinerari*».⁶

L'insegnante in questa prospettiva deve avere una mentalità «flessibile», al fine di:

- individuare nel piano di lavoro i segmenti che si prestano a una diversificazione degli interventi;
- adottare un'organizzazione diversificata delle attività del gruppo, distribuendo compiti e ruoli differenziati (momenti di interazione, riflessioni collettive);
- stimolare il coinvolgimento dei discenti;
- aiutarli nell'esercizio di determinate abilità.

L'attenzione che l'insegnante rivolge a ogni singolo risulta elemento essenziale per la riuscita del progetto educativo e culturale, dato che la soddisfazione dei bisogni psicologici e affettivi dello studente è la base per l'apprendimento.

- 4) Punto individuabile nell'affermazione: «i processi di insegnamento-apprendimento sono processi intenzionali»⁷.

Operare intenzionalmente significa fare delle scelte motivate. Il compito dell'insegnante, a questo proposito, fra le possibilità infinite di intervento e di sfruttamento didattico presenti nel settore di sua competenza (l'educazione alla linguistica e l'educazione alla comunicazione) si articola in alcuni punti:

- privilegiare alcune tecniche e strategie didattiche;
- manipolare il libro di testo dato che molto spesso è generico e non può rispondere agli interessi e alle competenze specifiche di ogni singolo gruppo di allievi, senza dimenticare che un testo può invecchiare rapidamente;
- raccogliere documentazioni di vario tipo tratte dai media e correderle di schede didattiche.

Se tali interventi sono sempre intenzionali, e cioè sempre accompagnati da un «perchè?» saranno il presupposto per dare una risposta adeguata alla situazione della classe e agli scopi dell'insegnamento.

TEST D'INGRESSO

«Sapere che cosa un allievo conosce e avere informazioni sulla profondità e sulla qualità della sua conoscenza è essenziale per impostare un lavoro serio.»⁸

Il test d'ingresso ha lo scopo di valutare la padronanza di alcuni processi profondi sottostanti a tutta la padronanza linguistica; non può essere, perciò, limitato solo al periodo iniziale: *«più che un test nel senso tradizionale del termine, si può parlare di una fase di osservazione fortemente strutturata»⁹.*

Strumenti per rendere operativa l'indicazione:

La procedura di verifica può essere articolata in due momenti di rilevazione:

- al momento dell'ingresso, in una prima fase atta a verificare la padronanza dei processi profondi (ad esempio per una settimana ogni lettura può venire accompagnata da semplici domande di comprensione riguardo il contenuto; allo stesso modo, settimana dopo settimana, ciascuno dei processi può essere verificato durante le normali attività didattiche). Solo in un secondo momento si può verificare la padronanza specifica di nozioni, funzioni, abilità.
- In itinere, secondo la logica sottostante al «testing» diffuso: si tratta di creare delle schede per verificare sia le attività collettive, quali prove di comprensione, sia le attività rilevate per ogni singolo come la capacità di dialogare. Tale lavoro permette di avere a disposizione utili indicazioni circa l'impegno cognitivo.
- Periodicamente e informalmente, attraverso discussioni in cui tutti i partecipanti siano coinvolti. I temi affrontati nel corso delle discussioni potranno indagare quali sono gli ostacoli che possono impedire la comunicazione, quando, come e perchè si desidera migliorare l'italiano, con un'attenzione particolare a quelli che possono essere i vantaggi in prospettiva.

Tale indagine, se opportunamente condotta, non ha il mero scopo didattico ma raggiunge altri obiettivi tra i quali il mantenimento attivo della motivazione del discente.

FASI DELL'APPRENDIMENTO LINGUISTICO

1) Abilità di ascolto

«Bisogna imparare ad ascoltare per e prima di imparare a parlare»¹⁰. Il discente deve essere guidato a comprendere la lingua orale in quanto tale. In base all'affermazione chomskjana, secondo cui il livello di «competence» deve essere superiore alla «per-

formance», la realizzazione linguistica vera e propria, l'abilità di comprensione deve essere nell'allievo notevolmente superiore a quella di produzione.

Strumenti per rendere operativa l'indicazione:

il rafforzamento delle capacità di ascolto si basa non tanto, almeno inizialmente, sull'utilizzo di materiali autentici (difficilmente graduabili e utilizzabili per scopi didattici perchè complessi), e neppure di materiali creati per scopi didattici (spesso semplificati e manipolati al punto tale da non contenere le caratteristiche importanti della lingua parlata); quanto di «materiali il più possibile autentici»¹¹, testi cioè che presentano una naturalità d'espressione che ricordi da vicino le caratteristiche del parlato quotidiano.

I materiali d'ascolto, monologhi o dialoghi che siano, saranno presentati registrati o a viva voce; dovranno riguardare situazioni comunicative di vita quotidiana, come comunicazione personale (conversazioni, interviste), comunicazione di massa (notiziari, spot pubblicitari), lingua prodotta da chi insegna, materiale vivo e personale e quindi facile da ascoltare e valido perchè affronta temi significativi.

Obiettivi di apprendimento:

- comprensione, basata sull'individuazione dei significati del testo;
- ascolto interpretativo, individuazione e apprezzamento dei tratti caratterizzanti di un messaggio (atteggiamento degli interlocutori e peso che nella comunicazione hanno gli enunciati paralinguistici ed extralinguistici).

2) Abilità di produzione

Il parlato ha delle caratteristiche precipue: è successivo all'ascolto ed è imperfetto e mutevole.

Rispetto al raggiungimento dell'obiettivo dell'educazione linguistica il parlato ha un ruolo centrale significativo.

Strumenti per rendere operativa l'indicazione:

la produzione deve essere, soprattutto inizialmente, molto guidata (ascolto-ripetizione; drammatizzazione).

L'approccio al parlato potrebbe avere una doppia articolazione:

- in un primo momento il riconoscimento, fase in cui il discente individua le norme dell'interazione;
- in un secondo momento la riflessione sulle differenze tra lingua materna e lingua straniera in campo interazionale.

Obiettivi di apprendimento:

- il sapersi esprimere su argomenti di carattere generale in modo efficace e appropriato, adeguato alla situazione, è il fine ultimo dell'educazione linguistica riguardante l'abilità di produzione.

3) Abilità di lettura

Parlare di lettura vuol dire non solo parlare del lettore e delle operazioni cognitive che attira ma anche, e soprattutto, parlare degli scopi per cui si legge e delle motivazioni a leggere, dato che «solo la motivazione è la molla che fa della lettura un fenomeno non ricettivo ma interattivo»¹².

Il lettore inesperto è un lettore passivo e, come tale, si affiderà passivamente ai dati del testo: non attiva così la sua mente e non comprende.

Strumenti per rendere applicativa l'indicazione:

- La scelta dei testi può essere costituita da documentazioni di vario genere, articoli di giornali o di riviste.
Dovrebbero essere comprensibili, in base ad alcuni aspetti che un insegnante dovrebbe tenere presenti prima di sottoporre un testo agli allievi (il grado di difficoltà sintattica, lessicale, testuale; il grado di conoscenza culturale presupposta dall'autore; il grado di riferimenti concettuali). Un carico troppo alto di difficoltà non farebbe che provocare quello che Smith (1978) chiama «tunnel vision» (effetto oscuramento). Dovrebbero inoltre essere significativi, rispetto alle variabili costituite dalla motivazione dello studente (l'insegnante, di fronte a un testo, dovrà porsi la domanda: «questo testo potrà interessare agli studenti?»), le caratteristiche del testo e la proposta di tematiche culturalmente interessanti.
- L'approccio alla lettura deve essere «indiretto» (ad esempio, dapprima si può cominciare con un ascolto-lettura silenziosa, poi una lettura corale ed infine a coppie).

Le attività dovrebbero essere varie e graduate soprattutto in relazione al tipo di testo utilizzato.

Più da vicino, è opportuno suddividere l'attività di lettura di un tipo di testo in due fasi. Una prima fase di preparazione alla lettura potrebbe consistere nel proporre un argomento e sollecitare gli studenti a dire tutto quanto sanno su di esso; l'insegnante può così conoscere quello che lo studente già sa e quest'ultimo può servirsi, in fase di lettura, degli schemi attivati per organizzare le informazioni nuove, favorendo la costruzione di ipotesi ed eliminando la passività. Una seconda fase consiste nel rendere funzionale il processo di lettura, poichè chi legge va di solito al testo con uno scopo, è opportuno darne uno anche nelle semplici letture in classe. Concretamente ci sono varie possibilità: in seguito alla prima fase, ad esempio, si può mandare lo studente al testo per verificare quali e quante informazioni coincidono con quelle anticipate; ideare degli scopi di lettura pratici; leggere il testo in funzione dello svolgimento di altre attività (il leggere per svolgere attività scritte di comprensione, per disporre di dati utili ad una successiva discussione).

4) Abilità di scrittura

«Scrivere significa fare controllare più cose contemporaneamente: avere le idee, sapere organizzare le idee in un discorso, saper controllare i meccanismi testuali, le regole sintattiche, morfologiche e ortografiche, tener conto del destinatario»¹³

Questa attività non risulterà difficile se sarà attentamente guidata e controllata e soprattutto se sarà affrontata in un secondo momento, in seguito, cioè, alle abilità sopra esposte. A parere mio, è necessario inserire la scrittura in un'ottica 'facilitante', al fine di automatizzare gradatamente la pluralità di operazioni mentali che richiede, essendo questa la causa prima della difficoltà per chi non sia molto esperto. Naturalmente è importante, in primo luogo, automatizzare le operazioni ai livelli più bassi in modo che l'attenzione possa essere posta in misura sempre maggiore ai livelli più alti.

Strumenti per rendere operativa l'indicazione:

- attività manipolative che permettono l'acquisizione di automatismi linguistici e sono propedeutiche ad altre attività che richiedono maggiore autonoma-

mia: si tratta delle attività più diffuse nell'insegnamento delle lingue e le più facili da attuare. Si possono proporre dopo le fasi di comprensione (orale e scritta) e di produzione orale, facendo esercitare il discente sulle forme apprese producendo frasi o paragrafi.

Obiettivi di apprendimento:

questo tipo di scrittura può costituire un rinforzo delle forme apprese e dunque favorire l'automatizzazione dei processi più bassi (ortografia e morfologia): porta di solito a produzioni grammaticalmente corrette, anche se ha lo svantaggio di richiedere un livello cognitivo molto basso, visto che si tratta di una scrittura prevalentemente meccanica in cui la produzione dei significati è controllata dalle forme.

- Attività di scrittura funzionale: si tratta di far produrre brevi testi sempre collegati ai contenuti incontrati in una data unità didattica. In questo caso, però, la produzione del testo è finalizzata a un destinatario (ipotizzato o reale) e deve essere collocata in un preciso contesto sulla base del quale lo studente dovrà fare alcune scelte linguistiche o pragmatiche.

L'insegnante potrà facilitare queste operazioni spiegando chiaramente come organizzare le informazioni sulla pagina e quali forme linguistiche privilegiare, discutendo il testo preliminarmente.

Obiettivi di apprendimento:

sarebbe più motivante per l'allievo fare questo tipo di lavoro in piccoli gruppi perché il gruppo consente di ragionare meglio sulle scelte che via via il compito richiede di fare.

- Attività di scrittura libera: essenzialmente vuol dire lasciare allo studente spazi di produzione autonoma, non guidata.

LA VERIFICA DELL'APPRENDIMENTO

«Un'attività finalizzata, qual è l'insegnamento, non sarebbe pensabile senza momenti in cui si accerta se i risultati attesi sono stati raggiunti. La verifica è un momento irrinunciabile dell'attività didattica, la integra e la sostiene dato che da essa dipende l'avanzamento dell'apprendimento.»¹⁴

La verifica può riguardare, insieme alle competenze linguistiche, soprattutto le abilità, vale a dire il saper ascoltare, leggere, parlare e scrivere.

In quest'ottica è opportuno che la valutazione non operi esclusivamente su momenti conclusivi, ma sia collocata all'interno dell'attività didattica in modo da intervenire durante il processo di apprendimento. Questa valutazione si colloca all'interno dell'attività didattica. Infatti, accertando in modo continuo le abilità che lo studente sta acquisendo e il modo in cui le sta acquisendo, l'insegnante può modificare la propria programmazione e adattare le scelte didattiche in base alle informazioni che viene man mano acquisendo.

Per contro, se non si costruiscono condizioni formative «controllabili», la verifica non è realizzabile con coerenza didattica, ma solo sul filo dell'improvvisazione che causerebbe una caduta d'interesse nello studente.

Il contributo qui presentato è il risultato di un'accurata selezione e successiva analisi di vario materiale didattico. Accanto all'esposizione dei punti essenziali del lavoro di ricerca e di sperimentazione – tuttora in corso – di alcuni insegnanti italiani, ho voluto offrire alcune proposte didattiche. A tal fine ho ritenuto opportuno attenermi alle indicazioni di questi ultimi e conferire all'elaborato una prospettiva interattiva, così da

fornire almeno uno spunto per una concreta pianificazione di lezione che, con riguardo al tipo di un'eventuale azione didattica, sia in grado di suggerire ai discenti una gamma di opportunità per sperimentare lingua e cultura in contesti creativi.

Infatti, condivido pienamente le idee di competenti e volenterosi insegnanti che mirano a rinnovare l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera, tanto nei contenuti didattici quanto e soprattutto nello stile di interazione in aula del docente con la classe.

BIBLIOGRAFIA

Testi:

- BALBONI Paolo E., *Didattica dell'Italiano a stranieri*, Università per stranieri di Siena, Bonacci Editore, Roma, 1994.
- BRIGHETTI C., CONTENTO S., MINUZ E., «Presto detto» (*Corso di lingua italiana*), Bologna, Pitagora Editrice, 1996.
- CILIBERTI A., *Manuale di glottodidattica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- GOTTI M., *Testi specialistici in corsi di lingue straniere*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- MARAGLIANO R., VERTECCHI B., *La programmazione didattica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
- MATTHEI E., ROOPER T., *Elementi di psicolinguistica: comprensione e produzione del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Articoli:

- BALBONI Paolo E., *Rilevare le conoscenze e osservare i processi*. In: POZZO G., QUARTAPELLE F. (a cura di), *Insegnare la lingua straniera*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- DEL COL E., *L'acquisizione della competenza culturale*. In: op. cit.
- BESSE H., *Enseigner la compétence de communication*. In: *Le Français dans le monde*, n. 153, 1984.
- PIAZZA R., *La lingua orale: sviluppo dell'abilità di ascolto e di parlato*. In: op. cit.
- POZZO G., *Leggere e comprendere i testi scritti*. In: op. cit.
- POZZO G., *Scrivere e sviluppare le abilità di scrittura*. In: op. cit.
- QUARTAPELLE F., *Verifica e valutazione: dalla competenza linguistica alla competenza comunicativa*. In: op. cit.
- SAVIGNON S., *Les recherches en DLE et l'approche communicative*. In: *Etudes de linguistique appliquée*, n. 77, 1990.
- SKEHAN P., *Differenze individuali e autonomia di apprendimento*. In: MARIANI L., *L'autonomia nell'apprendimento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- 1 Cristina Lavinio, *Le dimensioni dell'italiano L2*. In: LEND, n. 2, 1997.
 - 2 In questa sede mi limito a fornire delle indicazioni che, per quanto il più possibile precise, sono relative alle mie ricerche e alla mia breve esperienza d'insegnamento.
 - 3 cfr. Elsa Del Col, *L'acquisizione della competenza culturale*. In: Pozzo G., Quartapelle F., *Insegnare la lingua straniera*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 149-154.
 - 4 Elsa Del Col, op. cit., p. 154.
 - 5 Quanto alla terminologia utilizzata: Elsa Dal Col, pp.156-157.
 - 6 Skehan Peter, *Differenze individuali e autonomia di apprendimento*. In: Mariani L., (a cura di), *L'autonomia nell'apprendimento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
 - 7 Maragliano R., Vertecchi B., *La programmazione didattica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
 - 8 Balboni Paolo E., *Rilevare le conoscenze e osservare i processi*. In: Pozzo G., Quartapelle F. *Insegnare la lingua straniera*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 31.
 - 9 ibidem.
 - 10 Piazza R., *La lingua orale: sviluppo delle abilità di ascolto e di parlato*. In: Pozzo G., Quartapelle F., *Insegnare la lingua straniera*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 39.
 - 11 Pozzo G., *Leggere e comprendere i testi scritti*. In: op. cit., p. 77.
 - 12 Pozzo G. *Leggere e comprendere i testi scritti*. In: op. cit., p. 63.
 - 13 Pozzo G. *Scrivere e sviluppare le abilità di scrittura*. In: op. cit., p. 81.
 - 14 Quartapelle F., *Verifica e valutazione: dalla competenza linguistica alla competenza comunicativa*. In: op. cit. p. 123.

Alla ricerca dell'italiano standard, tra ricerca linguistica e problemi metodologici.

GABRIELLA TÓTH

Prima di affrontare la problematica della definizione dell'italiano *standard*, riteniamo opportuno chiarire la definizione della lingua *standard* in genere, poiché il vocabolo viene generalmente concepito come qualcosa di 'puro', 'ideale', 'migliore' o viene «avvertito come il parametro rispetto a cui le altre forme si distanziano» (GALLI DE' PARATESI 1985:43) e molto spesso porta delle connotazioni negative. Realmente il termine designa il suo carattere funzionale: allude al suo ruolo all'interno di una comunità linguistica, favorisce una migliore comprensione tra gli utenti della lingua. Spesso al concetto della lingua *standard* viene legato il concetto del mito della *purezza*, frutto di un'imposizione venuta dall'alto, e per questo ci riferiamo alla classica definizione data da J. LYONS, secondo cui «la lingua *standard* è dal punto di vista storico semplicemente quel dialetto regionale che ha acquistato prestigio ed è diventato lo strumento di amministrazione, educazione e letteratura» (*the standard language is from a historical point of view, merely that regional or social dialect which has acquired prestige and become the instrument of administration, education and literature*). BENINCÀ (et alii 1979:164) sottolinea il fatto che la lingua usata dai parlanti di maggior prestigio sociale diventa *standard* quando essa viene usata anche dai parlanti subalterni: dall'uso da parte di una classe dominante si trasferisce nell'uso di quasi tutta la comunità linguistica, come mezzo di promozione sociale.

Riassumendo, essa è la varietà di lingua non marcata né geograficamente, né socialmente, e neanche situazionalmente: il miglior mezzo per la comunicazione tra i membri di una data comunità linguistica provenienti da varie regioni e da vari strati sociali. Molti negano l'esistenza di una lingua *standard* nel caso dell'italiano, altri parlano di un nuovo *standard* dell'italiano tendenziale' (DARDANO 1994:371) o di un neo-*standard*, per la definizione del quale ci troviamo di fronte ad innumerevoli soluzioni, spesso delle vere e proprie etichette date a questo concetto: 'italiano normativo', 'italiano comune', 'italiano letterario', 'italiano non marcato'. Per quanto riguarda la definizione più usata, quella di 'italiano normativo' VOLKART-REY sostiene (1990:26) che esso significa l'italiano descritto dalle grammatiche italiane.

Possiamo tranquillamente affermare che il concetto dell'italiano *standard* è alquanto nebuloso ed astratto. I linguisti non riescono a trovare un accordo riguardo al termine, forse perché l'italiano non ha nessuna affinità con le altre lingue *standard*, grazie alla sua storia particolare: non si può quindi confrontarlo con l'inglese *standard*, chiamato RP (Received Pronunciation), tipica pronuncia della borghesia colta, visto che l'italiano *standard* non è una varietà sociale. Esso, in Italia è piuttosto «un punto di riferimento entro certi limiti di astratto, più che una forma di lingua parlata da una classe sociale» (GALLI DE' PARATESI 1977a:148). Possiamo parlare solamente di un

si è laureata in Lingua e Letteratura italiana nel 1998 presso l'ELTE di Budapest. Attualmente si occupa di linguistica e tiene corsi di traduzione, grammatica e sintassi presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola Superiore di Pedagogia *Dániel Berzsenyi* di Szombathely.

'italiano *standard*' scritto, visto che quasi tutti gli italofoeni lo parlano in un modo tale da poter identificare la loro provenienza geografica. In questo caso la caratteristica della lingua *standard* di essere priva di connotazioni regionali non è valida, «dato che nessuna pronuncia regionale è riuscita ad imporsi come effettivo modello nazionale» (VOLKART-REY 1990:25). Pur essendo stato il fiorentino per secoli «la lingua nazionale», nessuno aveva rinunciato intanto alla sua lingua nativa, così l'italiano era una lingua «morta».

Non condividiamo però in pieno l'affermazione degli autori TRONCON-CANEPARI (1989:20): «Nella presente situazione sociolinguistica italiana conviene considerare *standard* quella lingua che è diffusa dai mass media e non contiene elementi che (...) possano suscitare reazioni di stranezza o di rigetto». Anche se in linea di massima è giusta l'affermazione, modestamente crediamo che la situazione intanto sia cambiata, per quanto riguarda la pronuncia dei mass-media, visto che ormai neanche quest'ambito può essere considerato come portatore del modello di un italiano puro. Dunque, l'italiano *standard* non è neanche l'italiano della RAI, sebbene esso sia «la migliore approssimazione a quello che (...) era stato definito 'italiano normativo'» (GALLI DE' PARATESI 1985:147).

Dopo aver parlato dell'italiano normativo, ci sembra arrivato il momento di affrontare il problema della pronuncia *standard*: alcuni studiosi negano addirittura la sua esistenza, come afferma Lepschy: «A me sembra (...) che una pronuncia '*standard*', diversa dalle pronunce regionali locali in Italia non esista...» (1978:95). Eppure una pronuncia *standard* esiste, perché, essa è una norma che fu «descritta e imposta partendo da un fiorentino emendato» (GALLI DE' PARATESI 1985:57), depurato di alcune delle sue caratteristiche e che possiamo trovare nei vari manuali concepiti sia per gli italiani che per gli stranieri.

Secondo la definizione data da Galli De' Paratesi: «Per 'pronuncia *standard*' si intende quell'insieme di regole, contenute nei manuali di pronuncia prescrittivi e anche descrittivi, che rispecchiano una pronuncia posseduta e usata in pratica quasi solo da professionisti, come alcuni annunciatori della radio e della televisione ed attori» (1985:9).

Dunque, la pronuncia *standard* dell'italiano esiste, si trova descritta nei manuali, mentre la maggior parte della popolazione italiana parla «il suo proprio italiano», usa un tipo di pronuncia più o meno connotata da caratteristiche fonetiche, e solo un'esigua percentuale di italofoeni possiede la pronuncia *standard*, il 3 % del totale dei parlanti dell'italiano, di cui solo l'1 % circa è considerato effettivamente *standard* (CANEPARI 1980:45).

Sempre CANEPARI (1979:203) ci informa che i parlanti dell'italiano *standard* sono «i dicatori professionali radio-televisivi e la maggior parte degli attori». Sebbene nell'opera di A. TRONCON - L. CANEPARI (1989:37) si parli già di pronuncia «definita *standard*' ristretta», e le compagnie teatrali serie la seguono ancora, abbastanza fedelmente», L. TODARELLO nella «Prefazione» del suo manuale scrive che ormai pochi attori seguono la pronuncia normativa (1997:7). E se gli attori non la parlano, possiamo fidarci della pronuncia dei dicatori? Non ne siamo sicurissimi, forse potremmo riporre la nostra fiducia in quella dei doppiatori!

Dunque, l'italiano *standard* nato dalla varietà fiorentina depurata dalle sue caratteristiche troppo locali, ha dovuto affrontare il naturale processo attraverso cui una

varietà di lingua diventa lingua nazionale: si tratta sempre di un processo sociale, visto che tale lingua diventa portatrice di maggior prestigio rispetto alle altre, anche se nel caso dell'italiano questo prestigio è rimasto limitato all'uso scritto.

Nel Cinquecento, ai tempi della cosiddetta «questione della lingua», delle tre versioni per il futuro italiano la proposta bembesca era la più prestigiosa perché indicava l'*usus* delle «tre corone fiorentine»: il fiorentino stava diventando così la lingua nazionale, grazie alla sua centralità geografica, al suo predominio economico e, soprattutto, culturale, tanto che per molti secoli visse forte la convinzione che l'italiano vero e proprio fosse il fiorentino, che veniva usato dagli autori, praticato nella comunicazione scritta e insegnato nelle scuole. Nessuno, dal Trecento al Settecento, aveva però rinunciato alla sua lingua materna, cioè al dialetto, e si era messo ad imparare l'italiano come si impara oggi a scuola.

Nell'Ottocento, più precisamente dopo l'unificazione del paese, la questione della lingua si fece più sentita: la nazione appena nata aveva bisogno anche di una lingua nazionale. Tra la proposta di Manzoni (la lingua parlata dai fiorentini nel suo vivo uso) e quella di Ascoli (aspettare l'emergere di un modello con la formazione di una classe colta) vinse la prima, che originò una politica linguistica più pedantesca di prima. Il purismo dogmatico si diffuse poi nelle scuole, non riuscendo però a contrastare il fenomeno contrario: l'italianizzazione delle pronunce locali attraverso la lingua scritta e non attraverso il fiorentino moderno (GALLI DE' PARATESI 1985:19-43). Nacque così la situazione paradossale della lingua nazionale che era nata, ma era praticata solo nello scritto, come afferma G.L. BECCARIA (1988): l'italiano è una lingua vissuta per secoli sulla carta e non in bocca alla gente, una lingua più scritta che parlata.

Nel Novecento, grazie ad una serie di eventi e processi (la prima e la seconda guerra mondiale, l'educazione, l'industrializzazione, l'urbanizzazione, l'istruzione pubblica e i mezzi di comunicazione di massa) l'italiano si è diffuso e si è mosso dalla sua immobilità secolare, fino ai giorni nostri, quando con la nascita dell'italiano popolare e con l'affermarsi delle varietà regionali, si ha un nuovo quadro dell'italiano.

Uno dei primi problemi che incontriamo nella nostra ricerca della pronuncia *standard*, si trova nella stessa incompletezza delle regole ortografiche che descrivono il sistema fonologico italiano, in quanto essa lascia aperti degli interrogativi e causa non poche incertezze: ci sono delle opposizioni non distinte dalla grafia, che a volte indica una sola delle due realizzazioni. Queste opposizioni, chiamate «coppie minime», riguardano i seguenti fonemi: /s/ e /z/, /e/ e /ɛ/, /o/ e /ɔ/, /ts/ e /dz/.

La situazione sarebbe diversa se fosse stato seguito il suggerimento del Trissino che indicava ciascuno dei due fonemi con un simbolo diverso, oppure se un secolo fa ci fosse stata una riforma ortografica: se l'italiano avesse un preciso sistema grafico, le incertezze e le difficoltà di apprendimento di una pronuncia modello diminuirebbero sia per gli italiani che per gli stranieri. I tratti principali, sorti dall'incongruenza grafica dell'italiano *standard*, creano molto spesso dei problemi ortoepici, quei «tratti omografici» o «fonemi omografici» che sono fonemi diversi rappresentati dalla stessa lettera nella grafia dell'italiano:

/ts/ e /dz/ sono rappresentate dalla lettera z,

/s/ e /z/ sono rappresentate dalla lettera s,

/e/ e /ɛ/ sono rappresentate dalla lettera e, ed infine

/o/ e /ɔ/ sono rappresentate dalla lettera o.

Tra le coppie esiste l'opposizione fonologica :

[e] ~ [ε], [o] ~ [ɔ], [s] ~ [z], [ts] ~ [dz].

Per quanto riguarda le consonanti, ci sembra interessante ricordare come, nonostante la regola reciti che:

la *s* è sonora davanti a consonanti sonore e sorda davanti a quelle sorde e vocali, mentre in posizione intervocalica la situazione è più complicata, infatti la *s* latina era pronunciata sorda /s/, « ma come c, t, p /k t p / latine a volte sono diventate sonore nei dialetti toscani, così anche /s/ a volte diventa /z/: si ha /z/ anche da *x* latina: esame < EXAMEN, esatto < EXACTU(M) e anche nei germanismi: lésina < ALISNO, gallicismi: lusinga < LAUSINGA, forestierismi: Brasile < BRASIL e dialettalismi: fasullo, e nelle parole riprese dal latino scritto: causa, pausa, tesi» (CANEPARI 1980:13), mentre in altre parole è stata conservata /s/: asino, casa, fuso e ci sono casi in cui perfino il fiorentino dimostra delle oscillazioni, come nel caso di: caserma, pisello, ci chiederemo da dove viene la variante sonora della *s* latina visto che nel sistema fonologico del latino esisteva solamente quella sorda? Si tratta di una «novità penetrata dalla Padania in Lucchesia e di qui sparsasi per la Toscana...» (FRANCESCHI 1965:46). Quindi, la pronuncia sonora arrivò dalle parti delle Gallie, dove era normale, così il suono mancante dal sistema fonologico latino si diffuse anche nella Toscana, tramite il clero.

È da chiedersi se si tratta di un fenomeno analogico in atto, nel caso della sonorizzazione della *s* intervocalica e della *z* iniziale. Certamente, la pronuncia sonora soprattutto della *-s* è una novità, che possiamo ormai considerare come moderna e non sbagliata. Anzi, nel manuale di CANEPARI (1992) nel caso, per esempio, della parola casa per prima viene indicata la pronuncia moderna: ['kaza] e solo al secondo posto quella *standard*: ['kasa].

Se volessimo tracciare le tappe fondamentali di quel «caos che impera nella pronuncia dell'italiano (MIGLIORINI: «Premessa» al «Lessico ortofonico» di Umberto Enria, Firenze, Le Monnier, 1965), dovremmo partire dal periodo del secondo dopoguerra, quando è nata «la pronuncia di compromesso romano-fiorentina (...) prodotto 'cerebrale' di una teoria» come la definisce TAGLIAVINI (1967:196). Si tratta di quella disputa che verteva su quale fosse la pronuncia modello. I suoi protagonisti erano Giulio Bertoni e Francesco A. Ugolini, i quali proponevano un compromesso sottolineando l'importanza e il prestigio della capitale, visto che «è un fatto che (...), si vanno facendo sempre più comuni certe pronunzie non propriamente romanesche, ma romane...» (BERTONI-UGOLINI 1939:25). I due linguisti hanno pure pubblicato un «Prontuario di pronunzia e di ortografia» (Torino, EIAR, 1939) proponendo una via di mezzo tra la pronuncia fiorentina e romana.

Durante gli anni '60 sono due i momenti di grande interesse per questa questione: il primo con le tesi di PASOLINI (1964) definite da BERRUTO «un netto orientamento 'nordista' dell'evoluzione a breve termine nella lingua italiana» (1986:117), l'altro nella polemica tra Lepschy, Bonfante e Tagliavini (1966), svoltasi sulle pagine della rivista linguistica «L'Italia Dialettale». Nella sua opera di quell'anno LEPSCHY (1966:49-69) aveva espresso la sua opinione «che tutte le pronunce correnti esistenti possano valere come normali, penso che siano accettate (...), e non vedo nessuna giustificazione per considerarle 'errate'. Quella fiorentina non è, oggi, che una fra le pronunce esistenti da prendere in considerazione» (*ibid.* p.57). Venivano dunque difese le

varietà regionali dell'italiano, specialmente per quanto riguarda l'uso dei tratti omografici, senza rinunciare alla libertà riguardante le pronunce locali ritenute da Tagliavini 'scorrette' e 'difettose'. Lepschy, «novello Don Chisciotte contro i mulini a vento», come lo definì Tagliavini, ritiene intollerabile l'imposizione di come pronunciare le parole: «Se si ritiene che sia utile avere una pronuncia unitaria (...), si prestino degli argomenti, e si convinca la gente a cambiare pronuncia.» (*ibid* p. 61). Perché, come dice, le pronunce regionali non disturbano affatto la comunicazione: un'unificazione forzata non è necessaria. Bonfante, infuriatissimo, si scaglia contro l'idea di Lepschy, e nella sua risposta (BONFANTE 1967:181-191), che nella grafia indica le vocali aperte e chiuse, oltre che l'accento da buon purista, replica: «se diciamo loro (agli italiani) che tutto è lécito, ogni pronuncia è buona, che articolino come vogliono, non passeranno molti anni che l'Italia sarà divisa (...) in venti o trenta o quaranta regioni, se non più, che gli Italiani non si capiranno più tra loro» (*ibid*. p. 187). Tagliavini è molto più pacato e dichiara di accettare la pronuncia di tipo 'fiorentino', perché «essa è il frutto di uno sviluppo storico e di una tradizione» (1967:196). La teoria lepschyana, che verrà accettata più tardi ma non da tutti i linguisti, è rimasta bloccata da o tra le idee puristiche.

La situazione attuale sembra aver accettato le idee di Lepschy, sebbene l'Italia appaia ancora divisa tra norme puristiche e fedeltà alla propria pronuncia. Attualmente, in Italia, non esiste una pronuncia accettata universalmente, neanche la pronuncia delle persone colte è uniforme, come per esempio in Inghilterra. Malgrado le pronunce locali siano sentite come errate, oggi qualsiasi pronuncia è da ritenere accettabile. Visto che non si può convincere la gente a cambiare pronuncia, è meglio lasciar che tutti conservino quella usata normalmente nella varietà di italiano di quella zona in cui vivono. Le pronunce dell'italiano regionale non causano incomprendimento, hanno piena cittadinanza alla radio e alla televisione.

Esiste, indiscutibilmente, una storia del prestigio sociale della pronuncia dell'italiano, che possiamo osservare sin dal sedicesimo secolo, quando fu scelta l'adozione del fiorentino per l'unificazione, poiché «alcune pronunce (...) sono più accettate di altre (perché sono diffuse in aree molto vaste, perché sono presenti in varietà di prestigio...)» (SERIANNI 1988:12); fino ai giorni nostri, che pure ci offrono un fenomeno simile, anche se adesso è la varietà settentrionale quella a cui si riconosce sempre maggiore prestigio sociale. Da quando il prestigio del fiorentino è calato, la varietà settentrionale è decisamente avanzata, in maniera tale che oggi è la varietà milanese a godere del maggior prestigio. Parlar 'bene' e 'pulito' è sempre un mezzo per l'ascensione sociale. «Lombardi Satriani (...) chiama 'mimetismo culturale' (quel fenomeno) che consiste nello sforzo, da parte delle classi subalterne (...) di adeguamento ai modelli sentiti come più prestigiosi, con l'aggiunta della convinzione che soltanto attraverso l'abbandono della propria specificità culturale e linguistica si possa giungere ad un'eliminazione della subalternità » (Aa.Vv. Dal dialetto alla lingua. Atti del IX Congresso per gli Studi Dialettali Italiani, Pacini, Pisa, 1974, p.15.).

Nella storia della lingua italiana, dunque, esistono diverse proposte di pronuncia, ricerche e questioni che sembrano vanificarsi nella frase di DE MAURO: «Cercare la lingua modello (...) è cercare la immobilità del moto» (1978:cap.VII). Per quanto giusta sia la sua affermazione, è chiaro come nel passato vigesse l'atteggiamento normativo che prescriveva usi linguistici alla nazione, partendo da vari modelli: nel Cinquecento

da quelli delle «tre corone fiorentine», nell'Ottocento da quelli del fiorentino dell'uso vivo. Questo tipo di atteggiamento ha caratterizzato la disputa sulla pronuncia nei secoli successivi. Nessuno ha però riconosciuto che non si poteva imporre nessun modello linguistico, perché il modello andava cercato e non imposto.

Nella disanima di quella che sarebbe la storia recente della pronuncia dell'italiano, partiamo dalla proposta di BERTONI e UGOLINI (1939), i quali consigliavano l'uso vivo di Firenze o di Roma, proponendo norme più semplici e di «agevole uso» (1939:27): essi ritenevano importante, perché si avesse una pronuncia uniforme, la decisione per «l'uno o l'altro di questi due fuochi linguistici» (*ibid.*). Dunque, alla fine degli anni '30 «la bella e calda pronuncia romana» era la favorita, perché «questo sarebbe il miglior modo per portare la questione sopra il piano dell'Impero» (*ibid.*). Se teniamo presente l'epoca in cui è nata l'opera, non ci sembra affatto strano che venisse privilegiata la varietà romana.

Alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1945, è stato pubblicato il saggio di Migliorini in cui troviamo frasi come: «non c'è da far altro che insistere nell'Italia settentrionale e meridionale, perché imparino a pronunziar giusto» (MIGLIORINI 1945:63) oppure «si tratta solo d'indurli (gli italiani che possiedono tutti e due i suoni per i tratti omografici) ad applicarli correttamente» (*ibid.* p.68). Dunque, ci troviamo di fronte ad un comportamento rigido nei confronti delle 'altre' pronunce.

Non mancano però i linguisti che rigettano l'idea del prescrittivismo. Nel 1953 Devoto scrive: «Aniché insistere per una uniformazione secondo modelli fiorentini (o romani) (...) meglio è lasciare allo sconvolgimento naturale delle cose la attenuazione dei coloriti vocalici.» (Profilo di storia linguistica italiana, Firenze, 1953, p.150). Egli proponeva inoltre il ritorno al sistema pentavocalico al posto di quello eptavocalico, un sistema simile a quello che verrà proposto da Lepschy per agevolare l'apprendimento dell'italiano agli stranieri. Si assiste quindi ad un'apertura verso l'accettazione delle altre varietà di pronuncia, favorita dal rifiuto dell'imposizione autoritaria della pronuncia *standard*. Nel 1966 Lepschy, considerato il maggior condottiero nell'eterna lotta tra linguisti sulla pronuncia, nella sua opera che avrebbe avviato la polemica a tre coinvolgendo anche Bonfante e Tagliavini, afferma: «che esista un modello di pronuncia accettato da alcuni puristi è indubbio (...), che esista un modello accettato dagli Italiani è falso.» (LEPSCHY 1966 :60). Anche De Mauro, dopo aver biasimato l'atteggiamento di Bertoni ed Ugolini (nel loro «Dizionario di Ortografia e Pronunzia») che avevano proposto solo una forma legittima di alcune centinaia di migliaia di fiorentini ignorando le altre pronunce delle decine di milioni di restanti italiani, sostiene che il lavoro degli autori va «ripreso e imitato affiancandolo con analoghe opere che diano conto delle pronunce prevalenti nei grandi centri (Roma e Milano, soprattutto)» (DE MAURO, Storia linguistica dell'Italia unita, Laterza, 1970, p. XIII). La proposta di De Mauro troverà giustificazione più di due decenni dopo, quando nel 1992 Canepari pubblicherà il suo manuale in aderenza a questo desiderio dello storico della lingua italiana. Non mancano neanche alla fine degli anni '60 i puristi accaniti, come ben dimostra l'affermazione di Parlangèli: «con l'eliminazione delle cadenze regionali (quelle fastidiose e, in un certo senso errate), si farebbe un buon passo sulla strada non soltanto dell'unità nazionale e dell'unità linguistica, ma anche (...) morale e civile degli Italiani» (PARLANGÈLI 1976:XXXIII). Questa strada si farà, non attraverso la sospensione delle pronunce regionali, ma in un'altra maniera.. Non a caso, al congres-

so internazionale sull'italiano di oggi, tenutosi a Trieste nel 1975, Lepschy si è scagliato contro il prescrittivismo di alcuni suoi colleghi, i quali avevano fatto delle obiezioni riguardo alla sua proposta. Mentre gli altri volevano rivendicare il diritto della pronuncia fiorentina, Lepschy proponeva l'adozione di un modello che rinunciava alle distinzioni [e] ~ [ε], [o] ~ [ɔ] e [s] ~ [z]. Per quanto riguardava la *s* e *z*, consigliava la scelta di un modello più vicino a quello settentrionale, trattandosi di quello meno caratterizzato localmente, quindi più nazionale.

Negli anni '80, le proposte per l'accettazione di diverse pronunce «che abbiano una giustificazione etimologica e/o un'ampia diffusione di uso» (CANEPARI 1980:14), si fanno sentire sempre di più. Finalmente, si parla di uguale cittadinanza e di pari dignità delle pronunce locali, a patto che esse non disturbino la comprensione.

Il problema fondamentale - trovare la *lingua modello* - esiste ancora. Secondo Galli de' Paratesi il compito attuale è riconoscere quale forma di lingua sta emergendo: «La ricognizione si basa sull'analisi di come si parla e dell'accettazione o meno di una forma da parte dei membri della comunità linguistica. Poi segue la descrizione e la conoscenza senza cadere nel prescrittivismo.» (GALLI DE' PARATESI 1985:41). Dunque, sebbene le pronunce regionali abbiano piena cittadinanza nella comunicazione, è ancora presente quel desiderio di ricerca che entusiasmò già Dante, ovvero trovare e descrivere l'italiano *migliore*.

A nostro avviso esiste, comunque, un fenomeno di prevalenza del modello settentrionale come nuova tendenza di pronuncia, con qualche risultato particolarmente interessante (a questo proposito, e per avere il quadro di una meglio articolata disanima della questione, supportato da un'indagine statistica, si veda la tesi di laurea dell'autore *L'italiano Standard e le varietà regionali: nuove tendenze di pronuncia*, ELTE Budapest, 1997, non pubblicata)

Pure facendo un salto di secoli, dall'Alighieri ad oggi, ci sembra che un fattore di grande interesse sia proprio la cosiddetta pronuncia dei *mass-media*: sempre Galli De' Paratesi afferma che «gli annunciatori della RAI usano un italiano che rappresenta la realizzazione più vicina all'italiano normativo» (1985:59), mentre SOBRERO sostiene che «lo *standard* di questi media è una pura astrazione: in realtà non esiste una 'norma' radiotelevisiva, e anzi, l'avvento delle emittenti private ha finito con l'accreditare (...) le varietà regionali e i registri colloquiali» (1994:151) ed è sempre quest'ultimo ad affermare che «dietro questa espressione non c'è una realtà linguistica univoca» (1986:120). C.BIGOLI, parlando della lingua usata effettivamente dai media, dichiara che essa è «un tipo di lingua ancora dalle caratteristiche fluide e con facili scadimenti e incertezze, (...) non è *isomorfa* alla lingua letteraria, pur avendo ben scarsa corrispondenza con il colloquiale corrente dell'italiano *standard*» (1987:47). «Se esiste un italiano *standard* effettivamente accettato e comprensibile da tutti gli italiani, questo conquisterebbe naturalmente la base del linguaggio dei media. Ma l'italiano *standard* quale è stato finora comunemente inteso trova solo parziale corrispondenza nella lingua effettivamente usata» (*ibid.*).

Il ruolo unificatore dei mass media è indiscutibile. Sebbene essi abbiano avvicinato la lingua nazionale all'italiano parlato, non sono però riusciti a diffondere un modello linguistico unitario. A partire dalla fine degli anni '70, si rimprovera alla RAI, in maniera sempre più dura, la troppa libertà linguistica.

Lo sforzo per l'unificazione della lingua svrebbe dovuto essere favorito dai grandi mezzi di comunicazione di massa, ma è successo il contrario: «Il prevalere dal basso delle

pronunce regionali è stato catalizzato da quei mezzi che avrebbero dovuto (...) combattere» (CORTELAZZO 1978:55). Secondo E. MALATO, i *mass-media* offrono spesso il «cattivo modello di una lingua sciatta e talvolta sbagliata» (1978:90) e tutto questo sarebbe dovuto al liberalismo linguistico.

Noi riteniamo che, nel caso della pronuncia dei *mass-media*, sia meglio evitare il termine '*standard*', dato che, secondo la nostra opinione, esiste solamente un italiano *standard* scritto; inoltre, la situazione odierna dimostra numerose caratteristiche di differenziazione: anche oggi vengono organizzati dei corsi per la preparazione degli annunciatori che, ormai, sono piuttosto dei giornalisti, e tali corsi danno un rilievo maggiore alla presentazione, piuttosto che alla pronuncia.

Esaminando le pronunce moderne, ritenute tutte accettabili come afferma Canepari, ci si pone la domanda: quale modello di pronuncia insegnare agli stranieri?

Vorremmo sottolineare subito che quanto segue indica solamente una proposta personale e non autoritaria. Visto il graduale affermarsi della pronuncia tipo settentrionale, proporremmo un sistema ridotto, un modello semplice da imparare che assomiglia a quello proposto dal Lepschy: sistema vocalico di cinque vocali anziché sette, sistema consonantico in cui la fricativa dentale in posizione intervocalica è sempre sonora, e la semioclusiva è sempre sorda (salvo qualche eccezione come *mezzo* oppure *benzina*). Questo modello è più vicino a quello settentrionale, ritenuto «nazionale», «moderno», «di prestigio».

Vorremmo inoltre sottolineare il fatto che la responsabilità, all'inizio dell'insegnamento della pronuncia, spetta sempre all'insegnante di lingua: lo studente principiante imiterà senz'altro la sua pronuncia, quindi è indispensabile che la pronuncia dell'insegnante sia corretta, priva di accenti troppo marcati o sbagliati.

E qui entra in questione la situazione in Ungheria. Ormai, con le antenne paraboliche, con le possibilità di andare in Italia per apprendere la lingua, si sentono diverse pronunce dell'italiano sulla bocca degli ungheresi. Nella maggior parte dei casi è difficile identificare la provenienza della pronuncia anche per un italiano, ma capita di sentire parlare il fiorentino, un italiano settentrionale oppure meridionale, dato che l'eventuale soggiorno italiano ha impresso il modello del posto dove si è stati. Ciononostante si sente ancora forte la tradizione dei contatti con l'Italia settentrionale, soprattutto quelli con il Veneto, per cui il parlare «settentrionale» tiene forte la sua posizione.

La presenza dei lettori di madrelingua venuti in Ungheria e parlanti un italiano moderno, rende più facile l'apprendimento di una pronuncia corretta, salvo qualche caso in cui si sente troppo marcata l'influenza dell'italiano regionale.

Noi riteniamo quindi che questi fattori — lettori italiani in Ungheria, le varie possibilità di essere in contatto con la pronuncia moderna —, possano esserci d'aiuto per offrire una pronuncia corretta agli studenti.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA:

- BECCARIA, Gian Luigi, 1988 *Italiano Antico e Nuovo*, Garzanti, Milano.
- BENINCÀ, Paola (et alii) 1979 «Italiano standard o italiano scolastico?», in: *Guida all'educazione linguistica*, a cura di Adriano Colombo, Bologna 1979, 162-178.
- BERRUTO, Gaetano
- 1978 «Italiano standard, italiano regionale e dialetti nei centri urbani medi e nella realtà agricola», in: *Educazione alla comunicazione nella scuola secondaria*, a cura di Emanuele Banfi e Marco Todeschini, ISEDI, Istituto Editoriale Internazionale, Milano, 35-62.
- 1980 *La variabilità sociale della lingua*, Loescher Editore, Torino.

- 1983 «Una nota su italiano regionale e italiano popolare», in: AA.VV., *Scritti linguistici in onore di G.B. Pellegrini*, Pisa, 481-488.
- 1986 «Andare verso Nord?», in: *Italiano e Oltre*, 3, 117-120.
- 1993 «Varietà diamesiche, diastatiche, diafasiche», in: *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di Alberto A. Sobrero, Bari, 37-92.
- BERTONI, Giulio - UGOLINI, Francesco A. 1939 *L'asse linguistico Roma-Firenze*, in: *Lingua Nostra*, 1, 25-27.
- BIGOLI, Caterina 1987 «Lingua dei media e educazione all'immagine», in: *Lingua letteraria e lingua dei media nell'italiano contemporaneo. Atti del Convegno Internazionale svoltosi a Siena nei giorni 11 ottobre 1985*, a cura di Madeleine Merlini e René Luciani Creuly, Firenze, 45-49.
- BONFANTE, Giulio 1967 «La pronuncia dell'italiano / Risposta a G.L. Lepschy /», in: *L' Italia Dialettale*, XXX, 181-191.
- BUDRONI, Cristina 1992 «Alcune tendenze dell'italiano contemporaneo alla luce dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera», in: *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo. Atti del XXV Congresso di Studi della Società Linguistica Italiana / Lugano, 19-21 settembre 1991 /*, Bulzoni, Roma, 493-500.
- CANEPARI, Luciano
- 1979 *Introduzione alla fonetica*, Einaudi, Torino, 177-178, 193-199, 205-227.
- 1980 *Italiano standard e pronunce regionali*, Cleup, Padova, 7-29, 45-103.
- 1990 «Teorie e prassi dell'italiano regionale. A proposito del "profilo della 'lingua italiana nelle regioni' /pLIR/», in: *L'italiano regionale. Atti del XVII Congresso internazionale di studi /Padova-Vicenza, 14-16 settembre 1984/*, a cura di Michele A. Cortelazzo e Alberto M. Mioni, Roma, 1990 89-102.
- 1992 *Manuale di pronuncia italiana*, Zanichelli, Bologna.
- CORTELAZZO, Manlio
- 1969 *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, Pacini, Pisa.
- 1978 «Va lasciata andare», in: *Dove va la lingua italiana?*, a cura di Jader Jacobelli, Bari 1978, 53-57.
- CORTELAZZO, Michele A. 1977 «Dialetto, italiano regionale, italiano popolare», in: *Lingua sistemi letterari comunicazione sociale*, Cleup, Padova, 71-87.
- DARDANO, Maurizio
- 1986 *Parliamo italiano? Storia, costume, mode, virtù e peccati della nostra lingua*, Armando Curcio Editore, Casarile.
- 1994 «Profilo dell'italiano contemporaneo», in: *Storia della lingua italiana*, vol. II. «Scritto e parlato», 343-384.
- DE MAURO, Tullio
- 1970 «Fortuna delle varietà regionali», da Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 123-129
- 1978 *Linguaggio e società nell'Italia d'oggi*, Edizioni RAI, Torino.
- DEVOTO, Giacomo 1953 *Profilo di storia linguistica italiana*, Firenze
- FRANCESCHI, Temistocle 1965 *Sulla pronuncia di e, o, s, z nelle parole di non diretta tradizione*, Giappichelli, Torino.
- GALLI DE' PARATESI, Nora
- 1977a «Opinioni linguistiche e prestigio delle principali varietà regionali di italiano», in: AA.VV., *Italiano d'oggi. Lingua nazionale e varietà regionali*, Trieste, 143-197.
- 1977b «La standardizzazione della pronuncia nell'italiano contemporaneo», in: *Aspetti sociolinguistici dell'Italia contemporanea /SLI/*, Bulzoni, Roma.
- 1984 *Lingua toscana in bocca ambrosiana*, Il Mulino, Bologna.
- LEPSCHY, Giulio L.
- 1966 *I suoni dell'italiano. Alcuni studi recenti*, in: *L'Italia Dialettale*, vol. XXIX, 49-69.
- 1975 «La pronuncia dell'italiano», in: *L'educazione linguistica. Atti della giornata di studio GISEL, Padova, 17 settembre 1975*, Cleup, Padova, 54-59.
- 1978 «L'insegnamento della pronuncia italiana», in: *Italiano oggi /v./*, 211-221.
- LEPSCHY, Anna Laura - LEPSCHY Giulio L. 1981 *La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica*, Bompiani, Milano.
- LYONS, J 1968 *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge 1968
- MALATO, Enrico 1978 «Un 'servizio' per la lingua», in: *Dove va la lingua italiana?*, a cura di Jader Jacobelli, Bari 1978, 84-91.

- MENGALDO, Pier Vincenzo 1994 *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cap.V. «Il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa», 63-86, cap.VI. «Le varietà dell'italiano», 87-111.
- MIGLIORINI, Bruno 1945 *Pronunzia fiorentina o pronunzia romana?*, Firenze, Sansoni.
- PARLANGÈLI, Oronzo 1976 «Presentazione», in: *La nuova questione della lingua. Saggi raccolti da Oronzo Parlangèli*, Paideia Editrice, Brescia, 15-73.
- SERIANNI, Luca 1988 *Grammatica italiana. Italiano comune e letterario. Suoni, forme, costrutti*, UTET, Torino, 12-37, 130-134, 580-585.
- SOBRERO, Alberto A.
 1974 *Una società fra dialetto. Appunti di italiano contemporaneo*. Edizioni Milella, Lecce.
 1981 *Gli studi sulle varietà geografiche della lingua italiana*, da A. A. Sobrero e M. T. Romanello, *L'italiano come si parla in Salento*, Milella, Lecce, 1981, 7-14,
 1985 «Una lingua 'virtuosa'», in: *Italiano e Oltre*, 3, 120-121.
 1986 «Italiano regionale», in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik /LRL/*, vol. IV, 732-735 e 740-746, Niemeyer, Tübinga
 1994 «Fotografia dell'italiano», in: *Italiano e Oltre*, 9, 149-152.
- TODARELLO, Luigi 1997 *Corso di fonetica e di dizione*, De Vecchi Editore, Milano.
- TRONCON, Antonella - CANEPARI, Luciano 1989 *Lingua italiana nel Lazio*, Jouvence, Roma.
- VOLKART - REY, Ramón 1990 *Atteggiamenti linguistici e stratificazione sociale. La percezione dello status sociale attraverso la pronuncia. Indagine empirica a Catania e a Roma*, Bonacci, Romz.

Sulla globalità dell'azione (in relazione all'imperfetto «narrativo» e all'aspetto «inclusivo»)

*Grammatici certant, et adhuc
sub indice lis est (Orazio)*

LÁSZLÓ TÓTH

docente presso il
Dipartimento di Italianistica
all'Università *Janus Pannonius*
di Pécs, insegna Grammatica
descrittiva (fonetica, fonologia,
sintassi), tiene corsi di linguistica
generale e di aspettologia.
Il suo campo di ricerca: aspettologia
comparativa (riguardo
a ungherese, italiano e russo),
campi semantici.

Nell'aspettologia per «globalità» s'intende una marca semantica dalla quale viene caratterizzata l'azione veicolata da un verbo di aspetto «perfettivo». Nelle lingue in cui l'aspetto come categoria non è distinto morfologicamente, e cioè si presenta «in forma coperta» (così il Raffaele Simone 1990, 300) come per esempio in italiano e, parzialmente, anche in ungherese, anche la marca menzionata sopra appare in una dimensione un po' diversa che nelle lingue cosiddette «aspettuali».

Nell'ambito dell'opposizione privativa – come abbiamo già accennato in un nostro lavoro precedente (cfr. Tóth 1999, 248–249) – il verbo perfettivo, portatore della marca di globalità (totalità, terminatività) presenta l'azione nella sua integrità in quanto avente (l'azione) una struttura temporale indivisibile (cfr. Jászay 1993, 11).

Secondo Kiefer, un verbo viene considerato perfettivo solo nel caso in cui l'azione indicata da esso sia valida esclusivamente per l'intero periodo di tempo in questione, il che vuol dire che un tale periodo non potrebbe essere diviso in unità (periodi) parziali per le quali l'azione stessa sarebbe in vigore, per esempio: Giuseppe ha corso dalle 5 alle 7 – Józsi 5-től 7-ig futott; e: Stefano dalle 5 alle 7 ha scritto la lettera – Pisti 5-től 7-ig megírta a levelt.

In ungherese, la prima frase contiene un verbo imperfettivo, 'futott' e la struttura temporale della frase è una struttura «divisibile» in quanto l'azione è valida per ogni singola fase dell'intervallo descritto, e cioè, si può dire che, per esempio, alle cinque G. stava correndo. Al contrario, nel secondo caso, la struttura temporale con il verbo perfettivo 'megírta' (ha scritto, aveva scritto, scrisse) è una struttura «chiusa» non divisibile in unità o intervalli più piccoli per i quali l'azione sarebbe considerata come in corso di svolgimento. In altre parole, in questo ultimo caso non si può dire che 'Stefano alle 6 ha scritto la lettera'; anche se in realtà è ovvio che l'azione ha coperto tutte le fasi temporali dell'intervallo. (Tra parentesi osserviamo che la differenza aspettuale tra i verbi ungheresi e italiani si spiega con il fatto che in ungherese, contrariamente all'italiano, gli avverbiali di tipo delimitativo (5-től 7-ig, ecc.) esprimono la durata determinata, ammettono normalmente l'uso del verbo perfettivo così come quello imperfettivo.) Soltanto nella fase finale dell'intervallo possiamo parlare del «risultato» contrassegnato dal verbo perfettivo (cfr. Kiefer 1992, 808).

Espono un'opinione simile anche Pier Marco Bertinetto in proposito, dicendo che «un tempo perfettivo implica [...] una visione «globale» dell'evento, ossia una visione che abbraccia necessariamente anche il punto finale dell'intervallo I, corrispondente al MA (momento dell'avvenimento)» (Bertinetto 1986, 192). Inoltre aggiunge che «l'aspetto perfettivo presuppone una prospettiva 'esterna' al processo» (*ibid.*).

Il linguista ungherese Balázs Wacha considera perfettivi i verbi che, susseguendosi, trasmettono anteriorità o posteriorità, una successione nel tempo degli eventi senza che questa successione sia segnalata con avverbiali specializzati (cfr. Wacha 1976, 1983). D'altra parte Raffaele Simone propone di costruire una scala 'ideale' che darà possibilità di derivare gli aspetti verbali in base ad un'unica formula. Secondo questo autore ogni evento rappresenta tre fasi: un inizio (I), uno sviluppo (S) e un termine (T). «Molto all'ingrosso, la differenza tra i due aspetti – scrive Simone – sta nel fatto che il perfettivo descrive l'evento come concluso nel suo sviluppo (dunque, ne enfatizza il termine T); l'imperfettivo invece cancella T o, in altre parole, non dice nulla sul fatto che l'evento sia stato oppure no completato» (Simone, *op. cit.*, 334). In effetti si può ritenere che Simone – pur affrontando il problema, con i suoi termini, «all'ingrosso» – abbia colto molto bene il nocciolo della questione, per quanto riguarda il russo. Gli esempi da lui portati mostrano chiaramente la «privatività» dell'opposizione «perfettivo /imperfettivo» relativamente allo slavo.

Per quello che riguarda invece l'italiano, con una certa prudenza sì, ma avendo esaminato numerosi contesti del genere, siamo sempre più convinti del fatto che ci troviamo di fronte ad una opposizione «equipollente» invece che «privativa». Il carattere equipollente dell'opposizione perfettivo/imperfettivo consiste in un «equilibrio» semantico dei due aspetti in quanto non è solo il perfettivo ad essere marcato dal sema di globalità ma anche all'imperfettivo va ascrivito un ruolo «forte», e cioè quello di trasmettere l'azione nella sua durata, nel suo svolgimento. Dal momento che il sema di duratività – a parer nostro – è presente necessariamente in ogni occorrenza dell'imperfetto (aspetto imperfettivo), indipendentemente dai parametri contestuali, in quanto proprietà inalienabile di tale forma verbale, l'opposizione perfettivo/imperfettivo può essere considerata – come si è detto sopra – equipollente. Va rammentato che un tale ragionamento presuppone che gli imperfetti cosiddetti descrittivo, iterativo, narrativo conativo, di modestia, irreali, onirico e prospettivo (un elenco di Serianni L. 1988, 395-396.), essendo forme tanto temporali quanto asettuali portano in sé «inerentemente» il valore di duratività.

Nell'ambito di questo lavoro ci soffermiamo su uno dei tipi dell'imperfetto, quello chiamato «narrativo». Quando diciamo che dobbiamo essere prudenti nel dichiarare categoricamente che nel caso dell'aspetto italiano abbiamo a che fare con un'opposizione equipollente, la «prudenza» è necessaria per non finire in un vicolo cieco appunto a proposito dell'imperfetto «narrativo». È imperfetto «narrativo» forse la manifestazione unica dell'aspetto imperfettivo quando il quadro aspettuale del contesto al massimo grado lo avvicini all'area semantica dell'imperfetto slavo (russo) nei contesti con valore aspettuale «zero», in cui gli elementi contestuali, non partecipando alla caratteristica aspettuale dell'azione in questione, danno luogo ad una manifestazione «neutra» dell'azione dal punto di vista aspettuale («nulevoje znaceniye» – cfr. Lomov 1975, 61-62). L'azione quindi non essendo marcata aspettualmente, resta a livello di un puro dato di fatto, quando la voce verbale non serve che a «nominare» l'evento.

Una tale approssimazione, quanto all'imperfetto «narrativo», per così dire, mette a repentaglio la «equipollenza» dell'opposizione perfettivo/imperfettivo spostandola (opposizione) verso la «privatività» (cfr. Tóth, *op. cit.*, 248).

Per quanto avvenga una certa «neutralizzazione» aspettuale a favore della «privatività», riteniamo tuttavia che il contesto («la mappa aspettuale» della situazione) non

rimarrà mai del tutto privo del sema di duratività, grazie appunto alla marca della forma verbale imperfettiva.

Sull'imperfetto narrativo Pier Marco Bertinetto osserva che «accade infatti che l'IPF (imperfetto), contravvenendo alla propria vocazione aspettuale, sembri talvolta prendere il posto di un Tempo di natura perfetta (Bertinetto, *op. cit.*, 381). Citiamo gli esempi di Bertinetto: «L'illustre ospite *si recava* ieri in visita ufficiale presso il capo dello stato. Più tardi *si intratteneva* in lungo e amichevole colloquio con il presidente del consiglio, e a sera *partecipava* ad una cena di gala offerta in suo onore» (*ibid.*).

L'affermazione che in contesti del genere gli imperfetti occupano «il posto normalmente riservato a dei Perfetti» (così il Bertinetto) viene confermata dal fatto che «gli eventi indicati in tali esempi costituiscono una sequenza cronologicamente ordinata» (Bertinetto, *op. cit.*, 383). Come abbiamo visto sopra, Wacha prende una posizione simile quando esamina i criteri di «perfettività» di una situazione riguardo all'ungherese.

Non c'è dubbio che la successione cronologica degli eventi suggerisca logicamente la compiutezza di ogni singolo evento dal momento che nella realtà una tale sequenza di avvenimenti significa che solo dopo essersi svolto un evento (cioè dopo aver raggiunto il punto terminale) può seguirne un secondo, un terzo, e così via (pre-scindendo ora dall'eventuale sovrapposizione temporale di essi).

Ciò non cambia però la nostra posizione riguardo al quadro qui in esame, secondo la quale l'imperfetto (narrativo) in tali contesti difficilmente prende il posto di un perfetto. È da tener presente un fatto importante prima di muovere delle obiezioni a tutte le posizioni.

L'aspetto è una categoria che trasmette le diverse modalità di svolgimento dell'azione nel tempo, per meglio dire, categoria attraverso la quale il parlante, a seconda delle sue intenzioni comunicative, «visualizza», «presenta» l'azione stessa, scegliendo tra le diverse forme e mettendo in rilievo così l'una come l'altra modalità di svolgimento. Si vuole sottolineare che l'aspetto, come tale, indica soltanto le modalità di eventi e non gli eventi stessi. In tal modo il referente dell'aspetto (della forma aspettuale) è la modalità, la maniera in cui si visualizza l'azione da parte del parlante, mentre l'azione stessa (il «che cosa») sarà il referente della voce verbale, del cosiddetto monema lessicale.

Ne risulta di conseguenza che – in quanto l'uso delle diverse forme aspettuale viene «regolato» da chi parla, vale a dire dalla prospettiva adottata dal parlante – l'aspetto nel suo funzionamento presuppone sempre l'elemento pragmatico-psicologico della «soggettività».

L'accettazione dell'uso perfetto dell'imperfetto narrativo (imperfetto in luogo del perfetto), in un tale contesto, semplificherebbe lo stato delle cose e – secondo il nostro giudizio – cancellerebbe la differenza peraltro rilevante tra la «realtà» e il modo in cui questa realtà viene «valutata», interpretata. Infatti, bisogna distinguere tra avvenimenti reali appartenenti al mondo extralinguistico (in questo caso gli avvenimenti sono veramente perfettivi) e la loro rappresentazione linguistica mediante i mezzi espressivi della lingua (appartenenti alla lingua e aventi significato ben definito). Nel caso dell'imperfetto narrativo abbiamo a che fare con una interpretazione grosso modo soggettiva, basata sulla semantica aspettuale dell'imperfetto (così slavo come italiano) che è quella che mette in risalto l'indeterminatezza, la durata dell'evento.

L'intercambiabilità con cui in generale viene motivato il valore perfetto dell'imperfetto narrativo sembra che non basti per giustificare una tale motivazione. Si pensi, per esempio, alle strutture come Piero arriva: Quel ragazzo arriva; L'amico di Giovanni

arriva ecc., nelle quali gli elementi sottolineati, in un assetto paradigmatico, hanno la stessa funzione, occupano la stessa posizione (sono dunque sintagmi) e possono essere tutti quanti sostituiti da una singola forma pronominale: *lui* arriva (cfr. Salvi 1992, 2); tuttavia risulterebbe abbastanza strano dire che nelle frasi citate sopra gli elementi indicati stiano in luogo di «lui», dal momento che il significato di «lui» è diverso dal significato di tutti e tre gli elementi menzionati sopra.

Oppure, portando un esempio dal mondo letterario, nella famosa *A Silvia* di Leopardi si legge: «E non vedevi / il fior degli anni tuoi; / non ti molceva il core». La sequenza «il fior degli anni tuoi» si riferisce nettamente alla «giovinezza», in altri termini, l'espressione citata sopra ha lo stesso referente della «giovinezza». Eppure non sarebbe giusto affermare che «il fior degli anni tuoi» «occupi il posto» della «giovinezza».

È molto specioso l'approccio con il quale Gyula Herczeg esamina la funzione dell'imperfetto narrativo usando il termine «imperfetto affettivo». Sulla base di un brano citato dal romanzo di Moravia *Gli indifferenti*, analizzando i verbi osserva che gli usi dell'imperfetto hanno una funzione ben netta e precisa: gli avvenimenti (azioni) vengono presentati «sul piano soggettivo», nel brano citato le azioni dell'agente quasi vengono «valutate» dallo stesso mediante l'uso imperfettivo dei verbi: «ecco, ella usciva, attraversava il viale, curva sotto l'ombrello, sforzandosi di non bagnarsi la faccia con la pioggia avversa, di evitare le pozze; attraversava a quell'ora tarda il parco, senza paura, senza meraviglia, senza neppure quella tristezza vasta e avventurosa che accompagna le azioni gravi; la ghiaia fradicia scricchiolava sotto i suoi passi, ella ne ascoltava con piacere il rumore: ecco tutto» (Moravia, *Gli indifferenti*).

Vediamo ora quale relazione ha la «soggettività» con l'aspetto nel caso di un imperfetto narrativo.

Come abbiamo già accennato in un nostro studio, quando l'azione si visualizza «imperfettivamente» da parte di chi parla, questo significa che il parlante si trova figuratamente «dentro all'azione» (Tóth, *op. cit.*, 248).

Benacchio, nel suo saggio dedicato all'esame delle funzioni dell'aspetto in contesti imperativi esprimanti «cortesia» in russo, rammenta che il parlante, adoperando l'aspetto perfettivo, rimane psicologicamente lontano dall'azione poiché la forza illocutoria viene concentrata sul risultato, mentre nel caso dell'aspetto imperfettivo la forza illocutoria è finalizzata alle diverse fasi dell'evento, il che diminuisce la «distanza psicologica» tra il parlante e l'azione e, similmente, anche tra il parlante e l'ascoltatore (cfr. Benacchio 1997, 11-12).

Possiamo del tutto condividere la posizione di Benacchio quanto alla riduzione della distanza psicologica tra il parlante e l'azione nelle situazioni imperfettive (lasciamo ora da parte il caso che riguarda la distanza psicologica tra il parlante e l'interlocutore). Benacchio ha ragione ma noi diremmo che in tal caso la «distanza psicologica» anche se figuratamente, *de facto* viene cancellata totalmente dal momento che *chi parla* «si pone dentro» all'evento.

Nel caso quindi di un contesto «narrativo» (o «pittorresco») il parlante («narratore») diviene «partecipante organico» agli atti (eventi), li interpreta quasi come un «cronista» attorno a cui si svolgono avvenimenti e che descrive tutto ciò che sta succedendo, per così dire, davanti ai suoi occhi. Il parlante cioè come centro «deittico» prova la sensazione di avvenimenti e, grazie sempre alla soluzione imperfettiva, coinvolge nel gioco («invita in scena») anche l'ascoltatore. Si tratta dunque di una particolare collocazione

spazio-temporale del parlante rispetto agli avvenimenti, in conseguenza della quale la sovrapposizione delle coordinate temporali degli eventi e delle coordinate spaziali di chi parla (ricordiamo che la collocazione spaziale dell'azione è affidata alla categoria di persona), cioè una costellazione di effetti spaziali e temporali, fa insorgere una sensazione tale nell'interlocutore (o, meglio, nel lettore) come se guardasse una scena cinematografica. Siamo di fronte ad una funzione di gran valore dell'imperfettivo, funzione che non ha molto da fare con il valore perfettivo, che in questo caso toglierebbe questo «psicologismo immaginario» delle cose.

(Tra parentesi vogliamo ricordare che siamo testimoni di un gioco analogo della forma e della funzione al caso del cosiddetto *presens historicum*, in cui – secondo il nostro parere – non sarebbe giusto dire che «il presente sta in luogo del passato».)

Cfr. Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunziava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa... (Manzoni, *I Promessi Sposi*).

Riassumendo in breve, quanto è stato detto sopra, con l'uso «imperfetto narrativo» un frammento della realtà viene interpretato con un'ottica «animata», sensibile, del linguaggio con la quale si costituisce un «ponte» tra «il reale» e «l'immaginario».

L'altra questione non meno interessante riguarda il cosiddetto «aspetto inclusivo» in cui gli specialisti vedono una specie di fusione dei due valori aspettuali (perfettivi ed imperfettivi).

Introducendo il problema dell'aspetto inclusivo Bertinetto scrive «[...] affinché i Tempi Composti assumano l'accezione 'inclusiva', occorre che siano soddisfatte le due condizioni seguenti: (A) che il lessema impiegato presenti determinate valenze azionali (si tratta qui di «Aktionsarten» – T. L.); (B) che l'enunciato contenga degli avverbiali con funzione imperfettivizzante» (Bertinetto, *op. cit.*, 234).

L'autore citato sopra sottolinea il ruolo decisivo del carattere durativo non-risultativo dei verbi coinvolti nell'accezione 'inclusiva' e, quanto alla condizione (B), mette in rilievo l'importanza della presenza degli avverbiali «che svolgono una funzione nettamente imperfettivizzante», come per esempio: Ho già vissuto a lungo in questo posto (si immagini tale enunciato pronunciato da una persona che tuttora vive nel luogo cui ci si riferisce); Aveva piovuto tutta la settimana, e pareva proprio che avesse intenzione di continuare ancora a lungo; Fin qui la strada è stata piacevole, ora vedremo; Quello che mi dici non mi sorprende: ho sempre pensato che Giovanni è un tipo strano (*ibid.*, 236).

Secondo Bertinetto, negli enunciati indicati sopra gli avverbiali del tipo di a lungo, tutta la settimana, fin qui, sempre (nel senso di «tutto il tempo, senza interruzione»), trasmettendo una certa durata, ed in quanto «gli avverbiali di questo tipo giocano un ruolo importante anche in relazione all'Aspetto continuo» – così il Bertinetto – «l'accezione 'inclusiva' invoca l'Aspetto imperfettivo nella specifica fattispecie della continuità, piuttosto che in quella della progressività» (*ibid.*, 236-237).

Nel fatto che tutti questi avverbiali hanno la proprietà di includere il MR (momento di riferimento) nel proprio ambito di riferimento temporale, Bertinetto vede «una condizione 'sine qua non' per ottenere l'interpretazione qui in discussione»; e, come dice, «basterebbe questa sola considerazione per provare che si tratta di elementi 'imperfettivizzanti'» (*ibid.*, 237).

D'ora in poi proviamo a presentare brevemente il nostro punto di vista in relazione alla questione toccata sopra.

Bertinetto, su una «retta temporale orientata», indica i punti indispensabili per la localizzazione temporale di un dato evento, che sono: (1) il momento dell'enunciazione (ME); (2) il momento dell'avvenimento (MA); (3) il momento di riferimento (MR) (*ibid.*, 35).

Kiefer, analogamente alla posizione di Bertinetto, distingue tre parametri temporali essenziali: il tempo dell'enunciazione (TE), il tempo dell'avvenimento (TA) e il tempo di riferimento (TR), dicendo che questi tre elementi sono necessari per definire «la struttura temporale esterna» (a mondatok külső időszerkezetete) delle frasi, la quale però non fornisce nessuna informazione sulle modalità degli eventi, sulla durata, sulla compiutezza, ecc. La struttura temporale esterna, allo stesso tempo, basta per collocare gli eventi sull'asse temporale dal punto di vista di contemporaneità, anteriorità o posteriorità rispetto a un punto di riferimento che può essere il ME o il MA di un'altra azione (cfr. Kiefer, *op. cit.*, 803-806).

In un altro luogo del suo lavoro (veramente notevole), Bertinetto stesso ci avverte di non confondere l'aspetto con il riferimento temporale: «L'Aspetto è indifferente a qualunque problema di localizzazione o di ordinamento reciproco degli eventi, e consente piuttosto di portare alla luce certe specifiche valenze semantiche che ineriscono ai Tempi verbali in relazione alla diversa visualizzazione del processo adottato di volta in volta dal locutore» (Bertinetto, *op. cit.*, 77-78).

Negli esempi contenenti l'accezione 'inclusiva' accompagnata da avverbiali temporali (durativi, culminativi) figurano verbi di aspetto perfettivo (visto che sono tutte quante forme composte).

Dal nostro punto di vista, il criterio, basato sull'includere nell'ambito di riferimento temporale il MR, per ottenere una visione imperfettiva (durata) nei contesti del genere sembra essere un po' schematico dal momento che riduce al minimo la differenza tra il tempo e l'aspetto. Quanto alla semantica lessicale degli avverbiali come 'a lungo', 'tutta la settimana' ecc., ovviamente, nessuno metterà in dubbio che tali espressioni «inerentemente» sono marcate dalla «durata, specie, quando sono collegati con i verbi che hanno un contenuto lessicale «durativo». Non va però dimenticato che anche un'azione durativa in certe situazioni può essere considerata «globale» e una tale considerazione non va limitata da un MR.

I due termini, la «globalità» e il MR, sono termini di diversa categoria tra i quali questo secondo solo con difficoltà può essere valutabile dal punto di vista dell'aspetto. Se si vuole, anche nel campo dell'aspetto si può parlare di un elemento di riferimento, ma questo elemento non è un elemento temporale, ma «soggettivo» in quanto coincide – come noi possiamo valutare – con il punto «occupato» figuratamente dal locutore, dal quale l'azione viene «presentata» in una certa modalità.

In una frase come Ho già vissuto a lungo in questo posto, anche se la persona che pronuncia questo enunciato vive nel momento dell'enunciazione e vivrà probabilmente anche nel futuro nello stesso luogo, la prospettiva adottata dal parlante è tale da considerare l'azione come un processo 'globale' con termini «visuali», «soggettivi».

In altre parole, in questo caso un certo periodo di tempo viene «psicologicamente» abbracciato e «valutato» dal parlante «dal di fuori». L'aspetto perfettivo in contesti come

questo non tiene conto del fatto che una tale azione o processo possa essere prolungato anche dopo il termine eventualmente descritto nella frase.

L'enunciato Aveva piovuto tutta la settimana, naturalmente non esclude che poverà ancora, ma l'informazione comunicata da questo segmento si riferisce solo al periodo qui descritto. Tutte le altre speculazioni in questo luogo e nei casi del genere produrrebbero confusione non solo dell'aspetto con il tempo, ma ci potrebbero condurre a un inutile livellamento di elementi linguistici ed extralinguistici.

Gli avverbiali citati sopra non per niente sono associabili normalmente ai verbi perfettivi e non imperfettivi (a parte casi di abitudine, continuità), visto che esprimono l'idea di durata determinata e favoriscono la considerazione 'globale' dell'azione. I «termini psicologici» (posti dal locutore) sono presenti in ogni singolo caso quando il parlante usa un perfetto e non esistono mai – per lo meno nel senso strettamente «aspettuale» – quando *chi parla* sceglie un verbo imperfettivo.

È vero però che le forme composte temporali-aspettuali (salvo il trapassato) comprendono un elemento – l'ausiliare – che sia al presente (nel caso del perfetto composto) che all'imperfetto (nel caso del piuccheperfetto) suggerisce qualche idea di durata, ma l'idea di globalità, compiutezza, viene sempre garantita dal participio passato del monema lessicale, portatore del contenuto di base, che denota l'azione «visualizzata come globale».

Una prova giusta per dimostrare il valore imperfettivo sarebbe indubbiamente l'esistenza di un punto di focalizzazione come, per esempio, in *Quel mattino Giovanni andava a scuola* (cfr. Bertinetto, *op. cit.*, 76) oppure un contesto in cui l'azione presentata come «inclusiva» potrebbe fare da sfondo a un altro evento visualizzato «perfettivamente»: in analogia su *Quel mattino Giovanni andava a scuola*, quando all'improvviso si ricordò di non aver fatto i compiti e decise di darsi assente (*ibid.*, 78).

Una tale soluzione – come noi riteniamo – non è possibile nel caso dell'inclusivo appunto perché l'attenzione viene concentrata sulla limitatezza designata dalla forma verbale con l'ausilio degli avverbiali. Cfr. Aveva piovuto tutta la settimana e pareva che avesse intenzione di continuare ancora a lungo, in cui con 'tutta la settimana' dunque «si chiude» un intervallo (nella prospettiva di chi parla) che può essere perseguito da un altro, nuovo. L'apertura di un intervallo nuovo viene sostenuta anche dall'avverbio 'ancora' che rappresenta «immaginarimente» il punto di confine tra le fasi.

Si vedano infine gli esempi: *Quel mattino pioveva a dirotto*, mentre, all'improvviso, bussarono alla porta (il «bussare» funge qui da punto di focalizzazione che non è però possibile con un «inclusivo»); **Aveva piovuto tutta la settimana*, mentre, all'improvviso risplendè il sole. (Per ragioni di spazio non toccheremo in questa sede il caso delle frasi del tipo 'Ho sempre pensato che Giovanni è un tipo strano'. Riteniamo tuttavia importante notare che in questo tipo di contesti, molto probabilmente si tratta di un altro valore perfettivo simile, in una determinata situazione a quello potenziale.)

BIBLIOGRAFIA

- BENACCHIO 1997: R. Benacchio, *Vjrzazenije vezlivosti formami povelitel'nogo naklonenija nesoversennogo i soversennogo vida v russkom jazyke*. In: *Trudy aspektologičeskogo seminarā fil. fakta MGU*. T3, 6-17.
 BERTINETTO 1986: Pier Marco Bertinetto, *Tempo, Aspetto e Azione nel verbo italiano*. Firenze, Presso l'Accademia della Crusca.
 HERCZEG 1991: Herczeg Gyula, *Olasz leíró nyelvtan*. Terra, Budapest.
 JÁSZAY 1993: Laslo Jasai, *Lekcii no glagol'nomu vidu*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

- KIEFER 1992: Kiefer Ferenc, *Az aspektus és a mondat szerkezete*. In: *Strukturális magyar nyelvtan 1. Mondattan*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 797-886.
- LOMOV 1975: A. M. Lomov, *Kategorija glagol'nogo vida i jejo vzaimootnošenija s kontekstom*. In: *Voprosy jazykoznanija*, 6, 66-64.
- SALVI-VANELLI 1992: Giampaolo Salvi-Laura Vanelli, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*. Istituto Geografico De Agostini, Le Monnier, Firenze.
- SERIANNI 1988: Luca Serianni, *Grammatica Italiana*. UTET, Torino.
- SIMONE 1990: Raffaele Simone, *Fondamenti di linguistica*. Editore Laterza, Roma-Bari.
- TÓTH 1999: László Tóth, «Contributi ai valori dell'imperfetto italiano». In: *Nuova Corvina-Rivista di Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria*, N° 5, 247-255.
- WACHA 1976: Wacha Balázs, «Az igeaspektusról», *Magyar Nyelv* LXXXII, 1.
- WACHA 1983: Wacha Balázs, «Az aspektualitás és tanítása», *Magyar Nyelvőr* 2. sz.

Semiotica e pubblicità Il linguaggio verbale: l'enunciato

KLÁRA BOGNÁR

a) *Giudizi sul linguaggio pubblicitario*

L fatto che la pubblicità come specifica forma di comunicazione abbia un linguaggio proprio con particolari caratteristiche grammaticali, sintattiche, stilistiche, è evidente, ma le opinioni intorno alla natura di tale linguaggio sono abbastanza divergenti. Una parte dei linguisti ritiene che il linguaggio della pubblicità sia una delle cause dell'*anemia* della lingua italiana, per via dell'uso aberrante che si fa della lingua, per la struttura selvaggia, per l'eventuale mancanza del contenuto logico. Ma ci sono altrettanto numerose opinioni contrarie. Mario Medici in difesa della lingua della pubblicità avanza l'ipotesi che «la comunicazione pubblicitaria ha dimostrato e sollecitato senza contaminazioni le capacità e le possibilità dell'italiano come lingua moderna agile e funzionale, in una serie di spinte e contospinte settoriali, utilitarie, letterarie, usuali, sociopsicologiche, in un dilatato e accelerato processo di europeizzazione».¹

si è laureata in lingua e letteratura ungherese e in lingua e letteratura italiana all'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Ha condotto una ricerca ai fini della sua tesi di laurea discussa al Dipartimento di Italianistica, su Semiotica e pubblicità. Attualmente si occupa di Marketing.

L'altra questione discussa è la natura innovativa del linguaggio pubblicitario. Da un lato si parla delle sue forti capacità innovative, di uno *shock* verbale, che trae origine dall'esigenza di catturare l'attenzione del destinatario in tempo reale. A questo scopo la lingua della pubblicità viola le attese e le norme linguistiche per provocare stupore e sorpresa. Dall'altra parte invece si parla dell'automatismo del linguaggio pubblicitario, del suo ricorso a delle strutture sintattiche ed elementi lessicali stereotipati.

A parere di Tullio De Mauro il linguaggio della pubblicità è un linguaggio «subalterno» soprattutto perché non è autonomo nelle innovazioni linguistiche, e segue soltanto e sviluppa le tendenze emerse nella lingua italiana, ovvero, con le parole dell'autore, il linguaggio pubblicitario è «la sedimentazione di tutte le banalità linguistiche più largamente sperimentate in altri e più attivi settori della vita sociale».² Mario Medici invece, sempre a favore della pubblicità, ne definisce il linguaggio come «fantalinguaggio»³, che per ottenere il più alto livello d'espressività e suggestione psicologica sfrutta al massimo le possibilità formali della lingua.

b) *Figure retoriche del linguaggio verbale*

È persino ovvio dire che la pubblicità ricorre molto spesso all'uso delle figure retoriche, anzi che esse svolgono la funzione di elementi fondamentali della struttura linguistica. Siccome la pubblicità funziona sul registro verbale e visivo, anche le figure retoriche possono operare su questo doppio registro, o possono essere rintracciabili nell'interazione tra linguaggio visivo e verbale.

Esistono diversi approcci alla sostanza del fenomeno retorico e così diverse possibili ragioni del loro uso.

La prima ragione è che il linguaggio pubblicitario è ritenuto il linguaggio persuasivo per eccellenza, e da questo punto di vista la funzione principale dei mezzi retorici è la persuasione, ovvero questi ultimi organizzano il ragionamento del testo. Parallelamente la retorica sin dalla Grecia antica fu definita come arte o scienza della persuasione. Nella *Retorica* di Aristotele essa è «la facoltà di scegliere tra tutti i mezzi di persuasione possibili.» Tali mezzi erano determinati e categorizzati dai grandi maestri della retorica anche latina (Cicerone, Quintiliano), e questa classificazione è valida fino ai nostri giorni. La pubblicità usa tutti i generi del discorso retorico codificati da Aristotele. Il discorso deliberativo riguarda l'utilità delle cose, quello epidittico consiste nella lode o biasimo delle persone o fatti, e il discorso giudiziario è la difesa contro un'accusa. Anche gli elementi strutturali del discorso retorico hanno un ruolo importante nella produzione pubblicitaria, soprattutto *l'inventio* (la ricerca degli argomenti), *la dispositio* (l'organizzazione del discorso) e *l'elocutio* (l'uso delle figure retoriche per rendere efficace il discorso). Il fatto che la pubblicità utilizzi le figure retoriche individuate ed analizzate da molti secoli suscita spesso polemiche intorno alla creatività dei messaggi pubblicitari.

La questione potrebbe essere risolta con l'introduzione di un altro punto di vista – rappresentato p.es. da Umberto Eco – che esige originalità nella formazione delle figure retoriche. In questa prospettiva esse coincidono con l'uso consapevole di trasgressioni rispetto alla norma comunicativa con lo scopo di sorprendere e, prima di tutto, di attirare l'attenzione dei destinatari. Come dice Eco, «la tecnica pubblicitaria, nei suoi esempi migliori, sembra basata sul presupposto informativo che un annuncio tanto più attiri l'attenzione dello spettatore quanto più viola le norme comunicative acquisite (e sconvolge quindi un sistema di attese retoriche)». ⁴ Nello stesso scritto, Eco attribuisce all'uso delle figure retoriche soprattutto finalità estetiche attraverso la stimolazione emotiva.

Questo è un altro esempio tipico riguardante le figure retoriche, chiaramente formalizzato da Vanni Codeluppi: «Ciò che è veramente significativo, è che ancora oggi la retorica sia uno degli strumenti principali utilizzati dalla comunicazione pubblicitaria, perché le consente di essere rapida ed essenziale e di stupire e sedurre emotivamente i consumatori anziché doverli informare e convincere attraverso argomentazioni razionali». ⁵

Le tre opinioni diverse riportate sopra convergono nella definizione di Barilli⁶ che ricorda che la retorica deve raggiungere contemporaneamente i tre obiettivi: *il docere* ovvero la trasmissione di informazioni, *il movere* cioè l'influenza emotiva e *il delectare*, tener vivo l'interesse dell'uditorio.

All'interno del pensiero semiotico il funzionamento delle figure retoriche è collegato al concetto di denotazione e connotazione: il linguaggio nelle figure retoriche perde il suo significato oggettivo, la propria funzione denotativa, per acquisirne un'altra, ovvero la funzione connotativa. Già secondo Barthes il piano della connotazione è caratterizzato dall'uso della retorica, anzi la retorica stessa può essere definita come «il piano di connotazione della lingua». È necessario ricorrere ancora una volta all'opinione di Umberto Eco secondo il quale è «così definito l'universo particolare della retorica: un trattamento che produce una serie di connotazioni o associazioni specifiche, indipendenti dalle connotazioni semantiche normali». ⁷

Dopo questi giudizi sul fenomeno retorico, in sintesi possiamo dire che l'applicazione del trattamento retorico consente al linguaggio – sia visivo che verbale – di

DALLA RICERCA

COLLISTAR

Speciale Pelli Miste e Grasse è un programma di trattamento completo e sinergico che, grazie alle vitamine F e B₆, riequilibra le funzioni epidermiche, regalando al viso purezza, luminosità e trasparenza.

Solo in Profumeria a prezzi invitanti.

GEL DETERGENTE EQUILIBRANTE OIL-FREE

1 Ecco la soluzione mirata per una delicatissima e accurata deterzione delle pelli miste e grasse. Mentre le vitamine F e B₆ ristabiliscono l'equilibrio delle ghiandole sebacee, estratti di rosa e hamamelis addolciscono e idratano la pelle, rinfrescandola e tonificandola. Un mix di speciali tensioattivi, poi, elimina ogni traccia di impurità e di trucco, senza aggredire il film idrolipidico, nel pieno rispetto del pH cutaneo. Il prodotto si usa sul viso inumidito e si elimina con acqua tiepida.

LOZIONE TONICA EQUILIBRANTE NO ALCOHOL

2 Caratterizzata da un'inedita struttura bi-fase, purifica, idrata e lenisce le pelli con problemi di ipersecrezione sebacea, di cui completa impeccabilmente la pulizia. Astringente e regolizzante, contiene estratti vegetali adolcenti e finissime polveri ultramicronizzate che assorbono ogni eccesso di untuosità, rendendo la pelle pura e setosa. Inoltre, le vitamine F e B₆ ristabiliscono l'ottimale equilibrio cutaneo.



FLUIDO IDRATANTE OPACIZZANTE OIL-FREE

3 È un rivoluzionario trattamento efficace 24 ore su 24. Suo punto di forza è un esclusivo complesso di Acidi Fruttati - glicolico, citrico e malico - che svolge una microesfoliazione superficiale, lasciando la pelle più pura e luminosa. L'abbinamento con l'estratto di the verde, lenitivo, garantisce un'azione molto delicata. L'uso regolare dona al viso elasticità, levigatezza e una satinata trasparenza.

PROFUMO DI BENESSERE®

Una straordinaria essenza che "dà energia", ideale per tutti gli uomini e le donne che vogliono sempre sentirsi in piena forma. È affiancato dalla linea Speciale Benessere: una collezione di prodotti per il bagno e la doccia a base di oli essenziali ed estratti aromatici, che tonifica e idrata il corpo mentre ritempra la mente.

L.45.000 spray.
L.42.000 classico



MASCHERA SEBOEQUILIBRANTE ENERGIZZANTE

4 Rappresenta l'originale formula cui ricorrere un paio di volte la settimana per un immediato effetto di luminosità e splendore. Contiene un esclusivo complesso biotecnologico e le vitamine A ed E, oltre al binomio normalizzante della F e B₆.

Per un consiglio personalizzato, telefonare dalle 9 alle 19 al numero verde: 167-271899.
<http://www.collistar.it>

*io guardo
il risultato*

comunicare in modo divertente, immaginifico e, se la figura retorica è inusuale e non ridotta a *cliché*, di colpire l'attenzione e suscitare interesse. L'efficacia della retorica è collegata al concetto di straniamento ovvero all'effetto che provoca l'imprevisto, l'inatteso che si contrappone all'esperienza del consueto. L'effetto dello straniamento (che può essere il frutto di una sapiente strategia dell'uso delle figure retoriche) presuppone un aumento di sapere e di partecipazione emotiva.⁸

c) Il vocabolario della pubblicità

Quell'aspetto duplice di cui abbiamo trattato è assolutamente valido per la varietà lessicale della pubblicità, che da una parte contiene elementi abusati, dall'altra parte si nutre di parole ed espressioni provenienti da vari sottocodici e registri della lingua italiana, prende in prestito parole da lingue straniere, e realizza diverse innovazioni (giochi di parole, invenzione di nuove parole ecc.).

Una parte delle *espressioni abusate* viene inserita nelle pubblicità consapevolmente, perché delle ricerche hanno dimostrato che alcune parole sono sempre molto efficaci e fermano l'attenzione, nonostante l'uso enorme che ne fa la pubblicità. Tali parole sono le cosiddette *parole magiche*, tra cui si trovano parole come *gratis, nuovo, adesso, immediatamente, regalo, originale*.

L'altra parte delle parole largamente usate nella comunicazione pubblicitaria sono espressioni o intere frasi preconiate, e il ricorso ad esse è spesso solo il segno della mancanza di creatività. Giancarlo Buzzi ha stilato un elenco dei modi di dire pubblicitari tra cui ecco alcuni esempi⁹: *qualità, classe, stile, sicurezza, esperienza, tradizione, modernità, sintesi di tradizione e modernità, l'unico, che non può mancare, compratelo subito, per voi, la garanzia, il progresso, la fiducia, ecc.*

Il patrimonio lessicale del linguaggio pubblicitario è una *mescolanza di espressioni* provenienti da vari settori linguistici. Richiederebbe un vasto spazio lo studio dettagliato del ricorso della lingua della pubblicità ai numerosi sottocodici (dal linguaggio tecnico a quello letterario) ai registri (dialetto, colloquiale ecc.) e alle lingue straniere (greco, latino, francese, inglese, ecc.)

Mi soffermerò comunque su due punti interessanti: l'uso dei termini tecnici e il ricorso alle lingue straniere – soprattutto dell'inglese e francese –, quando tale uso svolge una funzione speciale. Attingendo al prestigio verbale di questi registri il testo si basa su una finta referenzialità, mentre in realtà sfrutta la funzione emotiva del linguaggio, e mira a manipolare il ruolo del destinatario. Lo scopo di questi messaggi non è che essi vengano capiti, ma che attraverso la connotazione delle parole assicurino il destinatario dell'efficacia o della preziosità del prodotto. In questo contesto «l'uso del termine tecnico risponde ai bisogni di sicurezza del consumatore, appagato dal richiamo della scienza e della tecnologia e confortato così dell'efficacia assoluta del prodotto.»¹⁰

L'uso mistificante dei *tecnicismi* si adatta a diversi settori merceologici, ma uno tra questi – il settore dei cosmetici – sembra quasi totalmente invaso da questa strategia comunicativa. La frequenza di questo uso linguistico è così grande che basta aprire casualmente una rivista femminile e si avranno tanti esempi. Come per esempio nel settimanale *Gioia* (del 22 marzo 1997) si trovano – tra altri – i seguenti: il prodotto *Anti-Âge 12 M* che assicura un *trattamento anti-età adattato ai bioritmi cutanei, dinamizza la produzione del gel intercellulare*. Si viene a sapere che il fondotinta Helena Rubinstein è il primo *fondotinta alla «microfibra»*; che la crema *LiftActiv*, il primo

antirughe che agisce nel cuore delle rughe, contiene l'*Aminochina*, un principio attivo di origine vegetale; che oltre agli *alfa-idrossiacidi*... più degli *antiossidanti* c'è un esclusivo ed innovativo complesso a base di *retinile* che dona alla pelle una luce tutta nuova, e tale *retinile* riprodotto sinteticamente è identico al *retinile* dell'*epidermide*, in più il prodotto è *testato dermatologicamente*. La crema notturna Clarins (Multi-Active Nuit) *neutralizza i radicali liberi notturni* e un complesso vitaminico della crema *rafforza la tonicità cutanea*, e insieme alla crema Multi-Active Jour è *ipoallergenico e non comedogenico*. Mentre il rossetto «Rosso 24 Ore Eclat» grazie al *Color Lasting System* si fissa sulle labbra, il segreto della crema Shiseido Benefiance è una grande scoperta: la presenza di un *enzima, la plasmina*, che è una delle cause principali dell'*invecchiamento cutaneo*. Ma per fortuna è nato *TRA Revitalizer*, un *ingrediente* che normalizza la *produzione di plasmina*.

Tra i tecnicismi usati un gruppo potrebbe essere sostituito da termini di uso comune (p. es. cute o epidermide con pelle), altri invece sono per così dire neologismi inventati per coprire un'idea con un tecnicismo «affidabile», così un prodotto che ritarda gli effetti dell'*invecchiamento* diventa *anti-age* o *antirughe*; un rossetto che non lascia tracce diventa *anti-traccia* o funziona con *Color Lasting System*, ma esiste anche l'*Easy-Color-System* (del Testanera Country Colors).

Nel creare nuove parole di questo tipo si usano prefissi come *idro, dermo, filo, lipo, geno, micro, macro, poli, bio, ipo* ecc., nascono così le parole *microfibra, ipoallergenico, idro-protettivo, bio-vegetale, idrorestitutivo, bio-equilibrante* ecc.

Anche le abbreviazioni di formule hanno un effetto magico, esse generalmente sono anche spiegate alla fine dell'annuncio per legittimare la loro esistenza. Ad esempio l'esclusivo complesso EPC-K delle creme della Linea-Base di Shiseido viene definita come «l'ingrediente esclusivo contenuto nella innovativa formula di *Vital-Perfection*, svolge una triplice azione: *antiossidante, idratante, energizzante*».

Già negli esempi dei tecnicismi apparivano delle *parole straniere* in parte nel vocabolario tecnicistico, come *Color Lasting System* e *Easy-Color-System*, in parte nei nomi dei prodotti: *Anti-Age 12 M*, crema Multi-Active Jour, crema Shiseido Benefiance ecc.

I testi pubblicitari ricorrono abbastanza spesso al prestigio verbale dei termini stranieri, per esempio al francese per i prodotti di bellezza; all'inglese per molti settori, seguendo «l'anglomania» della lingua standard; al latino, se si vuole esprimere tradizione, affidabilità.

La lingua francese trionfa nelle pubblicità di profumi. Al primo posto nei nomi dei profumi: *Diable au corps, Allure, Poème, Parfum Privé, Trésor, Folie douce de Grés*. Ma molto spesso anche lo slogan è in francese: «Carita. Vous respirez la Beauté», «Dolce Vita. L'esprit du bonheur», «Organza. Quelque chose en moi d'éternel»; e qualche volta anche l'*headline*: «Pour la première fois, la Beauté a son parfum», «Les conseils de Carita». Quasi mai si legge «per donne» o «per uomini», però s'incontrano dappertutto «pour femme» e «pour homme». Nel caso dei nomi francesi perlopiù si tratta di prodotti che provengono dalla Francia, ma negli altri casi non c'è nessuna «ragione logica» per l'uso delle espressioni francesi. Solo la connotazione (p. es. eleganza, specialità, femminilità) del codice francese spiega la loro funzione nel messaggio pubblicitario.

L'uso della lingua inglese non è limitata ad alcune categorie merceologiche, ma avviene dappertutto. Alcuni esempi per *slogan*, «Forget time. It's a Tissot», «Tag Heuer.

The original sports watch since 1860. Swiss made», «Land. Fresh fashion and light prices», «Rank Xerox. The Document Company», in molti casi il sostantivo riguardante il prodotto è sostituito con il corrispondente inglese: «Calvin Klein *watches*», «*Sunglasses* by Bausch & Lomb (Ray Ban)», «Three-in-one *jacket* Mountie Police». Avviene spesso la mescolanza della lingua inglese e di quella italiana, come per esempio nei casi: «Per te by Krizia», «Il fondotinta no problem» (Pikenz). L'esempio più paradossale per l'uso dell'inglese è quello del marchio Simonetta, per cui viene valorizzata l'«italianità» del prodotto mediante il prestigio della lingua inglese: «Simonetta made in Italy completely».

Il linguaggio della pubblicità non solo prende in prestito parole da altri registri e lingue, ma con diverse strategie creative modifica o usa le parole in modo da creare *giochi di parole*. La creatività della lingua può presentarsi in due livelli: a livello di *langue* e a quello di *parole*.¹¹

La creatività della *langue* opera sul sistema astratto della lingua, e riguarda le categorie grammaticali. Una sua manifestazione avviene quando il suffisso del superlativo può essere apposto non solo agli aggettivi, ma anche ai nomi (*occasionissima, canzonissima* ecc.), o quando la qualificazione dei nomi può avvenire mediante aggettivi che si comportano come prefissi (*superbomba, maxiborsa* ecc.)

La creatività della *parole* si presenta nell'uso individuale della lingua. La fonte del gioco può essere la modificazione del significante della parola. Per esempio moltiplicare consonanti o vocali (*Brrrancamenta*), effettuare deformazione fonetica o grafica del significante, o unire frammenti di parole diverse (*digestimola, necessari, puliziotto*). Un altro gioco con il significante è l'anagramma in cui un nome si ripresenta in un'altra parola che contiene i suoni della parola originale. Una varietà del fenomeno è l'anafora in cui la ripetizione dei suoni non si estende necessariamente all'intera parola. Un esempio del genere è l'*headline* di un annuncio del McDonald's: «Perfino il *ketchup* ha superato un *checkup*», il che seguendo la pronuncia è un anagramma perfetto, in più le due parole fanno rima. Alla fine della stessa pubblicità il *pay-off* è un altro gioco di parole basato sulla similitudine delle parole: «Mac in Italy, made in Italy».

In altri casi la «trappola» non è nel significante, però nel significato delle parole. Il più frequente gioco di parole si basa sull'ambiguità del significato. Ad esempio l'*headline* (per le scarpe Geox) «Abbiamo forato la gomma» che indica una tecnologia speciale con cui si fa la suola delle scarpe, mentre forare ricorda anche il classico buco negli pneumatici.

Un'altra caratteristica interessante del linguaggio della pubblicità è la presenza di *allusioni* a poesie, titoli di opere letterarie o film, proverbi ecc. Queste strategie facilitano la memorizzazione del messaggio, e si basano su una *complicità* tra emittente e destinatario.

Per esempio, una pubblicità della benzina Supershell ricorreva al titolo di un'opera di Pirandello: «Tre personaggi in cerca di un super», Quasimodo ha fornito più slogan: «Api-comfort ... *ed è subito caldo!*» o «Lubiam: *ed è subito eleganza*».¹²

Un ulteriore gruppo di allusioni riguarda altri messaggi pubblicitari. Questo particolare rapporto di intertestualità tra pubblicità spesso si basa sull'ironia come nel caso dell'annuncio del Microsoft.

La pubblicità originale è del Perlana, in cui due donne s'incontrano, l'una loda con grande incanto la morbidezza e bellezza della maglia dell'altra, e s'informa se «è nuova».

La felice proprietaria della maglia tira fuori da qualche parte un Perlana e risponde: «No, lavata con Perlana». (L'espressione è ormai viva anche nella lingua comune.) La pubblicità della Microsoft nell'immagine e nell'*headline* fa cenno alla pubblicità descritta del Perlana. (La *bodycopy* è scritta in una struttura argomentativa tradizionale.)

Nel linguaggio verbale è rimasta la struttura sintattica delle frasi originali, in più «fantastico» ed «è nuovo?» ripetono le parole dell'annuncio Perlana. La struttura del dialogo rispetto all'originale può essere descritta così: «*Che fantastico + soggetto! È nuovo?*» «No, + participio passato con + il nome del prodotto.» Il richiamo è chiaro, la complicità è costruita, ma il linguaggio visivo dice molto di più: ironizza sul messaggio originale, più puntualmente sull'innaturalità della situazione creata in esso. Evoca la situazione in cui partecipano due donne, ma le allontana dalla realtà con gli abiti e stili di capelli degli anni Sessanta. In questo modo si stabilisce anche una relazione tra la situazione e una frase della *bodycopy*: «Aggiornate il vostro stile.», che può riferirsi anche allo stile banale e affettato della pubblicità del Perlana. Tale stile è rappresentato dai gesti della donna in piedi. Non può mancare la fase «drammatica» in cui la donna interrogata non solo risponde alla domanda, ma fa vedere anche il prodotto, come se lo portasse con sé dappertutto.

d) Morfologia e sintassi

L'analisi del livello morfologico e sintattico dei testi pubblicitari è un campo più strettamente linguistico. Quanto alla morfologia ho già accennato ad alcuni prefissi largamente usati a cui è necessario aggiungere i tre prefissi più frequenti: *super*, *extra*, *ultra*. Il linguaggio della pubblicità molte volte «collabora» nell'estendere fenomeni linguistici nuovi della lingua comune come nel caso dell'uso degli aggettivi in funzione avverbiale (es. «Vestite giovane», «Comprate sicuro») ¹³

La sintassi della pubblicità è determinata dall'esigenza della rapidità e semplicità perché i messaggi possano essere facilmente capiti e/o memorizzati. Per questo le costruzioni paratattiche sono molto più frequenti che quelle ipotattiche. Negli *headline* s'incontrano molto spesso frasi nominali (caratteristiche del linguaggio giornalistico).

Un fenomeno molto interessante della sintassi dei testi pubblicitari è il ricorso a *schemi sintattici*. Come nel caso delle figure retoriche, anche qui si è messa in discussione la creatività del linguaggio della pubblicità. L'esistenza degli schemi sintattici è spiegabile con il numero limitato delle strutture d'argomentazione e narrazione. Claudio Ferrari ¹⁴ ha trovato, che la struttura «per questo» è forse lo schema più usato nelle *bodycopy*. Per esempio nelle argomentazioni seguenti: «Esiste un problema X: per questo il prodotto Y ha le caratteristiche a, b e c» o «Il prodotto X è fabbricato da Z: per questo è così buono» ecc. Altre schemi di alta frequenza sono «Per chi...», «Per voi che...», «Il modo più... di...», «Un modo di», «Lo sai bene che...», «Capirai che...» ecc.

1 Mario Medici, *Pubblicità lingua viva*, Milano, Pan, 1973, p. 7. cit. in Massimo Baldini (a cura di), *Il linguaggio della pubblicità: le fantapareole*, Roma, Armando, 1996, p. 33.

2 Tullio De Mauro, «Un linguaggio subalterno», in Massimo Baldini (a cura di), *op. cit.* p. 56.

3 Espressione di Mario Medici citata in Massimo Baldini, *op. cit.* p. 36. (Senza indicazione bibliografica.)

4 Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, p. 166.

5 Vanni Codeluppi, *Consumo e comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 1989, p. 124.

6 Citata in Giampaolo Fabris, *La pubblicità: teorie e prassi*, Milano, FrancoAngeli, 1992, p. 283.

7 Umberto Eco, *op. cit.*

- 8 Giampaolo Fabris, *op. cit.*
- 9 Giancarlo Buzzi, *La tigre domestica*, Vallecchi, Firenze, 1964. pp. 90-91. cit. in Massimo Baldini, *op. cit.* p.48.
- 10 Paola Buratta, «Il linguaggio della pubblicità della cosmesi femminile (1984-85)», in Angela Chiantera, *Una lingua in vendita*, Roma, NIS, 1989. p. 204.
- 11 Raffaele Simone, «Pubblicità e creatività linguistica» in Massimo Baldini (a cura di), *op. cit.* pp. 115-119.
- 12 Esempi di Maria Luisa Altieri Biagi, «Un linguaggio «venduto»» in Massimo Baldini (a cura di), *op. cit.* p. 64.
- 13 Maria Luisa Altieri Biagi, *op. cit.* p. 65.
- 14 Claudio Ferrari, «I segreti della body-copy», in Angela Chiantera, *Una lingua in vendita*, Roma, NIS, 1989, p. 200.

sociologia



Raffaello: ritratto di Baldesar Castiglione (Louvre)

«...formar con parole...»

(Alcuni aspetti del rapporto tra corte,
lingua e letteratura nel Rinascimento italiano)

ISTVÁN PUSKÁS

Parlando della corte rinascimentale in Italia noi – alla fine del Novecento – nella parola cogliamo due strati del significato: corte – un fatto storico, un luogo reale in un determinato tempo, centro governativo, sociale, culturale in una fase della storia degli stati italiani, un luogo insomma dove si accumulò, si formò ed esistette un certo tipo di civiltà. L'altro significato della corte invece indica uno spazio virtuale in cui sono ambientate numerose opere letterarie, uno spazio che esiste nei testi. Questi due strati nel nostro tempo non sono separabili per due motivi: prima di tutto perché dopo più di quattrocento anni sono i testi, le fonti scritte quelle su cui formiamo il nostro concetto, la nostra immagine della corte come fenomeno storico (non avendo la possibilità di viverci, di avere esperienze dirette). L'altro motivo è che i due strati non sono separabili neanche nel Rinascimento, poiché nell'autodefinizione della corte la letteratura ha un ruolo principale: la corte è quella che si racconta, si definisce nei testi.¹

Il fenomeno della corte per noi non è altro che un fenomeno linguistico, una costruzione linguistica. I due fattori – lingua e corte – non sono separabili, uno crea l'altro. Nella costruzione della corte ritroviamo le leggi della costruzione dei testi letterari, perché il mondo artificiale della corte nacque nel mondo virtuale della letteratura. Oppure nei testi letterari troviamo un'immagine della corte in cui si emergono caratteristiche che diventano visibili grazie alle regole della letteratura.

La data di nascita della corte rinascimentale in Italia è la seconda metà del secolo XV (innanzitutto gli ultimi tre decenni), quando i centri degli stati settentrionali si trasformano secondo un nuovo modello – chiamiamolo «rinascimentale» – che ci arriva da Firenze. Nella vita politica il loro spazio di manovra diventa sempre più largo, la loro attività sempre più intensa, diventano fattori importanti nella penisola. Nell'esercizio del potere, nel sistema governativo, apprendono il modello fiorentino, una strategia governativa molto differente da quella feudale, ed insieme con essa nuovi modelli di principe e di stato. Naturalmente non lasciano, non dimenticano la loro tradizione feudale, cavalleresca i cui elementi si integrano nella nuova struttura. Un elemento tradizionale è la corte, organizzatasi, formatasi attorno al principe, che ha più funzioni: governare lo stato e manifestarne il potere. Seguendo il modello fiorentino la nuova cultura, sostegno del potere, mezzo di propaganda, forma della manifestazione del potere, diventa importantissima nell'ambito della corte, diventandone presto elemento fondamentale. Il potere e la cultura si sostengono, l'uno ha bisogno dell'altro.

La politica italiana di questi decenni è caratterizzata da un sistema di bilanciamento. Fin quando questo sistema esisteva, il rapporto tra potere ed intellettuali si basava sul riconoscimento reciproco, siccome questa politica, un tentativo di creare e mantenere l'equilibrio tra le forze della penisola, richiedeva un certo modo di esercitare il potere e dimostrare, realizzare i propri interessi – un sistema del discorso politico in luogo di un sistema violento, della politica della forza fisica. Diventarono fattori importantissimi gli stati minori, il cui mezzo per esercitare la politica non era altro che la diplomazia, il

discorso politico. Lo strato degli intellettuali ebbe un ruolo più importante, prestigio più alto rispetto al medioevo. (Con questo fatto iniziò la burocratizzazione del potere, cioè la formazione dello stato moderno, ma in questa prima fase le funzioni, gli strati del sistema governativo non si separarono chiaramente, nettamente.) Il principe aveva bisogno dell'intellettuale per poter governare e l'intellettuale aveva bisogno del principe-protettore-mecenate. L'intellettuale entrava in servizio liberamente, sceglieva lui chi voleva servire, ma proprio per questi motivi non si sentiva servo, dipendente del principe. Parallelamente si formò anche un nuovo modello di principe, il più eccellente tra i membri della corte, capo non per il suo potere ma per le sue virtù.

Secondo il modello antico nell'Italia del Quattrocento si formò un modello governativo che conferiva un ruolo primario agli intellettuali – contro il modello cavalleresco (bellico) del medioevo. Restò invece una caratteristica feudale: i membri della corte, contrariamente alle città-stato (o allo stato moderno) erano al servizio di un principe e non della loro patria. La scelta libera della propria attività causò la migrazione di questo strato sociale tra i diversi stati. La corte non si costruiva dall'interno del suo stato, ma i membri si riunivano da ogni parte della penisola, creando nuovi problemi, nuove questioni finora sconosciute. Diventò problematica la comunicazione quotidiana nell'ambiente multiradizionale, plurilinguistico – una reazione naturale fu l'esigenza di eliminare le interferenze comunicative per rendere più efficace l'attività della corte. Il modello comunicativo elaborato da Petrarca per la comunità degli umanisti basata sulla lingua latina risultò incapace di funzionare, siccome non era possibile usarlo che in un certo campo di attività precisamente determinato, limitato; la sua validità non si estendeva ai contatti quotidiani. Il compito più importante di questa comunità diventò la creazione di un modello di comunicazione.

Fontana e Fournel² analizzando le caratteristiche della corte sottolineano l'importanza della verbalità e della prescrittività. Una comunità verbale, anzi orale, perché è appunto l'oralità a dominare nella comunicazione linguistica. Il criterio primario della lingua è la praticabilità, l'uso della lingua. Ma la legge dell'uso non significa libertà assoluta, il mestiere del conversare è determinato da regole precise – qui arriviamo alla caratteristica della prescrittività, come vediamo nel *Cortegiano* del Castiglione, dove l'idea dell'uso libero, l'idea della scelta libera nel parlare e nello scrivere viene confutata dal testo stesso in cui è stata elaborata. La contraddizione però è apparente, esiste solo nella nostra coscienza letteraria: si risolve nel concetto della *retorica*³, che a partire dall'umanesimo crea la possibilità di un discorso ordinato ma non dominato dalle autorità onnipotenti, di forze che stanno fuori dal discorso (come le verità assolute della dialettica scolastica), le sue leggi sono immanenti. Il sistema retorico rende possibile un ragionamento, un discorso libero, ma tramite regole precise offre operabilità ed efficienza. Nella struttura umanistica della letteratura il genere letterario che riesce a ricostruire il carattere retorico del discorso umano è il *dialogo*. Nel dialogo si affrontano più verità di valore simile, non c'è ne mai una che prevalga sulle altre – come nel dialogo scolastico, nella dialettica. Le verità diverse fanno parte di una sola verità assoluta, infinita, così ogni testo diventa un interlocutore nel discorso infinito verso la verità unica. Gli umanisti scoprono che le verità umane cambiano con il passare del tempo, non si può assolutizzarle, e qui torniamo alla retorica, l'arte del convincere, dell'espressione delle verità umane, che ha la forza e il compito di organizzare, strutturare l'espressione delle diverse verità rendendole così percepibili, analizzabili. Il dialogo – con

la retorica – insomma è il modello della conoscenza umana, che rimane sempre parziale, frammentaria, imperfetta, ma fa parte di un ordine assoluto. Porta a conclusioni simili da questo punto di vista una lettura del dialogo *de libero arbitrio* di Lorenzo Valla, oppure – sebbene non in forma di dialogo – il *de dignitate hominis* di Pico della Mirandola. La metafora del dialogo è utile per esprimere altre tesi filosofiche: secondo Batkin⁴ per gli umanisti la caratteristica distintiva dell'uomo – che lo rende diverso da ogni altra cosa vivente – è il sapere, di cui è portatrice la lingua. Nel dialogo, nell'uso della lingua, si scopre la caratteristica del sapere umano, come abbiamo visto sopra. La lingua inoltre funziona come mezzo fondamentale della comunicazione umana, base della società. Il dialogo, modello della comunicazione verbale come discorso, diventa modello della società umana.

Nell'ambito della corte il dialogo mantiene i suddetti valori, basta pensare al *Libro del Cortegiano*, dove si riflette su diversi temi sui quali si formano diverse opinioni, ma il narratore e le sue figure spesso non ne scelgono una – in un testo volutamente frammentario, incompleto per mostrare attraverso la forma del testo un sistema epistemologico, per dare un'interpretazione del mondo.

Ma il dialogo, arrivato nella corte, acquisisce altri significati, diventa importante anche per altri aspetti. Una delle caratteristiche fondamentali della società della corte è l'esigenza di creare, formare e far funzionare una comunità ordinata che si contrapponga al caos del mondo che la circonda. Basta menzionare una caratteristica comune del *Decameron* o del *Cortegiano*, in cui i membri di una corte – cioè di una comunità formata da persone eccellenti per prima cosa sottopongono a leggi il soggiorno i I pasatempi comuni, mostrando una caratteristica generale insomma della corte.

«...festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie si ha fatto fuggire. Ma per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io, che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta, pensando al continuare della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenire esser tra di noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubbidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea doverci a lietamente viver disporre. E acciò che ciascun provi il peso della sollecitudine insieme col piacere della maggioranza, e per conseguente d'una parte e d'altra tratto, non possa chi nol pruova invidia avere alcuna, dico che a ciascun per un giorno s'attribuisca e 'l peso e l'onore...»⁵

«Così il giorno appresso al partito del Papa, essendo all'ora usata ridutta la compagnia al solito loco, dopo molti piacevoli ragionamenti la signora Duchessa volse pur che la signora Emilia cominciasse i giochi; ed essa, dopo l'aver alquanto rifiutato tal impresa, così disse: 'Signora mia, poiché pur a voi piace ch'io sia quella che dia principio ai giochi di questa sera, non possendo ragionevolmente mancar d'obbedirvi, delibero proporre un gioco, del qual penso dover aver poco biasmo e men fatica; questo sarà ch'ognun proponga secondo il pare suo un gioco non più fatto; da poi si eleggerà quello che parerà esser più degno di celebrarsi in questa compagnia.' »⁶

Uno degli scopi principali dell'uomo rinascimentale (e non solo di quest'epoca) è di ordinare il mondo attorno a sé, il che nella corte si svolge manifestamente. Con questo metodo però – cioè con la creazione di un piccolo mondo autonomo ordinato – la comunità si stacca dal suo ambiente, dalla sua realtà. Facendo finta di essere un mondo autonomo ed intero crea una realtà virtuale. Per questo il gioco ha un ruolo importantissimo nella vita della corte. Dalla citazione precedente di Castiglione è evidente che i membri di quella comunità sono coscienti di essere in un gioco (Castiglione descrivendo la vita nella corte d'Urbino menziona prima di tutto le attività di questo tipo – analizzando insomma le attività elementari della vita cortigiana). Le leggi della

comunità sono le leggi di un gioco, di un mondo artificiale – di un mondo creato dall'uomo secondo leggi, ordini umani che non sono mai naturali, *veri* ma solamente *verosimili*. Come ogni gioco, ogni cosa verosimile, anche il gioco-corte prova a far finta di essere vero. La sua struttura «sociale» imita il mondo reale dei personaggi (la Duchessa ordina alla signora Emilia di recitare il ruolo della duchessa): ci vuole sempre uno che comandi, che dia ordini, che organizzi la vita, che serva come garanzia dell'ordine, ma questa persona è uno della comunità. Caratteristica importante: chi comanda non giudica mai, non possiede la verità. Applicando quest'esperienza all'ambiente in cui si gioca, la prima persona della corte non ha diritti assoluti sopra i suoi sudditi, il rapporto principe-cortegiano non è un rapporto tiranno-servo, perché tutti e due sono esseri umani, che per il loro stato ontologico non possiedono la verità assoluta.

Il mondo della corte – e non solamente quella rinascimentale – ha avuto sempre un carattere teatrale, un aspetto coreografico, non solo nelle grandi feste, come le nozze, il carnevale, gli ingressi trionfali, i ricevimenti per l'arrivo di ambascierie di personaggi importanti, i banchetti, ma anche nella vita quotidiana, nella comunicazione. L'idea del mondo-teatro nella corte è evidente. L'esperienza della teatralità deriva dal carattere virtuale del mondo cortigiano, come se i membri della corte vivessero in un dramma, che ha legami strettissimi con la realtà, ma non è tale e che, più che imitazione, è creazione di un mondo nuovo.

Teatro e corte sono ambedue gioco. E non solo gioco, ma arte – nel senso originale della parola: *ars*, prodotto umano, qualcosa di non naturale ma *artificiale*, cioè creata dall'uomo. La letteratura ha un posto speciale tra queste attività: nella letteratura l'uomo ricrea il mondo, un mondo *virtuale* in cui però si ritrovano le leggi, le caratteristiche del mondo *vero*. Nel gioco la corte e la letteratura s'incontrano.

Esiste insomma un tipo di attività letteraria – il teatro – che riesce a funzionare come metafora della corte. Tra i generi letterari nel dramma è più evidente un carattere fondamentale della letteratura, cioè il tentativo di ricreare il mondo in sé, offrirne un modello completo. Il perché lo troviamo forse nel fatto che il dramma non è solo testuale ma visuale, anzi la sua visualità per il pubblico è più evidente della testualità. Quello che si vede sembra più reale di quello che esiste in forma di testo, di lingua. Troviamo questa caratteristica già nella nascita del genere – sia nella Grecia antica, sia nel medioevo cristiano, quando era ancora fortemente legato alla religione, faceva parte dei riti ed aveva il compito di dare un'interpretazione del mondo alla sua comunità, svelare, trasmettere e spiegare le leggi, i valori che – secondo una certa interpretazione – muovono e determinano il mondo, su cui esso viene costruito. Naturalmente il carattere «modello» (che è anche della letteratura) rimane anche nelle forme «profane», cioè staccate dai riti religiosi (anche se offrono spiegazioni basate sulle verità di una religione). Insomma una forma di letteratura in cui una comunità prova a parlare di sé stessa, di capire sé stessa e così dichiara la sua presa di coscienza.

Negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia convivono tre tipi fondamentali di teatro – ognuno con un suo territorio geografico e sociale, tipi diversi per comunità diverse⁷. A Firenze, in Toscana, è ancora viva la tradizione medievale della sacra rappresentazione, erede del teatro cristiano, del miracolo, della moralità e del mistero. Il suo compito è di trasmettere i valori cristiani alla società borghese.

Il teatro classico (la tragedia e la commedia umanistica, la farsa goliardica), che nel contenuto è tutto contemporaneo, vive nell'ambiente di un pubblico coltissimo, edu-

cato, di un pubblico molto ristretto, limitato alle università settentrionali e alle scuole di alcuni umanisti. (Non è un caso che nel Cinquecento il culto della *Poetica* di Aristotele parta da Padova, sede dei teorici di una letteratura aristoteliana, di una tradizione che risale all'epoca medievale dell'università, che viene rafforzata e/o reinterpretata dalla teoria di origine umanista).

Il terzo tipo è il teatro profano delle corti settentrionali (anche quelle dei signori della Chiesa), chiamato ad elevare lo splendore della vita cortese. Ha più funzioni:

- offrire modelli di comportamento e presentare una gerarchia di valori valida in questa società, scoprire insomma la struttura del mondo (in questo compito aiuta molto la forma dialogante, il dramma diventa *dialogo* recitato, messo in scena ed ambientato in una storia) – cioè ha una funzione educativa, didattica,
- allo stesso tempo deve anche divertire,
- ed ancora dimostrare la potenza economica, spirituale ed intellettuale della corte e del suo capo.

Le prime due sono evidentemente caratteristiche della letteratura – anche secondo la concezione umanista, la quale segue la teoria dell'*Ars poetica* di Orazio e del gioco. Lo spettatore che viveva in un mondo artificiale riconosceva i punti comuni tra quanto rappresentato sul palco e il suo mondo, la corte, perchè scopriva le basi, le caratteristiche comuni.

Il pubblico del teatro nella corte è colto, ma non è composto di umanisti, di scienziati, ha bisogno di un'arte elevata e leggera nello stesso tempo, perché vuole divertirsi, ma si aspetta un divertimento che offra piacere intellettuale. Il teatro ha una posizione precisa nella vita cortese – fa parte delle occasioni speciali, cioè delle feste, alla nascita della cultura cortese rinascimentale non è ancora una forma di divertimento indipendente, ma in qualche decennio ci si arriva anche. Le manifestazioni richiedono solennità ed allegria, ignorano tutti gli elementi che potrebbero disturbare il divertimento del pubblico della festa. Deve insomma evitare la tragicità, anche se rappresenta una storia tragica – come la sua società che cerca di coprire le profondità delle cose, dei rapporti umani con la leggerezza del comportamento.

Quest'esigenza crea prima le rappresentazioni di storie interessanti prese dalla tradizione culturale cavalleresca e medievale delle corti. Poi un umanista toscano estraneo a quest'ambiente, il Poliziano, compone la prima opera teatrale basata sulla tradizione classica (e sulla tradizione della sacra rappresentazione), la *Fabula di Orfeo*, verso il 1480, per un signore del Nord, il cardinale mantovano Francesco Gonzaga (più precisamente per un suo banchetto). Con questa opera inizia l'assimilazione degli altri generi teatrali d'Italia (La prima sacra rappresentazione a Nord è del 1504 – il *Jacob e Joseph* di Pandolfo Collenuccio.). La *Fabula* gode di una popolarità notevole negli anni successivi nelle corti settentrionali – come testimoniano i numerosi manoscritti con varianti, ed altri che la imitano. L'*Orfeo* apre il campo della mitologia e della cultura classica in quest'ambiente. Nel 1484 a Ferrara nasce la prima rappresentazione plautiana in italiano, ma dopo il tentativo di Poliziano solo verso il 1514 nasce il primo dramma che segue le regole della *Poetica* aristoteliana, scritto da un autore contemporaneo, Giangiorgio Trissino: la *Sofonisba*. Il teatro sotto l'influenza classica è segno di una comunità di gusto classico, che tende a dare un'immagine di sé stesso in forma di mitologia, di cultura antica, dimostrando che sta riformando il suo mondo e sé stessa.

Proprio in questi anni però gli avvenimenti della vita politica italiana ed europea cambiano le condizioni politiche degli stati della penisola, delle corti. Dall'inizio del secolo l'Italia perde la sua autonomia politica, diventa il campo di battaglia delle due grandi potenze di Europa, Spagna e Francia, che distruggono l'equilibrio interno del sistema – distruggendo così lo sfondo della corte rinascimentale. Per potersi difendere e per adattarsi alle nuove esigenze di una situazione di crisi, gli stati italiani assumono il sistema governativo assolutistico – che distrugge l'equilibrio tra il principe e il cortegiano/umanista, distrugge la struttura «democratica» della corte, che diventa autoritaria. Nella letteratura vediamo gli stessi cambiamenti: un sistema basato sul discorso, sul dialogo si trasforma in uno che s'irrigidisce in regole, dove esse non saranno garanzia della comunicazione, comprensione ed espressione imperturbata, ma mezzi di autorità e di potere che proverà a governare – o almeno a incanalare – la vita intellettuale. Così cambia naturalmente anche il ruolo della letteratura e della lingua nella civiltà e inizia un nuovo capitolo.

1 Segno dell'importanza di questa dimensione è il lavoro del Centro Studi «Europa delle Corti», per es. i saggi sul *Cortegiano* di Castiglione: *La Corte e il «Cortegiano»* I-II, Roma, 1980.

2 Fontana, Alessandro – Fournel, Jean-Jaques: «Piazza, Salotto, Caffè», in: *Storia della letteratura italiana* VI, *Questioni*, Einaudi, 1982

3 Per il ruolo della retorica nel Rinascimento: *Testi umanistici sulla Retorica*, Olschki 1953; Garin, Eugenio: *L'Umanesimo italiano*, Laterza, 1994; Grassi, Ernesto: «A humanista tradició: a „res" és a „verba" egysége», in: *Athenaeum* 1992/2

4 Batkin: *Az itáliai reneszánsz*, Bp., 1986 (prima di tutto il capitolo sul dialogo)

5 Boccaccio, Giovanni: *Decameron I*, Garzanti, 1974, p. 27

6 Castiglione, Baldassar: *Il Libro del Cortegiano*, Garzanti, 1981, pp. 25-26

7 Nella descrizione della struttura del teatro – completandole in alcuni punti – seguo le analisi di Antonia Tissoni Benvenuti in: *Quattrocento settentrionale*, Laterza, 1981 e *Teatro del Quattrocento*, Utet, 1983



20 settembre 1870: il Risorgimento arriva a Roma. Porta Pia come le forche caudine o come un arco di trionfo?

Santo Padre benedetto,
ci sarebbe un poveretto
che vorrebbe darvi in dono
questo ombrello. È poco buono
ma non ho nulla di meglio.
Mi direte. «A che mi vale?»
Tuona il nembo, Santo Veglio;
se cade il **temporale?**

pasquinata trovata in S. Pietro il 17 settembre 1870¹

GIANCARLO COGOI

Verso la fine di agosto del 1870, pressato dai Prussiani, visti inutili anche i tentativi di ottenere dal suo poco riconoscente ex-alleato italiano un aiuto militare, Napoleone III ritirava da Roma il contingente posto a presidio del dominio della Santa Sede. Il 3 settembre a Parigi già imperversava la repubblica, mentre in Italia il governo Lanza non aveva successo nell'indurre Pio IX a contrarre un accordo con il governo per una non traumatica transizione all'Italia del controllo politico-amministrativo dello Stato vaticano. Il 10 settembre le truppe dell'esercito regolare italiano, in assetto di guerra, varcano i confini dello Stato italiano e si dirigono su Roma: siamo alla vigilia dell'evento che mette fine al potere temporale dei papi che, se si vuole, risaliva al 313, quando l'imperatore Costantino, in coincidenza con il suo Editto di tolleranza, aveva messo a disposizione del vescovo di Roma, Melchiade, la zona del Laterano. Giuridicamente «*lo Stato pontificio era sorto di diritto nel 754 col patto di Kiersy fra Stefano II e Pipino, padre di Carlo Magno, anche se di fatto fin dai tempi di Gregorio Magno i papi, costretti dalle circostanze, avevano svolto funzioni temporali... Nell'Ottocento, nelle nuove condizioni politiche generali, dopo la secolarizzazione dei principati ecclesiastici tedeschi, davanti a una mentalità più sensibile al carattere puramente religioso dell'autorità del papa, che avrebbe visto con scandalo un pontefice muovere guerra come aveva fatto Giulio II, di fronte soprattutto all'irreversibile movimento verso l'unificazione politica italiana, il potere temporale era divenuto anacronistico... D'altra parte la curia vaticana continuò a non vedere altra soluzione possibile per la difesa di un'indipendenza reale del capo della Chiesa, che nel mantenimento delle vecchie strutture temporali.*»² La questione, in verità, per chi si periti di addentrarvi per lumeggiarla più che per deciderla, presenta diverse sfaccettature: l'indipendenza spirituale, che universalmente si intendeva riconoscere al papa, pareva, non solo nel convincimento del pontefice, essere intimamente connessa a quella territoriale, per cui anche a distanza di cinquant'anni da Porta Pia si potevano leggere queste penetranti osservazioni: «A

noi oggi la questione della connessione delle due indipendenze, spirituale e territoriale, nel pontefice sembra risolta, nel senso che nelle attuali condizioni la sovranità su di un territorio non è più necessaria garanzia della giurisdizione sulle anime, che anzi tale sovranità non sarebbe più ora garanzia sufficiente e utile. Notiamolo subito: la questione della connessione delle due indipendenze è questione eminentemente storica: dogmatica è soltanto la questione del diritto del pontefice di garantire la propria indipendenza spirituale. Questo diritto è immutabile ed uniforme sempre, ma non è punto immutabile ed uniforme il modo di concretarlo. Oggi adunque la soluzione che deve trarsi dalla questione è pacifica. Ma dal 1850 ad oggi sono trascorsi quasi tre quarti di secolo! Ed ancora la soluzione odierna è puramente negativa; non essere cioè il potere temporale necessario, né sufficiente, né utile all'indipendenza spirituale del Romano Pontefice; ma il problema rimane ancora insoluto nel suo lato affermativo: che cosa di fatto si possa sostituire al potere temporale, nella funzione storica che questo ebbe a esercitare a beneficio del papato.»³

Per l'ideologia risorgimentale gli avvenimenti del 20 settembre 1870 e il tricolore che sventola su Roma costituiscono una pagina luminosa nella storia del Paese, il coronamento dell'intero procedimento di riscatto nazionale e il ristabilimento dell'autorità del diritto naturale sulle manipolazioni del machiavellismo gesuitico antemaniera. Per la cristianità cattolica, secondo le affermazioni del suo massimo Pastore, era stato compiuto invece un gran sacrilegio e la più grande delle ingiustizie. Per tutti, Roma è chiamata a rinnovare ancora una volta l'indole cosmopolita a cui l'ha avvezzata la Chiesa, vuoi per recuperare una natura che inclina alle seduzioni del suo passato imperiale vuoi per offrire una ribalta ai tribuni che vagheggiano una nazione commisurata alla sua capitale. Forse perché l'eredità del particolarismo rissoso e determinato del Medioevo è quella che li condiziona più significativamente, agli Italiani è capitato spesso, anche nel corso della loro storia moderna, di perdere la vita nelle lotte intestine. Porta Pia ne è uno degli esempi meno cruenti, ma non per questo meno illuminanti. L'episodio, come il titolo cerca in qualche modo di adombrare, è stato consegnato alla storia attraverso il filtro di valutazioni assai contrastanti tra loro.

Anche rivisto ora, quando ci si sente riluttanti persino a doverlo giustificare, esso non cessa di lasciare l'impressione di un oscuro presagio, con le mura della città eterna lacerate, il re lontano, il papa piangente e in preghiera, l'affannarsi e il vociare di tanti soldati, molti di essi stranieri, il popolo romano fuori scena, coro muto di una tragedia che non prometteva neanche la catarsi. Il 20 settembre 1870 Roma cambiava pelle, alla chetichella e frettolosamente, ma la grande metamorfosi non trovava il proscenio e i pavesi del trionfo. Oltre che da Pio IX, chiuso nella dolorosa ostinazione di chi patisce un affronto, oltre che dalla cristianità menomata nelle sue istituzioni, critiche precise si elevarono a stigmatizzare la grettezza dell'opportunismo governativo sia da parte liberale, per bocca di Ricasoli, sia dalle file democratiche, con Mazzini che non esitava a definire codardo l'atteggiamento dei politici italiani: «*E noi abbiamo lasciato che escisse – forse per poco – l'iniziativa della Francia e che si compisse la profanazione di Roma colla Monarchia. Il duplice mio sogno è sfumato. E io, vi ripeto, ho l'anima a bruno. Dovreste averla a voi tutti. A me le spontanee dimostrazioni che ebbi lungo la via da buoni giovani, davano, invece di gioia, dolore. E scrivo queste righe da Roma, senza coraggio d'entrarvi.*»⁴

Lo storico dell'età contemporanea poté addirittura spingersi più oltre, sino a scorgere nella presa di Roma non solo il punto di riferimento di tutte le forze che volevano concorrere a fare dell'Unità il centro propulsore per la crescita civile e sociale della nazione, ma anche l'espedito della retorica nazionalistica, pronta a ricavare dalla celebrazione della latinità antica i vaticini per grossolane e velleitarie esibizioni. Ecco, allora che, per esempio, secondo Chabod, con Roma capitale «una nuova forza s'imponesse nell'appena iniziata storia dell'Italia unita, una forza capace di bene e di male; potente incitamento e vessillo di raccolta e segno di individualità nazionale nei giorni in cui la patria non era ancora una, e sempre atta ad ispirare alte idealità, chi volesse accoglierla a guisa di comandamento morale che una grande tradizione imponeva alla nuova Italia, ma pure capace d'influire sinistramente sui destini della patria, chi si lasciasse invece abbagliare e insuperbire e sognare ritorni impossibili.»⁵

Il processo del Risorgimento italiano, per quanto si voglia inconsapevolmente e fortunatamente, era pervenuto nel 1861 a conferire istituzioni di stato accentrato e moderno al variegato mondo delle entità politiche preunitarie. Il ceto politico piemontese e i Savoia innanzitutto, ma anche coloro che, in una visione liberale ma non troppo, avevano contribuito all'attuazione di questo disegno di aggregazione territoriale, manifestavano ormai la precisa aspirazione di condurre il Regno d'Italia a uno sviluppo che assecondasse modelli di crescita in sintonia con quelli adottati dagli Stati europei del più evoluto occidente. Nell'immagine che il Paese unificato dava di sé, Roma, i Romani e la Curia rappresentavano l'elemento dissonante, il silenzio minaccioso. Qualcuno vedeva nei queruli corifei del cesaropapismo vilipeso solo delle cassandre disposte quasi a desiderare il peggio, pur di veder confermate le proprie maleauguranti previsioni.

L'illuminismo, il giusnaturalismo, il razionalismo e la Rivoluzione francese non erano bastati a turbare le certezze dei reggitori cattolici educati a una concezione teocratica del mondo e quindi anche degli ordinamenti politici. Il *Defensor pacis* di Marsilio stava lì da cinquecentoquarantasei anni a documentare una proposta, che avrebbe dovuto indurre la Santa sede a una revisione critica della propria posizione in merito ai suoi uffici civili, ma forse nessuno tra i cancellieri curiali si era preso il disturbo di andare a rileggerlo. Per contro, il periodo della Restaurazione, susseguitosi alla definitiva sconfitta dei piani imperialistici napoleonici, era servito a ribadire l'assuefazione ai criteri assolutistici, dei quali il regime dei pontefici faceva uso per dirigere lo Stato della Chiesa. Stante questa situazione, non erano proponibili alternative degne di credito, giacché la città e lo Stato erano non solo politicamente, ma anche socialmente ed economicamente vincolati agli atteggiamenti della Curia. Come alcuni autori hanno ricordato, il contributo di Roma al Risorgimento non è costituito da insurrezioni popolari, da rivoluzioni e da guerre, bensì, piuttosto, dall'influsso che la sua indiscutibile tradizione storica esercitò su tutto il resto della penisola. «Roma fu prima di tutto, nel movimento nazionale, una forza unificatrice di straordinaria importanza morale. Se una tradizione comune si poteva trovare a tutta la Penisola, questa tradizione si chiamava Roma. Nessuno studio sulle origini della coscienza nazionale italiana potrebbe prescindere da quel che fu attraverso i secoli la forza di attrazione di questo nome. Ogniquivolta si è tentato di ritrovare un'unità nella storia d'Italia, si è dovuto tornare, per un verso o per l'altro, a quel punto.»⁶

Del resto, su questo concetto di Roma, che si fa portavoce del ruolo privilegiato assegnato da Dio ai popoli e alle nazioni, trovò modo di innestarsi la convinzione romantica secondo cui la missione del popolo italiano, nella sua qualità di guida morale e civile dell'Occidente, s'identificava con il nome e il magistero di Roma. La portata di tale assunto permise addirittura una saldatura tra correnti di pensiero altrimenti in contraddizione, e che per una volta poterono invece sentire e cospirare insieme, talché Mazzini la vide come Roma del Popolo, destinata a dare inizio alla nuova età dei popoli liberi, mentre Gioberti la concepì come la Roma che redime l'Europa con il rinnovato cattolicesimo di cui si fa banditore il popolo italiano in ossequio appunto alla sua missione. «*Così Roma divenne idea base nell'una e nell'altra delle due maggiori correnti ideologiche del pieno Risorgimento; e su questo punto potevano trovarsi d'accordo giobertiani e mazziniani, nonostante tutte le divergenze d'interpretazione del passato e tutti i contrasti in merito alla soluzione per l'avvenire*». In effetti, non bisogna sopravvalutare i limiti di quella temperie culturale in cui venne esaltato il passato di grandezza di cui s'insuperbivano i Romani e i loro cantori; infatti, scrittori come, ad esempio, il Balbo e il D'Azeglio non esitarono a schierarsi contro la riesumazione degli ideali antichi, dacché erano persuasi che il culto della Roma imperiale s'era immeschinato nella letteratura e nella retorica, fino a perdere proprio le virtù, la tensione morale e la coscienza civica che di quel fausto passato erano stati i fondamenti.

Si trova probabilmente qui una prima chiave di lettura per interpretare l'equivoco del governo di Pio IX, salito al soglio pontificio in odore di riformatore e liberale, mentre la sua vocazione era essenzialmente religiosa e nient'affatto politica. «*Pio IX, mosso unicamente da considerazioni religiose, privo di consiglieri veramente aperti e coraggiosi, sotto l'influsso delle pressioni degli ambienti conservatori italiani e stranieri, e sotto le impressioni delle conseguenze negative delle leggi di laicizzazione, non potendo accettare in modo semplicistico e sbrigativo le promesse dei liberali smentite dai fatti, e non vedendo altra soluzione che lo statu quo, si irrigidì nella sua intransigenza, in contrasto con le aspirazioni del suo cuore.*»⁷ Le iniziative che fanno trapelare quali fossero le preoccupazioni di cui era realmente oberata l'attività pubblica di Pio IX non sono la scontata amnistia in occasione della sua elezione, né le timidissime e titubanti riforme che i deliri delle folle credulone gli strapparono fino al '48, ma, piuttosto, il dogma dell'Immacolata Concezione, proclamato l'8 dicembre del 1854, l'erezione in piazza di Spagna della colonna in marmo sovrastata dalla statua della Vergine l'8 dicembre del 1856, l'allocuzione *Maxima quidem laetitia*, del 9 giugno 1862, in cui si afferma che il papa non può essere libero senza il potere temporale, la pubblicazione, l'8 dicembre 1864, dell'enciclica *Quanta cura*, accompagnata dalle proposizioni del *Sillabo*, l'apertura del Concilio Ecumenico Vaticano I l'8 dicembre del 1869. Come misurare la distanza che separava questa schietta fede nella taumaturgia mariana dallo sbrigativo pragmatismo di tanti liberali risorgimentali? Dove quello scorgeva il martirio, l'abnegazione, le vittime sacrificali di un inenarrabile sacrilegio, gli altri vedevano bigotti, beghine e baciapile indaffarati a salvaguardare privilegi obsoleti e indegni di uno Stato modernamente retto. Chetatosi da tempo il vento ammaliatore del neoguelfismo, non vi era spazio per la conciliazione tra le idealità del progresso civile e i dogmi della Chiesa. In mancanza di un terreno comune, sul quale sperimentare le formule di una convivenza ispirata alla tolleranza se non alla cooperazione, la soluzione usciva dagli ambiti della diplomazia e, resisi inutili anche i distinguo sottili

dell'arte giuridica, passava direttamente per il campo di battaglia. Un Papato in armi non faceva allora specie, purtuttavia non fu decisione di poco peso, per i dirigenti italiani, cogliere l'occasione della latitanza francese e porre il pontefice davanti all'incresciosa alternativa: perdere lo Stato, e accordarsi con gli Italiani, ovvero perdere lo Stato, e basta. L'inflessibilità di cui Pio IX diede prova nel negarsi alle trattative condusse agli scontri di Porta Pia. L'approccio provvidenzialistico che contraddistinse spesso il contegno del papa è svelato anche dalla seguente testimonianza: *«Sotto la prima impressione degli avvenimenti compiutisi /presa di Roma/, vari membri della Corte Pontificia consigliavano il Papa di abbandonare la città e cercare un rifugio sicuro altrove. Pio IX esitava ad abbracciare questo partito: ma, per prudenza, aveva dato le disposizioni necessarie per il viaggio. I Prelati insistevano. Il Papa volle allora interpellare Don Bosco, assicurandolo che avrebbe seguito il suo consiglio, e, a coloro che lo presavano, ripeteva: "Aspettiamo la risposta di Don Bosco". – Il Santo, dopo aver lungamente pregato, mandò, per mano fida, la risposta concepita in questi termini: "La sentinella, l'Angelo d'Israele si fermi al suo posto, e stia a guardia della rocca di Dio e dell'arca santa"»*.⁸

Nella giornata del 10-9-1870, Pio IX concesse due udienze particolarmente significative. La prima gli consentì di avere un colloquio con Ponza di san Martino, inviato di Vittorio Emanuele II, la seconda con il generale Kanzler, pro-ministro della Difesa dello stato pontificio. Il papa era al corrente del messaggio che il re d'Italia gli faceva pervenire tramite il suo latore, ma non si lasciò sfuggire l'occasione di rinnovare i suoi sentimenti di stupita disapprovazione e di dolore. Vittorio Emanuele aveva cercato di manifestare nella missiva per il papa tutti i contrastanti sentimenti che lo animavano in quel frangente per tanti versi drammatico e penoso anche per lui. Accanto ai suoi doveri di re e al suo orgoglio dinastico avevano trovato accenti anche il suo senso religioso e la naturale riverenza verso la tradizione millenaria e augusta che il pontefice impersonava: *«Io veggio la indeclinabile necessità per la sicurezza dell'Italia e della Santa Sede che le mie truppe, già poste a guardia dei confini si inoltrino ad occupare quelle posizioni che sono indispensabili per la sicurezza di Vostra Santità e per il mantenimento dell'ordine... La Santità Vostra non vorrà vedere in questo provvedimento di precauzione un atto ostile. Il mio governo e le mie forze si restringeranno assolutamente ad un'azione conservatrice e tutelare dei diritti facilmente conciliabili delle popolazioni romane coll'inviolabilità del Sommo Pontefice e della speciale autorità e colla indipendenza della Santa Sede... Mi permetta la Santità Vostra di sperare ancora che il momento attuale, così solenne per l'Italia come per la Chiesa e per il Papato, aggiunga efficacia a quegli spiriti di benevolenza che non si poterono mai estinguere nell'animo Vostro verso questa terra che pure è vostra patria, e a quei sentimenti di conciliazione che mi studiai sempre con instancabile perseveranza tradurre in atto, perché, soddisfacendo alle aspirazioni nazionali, il Capo della Cattolicità, circondato dalla devozione delle popolazioni italiane, conservasse sulle sponde del Tevere una sede gloriosa e indipendente da ogni umana sovranità.»*⁹ Lo sforzo del sovrano di fornire alla conquista di Roma, che lo Stato italiano si accingeva comunque ad effettuare, una presentazione volta a far recedere il papa dalle sue posizioni di intransigenza non trovò comunque il riscontro sperato. Ecco la risposta del pontefice: *«Maestà! Dal conte Ponza di San Martino mi fu consegnata una lettera che V.M. ha voluto dirgermi, ma che non è degna di un figlio affettuoso che si gloria di professare la fede cattolica e si pregia di*

lealtà regia. Non entro nei dettagli della lettera stessa per non rinnovare il dolore che la prima lettura mi ha cagionato. Benedico Dio che ha permesso a V.M. di ricominciare di amarezza l'ultimo periodo della mia vita. Del resto io non posso ammettere certe richieste né conformarmi a certi principi contenuti nella sua lettera. Nuovamente invoco Dio e rimetto nelle sue mani la mia causa che è tutta sua. Lo prego a concedere molte grazie alla M. V., liberarla dai pericoli, e dispensarle le misericordie di cui abbisogna.»¹⁰

In occasione dell'incontro con Kanzler, Pio IX colse l'occasione per smentire coloro che tante volte gli avevano rimproverato l'incapacità di una realistica visione delle dinamiche storiche che si era trovato a contrastare. Il pontefice chiese al generale di fare in modo che le truppe papaline si arrendessero senza combattere, perché un atteggiamento ostile ed intrepido avrebbe al massimo procurato nuovi e dolorosi lutti, nuovi e inutili eroismi. Si doveva invece opporre solo, qua e là, una debole resistenza, che desse l'estro per testimoniare davanti all'opinione pubblica internazionale il carattere violento dell'operato italiano. Impossibilitato a fronteggiare l'esercito italiano, Pio IX scelse di arrendersi senza tentare la resistenza, cosicché la sua capitolazione di fronte a Vittorio Emanuele poté essere interpretato non come un atteggiamento succube, ma l'unico consono alle prerogative del Pastore della cristianità, massimo latore del messaggio apostolico di pace. In quest'ottica pare essere nel giusto chi vide nel corrucchio del papa, che aboriva persino dalla vista dei legati piemontesi, un espediente riuscito per sminuire il significato della presa di Roma e le sue ripercussioni. Porta Pia scadeva allora a simbolo di vergogna, e gli anatemi papali contro i Piemontesi mettevano alla gogna un re e un governo impegnati a prendere a cannonate le mura cittadine, per abbattere un regime che diceva di essere il paladino della fraternità e della solidarietà. Questa immagine così poco lusinghiera dei massimi dirigenti del Regno d'Italia trovava oltretutto il conforto di un'opinione internazionale, alla quale non sfuggiva l'opportunismo di bassa lega da cui era sorta la decisione di impadronirsi di Roma. Le raccomandazioni del papa a evitare ogni spargimento di sangue e a trasformare la resistenza in una difesa simbolica assumevano infatti una connotazione particolare, perché venivano pronunciate mentre Francia e Prussia erano impegnate in uno scontro assai sanguinoso e tutta l'Europa benpensante deplorava quella strage. Se il confronto tra il Vaticano e il Regno era peraltro impari sul piano delle bocche da fuoco, esso non lo era però su quello del prestigio e dell'autorità, ed era proprio su questo fronte che Pio IX diede inizio, con la scelta di una resa indignata ed offesa, ad una guerra ben più insidiosa per lo Stato italiano. Da un punto di vista giuridico, diplomatico e soprattutto etico, infatti, la spregiosa alterigia del pontefice ad accettare l'urto a viso aperto con gli Italiani, come pure ad aprire con il re una trattativa fra sovrani per dirimere la contesa sullo Stato della Chiesa, lasciava lo Stato italiano nel disorientamento del litigante che smarrisce il suo interlocutore e si vede negata persino la possibilità di mettere fine alla disputa. Il papa, proprio nel momento in cui si vedeva praticamente confiscare tutti i beni e i possedimenti, e poteva udire dalla sua residenza le grida dei soldati che occupavano Roma, trovava la forza e gli accenti per additare al mondo intero le modalità della violenza patita, ergendosi a giudice impietoso del suo vincitore. Se ci si era aspettati che l'annessione di Roma fungesse da cerimonia di celebrazione dei trionfi sabaudi, essa mancava lo scopo, finendo, anzi, per scadere nella gherminella prepotente e dozzinale. Gli Italiani, almeno agli occhi di chi già lo pensava e anelava di vederlo dimostrato, diventavano ladri in casa propria, dato che una contingenza particolarmente

penosa per il pontefice ribaltava le sue valenze per restituire al Vicario di Cristo gli onori intatti di una maestà secolare e non scalfita dalle armi.

Gli avvenimenti relativi all'effettiva presa di Roma ebbero uno svolgimento, che si discostò in parte non trascurabile da quelli che erano gli intendimenti papali. Gli Italiani destinarono alla conquista della capitale il 4° corpo dell'Esercito, che in precedenza si era chiamato corpo d'Osservazione dell'Italia centrale, al comando del generale Raffaele Cadorna. Esso comprendeva 6 divisioni di fanteria, una riserva e alcune unità di artiglieria d'assedio, per un totale che si aggirava intorno ai 50.000 armati. Kanzler poteva disporre allora di alcune migliaia di uomini, suddivisi come segue: circa 1300 gendarmi erano destinati al mantenimento dell'ordine cittadino e facevano parte del reggimento Carabinieri, mentre la difesa del perimetro urbano era affidata a 8000 tra zuavi e fanti, alla Legione d'Antibo, a 510 dragoni e 740 tra artiglieri e militi delle due compagnie del genio. L'artiglieria dell'esercito pontificio poteva contare su oltre 150 obici da posizione e su 16 da battaglia. L'intera organizzazione delle forze militari papaline, piani logistici e addestramento umano compresi, erano ispirati a una strategia di difesa. Tenuto conto che la città muraria costituiva di per sé un ostacolo non indifferente per chi volesse penetrare in città con un contingente numeroso di armati, si può affermare che Kanzler e i suoi avrebbero potuto, all'uopo, impegnare per un periodo abbastanza lungo i regolari italiani. In seguito, Pio IX ricordò più volte come gli fossero pervenute offerte di parecchi volontari, disposti a fiancheggiare la sua eventuale azione di resistenza. Ciò, ovviamente, non avrebbe avuto alcuna influenza di carattere militare, ma può essere accolto come un'ulteriore prova che la conquista di Roma, se del caso, avrebbe potuto trasformarsi in uno scontro cruento. Ed effettivamente, per alcune ore, i militari al servizio del papa non seppero fare a meno di replicare al fuoco dei cannoni nemici, che avevano aperto le ostilità alle prime ore dell'alba di giovedì 20 settembre. L'inopinata opposizione amareggiò il pontefice e costò qualche vittima, anche se l'artiglieria italiana, aperta in poche ore una breccia di circa 30 metri tra Porta Pia e Porta Salaria, consentì in breve ai fanti di entrare in città. I resoconti sulle perdite accusate da ambo le parti durante i combattimenti parlano di 49 morti tra le truppe italiane e di 19 tra quelle pontificie.

Il tramonto della Roma papalina si accese degli ultimi bagliori di una reazione talvolta rancorosa. Il 1 novembre 1870 Pio IX lanciò la sua quarta scomunica contro i responsabili della presa di Roma, il 16 maggio del 1871 respinse, attraverso gli enunciati della *Ubi nos*, la legge delle *guarentigie*, rifiutando anche le indennità offertegli dallo stato italiano e affermando di confidare nell'appoggio che i fedeli gli avrebbero certo fatto pervenire con l'Obolo di S. Pietro. Fece la sua comparsa in quei tempi l'espressione *non expedit*, che nella terminologia della Sacra Penitenzieria equivaleva al veto per i cattolici di partecipazione alle elezioni. In seguito, il pontefice oppose un ulteriore diniego di riconoscere ufficialmente il Regno e, anzi, fece rinnovare l'editto di scomunica. Nel 1874 il papa rinnovò la consuetudine di volersi inserire negli affari della società civile pel tramite del Primo Congresso Cattolico Italiano, che confermò punto per punto le tesi del *Sillabo*. Nel 1875 fu proclamato, alla sua tradizionale scadenza, l'anno giubilare, ma la sua inaugurazione non fu onorata con la solenne apertura della porta Santa nelle quattro basiliche di Roma. Un Anno Santo a porte chiuse era una forma di protesta che ben simboleggiava sia la prigionia che il papa proclamava di subire dagli Italiani, sia l'atteggiamento di rigetto del pontefice verso ogni prospettiva di concilia-

zione. Pio IX, almeno secondo le testimonianze dei suoi biografi, pareva trovare conforto solo nell'immaginare una Provvidenza che, nei modi miracolistici di sua competenza, avrebbe assicurato il trionfo di Cristo e del suo Vicario, piegando a un tardivo ma ineluttabile atto di umiliazione la tracotanza dei suoi nemici.

Ebbene, a commento delle prospettive, dalle quali il pontefice si apprestava a trascorrere i suoi tanti anni di cattività in Vaticano, e a suggello di questo breve lavoro, in cui si è cercato di riconsiderare le divergenti sensibilità e convinzioni che fecero da viatico all'annessione di Roma, ci paiono appropriate queste parole, che pure furono scritte nel 1866, quando ancora il potere temporale della Chiesa sembrava giovarsi di guardie potenti e fidate: «*Tutti i popoli cattolici che entrarono per le vie della libertà, si guastarono col pontefice, poi, a fatti compiuti, si riconciliarono: non potrà a meno di riconciliarsi un giorno anche l'Italia. Ma c'è un'osservazione da fare: queste conciliazioni non si fecero né dagli stessi uomini né dagli stessi partiti, con cui c'era stato contrasto. Per lo più tra rottura e conciliazione, ci fu una specie di reazione, per cui vennero allo Stato degli uomini meno teneri di libertà. Anch'io sono sicuro che la conciliazione dell'Italia con la Chiesa si farà: mi preme che si faccia da coloro che non sono disposti ad abbandonare alcuno de' principi liberali.*»¹

Si dovrà, in effetti, attendere un secolo e le conclusioni del Concilio Vaticano II, convocato il 4 ottobre 1962, per sentire i Padri della Chiesa smentire le affermazioni del *Sillabo*. Solo una simile presa di posizione ha, del resto, permesso ai cattolici di riaprire il dialogo con i non credenti e con i fedeli delle altre religioni. Nello stesso tempo, il *Sillabo* ha rappresentato il maggiore ostacolo nella causa di beatificazione di Pio IX.

1 In un angolo di palazzo Braschi, a Roma, nel 1501, venne sistemata una statua, a cui toccò in sorte il nomignolo popolare di *Pasquino* (pare che nelle vicinanze abitasse un sarto di questo nome, che era noto per le sue facezie). In seguito, le lingue più mordaci della città adottarono la consuetudine di addobbare la statua con minuscoli foglietti su cui vergavano epigrammi satirici e burleschi intorno alle figure più note della società romana. Ovviamente, il papa e gli alti prelati furono i bersagli preferiti di queste schermaglie letterarie, capaci talvolta di superare il livello della salace arguzia popolare per diventare buoni esempi di umorismo fine e garbato. A significare il duraturo successo di questa iniziativa, si può ricordare che ancora nel 1856 fu fondato a Torino, da Giuseppe Cesana e Giuseppe Piacentini, il foglio satirico il *Pasquino*, pubblicato poi per oltre cinquant'anni. Nei decenni cruciali di metà secolo scorso fu appunto attraverso le *pasquinate*, come quella qui sopra citata, che trovarono sfogo l'animosità dell'opposizione politica e il veleno della maldicenza privata.

2 G. Martina, *Storia della Chiesa*, Brescia 1995, III p.241.

3 A. Bernareggi, *Il Papato e il problema nazionale italiano*, in *Vita e pensiero*; qui da E. Vercesi, *Le origini del movimento cattolico in Italia 1870-1922*, Roma 1979, p.4.

4 G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, Imola 1906-40, XL, p.63.

5 F. Chabod, *Storia della politica estera italiana (1870-96)*, Bari 1951, p.332.

6 A. Caracciolo, *Roma capitale*, Roma 1956, p.10.

7 G. Martina, *op. cit.*, p.244.

8 G.B. Lemoyne, *Vita di S. Giovanni Bosco*, Torino 1943, p. 47-8

9 In P. Balan, *La vera realtà delle cose, dei fatti, della lotta presente*, in *Roma ed in Italia*, Modena 1891, p. 167-68.

10 *ibidem*.

11 C. Bon-Compagni, *La Chiesa e lo Stato in Italia*, Firenze 1866, qui da: A.C. Jemolo, *Chiesa e Stato in Italia*, Torino 1965, p.39.

Venezia e la questione turca nella prima metà della guerra dei quindici anni secondo i memoriali romani di un diplomatico veneziano

MÓNIKA MOLNÁR

Dopo la pace di Adrianopoli (1547) per decenni si presentarono diversi conflitti più o meno gravi lungo il confine turco-ungherese finché, agli inizi degli anni novanta, da queste scaramucce locali si delineò una guerra «internazionale».

I turchi con un pretesto dichiararono guerra agli Asburgo per indebolire la loro potenza ingrandita e per occupare Vienna. I politici della corte austriaca si rendevano conto del fatto che soltanto con un efficace aiuto delle forze straniere sarebbero stati capaci di entrare in battaglia contro l'Impero Ottomano. E infatti l'opinione pubblica europea era interessata da decenni nella cacciata dei turchi dai territori cristiani. Il papa Clemente VIII, rievocando la tradizione di Lepanto (1571), fece sforzi quasi sovrumani per poter riunire gli stati europei in una lega contro i turchi.

In questo saggio vorrei esaminare come reagì la città di San Marco alla nuova offensiva ottomana in Ungheria e all'invito papale all'alleanza contro i turchi e, infine, perché non venne in aiuto dell'Ungheria e trovare valida risposta a queste domande importantissime non solo dal punto di vista della storia italiana, ma anche di quella ungherese, basandomi soprattutto sugli scritti del diplomatico veneziano Paolo Paruta, nati durante la sua legazione a Roma. Paruta, uno dei più colti rappresentanti dell'aristocrazia veneziana, avendo conoscenze storiche e filosofiche ed esperienza politica sufficienti fu in grado secondo me di esprimere perfettamente le idee contemporanee di Venezia relative alla questione turca.

si è laureata in italianistica e in storia presso l'Università *Janus Pannonius* di Pécs, attualmente è laureanda presso il Dipartimento di Turcologia-Osmanistica dell'Università Loránd Eötvös di Budapest. Il suo campo di ricerca è l'epoca della dominazione turca in Ungheria (secoli XVI-XVII), si occupa prevalentemente della storia e dei rapporti storici e diplomatici italo-turco-ungheresi. Ultimamente ha ottenuto diverse borse di studio (Roma, Venezia, Bologna) per poter svolgere ricerche storiche.

PAOLO PARUTA E LE SUE OPERE

Paolo Paruta nacque nel 1540 a Venezia, figlio di Giovanni di Paolo Paruta e Chiara Contarini. Fece gli studi prima nella sua città natale, poi dal 1558 all'Università di Padova, dove studiò filosofia, teologia e diritto. Ritornò a Venezia nel 1561 e di là incominciò subito la realizzazione della sua Accademia privata, la quale in seguito fu frequentata da personaggi eminenti dell'epoca che volevano approfondire le loro conoscenze di filosofia e di retorica.

Paruta, per soddisfare il suo interesse di conoscere le corti europee, riuscì ad ottenere di poter accompagnare Michele Soriano che, nel 1562, andava in qualità di ambasciatore presso Massimiliano II eletto re dei Romani. Durante il viaggio Paruta, sfruttando l'occasione, si fermò a Trento, sede del Concilio, dove ebbe l'opportunità di



و چون نظایب خان محمد را

مکه ای بزرگ کند و شاه محمد را

100

vedere parecchi dei personaggi più famosi dell'epoca e di avere notizie dirette di importanti questioni filosofiche e storiche. Ritornato a Venezia continuò i suoi studi e, poiché le circostanze familiari lo costringevano a mantenere la sua famiglia, sposò una gentildonna di casa Contarini e si occupò degli affari commerciali, soprattutto quando, dopo la morte del padre, si trovò costretto a prendersi cura anche dei suoi fratelli. Sebbene si sentisse più attratto dalla tranquillità della vita letteraria, si lasciò persuadere dai parenti e dagli amici ad accettare un incarico pubblico approvato anche ufficialmente dal Consiglio dei Dieci in un decreto del 18 febbraio 1578. Si trattava di scrivere la storia di Venezia. La Repubblica di Venezia appoggiava da tanto tempo la pubblicazione di volumi grandiosi sulla storia dello Stato incaricando sempre gli scienziati migliori, come in precedenza Antonio Sabellico e poi Pietro Bembo. Così Paruta diventò lo storiografo ufficiale della Repubblica di Venezia.

Da questo momento incominciò anche la sua carriera politica, che probabilmente era stata finora ostacolata dall'invidia dell'aristocrazia chiamata 'vecchi'. Ricevette le più alte funzioni statali una dopo l'altra. La sua prima missione diplomatica fu nel 1589 quando fu inviato nel Cadore per risolvere i nuovi conflitti insorti tra la Repubblica e la casa d'Austria per ragioni di confini.

Dopo dodici anni di lavoro nella vita pubblica il 24 aprile 1592 fu eletto ambasciatore ordinario presso papa Clemente VIII, da cui fu creato anche cavaliere. Alla corte dello Stato Pontificio l'arte della politica, a causa della complessità del governo ecclesiastico, della natura umana, gli interessi e le diverse tradizioni degli ecclesiastici e delle domande delicate, richiedeva molto impegno, cautela e accortezza da parte degli ambasciatori incaricati. In quell'epoca essere ambasciatore a Roma era considerata la prova più dura per un diplomatico. Paruta dall'agosto 1592 al novembre 1595 assolse eccellentemente questo suo incarico.

Dopo tale missione politica ritornò a Venezia, dove in riconoscimento di tanti meriti verso la patria lo investirono ancora di cariche pubbliche importanti. Infine nel 1598 fu nominato sopraproveditore alle fortezze e inoltre ottenne tre ambascierie straordinarie. La prima in marzo presso Clemente VIII, a Ferrara, per congratularsi in nome della Repubblica della riconquista di quella città da parte della Santa Sede. La seconda in settembre, presso gli arciduchi Alberto e Margherita d'Austria che passavano per gli Stati della Repubblica, e la terza in ottobre presso Filippo III, il re di Spagna succeduto a Filippo II. Prima della sua partenza tuttavia egli si ammalò gravemente e morì il 6 dicembre 1598, all'età di 58 anni. Fu sepolto nella chiesa dello Spirito Santo a Venezia.

Come si vede benissimo dalla sua biografia Paolo Paruta ha percorso la stessa carriera diplomatica di altri ingegnosi giovani veneziani, con la differenza però che egli non fu solo un politico ben qualificato, ma anche uno scrittore d'ingegno, tanto che si pensava di lui che un giorno o l'altro sarebbe diventato anche Doge di Venezia.

Dal punto di vista della sua attività letteraria il periodo più fecondo della vita di Paruta fu quello tra il 1567 ed il 1580, quando era ancora privo degli impieghi pubblici ottenuti dopo. Egli non rimase mai estraneo agli avvenimenti più importanti della sua epoca: in seguito all'inizio della guerra di Cipro contro i turchi (1570), alla formazione della Lega Santa, alla vittoria degli alleati a Lepanto (1571) e alla pace separata dei veneziani con i turchi (1573) nascono opere come il discorso pubblicato nel 1572 intitolato *Orazione funebre in laude de' morti nella vittoriosa battaglia contro Turchi seguita a Curzolari l'anno 1571 alli 7 ottobre* e due opere inedite: *Discorso sopra la pace*



dei Veneziani co' Turchi è una storia raccontata in tre volumi della *Guerra fatta dalla Lega de' Principi Christiani contra Selimo ottomano per occasione del regno di Cipro*. In queste ultime opere egli cercò di difendere la politica veneziana contro gli attacchi degli alleati.

Durante e dopo queste opere brevi che possono esser considerate di attualità politica nasce una delle sue opere principali: *Della perfezione della vita politica* pubblicata nel 1579 anche in stampa, che si occupa dell'arte della politica dal punto di vista della morale e della filosofia, descrivendo il modello ideale dell'uomo politico.

Come si è avuto modo di menzionare precedentemente, l'attività politica di Paruta riprende nel 1580 a causa di un conflitto all'interno della struttura politica della Repubblica. Particolarmente brillante fu il periodo della sua legazione a Roma (1592-1595). I più bei documenti di questo triennio sono la corrispondenza di Paruta con il Senato, la *Relazione dell'ambasciata di Roma* e il trattato scritto sulla questione turca, intitolato *Se la guerra fatta a' Persiani da Amurath II (sic) imperator de' Turchi sia stata di beneficio alle cose della Cristianità*. In queste opere Paruta non si limita a descrivere e far vedere da fuori i singoli fatti politici e i problemi presentatisi, ma tenta sempre di svelare i motivi e le cause reali degli avvenimenti. Il suo soggiorno a Roma non servì soltanto ad acquisire esperienze politiche e diplomatiche e a conoscere più profondamente la politica europea: è anche il periodo delle meditazioni interiori, che si manifestano nella sua opera autobiografica intitolata *Soliloquio* nella quale Paruta preferisce la vita contemplativa invece di quella pubblica.

Subito dopo la morte dell'autore i suoi discendenti incominciarono la pubblicazione delle sue opere inedite. Così uscirono due delle opere principali fino ad allora sconosciute, *Discorsi politici* e *Storia Veneziana* che tratta il periodo tra il 1513 e il 1552. Entrambe le opere sono frutto delle sue esperienze politiche, ma mentre la prima ne sottolinea gli aspetti teorici, nella seconda l'autore esprime le teorie politiche usando elementi narrativi. Le conclusioni di ambedue le opere – in contrasto con le tesi di Machiavelli, il pensatore politico più importante dell'epoca – sostenevano che la virtù principale dell'uomo politico fosse la capacità di aspettare, l'inazione (*otium*). Con questa tesi Paruta diventò il maggiore teorico della pratica politica basata sulla neutralità e sull'equilibrio.

LA QUESTIONE TURCA A VENEZIA AL MOMENTO DELLO SCOPPIO DELLA GUERRA DEI QUINDICI ANNI (1593-1594)

La persona che aveva persuaso Paruta ad esprimere dettagliatamente la sua opinione relativa ai turchi, alla loro guerra contro i persiani, al rapporto di questi con la politica europea e con Venezia, fu, anche se indirettamente, Clemente VIII (1592-1605). Paruta durante la sua legazione romana, come rappresentante ufficiale di Venezia, fu infatti in contatto continuo con il pontefice romano, il quale aveva intenzione di seguire le tradizioni di Pio V nella questione turca, venuta di nuovo alla luce attorno al 1592-1593. Sicché Clemente VIII, già all'inizio del conflitto tra l'Impero Asburgico e i turchi, fece di tutto per creare una grande coalizione contro i turchi, con la partecipazione della Spagna di Filippo II, degli stati italiani, del scià persiano e di tutta l'Europa orientale (Russia, Polonia, Transilvania, Moldavia, Valacchia). Così l'incarico più importante

del soggiorno romano di Paruta, oltre l'aiuto per la normalizzazione del rapporto franco-spagnolo-romano, fu di spiegare le ragioni che avevano spinto Venezia a non partecipare alla guerra.

L'opinione di Paruta a proposito della questione turca si conosceva già grazie al discorso scritto per difendere il punto di vista veneziano, dopo la pace separata turco-veneziana del 1573, criticata fortemente dagli alleati europei. In quest'opera Paruta indica due punti cruciali in favore della necessità di stipulare la pace. Anzitutto perché gli alleati (cioè i membri della Lega Santa fondata con l'appoggio di Pio V) avevano mancato alla promessa data di attaccare gli ottomani, facendo invece operazioni difensive. A proposito di questo fatto Paruta menziona che gli alleati non furono diretti da interesse e volontà comuni: « ... *l'interesse delle cose proprie sia anteposto a quello del vicino e dell'amico.* » A questo punto viene messo in dubbio lo slogan preferito dei monarchi cristiani e soprattutto del papa sulla «lotta tra il mondo cristiano contro l'Islam», e viene espressa pian piano la tesi, che diverrà accettata solo molto più tardi, di tener presente l'Impero Ottomano come elemento della politica europea.

L'altro motivo per il quale, secondo Paruta, venne stipulata la pace con i turchi dopo la stupenda vittoria veneziana di Lepanto era l'inferiorità militare di Venezia, generalmente avvertita. Paruta afferma che Venezia ebbe solo degli svantaggi in seguito alla guerra di Cipro del 1570-1573 perché i cristiani non riuscirono a sfruttare la famosa vittoria di Lepanto, che aveva provocato notevoli perdite per il nemico e aveva fatto crollare il mito dell'invincibilità dei turchi: i veneziani persero Cipro. I cristiani non poterono usufruire della vittoria e così i turchi un anno dopo avevano già una nuova flotta intera. Su questo fatto scrive Paruta con dolore: « *li nostri nemici perdendo hanno guadagnato, e li nostri hanno perduto vincendo!* »

L'esercito di terra degli ottomani era intatto, la flotta ricostruita, i cristiani non riuscirono neanche dopo la vittoria a coinvolgere nella Lega né la Persia, né l'Imperatore, né la Polonia, e inoltre le risorse finanziarie della Repubblica stavano per finire, e si sentiva lo svantaggio dei mercenari imperiali contro l'esercito dei turchi composto di soldati propri, il quale aveva anche il vantaggio di poter lottare nella vicinanza dei propri territori. Per questi motivi e per la pace e la tranquillità i veneziani si trovarono costretti ad uscire dalla Lega e a stipulare il trattato di pace.

Durante il suo soggiorno romano Paruta mette in pratica gli stessi progetti, le stesse idee politiche di cui tratta nella sua opera teorica del 1573 di cui si è parlato sopra.

In questo saggio avrei intenzione di analizzare più dettagliatamente una delle tre fonti nate durante la legazione di Roma, cioè il trattato intitolato *Se la guerra fatta a' Persiani da Amurat secondo Imperator de' Turchi sia stata di beneficio alle cose della Cristianità*, perché quest'opera analizza direttamente il rapporto veneziano-turco mentre le altre due se ne occupano solo come una delle questioni politiche attuali.

La data di nascita di questo trattato è probabilmente il 1594: sicuramente prima del 1595, sicché in quell'anno il sultano Murad II viveva ancora, e Clemente VIII presentò concretamente il progetto di una Lega contro i turchi, per aiutare l'Imperatore attaccato dai turchi, e l'idea di coinvolgervi appieno anche Venezia. Secondo l'opinione del Papa era arrivato il momento giusto per allearsi e cacciare via i turchi dai territori europei, perché l'Impero Ottomano si era indebolito nella lunga guerra contro i persiani (1578-1590), e inoltre secondo il Pontefice il sultano Murad II non aveva quelle virtù che avevano i suoi predecessori. Nel periodo della nascita dell'opera si comincia

a capire in Europa che le risorse dell'Impero Ottomano si sono esaurite durante la guerra persiana, e che l'impero è arrivato ai limiti della sua espansione territoriale a causa della sua struttura interna, e per questo probabilmente sarebbe incominciato un irreversibile e rapido declino dell'Impero Ottomano.

La risposta a queste teorie politiche sta nell'opera di Paruta, che esprime chiaramente il punto di vista veneziano. Paruta già all'inizio dell'opera pone la domanda se le speranze dei cristiani relative all'indebolimento dei turchi a causa della guerra persiana, e al declino dell'Impero siano fondate o meno. L'autore risponde alla domanda usando le sue conoscenze dello stato militare e politico ottomano, e paragonandolo con esempi della storia antica, soprattutto romana.

1. Comincia la sua analisi in base ai due fili conduttori che aveva usato già nel suo scritto sulla pace del 1573, di cui si è avuto modo di parlare sopra. Per prima cosa tratta della forza militare dei turchi. Afferma che secondo l'esperienza le guerre continue non logorano i turchi, ma anzi li rafforzano. Una delle conseguenze della struttura militare è il fatto che una guerra attira l'altra, e visto che i turchi possiedono da tanto tempo un esercito ben organizzato e pagato, sono anche in grado di mantenerlo.

Nella seconda parte della risposta afferma che anche i problemi interni degli stati cristiani aiutano i turchi nella lotta. Qui menziona il problema dell'elezione del re polacco, i conflitti interni e esterni della Francia, l'opposizione della regina inglese ai re cattolici, la questione del Portogallo, l'aumentato potere del regno spagnolo di Filippo II, e aggiunge che i turchi non restano mai impotenti, ma sfruttano sempre i momenti e i punti deboli del nemico.

A proposito di ciò Paruta descrive la storia della guerra turco-persiana, e cerca di farne il bilancio: gli ottomani riconoscevano che, a causa del conflitto di successione al trono dopo la morte del re Tamas, le forze nemiche erano deboli e divise, e che potevano essere sicuri della vittoria con l'aiuto delle loro risorse militari inesauribili, dell'artiglieria ben attrezzata, e delle truppe dei *«giannizzeri... i migliori soldati dell'altre nazioni, poiché per esser questi scelti de' più disposti al mestiere dell'armi, per l'educazione e perpetuo esercizio in essi»*. Ma l'autore aggiunge anche che per le difficoltà e gli ostacoli impreveduti, e la tenacia dei persiani, i loro nemici eterni *«si può dire che l'acquisto del paese fatto per questa guerra non possa ben pareggiarsi alla perdita di tanta e così valorosa gente da guerra, vero fondamento e nervo dell'imperio ottomano.»* Ma alla fine i turchi, profittando dei propri errori anche se con sacrifici e perdite, raggiunsero lo scopo indicato da Ammurat: l'espansione territoriale e l'aumento del potere dell'impero. Come conseguenza finale Paruta dice che la lunga guerra contro la Persia – avendo aumentato la fama e la gloria degli ottomani – non aiutò così tanto i cristiani, e aggiunge che se gli stati europei non avessero usato questo periodo tranquillo per scatenare i propri conflitti interni, l'occasione di questa guerra avrebbe potuto servire loro molto di più.

2. Ora vediamo la risposta di Paruta alla teoria dell'invecchiamento e declino dell'Impero Ottomano. Pur riconoscendo che l'espansione smisurata di un impero provoca inevitabilmente la rivolta e l'autonomizzazione dei popoli lontani, e che ogni impero ha l'apogeo e dopo incomincia la rovina, Paruta nega che l'Impero Ottomano sia già arrivato alla fase del declino. L'autore spiega quest'affermazione con esempi storici: dalla fondazione dell'Impero Ottomano sono passati solamente 300 anni, mentre l'Impero Romano, molto più esteso, visse per 400, anche senza tenere conto del

periodo della repubblica romana, e il mondo arabo visse per ben 700 anni. Secondo Paruta l'Impero Ottomano non mostra i sintomi della crisi in nessun settore, neanche nell'esercito. Secondo lui la manutenzione dei nuovi territori acquisiti non comporterà spese straordinarie a causa del sistema timar, il quale anzi consente una sorveglianza continua dei confini dell'impero. Paruta sostiene che il sistema basato su impiegati che dipendono esclusivamente dal sultano, e per questo rispettano la casa degli Ottomani, sia un sistema governativo funzionante e pratico. Perciò, anche se talvolta scoppiano delle ribellioni serie, lo stato le soffoca facilmente in breve tempo. Paruta nega anche che l'assenza personale del sultano durante le spedizioni militari sia dannosa (questo sarebbe uno degli errori di Ammurat III, e una delle virtù dei suoi predecessori), perché l'esercito con la direzione dei pascià è capace di sopportare molti più inconvenienti e difficoltà. E inoltre neanche gli imperatori romani furono presenti in ogni battaglia, e anche tanti re europei raggiungono la vittoria solamente con i consigli e con l'influenza. La speranza che la direzione passi nelle mani di altri nobili si potrà realizzare solo dopo tanti altri sultani dal carattere pacifico.

Con questi argomenti Paruta nega l'opinione dei suoi contemporanei, affermando che *«molto debole e vana riesce questa speranza»*, e con questo giustifica la politica di Venezia, come uno stato predestinato ad essere preda dell'espansionismo dei turchi, perciò la politica di Venezia non può essere che la neutralità paziente e attenta. Ecco l'opinione ufficiale della Repubblica di Venezia durante la guerra dei quindici anni, ecco la ragione ufficiale per la quale Venezia non entra in guerra a fianco dell'imperatore contro i turchi.

Ma dobbiamo senz'altro aggiungere a tutto questo anche un altro fatto. Paruta spiega l'opinione ufficiale veneziana, cioè la neutralità con la debolezza militare e con la superiorità attuale dei turchi. Nonostante questo egli stesso nell'ultima parte del suo trattato parla di una certa speranza: di un'alleanza reale dei cristiani mediante la quale si presenterebbe una vera opportunità di indebolire e cacciare i turchi. Ecco le ultime frasi del trattato: *«Nè manca la repubblica di Venezia di mantenere ed accrescere l'apparato navale e di sostenere per la sua parte ciò che appartiene alla quiete e alla sicurtà della Cristianità. E se negli altri prencipi sarà pari volontà, non mancherà modo di provvedere alla comune salute.»*

In questa frase del diplomatico veneziano si presenta chiaramente la generale atmosfera politica di Venezia che parla già di un possibile intervento, soprattutto nella seconda fase della guerra, e si trova ben nascosto anche il motivo reale per cui non furono inviati aiuti all'Imperatore in lotta contro i turchi. L'opinione delle forze politiche di Venezia non era affatto così unanime come si pensava e come la rappresentava Paruta. In questo periodo a Venezia si svolgevano delle intense lotte interne per il potere tra due partiti politici, tra i 'vecchi' e i 'giovani', cioè tra l'aristocrazia tradizionale e le nuove famiglie in ascesa (Paruta naturalmente apparteneva a quest'ultimo gruppo).

I leader della Repubblica non badavano tanto ai loro possedimenti orientali e al reddito di questi (vediamo che anche Paruta trascura questo argomento) sicché questo tipo di commercio era in decadenza (i limiti di questo saggio non ci permettono di analizzare dettagliatamente i motivi di questo cambiamento), ma si occupavano della questione della supremazia in Italia. Nella costellazione politica europea Venezia – non volendo accontentarsi dell'egemonia spagnola in Italia – si trovava sul fronte anti-asburgico e così anche anti-imperiale. Così quando il 30 giugno 1594 il conte Raimondo

von Thurn consegnò il memorandum a Venezia, egli poteva essere già sicuro che Venezia non lo avrebbe aiutato. È un fatto caratteristico che l'imperatore Rodolfo visitò la Serenissima per ultima tra tutti gli stati europei, sintomo che i contrasti si erano già manifestati prima. A questo punto basta menzionare l'esempio della provincia di Palmanova in Friuli che venne creata da Venezia a scopo di difesa contro gli attacchi turchi, sebbene l'Imperatore la ritenesse eretta contro i territori austriaci.

Come conclusione possiamo affermare che la politica di pace e di neutralità e la ricerca dell'equilibrio di Venezia durante la guerra dei quindici anni fece parte delle partite diplomatico-politiche europee, nelle quali, dal punto di vista di Venezia, l'Impero Ottomano sembrava essere un nemico meno pericoloso di quello Asburgico: rappresentato dai poteri spagnolo e austriaco con l'appoggio del papa. Così non c'è da meravigliarsi se fallì il tentativo di coinvolgere Venezia nella guerra, come non riuscirono a persuadere neanche la Polonia e la Russia, e così l'Impero, insieme agli ungheresi e a sporadici aiuti provenienti dall'Italia dovette lottare da solo contro i turchi nell'irragionevole guerra dei quindici anni.

FONTI

1. PARUTA, Paolo: «*Se la guerra fatta a' persiani da Amurat secondo Imperator de' Turchi sia stata benefizio alle cose della cristianità*».
In: PILLININI, Giovanni: *Un discorso inedito di Paolo Paruta*, Archivio Veneto. ser.V. LXXIV. 1964. pp.5-28.
2. «RELAZIONE di Roma di Paolo Paruta ritornato da quella legazione nel novembre del 1595».
In: ALBERI: *Le relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato durante il sec. decimosesto*. s.II,t.IV, vol.X. Firenze, 1857. pp. 355-448.
3. «LA LEGAZIONE di Roma di Paolo Paruta», A cura di G.de Leva: *Deputazione Veneta di Storia Patria*, Monumenti Storici, s.IV, Miscellanea, vv.VII-IX.Venezia, 1887.
4. «DISCORSO sopra la pace de' Veneziani co' Turchi»
In: *Opere politiche*, a cura di C. Monzani, Firenze, 1852. pp.427-448.
5. *L'OTTOMANO di Lazzaro Soranzo*, Ferrara, 1598.

BIBLIOGRAFIA

- ÁGOSTON Gábor: «Az oszmán és az európai diplomácia a kölcsönösség felé vezető úton», in: *Híd a századok felett. Tanulmányok Katus László 70. születésnapjára*, Pécs, 1997. pp. 83-99.
- BRAUDEL, Fernand: *A Földközi-tenger és a mediterrán világ II. Fülöp korában*.
- CANDELORO, Giorgio: «Paolo Paruta», in: *Rivista Storica Italiana*, v.I. 1930.
- CESSI, Roberto: *Storia della Repubblica di Venezia*. Firenze, 1981.
- Harmadik kötet. Budapest, 1996., Akadémiai-Osiris Kiadó.
- I.: La formazione spirituale e la dottrina morale pp. 70-97.
- II.: La vita pubblica: la Storia e i discorsi politici pp. 51-79.
- JÁSZAY 1982. Jászay Magda: *Párhuzamok és kereszteződések. A magyar-olasz kapcsolatok történetéből*, Gondolat. Bp., 1982.
- JÁSZAY 1990. Jászay Magda: *Velence és Magyarország*, Budapest, 1990.
- KNAPTON, Michael: «Lo Stato Veneziano fra la battaglia di Lepanto e la guerra di Candia (1571-1644)», in: *Venezia e la difesa del Levante*. pp. 233-241.
- MANTRAN, Robert: «L'Impero Ottomano, Venezia e la guerra (1570-1670)», in: *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia (1570-1670)*, Arsenale Ed., 1986. pp. 227-232.
- NIEDERKORN, Jan Paul: *Die europäischen Mächte und der «Lange Türkenkrieg» Kaiser Rudolfs II (1593-1606)*, Wien, 1993.
- PASTOR, Ludovico Barone: *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Vol.IX.

PEDANI Fabris, Maria Pia: *La dimora della pace. Considerazioni sulle capitolazioni tra i paesi islamici e l'Europa*, Venezia, 1996., Cafoscarina.

PRETO, Paolo: *Venezia e i turchi*, Firenze, 1975., G.C.Sansoni Ed. Roma, 1929.

ROMANIN, S.: *Storia documentata di Venezia*, terza edizione, tomo VI.

SINKOVICS István: «Nemzetközi háború kibontakozása a török ellen» In: (Pach Zsigmond Pál) *Magyarország története 1526-1686*. 1. vol. Ak.k. Bp., 1987. pp. 653-668.

TAMBORRA, Angelo: *Gli Stati Italiani, l'Europa e il problema turco dopo Lepanto*, Firenze, 1961, Olschki Ed.

ZORZI, Alvise: *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*. Quarta edizione. Milano, 1994., Rizzoli.

(WERNHAM, Richard Bruce): *Storia del mondo moderno*. vol.III. Garzanti, 1972. L'Impero Ottomano (1566-1617) pp.452-484.

Federico II visto da Salimbene de Adamo

«... che tagli fuori dalla storia gli individui, osservi bene, e si accorgerà che ha tagliato fuori con essi, la storia stessa»

(B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Roma-Bari, 1976, p. 98).

TÍMEA FARKIS

Quest'espressione crociana citata da Ortensio Zecchino, Presidente del Comitato nazionale per le celebrazioni dell'ottavo centenario della nascita di Federico II, ci spiega chiaramente il motivo per cui l'analisi storica di un personaggio così complesso si mostra notevolmente difficile.

Dobbiamo però rammentare che non ci sono opere della storiografia europea medievale che non si occupino della personalità di Federico II, a cui sono dedicati interi volumi¹, e generalmente non si parla della storia italiana² senza attribuire un ruolo importantissimo all'Imperatore svevo sia nella storia della Chiesa³ che nella storia della letteratura italiana⁴; anche perché dobbiamo tener presente che nella storia dei comuni italiani⁵ Federico II fu sempre presente o come alleato o come avversario. A maggior ragione è inevitabile il richiamo a *STUPOR MUNDI* per chi si occupi della storia della Sicilia dal punto di vista artistico e letterario.⁶ Conoscendo bene la sua attività letteraria, intellettuale, oltre che politica, dobbiamo ammettere che egli fu uno dei personaggi dominanti nel suo secolo.

Per questo insieme di ragioni il Ministro italiano dei Beni Culturali ha costituito un Comitato nazionale con il compito di programmare, organizzare e coordinare le celebrazioni dell'VIII Centenario della nascita di Federico II con il contributo di storici, archivisti, storici dell'arte, letterati, bibliotecari e esperti di diverse discipline. Per rendere completa la commemorazione, è stata organizzata una mostra a Palazzo Venezia a Roma nel 1996, basata sulla ricerca storica e sulla verifica di tesi critiche.⁷

Una così ampia attenzione ci dà, dunque, l'occasione di fare il punto sulle interpretazioni attuali e tradizionali riguardanti la figura e l'opera del leggendario Imperatore.

Fra le fonti principali nell'ambito della produzione italiana⁸ quella che ci interessa di più è la *Cronica*⁹ del francescano Salimbene. Del cronista contemporaneo di Federico II non sappiamo nulla all'infuori di quanto ci racconta lui stesso nella *Cronica*. Nacque il 9 ottobre 1221 a Parma da Salimbene Guido de Adamo e da Imelda da Cassio, e venne battezzato nel battistero di Parma da Messer Baliano di Sydone.

Il padre di Salimbene fece parte di una crociata per la Terra Santa dove divenne amico di un vescovo del clero di Parma. E come avviene nel Medioevo, le ricche famiglie borghesi godevano di uno stato sociale non inferiore a quello delle famiglie patrizie, con le quali spesso creavano legami di parentela, per mezzo di matrimoni programmati. Salimbene, consapevole del suo stato sociale scrive: «... mio padre sperava che il Papa mi avrebbe restituito a lui, dato che non aveva altro figlio maschio, ... cosa che il Papa non avrebbe fatto, penso. Tutt'al più forse, per consolare mio padre mi avrebbe dato un vescovado o qualche altra dignità.»¹⁰ Avendo diciassette anni Salimbene si fece

è ricercatrice di storia presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs, e frequenta i corsi di PhD in storia all'ELTE di Budapest, con una ricerca sull'epoca di Federico II e la caccia imperiale. I suoi campi di interesse riguardano specificamente la storia medievale.



*Testa in gesso patinata a bronzo raffigurante il giovane Federico II,
Capua Museo Campano*

frate, il quattro febbraio 1238 entrò nell'ordine dei Frati Minori. Leggendo la *Cronica* non si comprende il perché dell'ingresso nell'ordine fondato trent'anni prima da Francesco d'Assisi. Probabilmente la ragione è quel sentimento religioso preso dalla madre e dalla nonna paterna, ma vi contribuì anche l'esaltazione mistica generale del suo tempo e il Movimento dell'«Alleluja», che toccò tutti i contemporanei. Salimbene infatti conobbe personalmente i più grandi predicatori dell'«Alleluja». L'accettazione all'ordine di Salimbene venne ottenuta da Gherardo Boccabadati da Modena, amico del ministro generale dell'ordine, ovvero di fra Elia. Il padre di Salimbene non sopportava di vedere la famiglia senza futuri eredi, così andò di persona a Farro, dove era stato mandato Salimbene per iniziare il noviziato. Nel timore che il padre lo facesse portare a casa dai pirati che navigavano nell'Adriatico, i frati trasferirono il giovane Salimbene a Jesi, – luogo di nascita di Federico II – per fargli finire l'anno del noviziato. Dopo esser

entrato nell'ordine, Salimbene secondo la prassi doveva studiare le arti liberali del trivio e del quadrivio. E inoltre, siccome nelle predicazioni dei frati minori svolgevano un ruolo molto importante la musica e il canto, ovviamente anche i novizi dovevano occuparsene. Continuando gli studi, Salimbene dal 1239 al 1241 abitò a Lucca, dal 1241 al 1243 a Siena, dove ricevette l'ordine del suddiaconato, dal 1243 al 1247 a Pisa, dove fu ordinato diacono. Nell'estate del 1247 lo troviamo a Cremona, poi a Parma. Da Parma si trasferì in Francia nel 1247, inviato dal suo ministro provinciale per motivi di studio.

Oltre al papa Innocenzo IV, incontrò in Francia: il re Luigi IX, il ministro generale Giovanni da Parma, fra Gerardino da Borgo, San Donnino e fra Ugo di Digne, che lo attirarono definitivamente al gioachimismo. In considerazione della molteplicità del carattere del cronista mi sembra importante fermarsi qui e descrivere il gioachimismo¹¹, naturalmente senza neanche tentare in questa sede un quadro completo di questo complesso movimento. Gioacchino da Fiore (1130-1202) fu abate cistercense che fondò sulla cima di un monte presso Cosenza una nuova congregazione con una regola più rigida di quella cistercense. Nell'articolo di Leonardo Perini¹² si legge che il pellegrinaggio di Gioacchino da Fiore al Santo Sepolcro e la sua presenza in Palestina e a Bisanzio non è ancora attestata, ma pare certo che tra le esperienze che influenzarono la sua fantasia, vi sia stata l'epopea di Salah-ed-Din (Saladino), il principe selgiucide che, consolidando con la conquista dell'Egitto, della Siria e di Gerusalemme (1187) il movimento verso Ovest iniziato dai cavalieri nomadi delle steppe eurasiatiche, sospinse sul Mediterraneo il mondo islamico che si affacciò così, se non come concorrente dei mercanti pisani, genovesi, veneziani nel territorio del grande commercio mediterraneo, certo come minaccioso antagonista politico. Il mondo cristiano, soprattutto per la riconquista del Santo Sepolcro da parte degli infedeli, assomigliò di nuovo al tempo di Maometto e forse, agli occhi dei contemporanei, i fatti poterono dar credito alla leggenda secondo cui, approssimandosi il giudizio finale, sarebbero irrotte nel mondo civilizzato quelle popolazioni che Alessandro il Macedone aveva rinchiuso con porte di ferro nelle gole del Cancaro.

Un collaboratore di Gioacchino da Fiore, Luca di Cosenza, ci ha lasciato dell'abate uno scarno profilo che lo ritrae intento a dettare senza fatica, giorno e notte, tra i monaci che trascrivevano le sue parole, mentre Gioacchino da Fiore correggeva su delle schedine il dettato. Dettava sulla scorta della Bibbia e della cronologia agostiniana delle sei età del mondo (Adamo, Noé, Abramo, Davide, cattività babilonese, nascita di Cristo, fine del mondo), il ritmo degli avvenimenti storici e della storia universale, raggrupandoli, intorno al numero della Santa Trinità (età del Padre, età del Figlio, età del Santo Spirito).

Ciascuna di queste età è come scandita dal conflitto tra i giusti e l'Anticristo oppure gli Anticristi e delle tribolazioni e persecuzioni degli eletti, prima che i persecutori siano puniti. Dopo l'età del Santo Spirito che avrà inizio dopo quarantadue generazioni dalla Incarnazione, e poiché fino al 1200 ne erano trascorse quaranta, dopo sessant'anni sarebbe cominciata la nuova era, che non è l'età del Giudizio Finale, ma è un'età diversa, l'età dei monaci. Certo l'età nuova prevista da Gioacchino da Fiore ha delle caratteristiche che risultano dalla combinazione di versi dei Salmi, di Isaia alla caduta di un Anticristo, certamente non è l'ultima. Ma successivamente Satana Incatenato si libererà, perseguiterà gli eletti e così fino alla fine dei secoli.¹³ Secondo Gioacchino da Fiore il precursore dell'Anticristo fu il figlio di Enrico VI, Federico II.

Così ci dice Salimbene nella sua *Cronica*: »Per tanto sembra verificata in Federico quella profezia dell'abate Gioacchino, che all'imperatore Enrico suo padre (il quale chiedeva cosa sarebbe diventato nel futuro il figlio), rispose: perverso tuo bambino. Cattivo tuo figlio ed erede. Oh Dio, sconvolgerà il mondo e calpesterà i santi di Dio». ¹⁴ Penso che anche qui sia stato importante citare le parole di Gioacchino da Fiore tramandate da Salimbene, perché come precedentemente è stato affermato, il Cronista stesso fu gioachimita e il quadro di Federico II da lui dipinto ha molta importanza.

Salimbene intorno al 1260 – quando secondo le predicazioni di Gioacchino da Fiore sarebbe dovuta cominciare l'epoca del Santo Spirito – ebbe una crisi religiosa e abbandonò il gioachimismo. Ma nella *Cronica* che dovette scrivere all'incirca tra il 1281 e il 1288 lo scrittore mi sembra essere ancora fedele al predicatore, almeno teoricamente: «Della santità poi di Gioacchino, oltre quello che si legge nella sua biografia, possiamo riferire un episodio, nel quale viene dimostrata la sua grandissima pazienza.» ¹⁵ – dice Salimbene. Anche se le visioni di Gioacchino da Fiore dell'anno zero (1260) non si erano avverate, lui stesso lasciò un segno profondo in Salimbene, cronista contemporaneo.

Praticamente il secolo XIII fu il secolo dei profeti, dei mistici, dei santi, dei movimenti eretici, e se ci fu un luogo dove non erano pervenute le profezie di Gioacchino da Fiore, lì sicuramente ve ne erano arrivate altre dello stesso tipo. Parole magiche del mago Merlino ¹⁶ o di Michele Scoto ¹⁷ trovano posto nella *Cronica* di Salimbene, così come anche le parole dei Santi. Fu insomma un'epoca angosciata dal problema del Giudizio Universale e si temeva la venuta dell'Anticristo. Non tento qui ovviamente di analizzare le profezie dell'abate Gioacchino da Fiore o del mago Merlino o dell'astrologo Michele Scoto, vorrei solamente sottolineare l'importanza della loro coesistenza nella *Cronica* di Salimbene.

Naturalmente il ricorso a queste fonti è inevitabile perché queste predicazioni toccano quasi tutte le città della penisola italiana, e in qualunque modo venga rappresentato il loro ruolo politico, si sente l'atmosfera dell'epoca, l'attesa di qualcuno – non si sa però, se si tratti di un uomo, di un drago o di un altro animale – che invece porterà con sé dei cambiamenti anche politici, tra le due potenze, fra la Chiesa e l'Impero.

Sia Merlino che Michele Scoto ritengono importante mettere in luce il futuro di numerose città della penisola, e in queste predicazioni si vede che nessuno, né Salimbene né Federico II né la Chiesa né i Comuni, poteva sottrarsi all'esaltazione mistica. Perché il misticismo ebbe la sua fioritura appunto in quest'epoca.

Fatto cenno al cronista, al poco che sappiamo della sua vita e dell'appartenenza politica ¹⁸, si può mettere in luce Federico II per come viene rappresentato dal suo contemporaneo Salimbene. L'immagine dell'Imperatore svevo, alimentata dalla proteriforme genialità di politico, legislatore, condottiero, mecenate, letterato e naturalista, si è trasfigurata in miti spesso contraddittori, sullo sfondo di visioni epiche e favolose.

Di volta in volta si è fatto di lui il simbolo dell'idea imperiale germanica e l'antesignano dell'idea dell'unità della penisola italiana, l'Anticristo e il Messia, il buon cristiano, il cattolico osservante e l'oppositore del Papato, l'eretico ed il persecutore di eretici.

Per quanto riguarda la nascita di Federico II è chiaro il motivo per cui il cronista cerca di rappresentare il più precisamente possibile le circostanze del parto. Perché si tratta del nemico della Chiesa. ¹⁹ Nel brano seguente si sente l'odio di Salimbene verso l'imperatore: «...e Federico fu uomo pestifero e maledetto, scismatico eretico ed episcuro» ²⁰, corruttore di tutta la terra, giacché seminò il seme della divisione e della dis-

cordia nelle città d'Italia, tanto che dura fino ad oggi, in modo che secondo le parole del profeta Ezechiele 18, i figli possono lamentarsi dei padri: i padri hanno mangiato l'uva acerba e si allegano i denti dei figli (e anche lo ripete Geremia nell'ultima delle Lamentazioni: i nostri padri peccarono e poi sono morti, e noi abbiamo portato le loro iniquità) ...»²¹ Le emozioni dominano quando Salimbene si mette a parlare di Federico II. La causa di divisioni fra le città italiane, la causa di tutto il male è l'Imperatore. Lo scopo del Cronista è evidente: creare l'immagine di Federico II come «drago» del mondo cristiano. Anche perché nell'epoca in cui vissero, ogni fatto veniva riferito o al Salvatore o all'Anticristo. Si vedeva allora in Federico II non il portatore del bene assoluto ma del male assoluto. E Salimbene lo testimonia perfettamente nella sua Cronica come se essa fosse stata ordinata dalla Chiesa.

Anche se onestamente il cronista una sola volta riconosce la straordinaria intelligenza, la grandezza umana dell'imperatore, parlando così di lui:

«DELLE BUONE QUALITÀ E VIRTÙ DI FEDERICO II

E fu uomo valente qualche volta, quando volle dimostrare le sue buone qualità e cortesie... sapeva leggere, scrivere e cantare, e sapeva comporre cantilene e canzoni.

Fu bell'uomo e ben formato... e io lo vidi, e una volta gli volli bene... ancora sapeva parlare molte e svariate lingue... se fosse stato veramente cattolico e avesse amato Dio e la Chiesa e la propria anima, avrebbe avuto al mondo pochi uguali a lui nell'autorità.»²² Questo breve capitolo è naturalmente molto più limitato di quelli che trattano invece delle cattive qualità dell'imperatore. È probabile che Salimbene de Adamo personalmente, come ammiratore dell'imperatore svevo, potesse avere un'opinione personale positiva su Federico II, ma come Salimbene de Adamo, il Cronista, non poteva non adeguarsi alla chiave di lettura della Chiesa. L'ideologia ufficiale non gli permise di raccontare le buone notizie riguardanti Federico II. Nella *Cronica* non c'è spazio per queste. Si intende invece porre sotto gli occhi dei lettori «le stranezze» con cui l'imperatore poteva scandalizzare il mondo: «...fece mozzare il pollice a un notaio, perché aveva scritto il suo nome diversamente da come lui voleva»²³ ... volle sperimentare quale lingue e idioma avessero i bambini, arrivando all'adolescenza, senza aver mai potuto parlare con nessuno... Ma s'affaticò senza risultato perché i bambini o infanti morivano tutti. Infatti non potrebbero vivere senza quegli altri gesti... senza le carezze delle loro balie e metrici.²⁴

Vediamo qui un altro esempio che è molto interessante anche dal punto di vista della storia della mentalità corrente: «...fece chiudere un uomo vivo in una reggia fino a che vi morisse, per dimostrare che l'anima si annientava completamente...»²⁵ Così l'imperatore voleva contraddire l'insegnamento ecclesiastico, dimostrando che non c'era più vita dopo la morte.

Possiamo immaginare come scandalizzò il mondo cristiano quando divulgò la notizia di un'altra sua «stranezza»: «...in un certo pranzo dette da mangiare abbondantemente a due uomini. Poi uno lo mandò a dormire, l'altro invece a caccia, e alla sera li fece sventrare al suo cospetto, volendo conoscere chi aveva meglio digerito.

E fu giudicato dai medici che aveva avuto migliore digestione colui che aveva dormito.»²⁶

Leggendo questo brano – tramandato da Salimbene – non si sa se sia questa la verità oppure invenzione del cronista. Possiamo dire che miti e leggende confluiscono nella *Cronica* su Federico II. Alcune volte notiamo date precise sugli avvenimenti stori-

ci: nel 1220 Federico II fu incoronato Imperatore da papa Onorio a Roma nella Chiesa di San Pietro, nel 1239 fu scomunicato da papa Gregorio IX, nel 1245 fu deposto di nuovo dall'Impero da papa Innocenzo IV. Queste date sono ben precise, approvate dagli storici. Ma nella *Cronica* ci sono talvolta – almeno per quanto riguarda gli avvenimenti della vita dell'Imperatore – elementi e cronologie risultati errati. Prima di tutto la data e le circostanze della morte di Federico II sono state manipolate dal Cronista. Secondo Salimbene in Federico II si adempiva la Scrittura, e perciò l'Imperatore moriva nello stesso giorno, e mese nei quali anni prima era stato incoronato, ovvero il 22 novembre; invece l'Imperatore morì, come ci dicono le fonti attendibili, il 13 dicembre. Salimbene scrisse la sua *Cronica* trent'anni dopo la morte di Federico II, così con il passar del tempo e con la nascita di diverse leggende non era difficile creare il mito dell'Anticristo nella persona dell'Imperatore. Bastava solo trascrivere le circostanze della nascita e della morte, tenendo presente le profezie del mago Merlino²⁷ e le altre predicazioni sul futuro Anticristo.

Il Cronista ci racconta che, a causa del fetore che emanava dal corpo di Federico II, non fu possibile portarlo a Palermo dove erano stati sepolti tutti i re di Sicilia. Neanche questo è vero, perché l'Imperatore venne in effetti sepolto a Palermo, anche se era morto a Fiorentino, in Puglia. Come il fanciullo Federico II, il *Puer Apuliae* veniva identificato con il bambino Gesù, così nell'Imperatore si vedeva già – almeno nella *Cronica* di Salimbene – l'Anticristo. Perché le idee circolanti in ambiente francescano su Federico II dovevano riflettersi nella *Cronica*, e le idee dovevano essere esclusivamente negative: «...fu evidente in Federico II, che la Chiesa ha nutrito come proprio pupillo e che poi contro la Chiesa ha alzato il calcagno, pugnolo in male contro se stesso»²⁸.

Sui 912 capitoli della *Cronica*, 50 vengono dedicati alla persona di Federico II, ma solo una volta Salimbene parla «Delle buone qualità e virtù di Federico II». Il grande storico francese Jacques Le Goff con senso di autocritica, parlando del Novecento, ha detto: «Mi pare che lo storico non sia uno dei personaggi chiave della nostra società»²⁹. Nel Medioevo, Salimbene fu invece un personaggio chiave, voce ascoltata, testimone attendibile, tanto che la sua *Cronica*³⁰ ha determinato, e non solo presso i contemporanei dello storico, una evidente distorsione di fatti, avvenimenti e interpretazioni riguardanti una figura così complessa e spesso avanzata rispetto alla storia del proprio tempo, quale fu quella di Federico II.

1 Elencandone soltanto alcuni per esempio: Ernst Kantorowicz, *Federico II imperatore*, Milano, Garzanti, 1988, (titolo originale: E. Kantorowicz, *Kaiser Frederick der Zweite*, Berlin 1927), David Abulafia, *Federico II imperatore medievale*, Einaudi, Torino 1990 (titolo originale: D. Abulafia, *Frederick II. A medieval emperor*, The Penguin Press, London 1988)

2 Alessandro Cutolo, *Viaggio nel Medioevo italiano*, Valentino Bompiani, 1956, Charles H. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, Il Mulino, Bologna 1982, *La storiografia italiana degli ultimi vent'anni* a cura di Luigi de Rosa, Bai, Roma 1989 Vol. I., *Storici e storiografia del Medioevo italiano, Antologia dei saggi* a cura di Gabriele Zarella, Patron, Bologna 1984.

3 Félegyházi József, *A középkor Egyháza*, Budapest, Pázmány Péter Irodalmi Társaság, 1939. Southern, *Nyugati társadalom és az egyház a középkorban*, Budapest, Gondolat, 1987.

4 Carlo Salinari, *Profilo storico della letteratura italiana*, Editori Riuniti, 1972., *Enciclopedia della letteratura*, Istituto Geografico de Agostini S.p.A Novara 1983., *Sintesi della storia della letteratura italiana degli ultimi vent'anni* a cura di Alberto Asor Rosa Firenze, La Nuova Italia 1979., Hay, Denys, *Storici e cronisti dal medioevo al XVII sec.* Bari, 1981., Laterza, Batkin, Leonid, *Dante e la società italiana del*

- Trecento, Bari, 1970, Laterza. Balzani, Ugo, *Le cronache italiane nel Medioevo* (Hildheim, New York 1973) ed. Librai della Real Casa, Milano, 1909.
- 5 Gida Rossi, *Bologna nella storia nell'arte e nel costume*, Bologna, Zanichelli, 1937.
- 6 Illuminato Peri, *Uomini, città e campagne in Sicilia dall'XI al XIII secolo*, Laterza 1978, Roma-Bari
- 7 Federico II e L'Italia. *Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti*, Edizioni De Luca-Editalia, Roma, 1995.
- 8 J. L. A. Huillard-Bréholles, *Historia diplomatica Friderici secundi*, 6 voll. in 12 parti, Paris 1852-61., E. Winckelmann, *Acta imperii inedita*, 2 voll., Innsbruck 1880-85, inoltre gli *Annali di Colonia*, *Ryccardi de Sancto Germano*, *Chronica*, cura di C.A. Garufi, *Rerum italicarum Scriptores*, II serie, vol. VII, parte 2, Bologna 1936-38; Matteo di Parigi, *Chronica majora*, 7 voll., a cura di H. R. Luard, Rolls Series 1872-83, poi la sua *Historia minor*, 3 voll., a cura di F. Madden, Rolls Series 1865-69., *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, 4 voll., a cura di L.T. Belgrano e C. Imperiale di Sant'Angelo, M. Amari, *Biblioteca arabo-sicula, versione italiana*, 2.voll., Torino-Roma 1880-81. Una delle prime edizioni delle *Costituzioni di Melfi* è quella napoletana di Sixtus Riessinger del 1475., gli annali guelfi e ghibellini di Piacenza e quelli (solo guelfi) di Parma: *Annales placentini gibellini*, *MGH, SS, XVIII*, *Annales placentini guelfi*, *MGH, SS, XVIII* e *MGH, Scriptores in usum scholarum*, a cura di O. Holder - Egger, Hannover-Leipzig 1901, *Annales parmenses maiores*, *MGH, SS, XVIII*, *Chronicon parmense*, *Rerum Italicarum Scriptores*, 2a ed., vol. IX, parte 9.
- 9 Salimbene de Adam da Parma: *Cronaca*, traduzione di Berardo Rossi, Bologna, Radio Tau, 1987. La prima edizione stampata della *Cronica* di Salimbene uscì a Parma nel 1857, col titolo: «*Chronica fra Salimbene Parmensis, Ordinis Minorum ex codice Bibliothecae Vaticanae, nunc prima edita, Ex officina Petri Fiaccordi, Parmae MCCCCLVII*» nella collana «*Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentiam pertinentia*». Durante la preparazione di questo saggio ho utilizzato la *Cronica* di Salimbene tradotta in italiano da Berardo Rossi, confrontandola con la nuova edizione critica di Giuseppe Scalia, Bari-Laterza, 1966.
- 10 Salimbene, *op. cit.*, p. 87.
- 11 Su Gioacchino da Fiore cfr.: Leonardo Perini: *Gli utopisti, delusioni della realtà, sogni dell'avvenire* in: Storia d'Italia Annali 4, *Intellettuali e potere* a cura di Corrado Vivanti Torino, Einaudi 1981. Ancora su Gioacchino da Fiore v.: Salimbene de Adam da Parma, *Cronica*, traduzione di Berardo Rossi Bologna, Radio Tau, 1987, Salimbene de Parma, *Storie dei santi, profeti e ciarlatani* a cura di Vittorio Dornetti, Milano, Xenia, 1989.
- 12 Leonardo Perini, *op. cit.*
- 13 L. Perini, *op. cit.* 11 Su Gioacchino da Fiore cfr.: Leonardo Perini: *Gli utopisti, delusioni della realtà, sogni dell'avvenire* in: Storia d'Italia Annali 4, *Intellettuali e potere* a cura di Corrado Vivanti Torino, Einaudi 1981. Ancora su Gioacchino da Fiore v.: Salimbene de Adam da Parma, *Cronica*, traduzione di Berardo Rossi Bologna, Radio Tau, 1987, Salimbene de Parma, *Storie dei santi, profeti e ciarlatani* a cura di Vittorio Dornetti, Milano, Xenia, 1989.
- 14 Salimbene, *op. cit.*, p. 39.
- 15 Salimbene, *op. cit.*, p. 33.
- 16 I versi di mago Merlino occupano intere pagine nella *Cronica* di Salimbene, pp. 736-739.
- 17 Le profezie di Michele Scot29 In Jacques Le Goff, *Intervista sulla storia* a cura di Francesco Maiello, 1982, Laterza, Roma-Bari, p. 45.
- 18 Sulla figura del chierico, vero e proprio intellettuale medievale cfr.: Jacques Le Goff, *Gli intellettuali nel medioevo*, Mondadori, Milano, 1959.
- 19 Salimbene, *op. cit.*; cfr.: le frasi già citate di Gioacchino da Fiore
- 20 cfr.: «...Con più di mille giaccio, qua dentro è 'l secondo Federico...» in *Divina Commedia* di Dante. Qui si pensa che anche Dante usasse la *Cronica* di Salimbene
- 21 Salimbene, *op. cit.*, p. 215.
- 22 Salimbene, *op. cit.*, p. 218.
- 23 Salimbene, *op. cit.*, pp.485-486.
- 24 Salimbene, *op. cit.*
- 25 Salimbene, *op. cit.*
- 26 Salimbene, *op. cit.*
- 27 Salimbene, *op. cit.*
- 28 Salimbene, *op. cit.*
- 29 In Jacques Le Goff, *Intervista sulla storia* a cura di Francesco Maiello, 1982, Laterza, Roma-Bari, p. 45.

come manoscritto n. 7260. Si può presumere che al momento della morte Salimbene avesse la *Cronica* presso di sé. Il buio delle circostanze sulla morte si estende per molto tempo alle vicende del manoscritto. Anzi le vicende del manoscritto costituiscono un piccolo giallo. Si ha il dubbio che la spregiudicatezza dell'opera creasse psicosi dell'occultamento. Non se ne ha notizia nei secoli XIII e XIV. La *Cronica*, nel suo manoscritto autografo, era conosciuta nel secolo XV (quando lo usava Flavio Biondo, Tristano Calco e forse il Platina). Verso la metà del secolo XVI la vide in Parma Onofrio Panvinio. Nel Cinquecento la consultarono lo storico modenese Carlo Sigonio, il ferrarese residente a Parma Bonaventura Augeli e il bolognese Cherubino Ghirardacci. Abbiamo pure, nel 1572, la testimonianza della consultazione di uno studioso parmense, il Da Erba. Alla fine del secolo XVI il manoscritto della *Cronica* si trovava a Roma, dove l'11 febbraio 1587 veniva donato dal cardinale Iacopo Savelli, sommo inquisitore, al parmense mons. Paolo Sanvitale. Nel secolo XVII il manoscritto scomparve e molti pensarono fosse andato definitivamente perduto o volutamente occultato. La sua conoscenza presso gli studiosi si andò sfuocando. Al principio del secolo XVIII comincia una vera caccia al manoscritto, da parte dei più celebri eruditi. Apostolo Zeno ne chiede notizia al Muratori nel 1791. Muratori risponde di non averne potuto saper nulla e, in un passo della sua opera *Rerum Italicarum Scriptores*, confessa di ritenerlo perduto o chiuso in qualche carcere, di dove non può trarlo... Probabilmente le ricerche furono condotte nella zona di Parma e delle città vicine, o negli archivi e nelle biblioteche francescane. Invece il manoscritto giaceva ignorato nella biblioteca di una famiglia della nobiltà di Roma. Lo rinvenne verso il 1755 lo spagnolo padre José Torrubia, francescano osservante, nel suo soggiorno romano presso la curia generale (dal 1752 all'anno della morte 1761), dove ricoprì, fra gli altri, l'ufficio di archivista e cronologo dell'ordine. Egli ebbe accesso alla biblioteca del principe romano.» in Berardo Rossi, *op. cit.*, pp. XXI-XXII.

Albert Berzeviczy (1853–1936): un protagonista di primo piano nei rapporti tra Italia ed Ungheria.

ANDRÁS MIHÁLY MAROSF I

Albert Berzeviczy può essere considerato l'antesignano della ripresa dei contatti culturali italo-ungheresi dopo la prima guerra mondiale. La base del suo concetto di continuità storico-politica è la seguente: la magiarità aveva tratto dalla cultura di Roma le fonti di sviluppo della sua individualità, e perciò doveva tornare a collegarsi alla cultura di Roma, per compiere la missione che le era stata affidata nel bacino danubiano.

si è diplomato in Lingua e Letteratura italiana nel 1999 presso la Scuola Superiore di Pedagogia Dániel Berzsenyi di Szombathely, con una tesi sui rapporti culturali tra Italia ed Ungheria nel secolo XX.

Nacque nel 1853, da un'antica famiglia nobile dell'Alta Ungheria (Felvidék, parte dell'Ungheria storica oggi compresa nella Repubblica di Slovacchia): erano passati soltanto alcuni anni dalla sanguinosa repressione della guerra d'indipendenza (1848-49) e l'Ungheria era ancora sottoposta all'impero centrale di Vienna. Berzeviczy trascorse la sua prima giovinezza in un'atmosfera soffocante: solo dopo la conciliazione, avvenuta nel 1867, tra l'Austria e l'Ungheria si poté respirare più liberamente. In seguito, in un'epoca in cui il clima politico solo in apparenza fu tranquillo e spensierato, ma in realtà pieno di contraddizioni, Berzeviczy occupò già giovanissimo cariche importanti nell'alta amministrazione e nell'insegnamento superiore. A ventiquattro anni ottenne incarichi di carattere amministrativo nella vita pubblica; la Scuola Protestante di diritto di Eperjes (Prešov, passata dall'Ungheria alla Cecoslovacchia dopo i trattati di pace di Versailles-Trianon) gli offrì la cattedra di storia del diritto. Seguace della corrente liberale nazionalista, entrò presto nella vita politica e percorse anche qui una brillante carriera: non aveva ancora compiuto trent'anni quando nel 1881 assunse il mandato parlamentare. Grazie alla sua competenza nel risolvere e gestire i problemi di politica internazionale, gli venne affidata la presidenza della Commissione per la politica estera della Camera Alta.

Le sue esposizioni chiare e le sue sintesi efficaci furono sempre seguite con grande interesse. Più tardi, nel Gabinetto del conte István Tisza, venne nominato Ministro dei Culti e della Pubblica Istruzione, e diventò poi Presidente della Camera. In quest'ultima sua funzione guidò nel 1911, in occasione del Cinquantenario della Terza Italia, una numerosa delegazione di deputati ungheresi. A Roma pronunciò un discorso pieno di ammirazione per l'Italia, che fu un vero atto di fede e con il quale, forse per gli accenti troppo «risorgimentali» si inimicò l'erede al trono, l'arciduca Francesco Ferdinando. Poco dopo dovette dimettersi dalla Presidenza della Camera.

L'intensità della vita politica non rallentò il lavoro scientifico e di ricerca storica e artistica e non gli fece mai dimenticare la sua passione di studioso, passione che lo portò a frequenti viaggi in molti paesi, ma specialmente in Italia. Studiò nelle biblioteche e consultò i ricchi archivi di Napoli, di Milano, di Modena e di Venezia.

Frutto di questi profondi studi è tutta una serie di articoli e volumi. Uno dei primi è intitolato *Italia* e risale al 1898, una rassegna storico-artistica delle varie regioni ita-

2390

FRANKLIN-TÁRSULA

CORVINIA

RIVISTA DI SCIENZE LETTERE
ED ARTI DELLA
SOCIETÀ UNGHERESE-ITALIANA

MATTIA CORVINO

DIRETTA DAL PRESIDENTE
ALBERTO BERZEVICZY
E DAI SEGRETARI
TIBERIO GEREVICH E IVIGI ZAMBRA

1921



BYDAPEST,
EDIZIONE DELLA „MATTIA CORVINO”
TIPOGRAFIA FRANKLIN.



liane. Un secondo volume, *La pittura, la scultura e l'arte industriale del Cinquecento*, ci dà un'immagine ampia su questo periodo molto importante per la storia dell'arte europea. Ma la sua opera più notevole nel campo degli studi italiani è la *Beatrice d'Aragona* che descrive la vita della moglie di Mattia Corvino in base a documenti d'archivio. Gaetano Caracciolo, Principe di Castagneto, definì quest'opera «uno degli anelli di congiunzione della coltura dell'Italia e dell'Ungheria, foggato con vera eleganza di forma e alti intendimenti d'arte». Lo studio ottenne il gran premio dell'Accademia Ungherese delle Scienze, la quale elesse poi Berzeviczy suo presidente (rimase in carica per più di sei lustri, e non lasciò la presidenza che poche settimane prima della morte, quando sentiva come rapidamente venissero a mancargli le forze).

Dopo la guerra - certamente non voluta da lui, che era intimo amico e convinto seguace del conte Tisza - si rese conto tra i primi che con un orientamento italiano sarebbe stato possibile mirare alla salvezza dell'Ungheria, terribilmente mutilata dal Trattato di Versailles-Trianon. La constatazione si basava non soltanto su reali considerazioni politiche ed economiche, ma anche su tradizioni secolari di rapporti fra i due



In ginocchio, giu-
rate. E partitevene
con un cuore più ma-
schio, non nella speranza
ma nella certezza.
Addio.

Il Vittoriale: 22 ottobre 1929.

Gabriele d'Annunzio

Messaggio di d'Annunzio alla Società «Mattia Corvino»

popoli: egli dedicò gli ultimi quindici anni della sua lunga ed attiva vita a questo ideale, con uno zelo veramente eccezionale ed ammirevole, specialmente se prendiamo in considerazione la sua età avanzata. A tale scopo fondò nel 1920 la Società Mattia Corvino, che poi diventò uno dei più validi fattori della collaborazione spirituale italo-ungherese.

Berzeviczy non tralasciò mai un'occasione, sia nel Senato del Regno che in congressi e convegni internazionali, di affermare sempre la sua ammirazione per l'Italia, di esaltare l'amicizia italo-ungherese. Nel 1927, dopo che il Rettore dell'Università «La Sapienza», prof. Del Vecchio ed il presidente dell'Istituto per l'Europa Orientale, Giannini, rilevarono la feconda attività di studioso e di statista che Berzeviczy aveva



« Su, in piedi, o
Magiari! » 3

Questa è oggi la parola eterna della Vostra Terra. Voi non potete aver quiete, non potete dormire, non potete indugiare, finché non abbiate rivendicata tutta quanta la Vostra Terra. Soltanto allora, forse, ritroverete le ossa di Sándor scomparso nella battaglia

dedicato alla causa della collaborazione intellettuale e politica italo-ungherese, egli definì così lo scopo della sua attività, la sua relazione con l'Italia e l'affetto per questa: «Non nego che colle mie conferenze (...) io voglio servire in prima linea la causa della mia sfortunata patria. Ma la forza motrice che mi attrae sempre nuovamente in Italia, è senza dubbio il mio fanatico amore per l'Italia. Or questo amore non merita riconoscenza, è - io potrei dire - egoistico. Felici coloro che conoscono l'Italia e perché la conoscono, la comprendono, e perché la comprendono l'amano! Infelici invece coloro che sono privi di questa conoscenza e di questo amore. Perché l'uno significa una immensa ricchezza dell'anima, che non può essere paragonata a null'altra; mentre l'altra significa una deplorabile povertà dell'anima, che non può essere né sostituita, né indennizzata da null'altro.»

Il primo aprile del 1920 l'Alto Commissario d'Italia, Vittorio Cerruti si recò da Albert Berzeviczy e lo invitò a prendere l'iniziativa per la costituzione di una società che avesse lo scopo di curare e di sviluppare le relazioni culturali tra l'Italia e l'Ungheria, e di cooperare nel campo intellettuale aiutando il riavvicinamento dei due popoli. Berzeviczy, dopo aver ottenuto con intense trattative tutte le approvazioni delle autorità competenti, il 22 aprile si recò da Cerruti per accordarsi sul modo di procedere. Venne preparata così una conferenza per il 2 maggio. A questa conferenza intervennero, oltre Cerruti, da parte della Legazione Italiana il generale Mombelli, il maggiore Principe Pignatelli, il console Pittalis e il colonnello Jacomoni. Da parte degli ungheresi, oltre il presidente Albert Berzeviczy erano presenti e presero parte alle deliberazioni il conte Albert Apponyi, il conte József Somssich, il conte e la contessa Hoyos, Gyula Pekár, il barone József Sztérényi, Antal Éber, Rudolf Havas, Tibor Gerevich, József Vészi, il conte Olivér Woracziczky, János Bogy, Antal Radó, Luigi Zambra, József Kaposy, Sándor Kőrösi, Amadé Rudan, Aladár Fest, Béla Procopius ed altri. Durante la conferenza fu approvato lo statuto che costituiva la base dell'attività dell'associazione: la Società Mattia Corvino, in base allo statuto, si costituì il 20 giugno, la prima serie di sedute pubbliche e conferenze iniziò il 28 dicembre 1920.

Il nome ufficiale della società era *Korvin Mátyás magyar-olasz tudományos, irodalmi, művészeti és társadalmi egyesület*; Società ungherese-italiana *Mattia Corvino* di scienze, lettere, arti e relazioni sociali. La sede della Società era a Budapest, ma potevano costituirsi sezioni in provincia ed in Italia. Nel 1924 si svolsero trattative per la formazione della sezione romana, mentre nella primavera del 1927, per iniziativa del Prof. Jenő Koltay-Kastner, si costituì a Pécs una sezione autonoma. Le lingue ufficiali della Società erano l'ungherese e l'italiano. Sullo stemma della Società si può vedere il corvo di Mattia Corvino con intorno la scritta *Korvin Mátyás Egyesület = Società Mattia Corvino* e l'anno della fondazione, 1920.

La Società si prefisse come scopo la cura e lo sviluppo delle relazioni scientifiche, letterarie, artistiche e sociali tra l'Ungheria e l'Italia: voleva diffondere in Ungheria la conoscenza della lingua, della letteratura e dell'arte italiana, ed allo stesso modo far conoscere in Italia le condizioni dell'Ungheria, nonché la lingua ungherese. Si decise di stabilire cooperazioni sociali soprattutto nel campo della beneficenza. Per raggiungere i suoi scopi la Società organizzava conferenze scientifiche e letterarie, esposizioni artistiche, convegni sociali, rappresentazioni teatrali e concerti in Ungheria ed in Italia, corsi di lingua italiana ed ungherese, scambi di docenti tra università; offriva borse di studio e viaggi per l'Italia, pubblicava un periodico italiano, la *Corvina*, ed opere scientifiche e



letterarie, provava a stabilire rapporti tra le analoghe società d'Ungheria e d'Italia. I fondi della Società provenivano da fondazioni, dai proventi delle conferenze, delle rappresentazioni, dei concerti, dai sussidi governativi e da altre donazioni. La Società doveva rendere conto della sua attività in una relazione annuale redatta in lingua ungherese ed italiana.

Tra i soci della *Mattia Corvino* era presente il fior fiore dell'aristocrazia italiana e ungherese, che nello stesso tempo rivestiva incarichi nell'alta amministrazione pubblica. Tali furono: il Conte Lajos Ambróczy, Ministro plenipotenziario; il Conte Albert

Apponyi, Consigliere particolare di Stato, deputato; il Conte Kunó Klebelsberg, Consigliere particolare di Stato, Sottosegretario di stato, dal 1922 Ministro della Cultura e della Pubblica Istruzione; Gaetano Caracciolo principe di Castagneto, Ministro d'Italia; il Conte Enrico San Martino di Valperga, Senatore del Regno d'Italia. Non mancavano neanche dignità ecclesiastiche, come per esempio il Padre provinciale Giuseppe Casari O.S., il vescovo Vilmos Fraknói e il Cardinale principe-primate dell'Ungheria, Mons. János Csernoch. Tra i soci troviamo scrittori, scultori, pittori, pubblicisti, avvocati, giudici, industriali, direttori di banche, molti professori e direttori di licei e di università. Si deve menzionare che nel 1925 il Comitato propose l'elezione di due presidenti onorari, uno ungherese ed uno italiano: così il 15 dicembre 1925, con voto unanime dell'Assemblea vennero eletti il Cardinale János Csernoch e Benito Mussolini come nuovi presidenti onorari.

La Società svolse un'attività molto feconda nel campo culturale italo-ungherese e contribuì notevolmente al riavvicinamento dei due popoli divisi dalla guerra appena conclusasi. L'organizzazione di conferenze, riunioni, commemorazioni, esposizioni e serate musicali, sia in Ungheria che in Italia, costituiva gran parte della sua attività. Oltre a questo pubblicava la «sua» rivista, la *Corvina*, e moltissimi libri e saggi che avevano per argomento i rapporti italo-ungheresi.

L'attività pubblica della Società Mattia Corvino cominciò con la seduta del 28 dicembre 1920. Il programma della prima riunione comprendeva un discorso inaugurale, in cui il presidente Berzeviczy fece una sintesi delle relazioni storiche italo-ungheresi ed una conferenza del segretario Gerevich con proiezioni, intitolata *Il Maestro italiano della croce apostolica d'Ungheria* (Francesco Francia).

Per celebrare il sesto centenario della morte di Dante Alighieri la Società Mattia Corvino decise di organizzare una serie di feste. Le *Feste dantesche* iniziarono a maggio e si svolsero durante tutto il 1921. Il programma del Centenario dantesco venne elaborato dal dantista ungherese József Kaposy. Tra il primo maggio e il cinque giugno si organizzarono quattro mattinate dantesche. Il 6 novembre venne inaugurata nella Sala d'onore del Museo Nazionale Ungherese la Mostra dantesca della *Mattia Corvino*. Accanto al numeroso e distinto pubblico erano presenti il Nunzio Apostolico Mons. Lorenzo Schioppa e Gaetano Caracciolo principe di Castagneto, Ministro d'Italia. La mostra rimase aperta fino a Natale, e venne visitata da più di diecimila persone. Il 12 dicembre si svolse, nel Salone dell'Accademia di Musica, la *Festa musicale dantesca della «Mattia Corvino»*. Venne eseguita per la prima volta la sinfonia «Vita Nuova» che Jenő Hubay aveva composto proprio su invito della *Mattia Corvino*. Prima dell'esecuzione della sinfonia, la signora Erzsébet Paulay del Teatro Nazionale recitò in ungherese ed in italiano, nella traduzione del Prof. László Kőszegi, l'ode «Dante» di János Arany. La *Mattia Corvino* pubblicò una nuova traduzione della «Vita Nuova» e in un fascicolo a parte della Biblioteca della *Mattia Corvino* la Bibliografia dantesca ungherese, compilata da József Kaposy. La società decise l'emissione di una medaglia commemorativa del centenario dantesco ungherese. La medaglia è opera degli scultori József Damkó e Lajos Berán; il diritto rappresenta l'incontro di Dante con Carlo Martello, re titolare d'Ungheria nel Canto VIII del Paradiso e porta la scritta «*Oh beata Ungheria se non si lascia più malmenare...*»; il rovescio rappresenta l'Ungheria che depone il ramo d'ulivo sull'ara del culto dantesco, e porta l'iscrizione «*A gyászoló magyarság Dante emlékének – 1921*» (*I magiari tutti, in cordoglio a memoria di Dante – 1921*).

Si deve ricordare che il Ministro della Pubblica Istruzione, in un'ordinanza, invitò tutte le scuole medie dell'Ungheria a commemorare nel settembre del 1921 il sesto centenario della morte del Sommo Poeta italiano.

Il 28 novembre 1922 la società ospitò gli escursionisti del «Circolo di studi economici» di Trieste giunti a Budapest per studiare sul posto le condizioni sociali ed economiche dell'Ungheria. La gita fu organizzata su iniziativa del barone Lodovico Villani, allora Console generale d'Ungheria a Trieste.

Il 14 gennaio e il 25 febbraio 1923 la Società Mattia Corvino organizzò due commemorazioni per il centenario della nascita di Sándor Petöfi. Ma la *Mattia Corvino* non credette di aver assolto il suo compito con le commemorazioni in Ungheria e si fece promotrice di alcune commemorazioni petöfiane in Italia. L'organizzazione degli eventi in loco venne svolta a Trieste dalla Società Minerva, a Roma dall'Istituto per l'Europa Orientale.

Cogliendo l'occasione della venuta a Budapest del grande musicista italiano Pietro Mascagni, il 28 dicembre 1924 la *Mattia Corvino* organizzò una festa musicale nel Salone dell'Accademia di Musica in onore del Maestro. Il signor József Gábor, della Reale Opera di Budapest, presentò uno studio sulla *Cavalleria rusticana*, scritto dal critico Aurél Kern, direttore del Conservatorio Nazionale di Musica. Seguirono poi arie scelte dalle varie opere di Mascagni.

Il 6 giugno 1925 la società si radunò per festeggiare il XXV anniversario del regno di Vittorio Emanuele III. Parlarono Berzeviczy e il Ministro d'Italia, conte Durini di Monza. Il presidente rivolse poi parole di saluto al conte Kunó Klebelsberg che in quei giorni era stato insignito del Gran Cordone dell'Ordine della Corona d'Italia, al barone Lodovico Villani console generale d'Ungheria a Milano, ed allo scrittore italiano, Alessandro de Stefani. Il de Stefani presentò poi un atto del suo *Calzolaio di Messina*, ed un atto del dramma *Bisanzio* di Ferenc Herczeg, da lui tradotto in italiano col barone Villani.

Il centenario della nascita di István Türr venne commemorato il 15 maggio 1925 a Milano nel Circolo Filologico, dove parlò anche il presidente Berzeviczy. Il giorno dopo *Il Corriere della Sera* scrisse: «Uditorio imponente – la folla delle grandi occasioni – ieri sera, nel salone del Circolo Filologico, ad ascoltare Alberto Berzeviczy che veniva a parlarci di Stefano Türr. L'illustre uomo politico e scienziato ungherese poté dunque subito esprimere la sua soddisfazione constatando come valga ancora qui il fascino dei ricordi che egli veniva a rievocare. Con parola lenta, con chiara espressione italiana, con sobrietà di frase schiva di retoriche, con austera e precisa fedeltà di storico, l'oratore passò in ordinata rassegna la vita avventurosa di Stefano Türr (...). Assistevano alla conferenza oltre la signora Berzeviczy, la signora Stefania Türr, il gen. Cattaneo, comandante del Corpo d'Armata, in rappresentanza del ministro della Guerra; il ten. gen. Danioni, comandante la Divisione di Milano; il gr. uff. Raimondi, procuratore generale della Corte d'Appello, numerose altre autorità cittadine e i consoli di varie nazioni».

Nel maggio del 1927 il presidente, invitato dall'Istituto per l'Europa Orientale, tenne una conferenza nell'Aula magna dell'università «La Sapienza»: *Sulla verità circa la storia dell'Ungheria*. Da Roma Berzeviczy si recò a Torino per consegnare ai magistrati di quella città il regalo della Società Mattia Corvino, un'artistica vetrata policroma. Il capoluogo del Piemonte ricevè questo dono per aver ospitato, nei lunghi anni del suo esilio, Lajos Kossuth e ne custodì poi, fino al ritorno in patria, la «salma venerata».

Il 10 marzo 1934 Felice Felicioni, presidente della Società Nazionale «Dante Alighieri» inaugurò solennemente la Sede del Comitato di Budapest della «Dante Alighieri» di cui venne eletto presidente il Prof. Paolo Calabrò. Felicioni consegnò ad Albert Berzeviczy, presidente onorario del Comitato di Budapest, il Diploma d'onore e la Medaglia d'oro della «Dante Alighieri».

Le organizzazioni atte a diffondere la cultura italiana in Ungheria si erano dunque rafforzate, avevano di anno in anno presentato, al pubblico di Italia ed Ungheria, manifestazioni culturali, celebrazioni tematiche, eventi artistici, che volevano sicuramente dimostrare un'attività non solo di presenza e luogotenenza nel territorio, ma soprattutto di coinvolgimento degli intellettuali (soprattutto ungheresi) in un'opera di collaborazione culturale che comunque avrebbe lasciato un segno duraturo nella storia stessa dell'Ungheria.

Oggi, mentre la Società Corvina non esiste più, vive però il ricordo del suo organo ufficiale, la *Corvina*, anche nella rivista di italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura a Budapest, che in omaggio al prestigioso periodico del passato viene pubblicata con il titolo di *Nuova Corvina*.

La prima pagina del primo numero della pubblicazione ci ricorda che la *Corvina* è una rivista di scienze, lettere ed arti della società italo-ungherese *Mattia Corvino*: «Incontrò subito simpatie ed incoraggiamenti in Italia, ed è letta ed apprezzata anche oggi nei circoli scientifici dell'Italia fascista», disse il presidente Berzeviczy in una seduta del 1935. Il primo fascicolo venne pubblicato con il sostegno del Ministero Ungherese per gli Affari Esteri, del Ministero Ungherese della Pubblica Istruzione, del conte Fülöp Hoyos-Wenckheim e del signor Camillo Castiglioni, Direttore generale della Banca Ungaro-Italiana.

La vita della rivista può essere divisa in tre periodi. Il primo, dalla fondazione fino al 1936, un anno molto triste per la *Corvina* e naturalmente anche per la *Mattia Corvino* perché con la morte di Albert Berzeviczy la società perse il suo capo spirituale. I problemi però non si presentarono con la morte del presidente, poiché ne esistevano già molto prima. La crisi economica mondiale aveva causato anche per l'Ungheria danni che non si potevano risanare da un anno all'altro. Per gli scarsi mezzi finanziari si fu costretti a ridurre la rivista ad una specie di bollettino annuale, che anzi dal 1931 uscì con scadenza biennale. Pensando che la ratifica della Convenzione culturale avrebbe dato un nuovo slancio alla cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria, Berzeviczy si rivolse al Ministro della Pubblica Istruzione Bálint Hóman, per chiedere appoggio alla rivista: argomentò la sua richiesta con il fatto che, mentre esistevano a Budapest tre periodici francesi, oltre alla *Corvina* non ce n'era nessun altro di lingua italiana, cosa che non corrispondeva all'intensità dei rapporti culturali italo-ungheresi. Il presidente sperava che la rivista sarebbe ritornata ad uscire con scadenza semestrale, come era da principio.

Gli anni 1936 e 1937 costituiscono il secondo periodo, il «periodo di transizione». In questi anni la rivista cercò di formare la sua nuova immagine. L'annata 1937 è dedicata alla visita del Re Vittorio Emanuele III, per la commemorazione di Eugenio di Savoia, liberatore dell'Ungheria. Questo volume non contiene nient'altro, solo gli articoli sul principe Savoia.

Il terzo periodo incomincia nel 1938 e dura fino alla cessazione dell'attività della rivista, l'anno 1944. Il volume del 1938 esce come primo numero della «Nuova Serie; Anno I». All'inizio del fascicolo vengono pubblicati i saluti e gli auguri dei ministri per

gli Affari Esteri dei due paesi, il conte Galeazzo Ciano e Kálmán Kánya, e il Sottosegretario di stato al Ministero per la Stampa e per la Propaganda, Dino Alfieri, presidente dell'Associazione milanese degli «Amici dell'Ungheria». Tutti posero l'accento sul nobile compito, il riavvicinamento dei due popoli e l'approfondimento delle relazioni culturali che la rivista *Corvina* si era assunto.

Ogni numero è composto da varie sezioni. I primi volumi comprendono, oltre gli articoli, una bibliografia seguita da rassegne che ci informano sugli eventi riguardanti i rapporti culturali tra le due nazioni. Un'altra parte è costituita dal Bollettino della Società Mattia Corvino, che descrive l'attività della società, i temi delle sedute ed in alcuni volumi troviamo persino la copia dei verbali delle Assemblee Generali. I fascicoli appartenenti alla nuova serie (1938), sebbene non comprendano il Bollettino della Società Mattia Corvino, si soffermano su vari argomenti. Così troviamo una parte composta da un notiziario, da una rassegna economica, da notizie che riguardano il teatro, la musica e le esposizioni.

C'è poi la sezione delle «Recensioni», che viene seguita dalla «Bibliografia italo-ungherese». È di seguito inserito il «Bollettino dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria» che comprende la cronaca delle attività dell'Istituto, il «Notiziario delle manifestazioni culturali italiane in Ungheria» ed infine il riassunto delle conferenze tenute nell'Istituto.

Gli articoli, per la maggior parte, si basavano sui testi delle conferenze, durante le quali oltre ai soci, tennero relazioni illustri scienziati, artisti e politici italiani, invitati dalla società. Le prime annate della *Corvina* sono dominate da scritti di carattere storico e letterario: si può dire che tutti i punti comuni della storia dell'Italia e dell'Ungheria siano stati illustrati ed elaborati dalla rivista. Se procediamo in ordine cronologico, ricordiamo gli studi sulle incursioni degli ungheresi in: Italia nel secolo X, che vogliono dimostrare come non si trattasse di scorrerie di un popolo nomade avido di bottino, ma di campagne promosse ed invocate dai principi italiani alleati. Altri scritti offrono importanti contributi allo studio delle relazioni italo-ungheresi sotto Santo Stefano, nel periodo degli Angioini e di Sigismondo di Lussemburgo, sotto Mattia Corvino e durante il Risorgimento. Ci sono articoli che hanno per tema la storia dell'Impero Romano, mentre altri ci informano di ricerche archeologiche. Per quanto riguarda la letteratura, la *Corvina* anche in questo campo vuole offrire un'immagine dettagliata: appaiono studi e traduzioni su e dalle opere di molti scrittori e poeti che appartengono alla «prima linea» della letteratura ungherese, come János Arany, Mihály Vörösmarty, Imre Madách, Mór Jókai, Endre Ady, Mihály Babits, Zsigmond Móricz, Kálmán Mikszáth, Gyula Krúdy (solo per menzionarne alcuni). Da parte italiana troviamo fra gli altri Leopardi, Verga, Manzoni, Pirandello, Tozzi, Pascoli, Foscolo, Carducci. È stato dedicato un fascicolo intero a Dante Alighieri (il vol. II della *Corvina*) in occasione del sesto centenario della morte, e a Sándor Petőfi (vol.V) per il centenario della nascita.

Il concetto principale dei redattori era sempre quello di far conoscere non soltanto le nuove correnti, ma anche gli scrittori, gli artisti e le figure più prominenti che le rappresentano: sono stati presentati così profili di Antonio Maraini, di Aba Novák, Pál C. Molnár, dei compositori Kodály e Bartók, dello storiografo Gyula Szekfű.

Ancora oggi, le pagine della *Corvina* ci offrono la testimonianza di una fervida attività di ricerca scientifica, anche se non dobbiamo dimenticarne l'importanza come documento del periodo, degli equilibri politici e diplomatici tra i due Paesi, da leggerli tra le righe (e non solo) di articoli e relazioni.

Dopo la seconda guerra mondiale l'Italia e l'Ungheria, come era già successo nel 1915, diventarono purtroppo di nuovo membri di alleanze militari ed economiche contrapposte, cosa che comportò la riduzione ad un livello minimo dei rapporti italo-ungheresi: tutto quanto realizzato durante il primo dopoguerra per ristabilire le relazioni tra i due paesi, cadde quasi nell'oblio, durante quarant'anni di Guerra Fredda.

Non bisogna però massificarsi in questa considerazione che proviene dai «grandi numeri» della politica culturale dei Paesi del blocco socialista: il seme gettato, durante gli anni '20 e '30, dagli operatori culturali che maggiormente promuovevano la cooperazione tra Italia ed Ungheria, portò sicuramente molto frutto, che forse solo negli anni '80 e '90 abbiamo potuto e possiamo apprezzare veramente.

Gli sforzi per conservare alla cooperazione culturale italo-ungherese vigore ed efficacia, sono ben evidenti nel testo della Convenzione culturale tra i due governi, stipulata nel 1935 ed ancora oggi da considerarsi testo-guida per comprendere le linee fondamentali della collaborazione accademica tra i due Paesi; la diffusione delle cattedre di italiano in Ungheria e di ungherese in Italia hanno creato quelle generazioni di studenti e studiosi che durante il *black-out* della Guerra Fredda si sono impegnati nella diffusione delle due culture, a vari livelli; inoltre, non ignoriamo che la matrice comune delle due culture, che in senso lato si identifica con quella del medioevo cristiano e costituisce una traccia notevolissima nella storia culturale dell'Europa intera, ha consentito una tale compenetrazione da rendere naturale la nascita di associazioni culturali legate nella minor misura possibile ad interessi strettamente politici.

Il caso della Società Mattia Corvino e della sua storia, in un momento particolarmente critico della politica italiana, anche se sicuramente potrà rivelarci momenti di «forzata simpatia» per il fascismo, non deve essere assolutamente «archiviato» tra le forme di propaganda culturale legate ad un momento politico di uniformazione ideologica: mi preme però ricordare come l'attività culturale di Albert Berzeviczy, iniziata in tempi *non sospetti*, si sia sempre informata alla diffusione di un ideale di pacifica collaborazione tra due popoli, uniti dall'amore per la bellezza di monumenti letterari, storici e naturali che a tutti appartengono per l'inalienabilità di essi dal patrimonio universale dell'umanità, ma sono meglio fruibili da tutti se esiste chi ce ne parla, chi ce li fa conoscere ed amare.

Per questi scopi nacquero la Società Mattia Corvino e la sua rivista, la *Corvina*, ed a questi scopi si diresse l'attività di Albert Berzeviczy e dei suoi collaboratori: professori universitari e di liceo, scrittori, artisti, ma anche «semplici» amanti dell'Italia, studenti e ricercatori nei campi più svariati. La loro attività può servire da modello per tutti coloro che tengono all'approfondimento dell'amicizia e della cooperazione tra i due paesi, e si impegnano a promuovere l'integrazione dell'Ungheria nella multicolore Europa unita.

BIBLIOGRAFIA

RÉTI GYÖRGY, *Budapest-Róma Berlin árnýékában. Magyar-olasz diplomáciai kapcsolatok a Gömbös-kormány megalakulásától a berlini háromhatalmi egyezményig 1932-1940. (Budapest-Roma all'ombra di Berlino. Rapporti diplomatici ungaro-italiani dalla formazione del Governo Gömbös al patto del triasse, 1932-1940)*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 1998.

JÁSZAY MAGDA, *Párhuzamok és kereszteződések. (Pparalleli ed incroci)* Budapest, Gondolat, 1982.

Rivista Corvina (1921-1944) Budapest, Franklin Társulat.



A: 1991-1992. autunno-inverno. Foto e idea: O. Toscani
B: 1990. primavera-estate. Foto e idea: O. Toscani

Il design e la pubblicità punto e a capo, ovvero Ettore Sottsass e Oliviero Toscani.

(Oliviero Toscani, *Reklám, te mosolygó hulla*,
Budapest 1999)

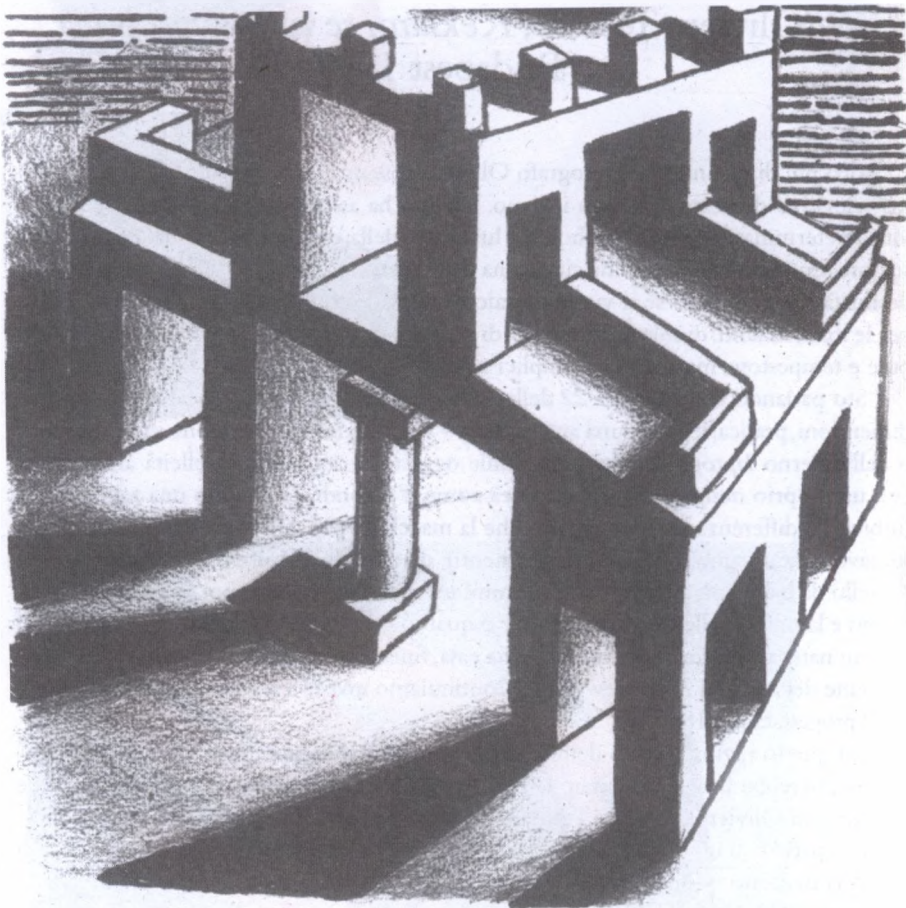
ANGELO PAGANO

Poco più di un anno fa il fotografo Oliviero Toscani si è raccontato in un programma televisivo dedicato al design italiano. L'artista ha associato alcuni episodi della sua vita a determinati oggetti o simboli, da lui amati, della creatività nostrana. Fra questi, il sempre provocatorio Toscani ha citato una delle creature più fortunate di questo settore, destinata ad un utilizzo se si vuole prosaico, un prodotto del design industriale passato per le mani di tanti: di solerti segretarie, di scrittori che l'hanno fatta ticchettare in notti buie e tempestose, ma anche di semplici studenti.

Sto parlando della *Lettera 22* della Olivetti, una macchina per scrivere di piccole dimensioni, pratica, leggera, una antesignana – volendo fare un paragone improponibile – dell'odierno *laptop*. Insomma, un umile oggetto senza nessuna velleità artistica ma con un proprio *design*, una propria linea come d'altronde ce l'hanno una zappa o una forbice. La differenza risiede nel fatto che la macchina per scrivere appena citata è nata sul tavolo da disegno di un architetto, mentre dietro agli altri utensili quotidiani come lo spillo da balia non abbiamo che anonimi inventori. È risaputo poi che sedie, appendiabiti e lampade dalle forme innovative o quanto meno audaci, firmati da grandi nomi e la cui naturale destinazione sarebbe una casa, finiscono di regola nella collezione permanente del M.O.M.A. di New York. Continuiamo invece a sederci sulla sedia *Thonet n°14* progettata nel 1859.

Da questo ragionamento deduciamo forse che il *design* è inutile (e futile ?) mentre bisognerebbe invece rivalutare le forme naturali, l'ergonomia di madre natura? Le memorie di Oliviero Toscani e l'attuale tema della crisi del design portano inevitabilmente a parlare di un grande della nostra architettura, Ettore Sottsass, al quale la città di Prato ha dedicato questa primavera una grande mostra retrospettiva (*Ettore Sottsass e Associati. 1980-1999*, dal 21 marzo al 30 maggio presso il museo di arte contemporanea Luigi Pecci) alla quale si è aggiunta quella tenutasi a Milano ad aprile, promossa da Cosmit in occasione del Salone Internazionale del Mobile. Un tributo dovuto al carismatico «vecchio» dopo anni di incomprensioni e polemiche sorte intorno alle case, agli arredi, alle suppellettili, al suo gesto artistico. Nato a Innsbruck nel 1917, trentino di famiglia e milanese d'adozione è partito progettando ceramiche dai forti colori ispirate a tradizioni ancestrali per passare successivamente all'*industrial design* e per la precisione proprio alla Olivetti, quaranta anni fa, nel 1959. Alla grande azienda di Ivrea – che l'anno scorso ha compiuto novant'anni – l'allora squattrinato Sottsass portò in dote un bagaglio culturale arricchitosi in quegli anni con le principali correnti della travolgente cultura giovanile del sessantotto, principalmente la *pop art* e la psichedelia da cui sono

derivati gli sgargianti colori che hanno accompagnato in seguito il periodo del movimento di neoavanguardia *Memphis* da lui stesso fondato negli anni Ottanta. Il risultato fu *Valentine*, trasgressiva sorella della *22*, uno strumento dattilografico per la prima volta racchiuso in un audace guscio di plastica color rosso vermiglio a cui seguiranno – sempre dalla matita di Sottsass – i primi *computer* voluti da Adriano Olivetti.



È quella una stagione felice di sinergie fra il creativo, gli ingegneri e i responsabili del settore commerciale del marchio. A quel tempo d'altronde la linea di una creazione (quella che, per usare ancora una volta un termine anglosassone, si chiama *product design*) prevaleva sulle ragioni più terrene del mercato, mentre negli ultimi trent'anni l'oggetto d'uso è diventato vittima del cosiddetto principio dei «bisogni indotti», delle strategie di vendita. Di tale situazione ha preso atto Sottsass, da sempre sostenitore del design visto come coadiuvatore quotidiano nella vita delle persone. Da sempre lui non si è mai sentito completamente un architetto imprigionato da calcoli e certezze ma – a detta di chi lo conosce bene – un umanista appassionato le cui linee vibranti e colorate spaziano libere e annullano il confine fra l'esterno-natura e l'interno-architettura. Una volta ha detto a Cleto Munari che oggi non c'è più un solo *design*. Il *design* si è abituato a citare, come si fa in letteratura, le frasi degli altri. Il concetto stesso di architet-

tura, inoltre, il maestro lo elabora in poche parole: «*Disegnare un luogo per abitare vuol dire disegnare una specie di tempio, perché previsto per quel tanto di sacralità che disegnando riusciamo a dedicare alla protezione di chi in quel luogo vi abiterà*». Un ritorno all'ancestralità, alla casa da vivere, «*luogo piuttosto che monumento*». È un proclama di morte del *design* ad accompagnare il ritorno di Sottsass all'architettura dopo averla abbandonata per le seduzioni dei colori selvaggi, dei totem, e delle forme cozzanti del già citato *Memphis*, esperienza assunta come punto di non ritorno raggiunto negli anni Ottanta dalla cultura progettuale dell'Occidente. A tale proposito, e per sottolineare il disagio che non è solo di Sottsass, un altro architetto italiano, Roberto Pamio, dalle pagine di un noto mensile di arredamento è ricorso a un'efficace metafora enologica: dopo il suo uso ed il suo abuso degli ultimi anni bisogna adesso lasciar decantare il *design*, farlo sedimentare sperimentando nel frattempo nuove strade.

Certo ancora oggi le ceramiche o i vetri di Sottsass – come pure quelli di Gae Aulenti, Paolo Deganello e Alessandro Mendini – che pur sono «oggetti superflui» continuano ad essere prodotti dai maestri vetrai di Murano o da *Cenedese*. Famose sono le ceramiche *Yantra* disegnate in 32 modelli, prodotte per la prima volta nel 1969 dalla *Società Design centre* (nota pure come *Poltronova*). Il maestro spiega il particolare amore verso la terracotta con il fatto che questo è un materiale antico e molto povero composto di terra e di fuoco, forse il più antico materiale inventato dall'uomo. Sottsass lo usa simbolicamente, come fosse la propria carne, a sottolineare l'urgenza di realismo e di profonda onestà artistica all'origine di un lavoro che spiazza e nello stesso tempo ammalia. Colonne di ceramica lavorata a mano, alte più di due metri disegnate nel 1964 ma realizzate in Toscana trent'anni dopo da Sandro Cammilli, evocano *totem* e *menhir* con i loro dischi policromi sovrapposti e poggianti su basi di legno bianco laminato. Insieme a Mendini allora Sottsass recupera forme e motivi arcaici aggiungendo alla loro sembianza muta, solenne e mistica, un lieve tocco di frivolezza. Gli stessi mobili, le sedie, le poltrone, l'arredamento per ufficio e le librerie suggeriscono un sentore di inquietudine, di lievemente sinistro, formano drammatici giochi di luce e ombra, sono come sculture pronte a esplodere o scomporsi. Le possenti, severe strutture di questi oggetti di arredamento talvolta vengono rese, a sorpresa, più leggere da vistosi inserti di plastica su cui sono stampati disegni o motivi frivoli. L'avvento del frivolo contemporaneo, appunto, quello degli orologi di plastica *Swatch*, dei telefoni cellulari maculati o delle automobili con pannelli intercambiabili a seconda del colore preferito in un particolare stato d'animo, è stato preparato già alla fine degli anni Sessanta da Sottsass con il suo specchio *Ultrafragola* (*Poltronova*). Al posto dell'astratta cornice geometrica si illumina una fluente chioma femminile di plastica rosa. Il materiale è sempre lei, la povera, vile plastica, regina del sintetico con in più l'aggiunta dello sfavillio di colori luccicanti per – come dice Paolo Deganello – riabilitare la moda, il linguaggio di massa, riconoscendo loro una dignità di progetto e *design* fino a farli diventare superficie significativa. Il breve profilo dedicato a Sottsass lo vorrei infine «firmare» citando ancora le sue parole, questa volta del 1997, prese dal catalogo della mostra milanese, per tracciare posteriormente i motivi di un discorso creativo che ha pochi uguali in questo secolo: «(...) *Quando i pensieri non ansimano, allora anche le righe sono sicure, le righe vanno da un punto a un altro in un colpo solo e i due punti di solito sono due punti certi: per lo meno gli architetti pensano così. Se invece i pensieri ansimano, se i punti certi sono pochi, le righe sono incerte, sono un po' storte, vanno in giro a cercare*».

Un'idea che non è pericolosa è indegna di chiamarsi idea, puntualizzava un secolo fa il grande scrittore ed esteta Oscar Wilde e a queste parole sembra essersi ispirata

l'intera carriera di Oliviero Toscani, noto in tutto il mondo come fotografo e direttore artistico della Benetton e da sempre nel campo della moda. Inventore di un nuovo modo di fare pubblicità occultando l'immagine dell'azienda e dei suoi capi d'abbigliamento per lasciare spazio alla pace, alla tolleranza e ai problemi sociali, Toscani ci ha fatto vedere fra l'altro giovani preti e suore che si scambiano un tenero bacio, un malato di AIDS agonizzante, la divisa lacerata e intrisa di sangue di un soldato croato trucidato dalle milizie serbe oppure una donna di colore che allatta un roseo bimbo biondo. Occhi aperti al mondo e gusto per la provocazione sono diventati un vero e proprio «marchio di fabbrica». Merito non tanto piccolo da ascrivergli è anche il fatto di essere il primo creativo ad avere un nome, un artista che è riuscito ad uscire dall'anonimato di un esercito di bravi pubblicitari che restano all'ombra delle case per cui lavorano. Prima però della consacrazione internazionale c'è una lunga marcia di avvicinamento narrata con passione da Toscani nel suo libro *La Pub est une charogne qui nous sourit* (Hoëbeke, Parigi, 1995) uscito in Francia in seguito al rifiuto degli editori italiani di pubblicarlo e tradotto quest'anno in Ungheria per i tipi della Park Kiadó di Budapest. Un volume in parte autobiografico in cui l'autore traccia un viaggio nel migliore dei mondi possibili, appunto quello della *réclame*. Una guida per non perderci nella foresta delle menzognere lusinghe pubblicitarie in cui c'è spazio pure per le impietose parole al vetriolo che Toscani spende per colleghi, stilisti e tutti coloro che son dotati di paraocchi. Un fotografo, come possiamo perciò intuire, da trent'anni in guerra con il mondo statico ed ipocrita della pubblicità e con il perbenismo intorno ad essa gravitante. Nessuno vuol sentir parlare della miseria del mondo, a nessuno piacerebbe vedere in televisione o sul giornale un bambino affetto dalla sindrome di Down indossare abiti firmati. Eppure Toscani si è proposto di infrangere i tabù e le paure dell'inconscio comune, come ad esempio quella che ci fa evitare la vista dei mendicanti perché tutti potremmo finire in simili condizioni. L'ambizione principale consiste nel rivoluzionare le regole nel gioco della pubblicità con una non-pubblicità.

Esordisce naturalmente con un'idea «pericolosa» (e geniale): qual è la più grande campagna pubblicitaria della storia dell'umanità? Quella di Gesù Cristo, è ovvio. Allo *slogan*, rivolto all'umanità, di «*Amate i vostri nemici*» fa da complemento il «logo», un simbolo semplice e splendido: la croce. Toscani, fulminato da questa intuizione, suggerisce così all'alba degli anni Settanta il nome per la marca di *jeans* con il suo amico imprenditore vuol creare: *Jesus*. I messaggi e i manifesti che accompagnano il lancio della collezione non possono essere più eloquenti. In una foto si vedono in primo piano dei pantaloni con la chiusura lampo aperta, non si può capire se si tratti di un uomo o di una donna, mentre una scritta recita: «*Non avrai altro jeans al di fuori di me*». In un altro poster appare un fondoschiena femminile ben tornito con indosso un generosissimo pantaloncino di *jeans* con un messaggio che ha fatto la storia della pubblicità italiana: «*Chi mi ama mi segue*». Apriti cielo! Il riferimento sacro è inequivocabile e di lì a poco si scatena il finimondo con tuoni e fulmini scagliati dal Vaticano, mentre dalla parte opposta la penna eretica di Pier Paolo Pasolini prende le difese dell'allora ventiseienne Toscani. Racconta il fotografo, nelle pagine del suo libro, come proprio in quel periodo il poeta di Casarsa combattesse la sua battaglia contro la omologazione dei corpi e degli spiriti, l'assuefazione di massa, la mutazione antropologica che ha irreversibilmente influenzato anche l'eros. La società dei consumi, con i mass media colpevoli di aver seppellito la civiltà contadina e dato alle cose un prezzo, non un valore, ha ispirato a Pasolini un amaro sapore di morte.

Sono frequenti in questa logica i momenti in cui Toscani risponde alle tante ves-
sazioni subite nel corso degli anni usando le pagine del libro per giustificare le proprie
scelte, per difendersi ma anche per autocelebrarsi, come capita di solito agli incompre-
si, lui rimasto il solo coerente con se stesso e con gli altri. Mi sembra a questo punto
interessante l'idea di pubblicare un simile volume in Ungheria, Paese dove i manifesti
più «scandalosi» di Benetton non sono mai apparsi in strada (mentre hanno trovato
spazio su riviste destinate ad un pubblico esclusivo) e dove la pubblicità in genere è
ancora molto giovane o, per meglio dire, ha subito un'involuzione nel passaggio dal
mercato socialista a quello occidentale. Infatti un articolo del quotidiano *Magyar
Nemzet* (La nazione ungherese) del 15/5/1999 parla di un curioso paradosso: l'epoca
della scarsità dei prodotti era ricca in compenso di bei manifesti pubblicitari. In
Ungheria erano tanti i grafici, i fotografi e tante erano le idee, mentre adesso le grandi
multinazionali hanno sì riempito gli scaffali dei negozi, ma hanno imposto anche cam-
pagne promozionali preconfezionate provenienti dall'Unione Europea o dagli Stati
Uniti. I creativi ungheresi hanno avuto poco tempo per digerire i rapidi cambiamenti
e tale situazione ha costretto alcuni a lasciare il paese. Fra questi Tibor Kálmán, emigra-
to negli Stati Uniti, ritorna in Europa e, ironia della sorte, viene scelto da Toscani alla
direzione della rivista *Colors* da lui fondata con il patrocinio di Benetton. Forse anche
il popolo di acquirenti magiari è impreparato e incapace di scernere una pubblicità che
gli «fa del male» da una che lo fa sognare, lo coccola, lo adula. I sogni si possono realiz-
zare, si può ambire a uno stile di vita migliore, ci si sente amati da una catena di ri-
storazione rapida o da una banca, allora perché arriva qui Toscani e fa il rompiscatole?
Un docente della facoltà di Sociologia dell'Università *Loránd Eötvös* di Budapest, Péter
Bodor, ha spiegato che gli ungheresi vogliono ancora vedere il bello nella pubblicità.
L'importante è garantire all'acquirente medio la qualità del prodotto e un ventaglio
anche minimo di scelta, così da rendere superflue propagande alternative. Nel caso della
Benetton non esisterebbe neppure una concorrenza fra case di moda, visto che i marchi
presenti nel Paese sono pochi e spendono cifre irrisorie per la guerra promozionale.
Non per ultimo bisogna dire che c'è ovviamente un bacino molto limitato di clienti.

Nel volume l'autore racconta le tappe di una conferenza stampa itinerante che lui
e Luciano Benetton hanno portato in giro per le capitali del mondo nel 1992 con l'in-
tento di chiarire le intenzioni e gli scopi del loro concetto di propaganda commerciale:
fra le città toccate quella di Budapest è sembrata a Toscani la più ricettiva e quella meno
schiava dei pregiudizi, grazie al modo innocente con il quale persone non abituate agli
schemi fissi della pubblicità «all'occidentale» si avvicinano ad essa (non dimentichiamo
però che quel pubblico era composto in numero limitato da utenti e in maggioranza da
addetti ai lavori e giornalisti). Sappiamo certo che da allora tanti passi avanti ha com-
piuto l'Ungheria in questo campo, anche qui esistono ormai i colossali cartelloni di cui
sette anni fa il fotografo lamentava l'assenza, anche se allora soffiava ancora il vento della
libertà, oggi magari si nota un po'di assuefazione alle regole che vengono da fuori.
Toscani vuol sensibilizzare i passanti piazzando i suoi celeberrimi manifesti di 6 metri
per 3 in una affollata strada del centro urbano. Vuole instaurare un dialogo con loro sui
cliché e sui luoghi comuni presenti nella pubblicità (e di conseguenza nello stile di vita
di tutti noi). Vuole parlare della ricchezza dello spirito e della libertà. Nonostante tutto
ciò il pubblico, alla vista di una foto inneggiante alla fraternità fra le razze, ha come un
sobbalzo, si indigna, si chiede come mai per promuovere un prodotto si debbano toc-

care temi sociali, filosofici o che portino comunque a un dibattito. La pubblicità rispetto all'arte o a qualsiasi altro media non avrebbe il diritto infine di far pensare, sono già tanti i problemi che abbiamo, resta lei l'unica fuga nel virtuale, in un mondo che non esiste ma che ci impone di pensare nel suo stesso modo: in positivo. Toscani conferma questa decerebrazione reclamistica utilizzando come pezza d'appoggio proprio il motto dei presidenti delle grandi agenzie pubblicitarie: «*L'industria pubblicitaria vende felicità*». Secondo la maggior parte dei «benpensanti» – così apostrofa i suoi nemici il fotografo milanese – non spetta ad un'azienda di maglioni catechizzare le nostre menti, troppo distratte per fare attenzione alle tragedie del pianeta. Messaggi in qualche modo crudi ledono il codice deontologico della pubblicità al pari di un video promozionale che contiene un inserto subliminale. Qualcuno potrebbe intervenire dicendo che il marchio per il quale lavora Toscani ha già avuto in passato il suo lancio e che oggi, arcinoto dovunque, non richiede una dimostrazione della bontà dei propri *pullover*. Il moralismo dettato dai foto-reportage con su il famigerato «bollino verde» sarebbe moralismo qualunque. Su questo non mi pronuncerei, esiste ormai un annoso dibattito in questione, però concordo con Toscani quando spiega che un'azienda non deve necessariamente ricorrere al mezzo pubblicitario per vendere la propria merce. Nel suo volume è riportato lo straordinario successo di una catena di negozi di cosmetica naturale inglese che ha il suo segreto nel semplice passaparola, nell'impegno per la difesa ambientale ed ovviamente nella qualità. Intanto Toscani prosegue per la sua strada ed è sempre in prima linea in fatto di impegno. Recentemente, in occasione della guerra in Kosovo, il Ministero degli Interni italiano gli ha commissionato – gratuitamente – un manifesto per la raccolta di fondi da inviare ai rifugiati, dopo aver constatato la mancanza di efficacia dell'annuncio precedentemente approntato da Palazzo Chigi. Il fotografo ha subito pensato a un'idea drammatica, mettendo da parte la seduzione di un messaggio raffinato. Uno sguardo all'archivio ed ecco una macchia di sangue sul consueto sfondo bianco con la speranza di accelerare l'invio di contributi. L'immagine a quanto pare è piaciuta anche al Presidente del Consiglio Massimo D'Alema e non ci sono per adesso nubi nere di protesta all'orizzonte.

Vittore Carpaccio a Budapest

GIANNI GISMONDI

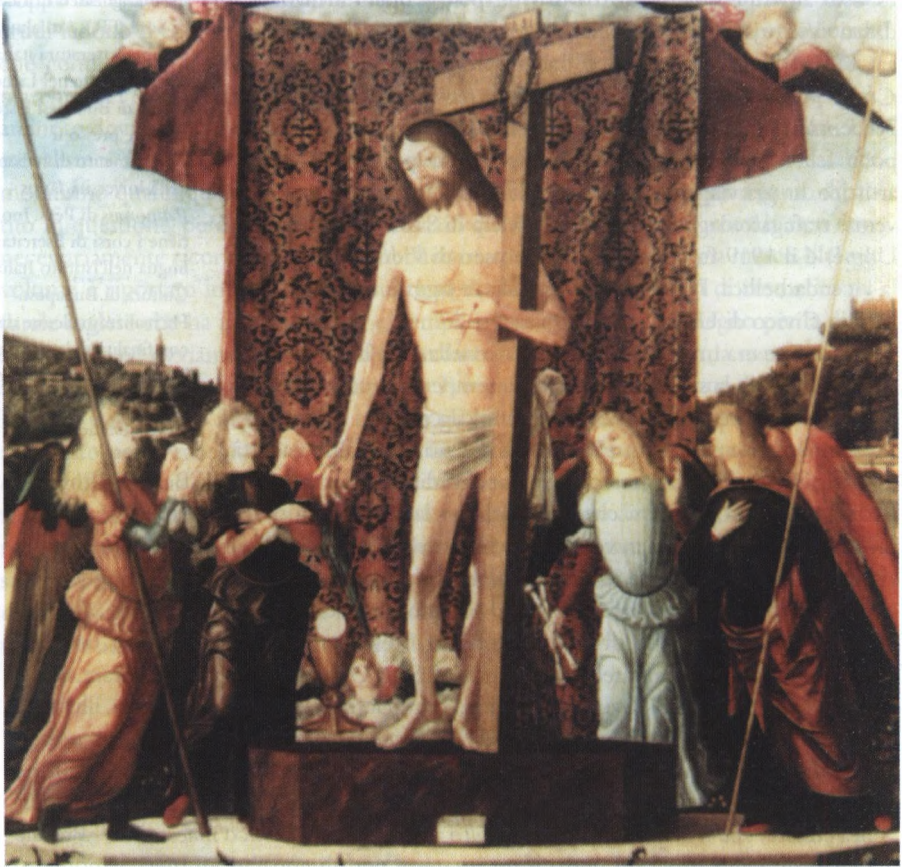
Lo scorso maggio l'Ungheria è stata teatro di un evento artistico importante che ha visto protagonista un pittore italiano di grande valore. Nell'ambito delle manifestazioni dedicate al Friuli Venezia Giulia, un quadro dell'artista veneziano Vittore Carpaccio è stato esposto al Museo di Belle Arti di Budapest. L'opera è firmata e datata «Victorjs Charpatjo/Veneti Opus/1496» e conosciuta nell'ambito dell'universo artistico italiano con i titoli *Il Sangue di Cristo – Cristo e gli strumenti della Passione – Sangue del Redentore – Sacramento dell'Eucarestia*. Il quadro, in un periodo poco felice per la storia italiana, soprattutto per il patrimonio artistico, ha già viaggiato nella Mitteleuropa. Tra il 1838, (quando venne trafugato dagli austriaci dalla chiesa di San Pietro Martire a Udine) e il 1919 fu conservato nel Museo di Vienna. Conclusasi la vicenda bellica, l'opera tornò in Italia, e oggi è conservata nel Museo Civico di Udine.

L'autore era un veneziano doc, nato nella città lagunare tra il 1460 e il 65. Per la sua indole, per il suo temperamento, può essere definito un vero uomo del suo tempo, cioè un uomo del Rinascimento veneto, di quella Venezia che non era solo una città di navigatori e di commercianti, ma anche di artisti come Gentile Bellini, Giovanni Bellini e Antonio Vivarini che avevano, con la loro opera pittorica, impresso un'impronta distintiva alla pittura veneta di quel tempo. Carpaccio, di alcuni anni più giovane rispetto a questi primi tre, continua sulla strada indicata da loro, però distinguendosi enormemente. I primi documenti che lo indicano come pittore risalgono al 1488 quando, nell'impossibilità di realizzare degli affreschi a causa dell'eccessiva umidità, venne incaricato dai confratelli della Scuola di Sant'Orsola a Venezia di decorare, con 9 tele che realizzò tra il 1490 e il 1498, il loro oratorio con le storie della Santa, illustrate da questo pittore con precisione maniacale. «...le sue prime opere furono nella scuola di S. Orsola, dove in tela fece la maggior parte delle storie, che vi sono, della vita e morte di quella santa; le fatiche delle quali pitture egli seppe si ben condurre e con tanta diligenza ed arte, che n'acquistò nome di molto accomodato e pratico maestro...»¹. Prevale nel ciclo di Sant'Orsola un gusto e un interesse per gli apparati effimeri, i momenti salienti della Santa sembrano rappresentazioni teatrali, concepite su palcoscenici con fondali scenografici, tipici degli spettacoli dell'epoca. Prevale inoltre un interesse spiccato per la descrizione minuziosa e particolareggiata dell'ambiente, e un interesse per il racconto e la consequenzialità del racconto, come avviene nei film, nonché l'umanizzazione dell'evento miracoloso.

Negli anni successivi esegue numerose opere pittoriche che gli conferiscono la fama di pittore, dandogli dignità pari a quella dei suoi più illustri contemporanei. Con Gentile Bellini soprattutto, Carpaccio costituisce un legame diretto, Gentile ha un gusto per il reale, che lo spinge a ritrarre veristicamente e in maniera molto dettagliata gli ambienti urbani della sua città, e Carpaccio, che nelle testimonianze dell'epoca, spesso

laureato in storia dell'arte alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma *La Sapienza*, ha insegnato storia e filosofia nel liceo linguistico Enrico Medi di Sora (FR). Attualmente insegna letteratura italiana e storia dell'arte nel Liceo *Szent László* di Budapest e storia dell'arte presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Inoltre tiene i corsi di Esercitazioni di lingua nell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. Ha realizzato alcune dispense con finalità didattiche e infine ha lavorato come lettore presso la Casa Editrice *Lexica* di Székesfehérvár.

compare come aiuto del Bellini, (almeno agli inizi della sua carriera) non poteva rimanere insensibile a tale modo di operare, anche se nelle opere di Vittore prevale una vivacità diversa, vi è una maggiore animosità che caratterizza le sue figure, e una brillantezza dei colori che diventerà la caratteristica costante della pittura veneta nei primi decenni del XVI secolo. Nonostante il legame con il Bellini, la sua formazione è ancora avvolta dal mistero, e osservando alcune sue opere si avverte piuttosto un influsso culturale esercitato da Antonello da Messina, soprattutto, se osserviamo con quanta cura realizza i particolari.



Vittorio Carpaccio, *Il sangue di Cristo*, 1496, Udine, Museo Civico

L'artista era nato da una famiglia veneziana di antica data, denominata Scarpaza, 'scarpaccia' appunto, e un simil cognome il pittore mal lo sopportava, visto che nelle sue opere preferiva firmarsi con Charpatjo, versione latina da lui operata, e in seguito italianizzato in Carpaccio dal Ridolfi e dal Boschini nel XVII secolo. Anche il Vasari lo indica nelle sue *Vite* con il nome tradizionale. «...non ho anco potuto rinvenire i ritratti; eccetto quello dello Scarpaccia...»². Il nome riporta anche a un aneddoto che gli intenditori di cucina conoscono bene perché sta ad indicare un piatto, infatti il carpaccio è una pietanza di carne cruda di manzo tagliata a fette sottilissime e condita con olio di oliva, succo di limone e formaggio parmigiano a scaglie. La coincidenza non è

casuale, in quanto il piatto fu inventato a Venezia da G. Cipriani dell'Harry's Bar, nel 1963, in occasione della mostra dedicata al grande artista.

L'opera che ha visitato Budapest, come indica la data nel cartiglio che figura sul basamento della croce, venne realizzata da Vittore Carpaccio nel 1496. Si tratta di un dipinto su tela quadrata a trama sottile che misura cm. 163x163, e fu realizzato appositamente per la chiesa di San Pietro Martire a Udine. Fu appunto in questa data, e attraverso questo capolavoro, che l'artista operò una svolta nel suo percorso artistico, dando inizio a un interesse per la geometria e la razionalità quattrocentesca che emerge forte nelle due basi poligonali sulle quali si erge Cristo con la croce, simbolo del martirio, e nella spiccata prospettiva che definisce lo spazio del paesaggio. Questo tipo di razionalità piuttosto nuova in ambito veneto, era alquanto normale in altri ambienti artistici italiani, che si erano orientati verso una razionalizzazione geometrica e matematica dello spazio, e che Carpaccio, a differenza dei suoi conterranei, non manca di operare in maniera più decisa e determinata.

Venezia nel campo della pittura era stata da sempre una città rivolta verso l'Oriente costantinopolitano, e nell'epoca di Carpaccio solo da pochi decenni si era volta a Occidente, e la svolta non era stata indolore, e fu operata quasi con forza dalle autorità, con la chiamata di artisti come Pisanello, Paolo Uccello, Gentile da Fabriano e Andrea del Verrocchio, e nonostante ciò, la nuova visione quattrocentesca stentò ad affermarsi, e prevalse piuttosto un gusto e un interesse per il colore, che porteranno la storiografia dell'arte a parlare di colorismo veneto. Nel quadro di Carpaccio il Redentore è rappresentato al centro, abbracciato alla croce e rivolto verso le quattro figure angeliche alla sua destra, che lo fissano con sguardo trasognato e malinconico. Lo spazio retrostante è chiuso da un drappo di damasco finemente decorato, tenuto da due cherubini. Il drappo assume in questo quadro un chiaro significato simbolico e allegorico. La cultura orientale, non solo bizantina, sempre molto presente a Venezia, non doveva essere del tutto estranea al Carpaccio, che ogni tanto vi fa riferimento. Nell'immaginario metaforico dell'oriente islamico il tappeto significava il giardino fiorito e quindi l'Eden, e pertanto in questo caso non si può escludere che il drappo rimandi al giardino e conseguentemente al Paradiso. Un altro elemento con significato simbolico che allude al sacrificio di Cristo è il cervo sbranato dal leopardo, visibile sul prato a destra. Gli angeli sul basamento reggono nelle mani gli strumenti della Passione: le verghe, la lancia, i chiodi e l'asta con la spugna imbevuta di fiele, il sangue sgorga in linea retta dalle ferite di Cristo e converge verso il calice, sostenuto dal cherubino ai piedi della croce e, una volta dentro il contenitore, si tramuta in ostia. Nel quadro c'è un chiaro riferimento al culto clandestino del Preziosissimo Sangue, a quei tempi largamente diffuso, nonché condannato e bandito dal papa Pio II nel 1464 con una bolla che ne vietava la pratica. A riprova che il culto fosse molto diffuso, vi è anche un precedente di Carlo Crivelli, antecedente il 1495. Nell'opera di quest'ultimo la figura del Redentore abbracciata alla croce, occupa una buona parte dello spazio del quadro. Il Cristo tiene il simbolo del martirio con la mano destra, anziché con la sinistra, come nell'opera di Carpaccio, mentre con le dita allarga la ferita al costato per far sgorgare meglio il sangue che viene raccolto da San Francesco attraverso un calice. Il Santo figura inginocchiato ai piedi della croce. Le due opere sono molto differenti, perché differente è la figura di Crivelli, anche lui di origine veneziana, con un percorso artistico fuori dalla Serenissima, e pertanto il suo Cristo è meno aggraziato e meno delicato, la parte inferiore delle gambe del Redentore è fortemente arcuata, quasi deforme. La figura del Santo ai piedi della croce,

chiusa nel suo saio, è massiccia e solida. Nonostante le differenze, vi sono anche notevoli analogie tra i due quadri, ciò indica che Carpaccio era a conoscenza di quest'opera, a parte il tema, una convergenza si riscontra anche nella realizzazione delle croci che sono identiche nella forma e nella dimensione, ma soprattutto le due opere hanno in comune il drappo damascato che separa l'evento miracoloso dallo spazio del quadro, che riporta in entrambi i casi alla realtà contemporanea. Ma il precedente più illustre in questo contesto culturale era un quadro di Giovanni Bellini, con analogo tema, l'opera era stata eseguita nel 1460, quindi, nel periodo in cui Carpaccio nasceva. Anche in questo caso lo spazio del quadro è diviso in due. Il primo piano è caratterizzato da un bellissimo pavimento, forse marmoreo, a scacchiera sopra il quale si erge la delicata e sofferente figura di Cristo che tiene la croce stretta al torso con il braccio destro, mentre con la mano allarga la ferita del costato per far stillare meglio il sangue che viene raccolto attraverso un calice da un angelo inginocchiato a terra, ed enormemente più piccolo rispetto al Redentore, perché gerarchicamente meno importante. L'evento sovranaturale è separato, dallo spazio reale retrostante, da un pluteo (e non un drappo di damasco) che presenta una cornice marmorea che racchiude uno spazio affrescato dove sono visibili figure della mitologia greca eseguite secondo lo stile delle pitture parietali degli antichi romani, e forse stanno a testimoniare l'epoca in cui Cristo è stato martirizzato. Lo spazio retrostante è un paesaggio scabro che presenta alcune architetture, la campagna digrada e si perde attraverso lo spazio illusorio della profonda prospettiva, anche in questo quadro molti elementi hanno un significato simbolico ed allegorico. Tornando all'opera di Vittore possiamo notare che il paesaggio retrostante immerso in una calda atmosfera pomeridiana, e costruito lungo le fughe prospettiche, è quello friulano-veneto, ed è riconoscibile sia negli elementi naturali, che nelle architetture, dalle quali, tra le tante particolarità, emergono in lontananza dai tetti, i tipici comignoli della sua terra, le verdi colline sono punteggiate di case, e castelli, fra cui, in libera riduzione quello che sorge sul colle di Udine. Lo spazio prospettico è costruito in maniera rigorosa, e la luce molto abbondante dà risalto alle forme. Questi generi di rappresentazione possono essere stati ispirati dai carri recanti i quadri della Passione che sfilavano in occasione del Corpus Domini nelle rappresentazioni spagnole.

Carpaccio colloca le sue storie entro ambienti reali, visti e vissuti in prima persona, e li rende in maniera molto attenta, con dovizia di particolari. In questo forse c'è una matrice nordica, sicuramente fiamminga, mediata a quel tempo da Antonello da Messina che aveva conosciuto questo modo di operare in ambito napoletano, dove vi era una presenza di artisti nordici. Ma c'è anche la volontà da parte dell'artista di rendere testimonianza di un culto, nonostante il divieto, al suo tempo ancora largamente praticato. Forse è questo il motivo che lo spinge a scegliere un paesaggio veneto per questo tipo di rappresentazione. L'impianto della composizione è piramidale, e la luce che colpisce le figure da ogni parte contribuisce a dare al quadro quel timbro e quella particolarità che solo i pittori veneti sapevano conferire a un'opera d'arte. Dopo quest'opera la vicenda artistica di Carpaccio si produce a un livello diverso dovuto forse alla sua volontà di competere con il grande maestro Giovanni Bellini. Produrrà poche altre opere di eccezionale valore come i Funerali di S. Gerolamo e la Vocazione di Matteo. Morirà a Venezia o a Capodistria tra il 1525 e il 26.

 1 Michelangelo Murano: *Carpaccio*, Edizioni D'arte il Fiorino Firenze pag. 37 (da Vasari, *Le Vite*)

 2 Michelangelo Murano: *op.cit.* pag. 33.

Il Seicento e lo spazio che non si vede: Mattia Preti

LUIGI TASSONI

L O SPAZIO CHE SI VEDE

Quando guardiamo un quadro, così come quando leggiamo un romanzo, ci accontentiamo di vedere lo spazio che si vede, quello spazio che il pittore o lo scrittore hanno messo sotto i nostri occhi per farci partecipi della scena, per farci assistere ad una rappresentazione. Intendiamoci: tutto ciò si lega a quel qualcosa di teatrale sentito da tutti come necessità di soffermarsi sull'immagine messa in evidenza, che sembrerebbe essere sotto gli occhi di tutti, pronta a farsi cogliere. Quell'immagine ci garantirebbe di aver colto almeno un aspetto del messaggio creativo in cui ci siamo imbattuti: la sua evidenza di per sé garantisce un Senso, sia esso astratto o realistico, ma comunque consente di stabilire che la tale opera del tale autore è in fondo una realtà che abbiamo sotto gli occhi in un certo momento.

Tuttavia guardando un quadro o leggendo un romanzo siamo portati a compiere un'operazione che non può essere teatralizzata, un'operazione che potrebbe aiutare o contraddire l'evidenza, e che comunque consiste nel porci dei dubbi e ipotizzare che esista per lo meno nascosto una sorta di *spazio che non si vede*. Se ne possono supporre naturalmente di diversi tipi: dallo spazio volutamente negato con il colore nero, come nel caso dei fondi o quinte di Caravaggio, allo spazio appena celato per simulare il nascondiglio, come i veli nella poesia di Foscolo e nella scultura di Canova, fino via via allo spazio che non si vedrebbe se la mano e la mente del pittore, pensiamo a Pollock, non ne avesse fatto un groviglio di linee e colori per aggiungere alla realtà del visibile questo «oggetto del caso» che diventa l'opera d'arte. Tale posizione implicherebbe naturalmente qualche riflessione proprio sul concetto di realtà nell'epoca contemporanea, ennesimo spazio che non si vedrebbe o si vedrebbe in una limitante parzialità se si presumesse di fermarsi alle leggi della verosimiglianza, dell'accadimento realistico, ecc.

Ora voi mi direte: stai proponendo esempi sin troppo scontati, e il tuo discorso cadrebbe facilmente con esempi ben diversi da questi. È naturale che sia così, giacché non di legge estetica né di caratteristica storica stiamo parlando, quanto di una possibilità offerta ad ogni soggetto nel momento in cui tenta di accrescere il proprio atteggiamento semiotico e perciò cognitivo nella persino quotidiana relazione con il mondo, la realtà, l'universo, degli avvenimenti visibili, possibili, virtuali. Lo sapeva benissimo Honoré de Balzac che difatti scrisse un racconto lungo, *Le chef-d'oeuvre inconnu*, dedicandolo a ciò che si vede e a ciò che non si vede in uno strano ed enigmatico quadro dipinto da un altrettanto strano ed enigmatico artista.

Se poi si cerca di tentare il discorso dello *spazio che non si vede* parlando della pittura del Seicento, paradosso e follia sembrerebbero i termini più adeguati al malcapitato, data la diffusa, ma per fortuna non generale, opinione sulla teatralità appariscente della mente secentesca, soprattutto e non esclusivamente nella letteratura, nella pittura, e addirittura nella filosofia degli italiani. Perché pensare a ciò che non si vede quando già si vede così tanto e così in eccesso nella pittura italiana del Seicento? Non è forse vero che ciò che non si vede, ovviamente, non c'è?

CREARE FORME DA FORME

Nel 1588, dunque alle porte del nuovo secolo che si vuole far coincidere con un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà da parte tanto delle arti quanto della neonata scienza, Galileo Galilei si impegna in uno strano studio che proporrebbe il nostro problema in termini rovesciati. Galileo infatti scrive due lezioni fiorentine su «figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante», ovvero su uno spazio che Dante si era immaginato e certamente non aveva visto, collocandovi le proprie figure. La tesi di Galileo sta tutta nelle sue misurazioni, prendendo per buoni i versi danteschi, e cercando di dimostrare che lo spazio immaginato da Dante, uno spazio che non sarebbe concesso di vedere ad alcun comune mortale, era uno spazio verosimile, e dunque il poeta si era impegnato con esattezza nel proprio immaginario, ci aveva dato la raffigurazione di uno spazio plausibile rendendolo visibile attraverso la parola, insomma pur non vedendolo aveva ipotizzato con la poesia uno spazio per un Aldilà «reale». Forse senza rendersene conto, Galileo punta il dito su quella che sarebbe stata di lì a poco una delle più ostinate pretese del Seicento soprattutto pittorico in tutta Europa: rendere plausibile, come se si vedesse sotto gli occhi, come se facesse parte dell'universo reale, e persino misurabile e verificabile (quella galileiana è un po' una sorta di «verifica scientifica» della libertà dell'immaginazione), un universo invisibile, o almeno invisibile perché appartiene a «mondi altri». Se paesaggi, figure e dimensioni, del mondo immaginato da Dante nell'Aldilà sono materialmente misurabili dal principe degli scienziati, certamente la configurazione di più mondi sarà pienamente concepibile nelle forme dell'immaginario del Seicento, e nell'arte posta sotto gli occhi sorpresi e affascinati dello spettatore di quel secolo.

D'altra parte, tornando agli stratagemmi della *Commedia*, ogni lettore sa che il ricorso a svenimenti, cadute, collassi e impossibilità di vedere, da parte dell'autore narratore personaggio può dirsi uso dello *spazio che non si vede* e che proprio per questo resta non conosciuto, enigmatico, inquietante, ma comunque funzionale alla narrazione. Non a caso Dante, in vena di compensazioni, proprio quando cade «come corpo morto cade» e non può più raccontare se gli occhi si chiudono, sostituisce questo spazio non visto e non narrabile dall'io con il riferimento alla percezione della propria fisicità, del proprio esserci materiale, come a voler dire che lo spazio che lui non ha potuto vedere c'era come c'era il corpo del narratore.

E se penso alle tante pagine proprio di analisi quasi inventariale di grandi scrittori del Seicento, come Daniello Bartoli e Emanuele Tesauro, mi accorgo che il comune denominatore di tanta profusione esemplare è l'identificazione di quello spazio che non si vede, spettante tanto all'intelligenza creativa quanto alle trasformazioni esistenti in natura, entro il quale simulazione, illusione, osservazione, descrizione, fanno tutt'uno nel raggiungimento di quel senso di «sconfinamento» della realtà in una realtà altra, e di modo che l'una abbia bisogno dell'altra.

Tanto le «perfette imprese», ovvero gli emblemi, quanto i geroglifici, le forme in natura, gli insetti, il linguaggio stesso, gli enigmi, i sogni, i «vincoli» necessari tra forma e forma (come li aveva chiamati Giordano Bruno), e così via, fanno parte nella mente secentesca di uno straordinario disegno che porta gli scrittori, gli artisti e i filosofi-scienziati a ipotizzare in termini plausibili la materialità dello *spazio che non si vede*, universo infinito in cui opera l'immaginario umano. Ma in tanta generosità di atteggiamento c'è qualcosa che non va sottovalutato: lo *spazio che non si vede* esiste.

Tutto ciò coincide ma non si limita alla fantasia barocca. Se ne desume insomma un più generale orientamento che si può spiegare semplicemente in questi termini:

Il barocco si concretizza (...) come lo spirito che pensa l'altro, ma soltanto in questo mondo e a partire da questo mondo. Il barocco si concretizza attraverso la presa di coscienza dell'uno e del molteplice e dell'alterità e su questo tenta di costruire un mondo, simbolo dell'universalità: *unus versus alium*. L'universalità rappresenta in tal modo la problematica dell'«uno versus l'altro» nel senso in cui l'altro è un indeterminato e l'alterità (o l'alternanza) è quella de «l'uno e l'altro», nel senso in cui l'altro si determina in rapporto all'ego. L'altro mondo è quaggiù e dunque corrisponde a uno sdoppiamento della realtà: in questa prospettiva il barocco diventa una chiave primaria sia in quanto interpretazione della modernità sia in quanto segno precursore della modernità stessa. L'altro mondo non è più l'inferno né l'Aldilà, esso è qui e ora... (Angoulvent, 1996, pp. 42-43.)

Per capire quale operazione del pensiero operi concretamente nell'arte lo «sconfinamento» della materia secentesca, si dovrebbe riandare appunto alle pagine del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro (1670) o alle dettagliate riflessioni della *Ricreatione del Savio* di Bartoli (1659), quello stesso Bartoli che analizzando il sogno come materia mentale e sorgente di fantasmi lo paragona all'immagine visibile, e ben conosciuta, del motivo a grottesca:

M'era venuto in pensiero d'assomigliare all'opera del lavorare a Grottesco, che tutto è si può dire, un mosaico di spropositi insieme commessi, tanto più bello quanto le parti son tolte di più lontano, e in più forme s'adunano. Spuntare dal gambo d'un fiore il collo d'una gru, finito in un capo di scimia, con quattro corna di lumaca che buttan fuoco: fiorire al mento d'un vecchio una coda di pavone per barba, e una folta zazzera di coralli, a un altro le braccia viti, le gambe ellere attorcigliate, gli occhi due lumicini accesi nel guscio di una conchiglia, il naso un zufolo, gli orecchi un paio d'ali di vipistrello, e specchiandosi in una rete, si vede dietro risponder l'immagine d'un mammonne: e di cotali fantastiche bizzarrie, quante i dipintori ne sogliono immaginare. (Bartoli, 1659, pp. 284-285)

Per questi scrittori riflessivi l'interpretazione del reale, nella sua totalità di manifestazione della conoscenza, è intesa come «sconfinamento» del possibile, come misura dell'immaginario e come possibilità inventiva della mente e dell'azione umana. Siamo lontani tanto dalla razionalizzazione dell'irrazionale quanto dalla fantasia che vorrebbe migliorare il reale. Siamo, come dico, in una ipotesi di «sconfinamento» cognitivo e intreccio semiotico a vari innesti: la forza immaginaria è quella potenza creatrice che accresce e accentua la nozione stessa di reale. In questo, Leopardi e dopo di lui tutto il XX secolo sono eredi del pensiero e dell'arte del Seicento.

Oltre a ciò, sono convinto che molta parte dell'invenzione e della speculazione secentesca, anche nei suoi momenti più contraddittori, rimane racchiusa in un numero incalcolabile di grossi libri, conosciuti come *in folio*, redatti soprattutto in latino, nei quali la materia prevalentemente teologica affronta il tema del sapere. Questi archivi dimenticati e ricchissimi di indicazioni si trovano sia nelle biblioteche che sulle bancarelle antiquarie di gran parte d'Europa, e non so quando e se l'attenzione della contemporaneità, sempre più veloce ma spesso superficiale, avrà il coraggio di rimuovere questi autentici e ciclopici serbatoi di conoscenze dal loro dimenticatoio.

LO SPAZIO POPOLATO

L'1 gennaio 1661, a quarantotto anni, Mattia Preti da Roma scrive al principe Antonio Ruffo della Scaletta a Messina, con il quale è in corrispondenza, auspicando di potere affrescare probabilmente la Cattedrale di Messina:

Li 27 ha punto di dicembre riceve la carissima sua con il Modello della Sala ben fatto del quale io ne farò li disegni in quella conformita della nota che ho ricevuto adornati nel miglior modo che si fosse e con la pretesa possibile e ben vero che sempre quando si fa l'opera si va mutando e accrescendo qualche cosa secondo vengano li penzieri quando si sta facendo, ma dalla compositione che mandaro potranno scorgere la vaghezza che averà. (Ruffo, 1914, p. 28)

L'opera, dice Mattia, sin dalla fase sperimentale del disegno, si forma con l'intervento imprevisto di quei «penzieri» che la mutano e la accrescono man mano che l'opera si sta facendo. Quei «penzieri» sono indicazioni di forma, appropriazione di spazi.

Avviene, dunque, che lo spazio come elemento scenografico utile all'orientamento della visione viene concepito come indispensabile alla possibilità di vedere, riconoscere, capire, da parte del guardante. Sia che le figure e le forme coprano ogni centimetro della tela o del muro sia là dove si diradano. Tutto è lecito per il pittore, pur di raffigurare l'accalarsi dei corpi e aggiungere senso al senso, dire e ridire, mostrare mediante l'apparenza in primo piano, e finire con miriadi di particolari che nulla lasciano di intentato, non detto. Anzi a volte il superfluo, il fuori-discorso o fuori-tema, irrompe nel dipinto come se fosse la cosa più naturale del mondo.

Lo spazio propriamente vuoto fa orrore perché fuori del discorso: il silenzio dell'immagine richiede una convivenza difficile con questo sommarsi del segno. Il «tutto pieno» deve contribuire a stilare-mostrare il tema, senza ambiguità né doppi sensi, anzi con ridondanza, con eccesso di spiegazione, di spiegamento. Il molteplice di fronte alla singolarità.

Anche la leggerezza dei tanti voli sui dipinti del Seicento non può essere semplice svolazzio d'ali, deve avere corpo. Il disegno parte da questa necessità.

Per l'affresco, specie per quello di Preti, dovremmo fare un discorso a parte: vi è in esso la necessità che ha il pittore di offrire allo spettatore uno spazio ampio e leggibile, là dove lo spazio vuoto si pone come pausa di silenzio, utile a mettere in risalto la pienezza del pieno. Lo scorgiamo in certi abbozzi di Mattia (esplicito in questo senso il foglio raffigurante *San Marco e altri studi*, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte), nel susseguirsi e sovrapporsi di cerchietti (testine) e linee curve (parti del corpo). Abbozzo di movimenti diversificati. Lo spazio bianco aereo fa letteralmente galleggiare tutto ciò che si vede, che si deve vedere in questa movimentata dinamica di coesistenza fra dimensione e numero delle figure da un lato e dall'altro la difficoltà di far finta che sia possibile. Ecco alcune delle ragioni della grande sorpresa e dell'eccitazione secentesche.

Ma stiamo attenti: si pone una sostanziale differenza di poetica tra ciò che si deve o si può vedere bene (l'anatomia del corpo maschile), e ciò che si può vedere solo a patto di coprirlo, come nel caso del corpo di Susanna (rammento a tale proposito il dipinto della Pinacoteca civica di Pistoia, *Susanna e i vecchioni*, e sul medesimo tema quello più famoso della Fondazione Longhi a Firenze), modellata in quella tipica maniera in cui si adoperano veli effettivi e veli formali, come una rotondità delle forme che leviga e quasi annulla l'anatomia del corpo femminile.

OLTRE LA «METRICA DEI PIANI»

Ci troviamo perciò di fronte a un fenomeno che va ben oltre quella che con immagine suggestiva Roberto Longhi aveva chiamato la «metrica dei piani».

Nella Co-Cattedrale di San Giovanni alla Valletta, a Malta, spazio della pittura e spazio dell'affresco si integrano nell'invenzione di un metodo nato dalla necessità materiale di adoperare strumenti della pittura, il colore a olio, e dell'affresco, le dimensioni, i muri, le architetture (cfr. Cutajar, 1999).

Guardiamo lo spazio pieno e continuo, popolato da figure, e lo spazio «vuoto» alle loro spalle che sfrutta il giallo naturale della globigerina, la pietra di Malta, e vi aggiunge il giallo e il bianco delle nuvole: l'immagine pur nella sua materialità volumetrica e architettonica deve la sua consistenza a quel fondo luminoso. Qualche linea e una diffusa patina fanno consistere, agli occhi dell'uomo del Seicento, uno spazio possibile, non orrifico, materialmente visibile. Uno spazio che fa da quinta all'immagine, fa parte del tema ma non rappresenta niente, o almeno rappresenta una sorta di *feed-back* all'orrore per uno spazio vuoto e insignificabile.

Prendiamo anche l'immagine di *San Giovanni nel deserto* nel già menzionato grande ciclo della Co-Cattedrale di San Giovanni a Valletta (fig. 1): qui si vede chiaramente che il volo leggero di angeli e putti dietro le finte quinte delle architetture dipinte e lo svolgersi di una scena con il Battista in effetti silenzioso e riflessivo, nel deserto appunto, si reggono su quella meravigliosa materia fatta di gialli che non deve fare immaginare altro che luce e profondità. Ebbene questa, come molte delle sequenze della grande opera della Cattedrale, esige uno spettatore che sappia: 1. muoversi agevolmente fra i quattro tempi della visione, 2. arrivare alle stesse conclusioni a cui arrivano Galileo o Bartoli o Tesauro: ovvero entrare nella realtà con il linguaggio dell'immaginario, e mettere in collegamento i due universi. Della scena infatti fanno parte:

1. i due Beati fuori dal riquadro: prima immagine. Essi vigilano sulla scena che parte dalla
2. architettura d'insieme (seconda immagine) che fa a sua volta da cornice alla scena principale, pur non appartenendo a essa razionalmente e, per di più, entrandovi, nella scena, con colonne a busti umani, e
3. mentre cogliamo il Battista (terza immagine) in un deserto-oasi di rocce (quale mescolanza di ossimori!), alberi, cervi, un bue e un immancabile agnello,
4. dobbiamo fare i conti (quarta immagine) con la parte più leggera e felice ma anche prorompente dell'immagine, ovvero i voli di angeli, putti, creature dell'oltre che entrano prepotentemente nel qui più terreno, abbracciando la pecora, la colonna.

La mescolanza e la confusione fra i quattro tempi della storia è pari alla intromissione dell'oltre nel qui, del presente nel passato, del presente con l'assente. Dunque è nella mescolanza e nella sovrapposizione che i «penzieri» di Mattia vanno componendo e reinventando la visione del reale, di un reale, come vedete, molto complesso ma plausibile. La dinamica dei vari tempi di realtà è coerente con questa modernizzazione diacronica delle storie e degli eventi.

Lo spazio che non si vede è quello della conquista dello sconfinamento, cioè una funzione referenziale dell'immagine nella sua totalità, basata sulle tracce-segno dei quattro piani descritti.

Fra l'altro, a riprova che Mattia Preti orientasse la costruzione delle scene in funzione dello spazio visivo dell'architettura, posso citare un disegno probabilmente preparatorio, conservato al Cooper-Hewitt Museum di New York (e da me pubblicato

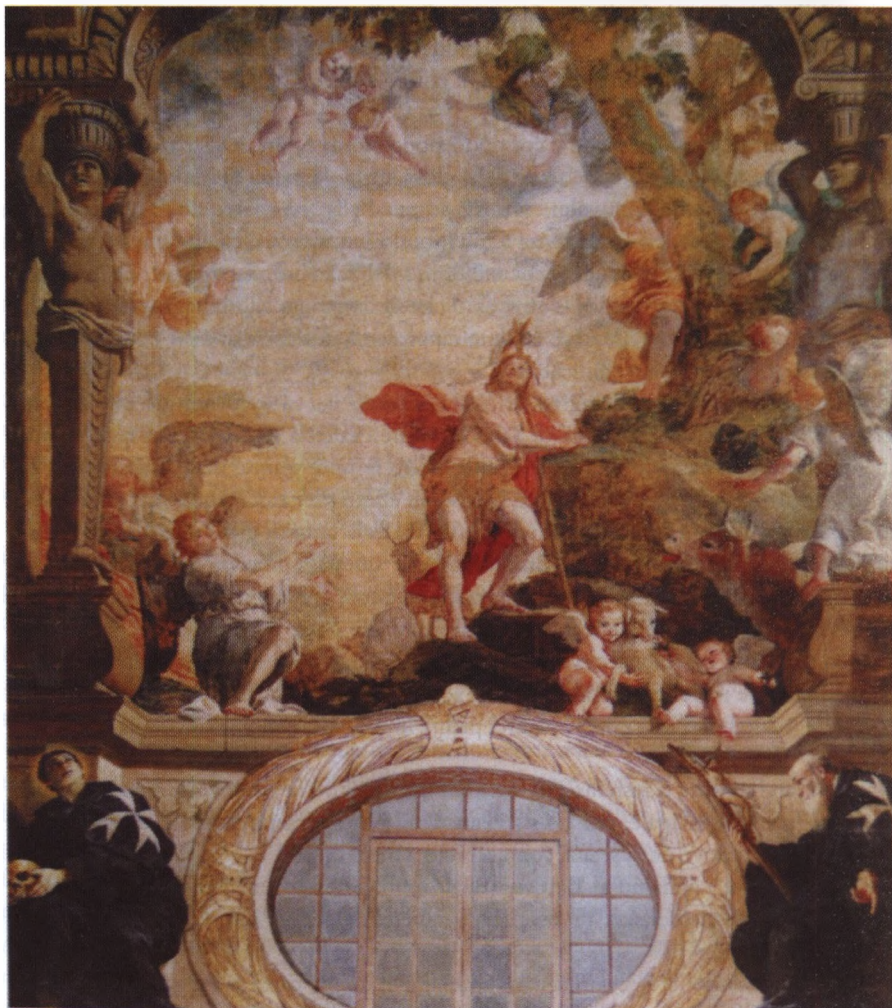


Fig. 1, *San Giovanni nel deserto*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni.

nel 1990 su «Critica d'arte», n. 2/3, pp. 62-65, *Un episodio maltese e alcuni fogli di Mattia Preti*).

Il disegno è generico, e comunque qui Mattia si sforza di studiare lo spazio di ciò che si dovrebbe vedere, mentre lascia laconicamente e un po' drammaticamente insolta la questione della materia sullo sfondo.

IL PIÙ CHE VISIBILE

Nello spazio scenico del più che visibile secentesco si confondono i piani (fig. 2, *Padre Eterno benedicente*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni): i putti escono fuori dal consentito, invadono lo spazio immaginario architettonico, gli angeli quasi comprimono e coprono il visibilissimo Dio e la sua quasi insignificante nuvoletta, persino un po' ingenua.

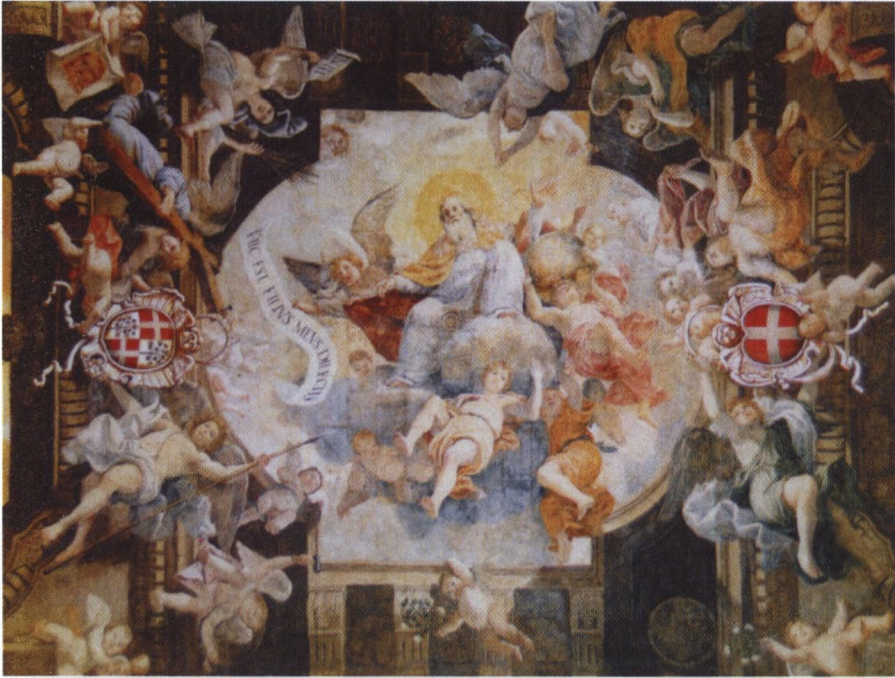


Fig. 2, *Padre Eterno benedicente*, Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni.

Qui il nascosto sta dietro la prova altisonante dei presenti: esserci, rappresentare, significare. Lo spazio semiotico di queste presenze in vista, che se non si vedono non esistono, somiglia a quello degli spettacoli televisivi nostri, là dove più si compare più si è, e si è se si appare in tv.

Ma cosa *non* è questo Dio pretiano?

Mattia offre alla committenza il pane per i propri desideri: qui il pittore abdica, e si pone il problema spaziale del committente e dello spettatore, universo che non ammette zone invisibili. L'invisibile è come il silenzio, la pausa, il possibile, qui schiacciato centimetro per centimetro dall'esuberanza degli attori che come *soubrettes* devono dare prova della propria bravura mettendosi davanti alla telecamera. Ma nei volti attoniti, e in quello del Dio, c'è come il segnale dell'accettazione di questa circostanza che è prova dell'esistere: Buster Keaton inseguito inevitabilmente da pietre enormi che rischiano di schiacciarlo. In quel volto attonito c'è il silenzio superiore di chi si trova in primo piano ma forse dovrebbe nascondersi, non apparire.

LA CATENA UMANA

Le nozze di Cana (fig. 3), Londra, National Gallery.

Ecco un quadro che ho guardato a lungo e a più riprese nella grande sala della National Gallery di Londra, cercando di capire quale fascino particolare possa stare in una così accalcata folla di figure in mezzo alle quali spuntano oggetti. Una sorta di catena umana disposta su due assi portanti del tavolo a forma di elle, posto a sua volta in uno spazio interno che in effetti risulta essere un esterno, totalmente aperto. Tutto si apre in questa grande tela, e tutto si sovrappone, figura su figura, *silhouette* su *silhouette*, come a non voler lasciare spazi scoperti.



Fig. 3, *Le nozze di Cana*, Londra, National Gallery.

La vista trova un po' di riposo nei due punti prospetticamente opposti e significativi nell'impianto: a destra con il Cristo e la Madre, e a sinistra un bel ritratto di gentil-donna pensosa. Poco si vede di un grande spazio nascosto che pure dovrebbe trasparire, e invece ne abbiamo solo un vago sentore: i colonnati, i consueti muraglioni obliqui con la piattiera, il cielo grave, grigio, incombente. Tutto sta a sospingere lo sguardo dello spettatore verso la catena umana, l'avvicinarsi di volti e dorsi fino al primissimo piano della schiena del servitore, fino alla tavolozza di quel carnato che è la firma di Mattia Preti: senza altra espressione che non quella della sua muscolatura di non più giovane.

LO SPAZIO CHE FUNZIONALMENTE NON SI VEDE

Fin qui abbiamo visto, dunque, quasi l'ansiosa teoria delle sovrapposizioni e della quantità.

Se guardiamo invece *Il figliol prodigo* del quadro conservato al Museo Archeologico di Reggio Calabria (fig. 4.), non possiamo evitare di porci la domanda: su cosa poggia questa figura di ragazzo quasi sospesa per aria verso il padre? Siamo nel dominio dell'illusione visiva: la figura sta sospesa su una invenzione necessaria allo svolgimento in verticale dell'incontro, ripetuto tante altre volte da Mattia. Dunque quel piedestallo è accettato dal nostro occhio, ma non dalla mente che cercherebbe di sapere



Fig. 4, *Il ritorno del figliol prodigo*, Reggio Calabria, Museo Archeologico.

che cosa sta sotto, che cosa sta oltre. Invece deve soffermarsi sui tre splendidi carnati da grandissimo pittore, dalle anatomie non cruente o di maniera, come spesso si vede, ma dolci, moderne, non impressionanti (ragazzo, contadino, fanciulla anonima). Anche qui tutto il resto del dipinto è costituito da teste, sia pure ben pettinate, stoffe, e due curiosità, l'asinello in primo piano e la gabbia dei colombi, simboli domestici e insieme pacifici. La scena alle loro spalle si allarga fino al cielo grave (anche qui i personaggi e le cose sono volutamente compressi), cupo, sordo, mentre dal terrazzo del palazzo in lontananza sorprendiamo numerosi spettatori a guardare, come testimoni di un evento annunciato: versione paradossale questa di una dimensione così eclatante della notizia. E l'evangelico ritorno a casa del figliolo amato come viene raffigurato? Semplicemente, e qui converrebbe sottolineare l'avverbio, con il suo accostarsi ad una liscia colonna (= casa) su cui scivola con la naturalezza di una presenza un angelo-putto. Ora, scusandomi per la pedante descrizione (ma dir a parole ciò che si vede significa vedere), il punto è che su quel piedestallo, che non si vede e che non si sa cosa sia, si regge strutturalmente l'illusione ottica e narrativa del quadro che risponde non a un criterio di narrazione realistica ma piuttosto ad un criterio di «scienza dell'immaginario», secondo il solito travaso da un mondo all'altro, qui dal mondo architettonico plausibile per la mente umana al mondo illusorio dell'immagine possibile anche se non grammaticalmente e razionalmente spiegabile.

ANCORA UN ESTERNO COME INTERNO

Un esterno che dovrebbe in realtà essere un interno è la famosa *Predica di San Bernardino*, del Duomo di Siena.

Formidabile calca, con il demonio fra il pubblico, rovine, e la medesima aria tenebrosa già osservata, che però non vi sembri una cifra tipica di Mattia Preti. Non provate ad andarlo a vedere questo eccellente dipinto: lo conservano nel buio più pesto e forse più nessuno a Siena ricorda di aver lì davvero un capolavoro. Questa volta è proprio l'opera d'arte ad essere, per colpa nostra e non della mano secentesca, lo spazio che non si vede: non si vedono i diversi piani che si intersecano, non si vedono le figure da mondi differenti che si incontrano in questo movimento sconvolgente. L'effetto sì è tutto pretiano, compresa l'enfasi che vi mette nel movimentare la scena.

Ho letto il testo delle prediche di San Bernardino, che sono interessanti, eppure oggi a noi non appaiono così sconvolgenti. Sono acute, colte e comunicative esegesi che però non credo avrebbero fatto il miracolo di colpire giovani donne, come accade ad una nel dipinto, riversarle all'indietro come se avessero dicevuto un pugno sul mento. È ben evidente che la metafora, sviluppata da Mattia secondo la consueta spettacolarità, e una certa ambiguità di universi che si confondono e coesistono, mira a dire che l'onesta esegesi del Santo avrebbe potuto colpire fisicamente.

LO SPAZIO ORDINATO DEL
DISORIENTAMENTO

Guardiamo adesso lo spazio ordinato, apparentemente senza emozione, del *Banchetto di Erode* (Toledo, USA, Toledo Museum of Art), che tradizionalmente si vuole dipinto da Mattia intorno ai quarant'anni, tra il 1653 e il 1656 (fig. 5).

Ancora un falso interno, mezzo esterno, tanto quanto basta a far irrompere la luce direttamente su una Erodiade compostissima, impreziosita da stoffe, gioielli, dalla accurata pettinatura, il tutto secentesco. Erodiade ci appare tonda e impenetrabile. Che cosa vi sorprende? Un effetto mancato e un effetto imprevisto.

L'effetto mancato contraddice realismo e verosimiglianza: la giovane Salomé porge la testa del Battista su un grande piatto che sta poggiando sulla mensa della coppia regale a pranzo. A questo punto abbiamo tre tipi di atteggiamento da parte degli attori: 1. Erodiade, Erode e la ragazzina Salomé, enigmatici ma tutto sommato impassibili guardano senza emozione l'oggetto orrifico (il piatto con la testa del Battista), 2. il vecchio con il turbante, la guardia con il pennacchio, un cortigiano e un ragazzino che regge un bicchiere (questi è l'unico a mostrare un po' di sorpresa e forse terrore), assistono forse un po' preoccupati, 3. infine c'è chi non si accorge per nulla dell'episodio pur essendo lì a due passi: il bambino biondo dietro la spalla di Erodiade con un vaso e una ciotola, un altro appena visibile dietro la cameriera, due servi sullo sfondo e un inserviente che sistema piatti, vasi, brocche scintillanti su una sorta di espositore a scala che spesso vediamo utilizzato dall'artista in altre opere.

Se nient'affatto o poco rintracciabile risulta essere il senso dell'orrore, l'effetto ottenuto è che la testa del Battista sembra essere fuori luogo. Non può attirare l'attenzione visiva dello spettatore.



Fig. 5, *Il banchetto di Erode*, Toledo (USA), Toledo Museum of Art.

Lo spettatore, invece che da quel macabro reperto che motiva il tema ma non il discorso dell'opera, è senz'altro attirato dall'eccesso di luccichio: ori, argenti, stoffe, e soprattutto i piatti vuoti e gli utensili argentei, i gioielli dei commensali, e i piatti, i vasi, in mostra obliqui alle spalle, e l'abito rilucente del servitore. Non c'entra niente tutto questo con il tema, sì con l'immaginario pittorico di Mattia. Lo spazio che si vede non va interpretato in base a ciò che si vede, a tutta questa pienezza di vita, di fronte alla piccola testa di un morto martirizzato. Ciò che non si vede è appunto la faccia del Battista, il sangue, la cavità del collo, mentre sul piatto può trovare posto un pezzo del suo bastone di canna con il nastro a lettere incise.

I piatti scintillanti valgono forse più di quella testa fredda? No di certo. Eppure ciò che più importa in questa tela, ciò che c'è di più straordinario e sorprendente, è la sfasatura, il fuori luogo, la mancanza (di sorpresa ad esempio, di commozione, di tensione).

Volutamente non c'è dramma, Mattia non lo vuole, ma dietro e in mezzo a questa folla di persone fa passare cose e atmosfere strane come la contraddizione. Tutto risulta fuori luogo in relazione a tutto. Ma tutto può essere ben visto chiaramente, senza mediazione. L'immagine che raffigura la realtà evangelica dice di essere pittura, e solo in seconda battuta si dice enunciazione di un racconto evangelico. L'immaginario ha adoperato l'enunciato come significante e ne ha prolungato la durata visiva mediante nuovi significanti. In questo la pittura del Seicento è prima di tutto Segno. La contraddizione, l'indifferenza, lo scintillio, persino la tavola (pseudocannibalesca), questa levigatezza, pulizia, ordine, ricchezza, flessuosità, persino innocenza, producono la percezione del macabro che dunque non viene dall'oggetto macabro ma da tutto l'insieme di dinamiche della macchina macabra messa in atto.

Ecco lo spazio che non si vede e che, come un serpente eloquente, si aggira per colpire la mente del guardante. L'immagine dice, grazie a ciò che non ha immagine se non formata nella mente del guardante chiamato alle concordanze interpretative. Senza di lui la tela rischia di rimanere impassibile, come il volto tondo di Erodiade.



Fig. 6, *Vanità*, Firenze, Uffizi.

LA RIPETIZIONE

È ben nota l'abitudine dei pittori del Seicento di riutilizzare generalmente soggetti, figure, motivi, particolari, di replicarli e ricollocarli in contesti differenti. Partendo da questo presupposto più di dieci anni or sono mi accadde di notare la perfetta coincidenza tra un capolavoro indiscusso del Preti, la figura femminile intitolata *Vanità* agli Uffizi fiorentini (fig. 6), replicata (ma potrebbe essere anche il contrario?) in un quadro intitolato *Sísara e Jaele* (già al Municipio di Taverna, oggi forse nel Museo cittadino) (fig. 7).

In quest'ultimo dipinto, un autentico capolavoro che non v'è dubbio sia di mano del Preti, la robusta figura femminile, anziché avere in mano lo specchio della vanità ha, addirittura, un martello ed è colta nell'atto di conficcare un grosso chiodo (un istante dopo il fatto) nella testa di Sísara. Le figure femminili dei due quadri sono di identiche dimensioni, espressione, fattura, positura, insomma perfettamente replicate. Lo stupore dell'osservatore dovrebbe spostarsi più su *Sísara e Jaele* (che ho pubblicato e commentato in Tassoni, 1989) che sulla *Vanità*, ovvero sulla strana posa impassibile, estatica, impersonale, del capolavoro di Taverna, che alcuni superficialmente o non hanno riconosciuto o addirittura, e inspiegabilmente, ne hanno messo in dubbio la qualità e la paternità (ritengo per i soliti motivi accidiosi che minano il mondo della critica d'arte e mortificano in modo ignorante le tante intelligenze che lavorano in questo ambito).



Fig. 7, *Sísara e Jaele*, Taverna, Museo Civico.

I motivi di questo stupore stanno nella ripetizione formale, nella riproposizione delle forme, che nel Seicento artistico determina un implicito, e spesso non voluto dall'artista, effetto di straniamento, difficilmente interpretabile per il guardante d'oggi se non considera l'abitudine secentesca, appunto di riutilizzare materiali d'uso, figure, oggetti, particolari, modelli, repliche, che semioticamente appaiono come meri significanti che nell'atto della ricontestualizzazione risultano depotenziati del loro significato o della motivazione concettuale di partenza. In questo senso direi che il Segno nella pittura secentesca va inteso come dinamica formale di indicazioni prima di tutto, cioè di indicazioni del significante figurativo. Perciò: attenzione a infilarsi in discorsi sulla simbologia, sul simbolismo, sul realismo, o peggio sull'espressività delle figure in alcune opere d'arte. In questo un po' di filologia elementare aiuta a meglio vedere.

In particolare quando Mattia Preti popola tele e pareti di putti, angeli, nuvole, padreterni, santi, madonne, nobildonne, vittime, carnefici, ecc., difficilmente cerca la

specificità di una identità psicologica, storica, o mitica, sia pure conservando alcuni elementi di riferimento obbligatori. Ma è insomma ben lontano dall'accuratezza della simbologia caravaggesca, più volte impeccabilmente dimostrata da Maurizio Calvesi, e naturalmente dalle abitudini rinascimentali e manieristiche. Si direbbe che al discorso dell'intelligenza delle fonti la modernità pretiana preferisca l'intelligenza dinamica della relazione di quinte e architetture illusorie, che abbiamo già visto, al posto del laconico e affascinante buio di Caravaggio, appena infranto da un drappo o talvolta da un paesaggino.

Il mondo di Mattia Preti, ricco di forme massicce, voluminose, ma anche di linee dolci e colori attenuati, di pelli lunari e dorsi rosei, questo mondo del presente visibile (non intendo il presente realistico) predilige il pieno, unisce, collega, rende intercomunicante, tutto ciò che l'intelligenza rinascimentale aveva diviso, distinto, stilizzato, fino a farne maniera.

Mattia inevitabilmente diventa agli occhi dei suoi contemporanei il campione di una riproducibilità della proporzione che sconfinava nella quantità e nell'effetto d'insieme sproporzionato. Ma soprattutto dimostra una fiducia costante nella forza del pieno. La modernità secentesca intuisce l'orrore per le forme del vuoto e per il silenzio, per il limite e per la fine, quindi implicitamente per la morte. Così che quando ci troviamo di fronte all'opera di Mattia Preti dobbiamo fare i conti con un paradosso riguardante le capacità cognitive umane: chi ha orrore della morte ne fa oggetto di rappresentazione, la presentifica. Non fugge in qualche nirvana estetico, ma si sofferma a osservare minuziosamente il rituale delle morti. E questa morte è soprattutto corpo: deve essere visibile, persino erotico (pensate alla seduzione di San Sebastiano martirizzato), e comunque capace di sfuggire all'intangibile. Non può essere morte silenziosa, muta, e persino Dio non può essere invisibile, silenzioso, muto.

L'OCCHIO E LA PITTURA

La pittura dà all'occhio ciò che la mente si aspetta. La paura del vuoto, del limite, della morte e del silenzio, viene così esorcizzata. Il mondo della pittura si muove dinamicamente, non fa ammirare forme statiche, emblematiche, simboliche. La pittura scopre insomma la possibilità come forma di realtà. E questo Segno del Seicento, così consapevolmente Segno, individua un universo referenziale così culturalmente ampio da consentire di ipotizzare che ciò che si vede non vuol significare ciò che è, così come ciò che la realtà visibile propone è solo una parte della realtà.

Ed ecco che la tecnica di Mattia Preti si impone per rispetto e conoscenza delle forme figurative. Non contravviene mai a questo principio. E per questo le sue grandi architetture, la scene, i ritratti, partono da una realtà del sembrare, là dove naturalmente la grammatica della pittura non viene mai messa in discussione, anzi vi è da parte dell'artista un'accettazione dolce del modello naturale. Il discorso che eccita la mente costruttiva del pittore moderno sta invece nella possibilità: il visibile diventa il possibile. Così Mattia lavora sullo spazio. Lo spazio che si vede: luci, stoffe, distribuzione cromatica, ali, voli, sangue, bocche. Solo gli occhi dei suoi modelli non necessitano di eccessiva introspezione, anzi se rivelassero il vortice irrepresentabile della psiche (in una Maddalena, in un Battista, in un predicatore o in un poveruomo), sarebbe un rischio gravissimo. Rischio e pericolo di aprire quegli occhi come porte spalancate su un abis-

so, su un vuoto abissale fondo come la pische. E sarebbe il passaggio alla visività informale, per ora prematura. La mente e i luoghi dell'immaginario secentesco concedono espressioni di circostanza a questi occhi, modelli che si possono replicare senza che tra spazia pentimento, incertezza, turbamento, equivoco, gloria, ambiguità, perversione, o altro. E forse anche piacere.

Due livelli concettuali potrebbero velare i volti: sorriso e dolore. Ma quanto ambigui, duplici, polisensi sarebbero se ad essi non si assegnasse un compito preciso: essere dalla parte della vita o della morte, bianco o nero. Su questa responsabilità del visibile si basa gran parte dei motivi pittorici del XVII secolo. Basti pensare ad un carattere molto differente dal Preti quale quello di Vermeer. Pensate cioè alla situazione di un ordine dell'apparenza, di un quotidiano che si incontra nei minuti particolari delle stanze, e che si può capire non come mera rappresentazione dell'oggi, ma come tentativo di fuga, finestra aperta, attesa del piacere, sguardo ingenuo di donne che desiderano. È che Vermeer coglie in questo atteggiamento provocatorio la vera provocazione del silenzio.

Per Mattia Preti il discorso è un altro. Come ho detto, la sua cura dei particolari serve al disegno di una forma «corretta», «dolce», accettabile sì, (questo riguarda anche Vermeer), e però non soddisfatta dello stupore, neanche quando è letteralmente dipinto sui volti o nella positura dei corpi. Là dove Vermeer tenta di far fuggire le sue figure dallo spazio che si vede e verso qualcosa che sarebbe frutto di desideri legittimi: tanto appare sicura la stanza di musiche, dipinti, e *comfort* borghesi, quanto è seducente la fuga verso qualcosa che non si conosce e che sta fuori, luminoso, fuori dalla prigione dorata di un olandese.

Per Mattia anche gli interni, soprattutto i «concerti» degli anni romani e le scene conviviali, sono una immissione nell'esterno, un minimo ordine apparente in cui penetra prepotentemente il dubbio disordinato del mondo. Non ci si meraviglia dunque se le cene e le tavolate sono in effetti degli esterni, se il mondo intero preme alle spalle dei commensali, se Dio ha un volto rassegnato e malinconico (ho detto, alla Buster Keaton), se le eroine criminali o sante hanno il medesimo volto compassato, se i guerrieri guardano piuttosto verso l'alto che incontro al nemico, se i martiri mostrano il proprio corpo serenamente, se i carnefici stanno in scena come in una catena di montaggio. La meraviglia del nostro sguardo si ancora invece ai segnali di tanta vitalità: sulle teste numerose, gli occhi infantili, le folle lontane, i tendaggi al vento, i tendini tirati, i drappaggi, gli omeri di Cristo, sui gomiti e i colli (più rilevanti dei pugnali che su essi infieriscono), sugli azzurri, i rossi, i corpi e le criniere bianchi, le rughe, le mani levate.

Insomma, se c'è una sfasatura, una dissimmetria, un mancato effetto per cause probabili, vuol dire che ciò che si vede *troppo* ha una relazione indissociabile con ciò che si vede poco o non si vede per niente. Non c'è una causa unitaria motivante per tanti effetti, e forse se lo avessero scoperto i giudici del Seicento, persino il pacifico e altruista Mattia avrebbe dovuto fare i conti con loro. Lo spazio che si vede poco come lo spazio che non si vede funzionano come supporto per la mente, ne sono il nascosto collante, danno la possibilità di capire l'immagine.

Così tanti segnali visivi di effetti mancati ed effetti imprevisi indicano lo spazio che non si vede come realtà mentale e contemporaneamente elemento necessario all'immagine.

Testo della conferenza tenuta all'Istituto Italiano di Cultura di Malta, Valletta, l'8 aprile 1999 a commemorazione del terzo centenario della morte di Mattia Preti.

BIBLIOGRAFIA

Autori vari

1989 *Mattia Preti*, a cura di E. Corace. Testi di M. Marini, F. Piccirillo, J. T. Spike, C. Strinati, S. Vitelli, Roma, Palombi editori.

1995 *Mattia Preti dal segno al colore*, a cura di E. Corace. Testi di D. Cutajar, E. Settimi, C. Strinati, S. Vitelli, Roma, EdE.

Angoulvent, Anne-Laure

1996 *Il Barocco*, Bologna, Il Mulino.

Bartoli, Daniello

1659 *La ricreazione del savio. In discorso con la natura e con Dio*, Roma, Stamperia Ignazio de' Lazzeri.

Cutajar D., Tassoni L., Spike J.,

1998 «*L'idea del soggetto*». *Drawings by Mattia Preti (1613-1699)*, Valletta (Malta), National Museum of Fine Arts.

1999 *St. John's Church, Valletta, Malta*, Valletta, MJ.

Ruffo, Vincenzo (a cura di)

1914 *Lettere e quadri inediti di Mattia Preti nella galleria Ruffo*, in «Archivio Storico Calabrese», gennaio.

1916 *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori e altri documenti)*, in «Bollettino d'Arte», fasc. 7-8 e fasc. 9-10.

Tassoni, Luigi

1989 *La giovinezza di Mattia Preti e l'eros secentesco*, Catanzaro, La Biblioteka editrice.

1990a *Mattia Preti e il senso del disegno*, Bergamo, Moretti e Vitali.

1990b *Un episodio maltese e alcuni fogli di Mattia Preti*, in «Critica d'arte», n. 2-3, aprile-settembre, pp. 62-65.

1996a *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 27-35.

1996b *Non è tutto Barocco quel che luce*, in «IBC», a. 4, n. 6, novembre-dicembre, pp. 17-19.

1998 *Mattia Preti: a Continuum of Sense*, in D. Cutajar, L. Tassoni, J. Spike, pp. 5-9.

Tesauro, Emanuele

1670 *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta.

Attorno a un'opera ungherese di Antonio dal Zotto, scultore Veneziano

PATRIZIA DAL ZOTTO

Chi è stato a Venezia con ogni probabilità sarà passato accanto a Carlo Goldoni, la statua in bronzo del celebre commediografo veneziano che domina una piazza tra le più frequentate della città, campo San Bartolomeo. Non altrettanto noto è l'autore di questo splendido ritratto, tale Antonio Dal Zotto, veneziano pure lui, scultore, docente, collezionista e attivo protagonista della vita culturale veneziana¹.

Nato nel 1841, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, si rivela subito scultore dotato di straordinaria abilità tecnica e interpretativa, alimentata da una acuta osservazione del vero e capace di spontaneità: le sue opere sono «fotografie a tre dimensioni», brani di vita bloccata nella pietra o nel gesso o, più spesso, nel bronzo. Autore anche di bozzetti di vita e piccole figure molto apprezzate dalla critica e dal pubblico, la sua attività scultorea si svolge soprattutto in ambito celebrativo, commemorativo e sepolcrale.

Negli anni '70, parallelamente all'attività scultorea, inizia anche quella didattica, che svolge nella sua città presso la Scuola di Arti applicate all'Industria e presso l'Accademia di Belle Arti (di cui diverrà anche direttore), come docente di anatomia e disegno modellato, attività che continuerà con passione anche dopo il pensionamento, fino a pochi mesi prima della morte, avvenuta nel febbraio del 1918. Possedeva numerosi calchi in gesso, soprattutto di volti, che egli stesso eseguiva su cadaveri e conservava come materiale didattico.

Oltre che celebrato scultore e professore, il Dal Zotto è uno dei protagonisti della vita culturale e artistica veneziana degli ultimi decenni dell'Ottocento, caratterizzata dalla ricerca di adesione al vero. Riveste importanti cariche pubbliche; si fa promotore, con altri artisti, dell'Esposizione Nazionale d'Arte di Venezia del 1887, dalla quale nascerà, pochi anni dopo, la prima edizione della Biennale Internazionale d'Arte. È anche collezionista di scultura antica, soprattutto di epoca medievale.

Si occuperà lui personalmente della gestione di un laboratorio fotografico, ereditato nel 1893 alla morte della moglie, uno dei più attivi e all'avanguardia della città di Venezia. Il Dal Zotto rivolge la sua attenzione alla riproduzione d'arte, facendo eseguire molte riproduzioni di quadri e opere conservate in Gallerie pubbliche e private.

L'attività di scultore e docente, la gestione del laboratorio fotografico, la sua partecipazione da protagonista alla vivace vita culturale di Venezia, si integrano e si arricchiscono a vicenda nella personalità di Antonio Dal Zotto.

Ma non voglio dilungarmi oltre nel tratteggiare la figura di questo scultore. Vorrei piuttosto occuparmi esclusivamente di una sua opera. Cercando di ricostruire la figura

Nata a Padova, si è laureata in «Conservazione dei Beni Culturali» presso l'Università di Udine, con una tesi su architettura e mosaici paleocristiani.

I suoi interessi sono rivolti in particolare alla storia dell'arte: ai rapporti tra Italia e Ungheria (di cui si è occupata anche nella tesi di laurea) e alla didattica dell'arte.

Lettrice di italiano presso l'Università di Budapest, Facoltà di Magistero (ELTE TFK), lavora anche al Museo di Belle Arti di Budapest, Collezione Antichità, con mansioni di pubbliche relazioni.



*Il conte Ignác Gyulay, opera in bronzo di Antonio dal Zotto
(da: Schoen A., Pest-Budai Művészeti Almanach, 1919)*

di questo artista-personaggio, ingiustamente dimenticato come gran parte degli scultori italiani dell'Ottocento, ho trovato nelle raccolte biografiche riferimenti imprecisi a un'opera che avrebbe lasciato a Budapest:

*il Dal Zotto lascerà fama di sé col suo Goldoni che si trova sulla piazza omonima a Venezia (...), con la grande composizione monumentale pel sepolcro della famiglia Gyulay, (...).*²

*(...) altre opere commemorative come (...) il monumento sepolcrale per la famiglia Gyulay al cimitero di Budapest.*³

*(...) Grabdenkm. D. graf. Familie Gyulay von Maros-Németh u. Nadaska (19 Fig.), auf d. Friedhof zu Budapest.*⁴

Sinceramente credevo che sarebbe stato più semplice e rapido rintracciare questo monumento, considerando che doveva trattarsi di un'opera piuttosto consistente e considerando l'alto rango della famiglia destinataria. Si è invece rivelata una ricerca problematica, ma avvincente e ricca di aspetti curiosi.

Per prima cosa si è chiarito che «il cimitero di Budapest» non è il Kerepesi Temető, il giardino sepolcrale nazionale, il cimitero storico, insomma, della capitale, bensì il Vizivárosi Temető (il cimitero di Viziváros), uno dei tanti piccoli cimiteri sopraffatti dalla città, che fu soppresso nel 1931. Inoltre l'indicazione «monumento funebre con 19 figure», fa pensare a un'opera scultorea complessa: in realtà si trattava di qualcosa di molto più imponente e incisivo nel panorama della produzione artistica dell'epoca⁵ e nel «panorama» del camposanto che ospitava l'opera. Si trattava infatti di una cappella in stile neogotico, con tanto di recinto in pietra e cancelletto in ferro, decorata all'interno da affreschi e con un altare al sommo di tre gradini, arricchito di statue in bronzo e in marmo di Carrara. La decorazione interna, successiva di alcuni anni alla costruzione dell'edificio, è opera di Károly Jakobely, poco noto pittore di soggetti religiosi che dà il meglio di sé in questo monumento, affrescandone la volta (1877). Mentre Antonio Dal Zotto inserisce le sue sculture nell'imponente altare neogotico: i due ultimi rappresentanti della famiglia di conti Gyulay, Sámuel (che è anche il committente dell'intera opera) e il figlio Ignác, collocati ai piedi dell'altare, costituiscono la parte centrale e più importante della decorazione, anzi sono loro i protagonisti, tutto il resto è decorazione, angeli e santi in marmo e figure di genii musicanti in bronzo, collocate in vari punti dell'altare come fossero statue-colonna di una cattedrale gotica francese. Autore di questo gioiellino, a pianta rettangolare con profonda abside triangolare sporgente, terminato nel 1875, è nientemeno che Imre Steindl, l'architetto che firmerà il Parlamento di Budapest.

Nella celebre e utilissima raccolta iconografica curata dalla biblioteca Ervin Szabó⁶, ho trovato gli elementi essenziali per ricostruire almeno il monumento funebre. Oltre alle foto apparse in margine a brevissimi articoli, molto utili sono stati, anzi direi fondamentali, due scritti di Arnold Schoen, storico dell'arte scomparso negli anni '70, il quale dà una descrizione piuttosto puntuale del monumento in margine ad un libretto sulla chiesa di Santa Cristina a Buda, pubblicato nel 1916⁷, e due anni dopo, in un almanacco per l'anno 1919⁸, riprende la descrizione con pagine poetiche, correddole con 11 fotografie⁹. Altre foto ho potuto trovare al Kiscelli Múzeum (Museo di Storia Kiscelli): tra le lastre di quasi tutte le singole statue vi sono anche quelle utilizzate da Schoen per il suo almanacco. È soltanto dopo attenta analisi del materiale fotografico e dei due scritti di Schoen che ho potuto ricostruire quasi completamente l'intervento del Dal Zotto, quasi, poiché permangono dubbi sulla collocazione e sulla esatta dimensione di alcune figure.

Schoen dà una descrizione molto bella delle due sculture in bronzo, a grandezza naturale, che rappresentano i due soldati in alta uniforme, completa di medaglie e riconoscimenti ottenuti durante la loro brillante carriera militare, il copricapo appoggiato a terra. A sinistra il figlio Ignác, capitano ussaro, morto nel 1873 a soli 34 anni, in atteggiamento di preghiera, è nell'atto di inginocchiarsi su un morbido cuscino di velluto; a destra il padre Sámuel, vicemaresciallo dell'esercito austriaco, morto nel 1886, depone ai piedi dell'altare lo stemma della famiglia. Lo stemma non c'è più, non compare in nessuna fotografia, ma dalle foto appare evidente, e Schoen ce lo conferma, che Sámuel doveva reggere qualcosa tra le mani, atteggiato in un gesto altrimenti incomprendibile¹⁰. Altre cinque statue, presumibilmente a grandezza naturale, in marmo di Carrara, sono collocate su altrettanti pilastri, a coronamento della balaustra che si eleva al centro dell'altare: al centro una Madonna col Bambino, ai lati due angeli riccioluti; e infine Sant'Ignazio di Loyola e il profeta San Samuele. Le figure dei due santi protettori compaiono una seconda volta nel complesso decorativo, ma in bronzo e di piccole dimensioni, sistemate con altre alla base dell'altare. È di queste che si posseggono le foto.

Vi sono sei figure in bronzo alte circa 30 centimetri (comunque non dovrebbero superare il mezzo metro) attorno al pilastro che regge la Vergine col Bambino e altre sei (delle stesse dimensioni) inserite nella base dell'altare, sotto la mensa: ciascuna poggia su un capitello decorato con ricco fogliame d'acanto ed è coronata da un baldacchino, come le statue esterne delle cattedrali gotiche. In base alle fotografie ritrovate si riconoscono cinque genii (due con strumenti musicali, uno con cartiglio), una figura femminile (probabilmente identificabile con la personificazione della Fede, di cui parla Schoen¹¹), e una figura di Apostolo, ritratto come un pellegrino con bastone e lungo mantello. La Fede e l'Apostolo dovevano essere attorno alla base dell'altare.

Completano la decorazione in bronzo fregi e cornici a fogliame e delle figure di demoni con le ali di pipistrello, collocati sopra i baldacchini dei genii musicanti. Secondo Schoen queste figure diaboliche tremano per il canto celeste che si innalza sotto di loro, e indicano l'effetto del Bene sul Male¹². E ancora figure di animali collocati sopra i baldacchini alla base dell'altare: rana, cane, serpente, lucertola, ecc., un vero e proprio zoo: il regno animale partecipa della Creazione insieme con il regno vegetale, gli uomini, il Bene e il Male.

Qui c'è tutto il Dal Zotto: opera celebrativa e commemorativa di una famiglia illustre, ma senza enfasi; perfezione «da schiavo»¹³ nella resa dei particolari della divisa e dei copricapi piumati (galloni, medaglie, nastri, nappe, ecc.); fedeltà nell'esecuzione dei due ritratti, probabilmente desunti da fotografie. E vi inserisce anche vivacità e spontaneità nei gesti: nelle figurine leggiadre (alcune molto ben riuscite, sempre secondo Schoen) dei genii musicanti, nelle figure diaboliche, negli animali e infine nel grosso leone pacificamente addormentato. Infatti la statua in marmo di Carrara di un leone addormentato e sognante (a grandezza naturale) è collocata all'esterno dell'edificio, sul lato sinistro, sotto una tettoia di metallo. Quasi sicuramente non era questo il luogo originariamente destinato al grosso animale, che tra l'altro volge le spalle a chi entra nel recinto. Schoen, a proposito delle figure umane (i genii, la Fede, un apostolo) e animali afferma che completano la decorazione dell'altare anche nella parte posteriore, ma non dà indicazioni precise né sulla collocazione né sulle dimensioni. Sottolinea, però, che l'altare è troppo grande e imponente per l'esiguo spazio interno della cappella, che l'opera d'arte non è apprezzabile nel suo insieme, e che alcuni particolari sono difficil-

mente godibili. Viene da pensare che il Dal Zotto non sia mai venuto a Budapest e che abbia progettato l'altare nel suo insieme, senza neppure conoscerne l'ubicazione futura. Secondo Schoen non c'è stato un coordinamento dei lavori, perché grosse sono anche le discrepanze stilistiche con gli affreschi, decisamente romantici, e quindi in forte contrasto con le sculture realistiche.

Accennavo al fatto che questa ricerca, partita da una sfida personale, come può essere personale mettersi sulle tracce di un antenato in terra straniera, mi ha dato modo di curiosare in alcuni campi della storia minima di Budapest, scoprendo aspetti interessanti, dimenticati o non considerati importanti per una città così grande e ricca di storia. Tra queste storie minime c'è anche quella del cimitero di Viziváros, a Buda, un triangolo di terreno tra Szilágyi Erzsébet fasor e Kút völgyi út (le due strade hanno mantenuto questa denominazione sino a oggi).

Nei primi decenni del Novecento esistevano ancora numerosi piccoli cimiteri a ridosso della città, ma venivano molto rapidamente inglobati nel tessuto urbano in espansione e conseguentemente chiusi e smantellati. Il cimitero di Viziváros fu consacrato e aperto il 10 ottobre 1785; nel 1797, accanto al cimitero civile, viene trasferito il cimitero militare di Buda. Circa 100 anni dopo l'apertura ne viene ordinata la chiusura, definitiva e improrogabile. Di fatto, però, lo smantellamento del cimitero avviene solo a partire dal primo gennaio 1930. Il graduale svuotamento del cimitero dura alcuni anni ed è curato dall'Ufficio di Igiene Pubblica della Capitale, il quale si incarica anche di redarre un catalogo, corredato da foto, delle tombe più belle e significative, degne di conservazione. Molte vengono trasferite al Kerepesi, altre in cimiteri più piccoli che a loro volta verranno chiusi nei decenni successivi. Esiste effettivamente un catalogo illustrato di circa 60 pagine delle tombe e monumenti sepolcrali che si propone di conservare, pubblicato nel mese di luglio del 1931¹⁴. Il catalogo elenca le sepolture, indicando per ciascuna l'esatta posizione (parcella e numeri di inventario), dati biografici del defunto e di eventuali altri corpi tumulati, breve descrizione ed eventuali iscrizioni, note¹⁵. Contiene inoltre una pianta, nella quale sono indicate e numerate le parcelle, viene tratteggiata la nuova strada che vi passerà in mezzo (un prolungamento di Kút völgyi út), sono segnate alcune tombe e cose notevoli, tra cui la cappella Gyulay. Una curiosità: nella stessa parcella del nostro monumento si trova la tomba più antica del cimitero, risalente al 1789.

Il cimitero di Viziváros, che nel 1875 è considerato uno dei cimiteri più notevoli possedendo opere di vero valore artistico, esso stesso un'opera d'arte¹⁶, dava riposo a personaggi illustri in ogni campo¹⁷. Da più parti si lamenta l'abbandono e la trascuratezza del cimitero dopo il decreto di chiusura del 1885, sebbene resti in uso per casi eccezionali fino al 1914 e sebbene nel 1918 vi sia ancora un guardiano che custodisce le chiavi della cappella Gyulay¹⁸. Però le pietre sepolcrali sono in rovina, le sculture si consumano, il terreno è sconnesso in molti punti e la vegetazione cresce incontrollata. Nell'unica foto che riprende una parte interna della cappella, conservata al Kiscelli, si notano estese macchie di umidità e infiltrazione attorno alle finestre.

Alle ingiurie del tempo si aggiungono i danni della seconda guerra mondiale e infine nel 1963 anche l'ex-cimitero di Németszőlgy, che aveva ospitato gran parte delle tombe dei piccoli cimiteri di Buda (Tabán e Viziváros) viene trasformato in parco. È il Parco dei Castagni che si estende alle spalle del Novotel e del Centro Congressi. Il materiale lapideo sopravvissuto a questa «strage» di cimiteri si trova in parte nel Kerepesi e in parte al museo Kiscelli nel quale si conserva anche materiale fotografico.

Attualmente il terreno dove sorgeva il cimitero è una tranquilla zona verde lussureggiante, occupata da ville con ampio giardino, costruite tra gli anni '50 e '90. Ma nessuno si è curato di questo sontuoso monumento di famiglia, voluto da Sámuel principalmente per il suo figliolo Ignác Ferencz? Sono andata a curiosare nella storia della nobile famiglia di conti Gyulay di Marosnémeth e Nadaska. C'è chi la dice discendente dagli Árpád («con gocce di sangue Árpád»¹⁹), trasferitasi dall'Ungheria in Transilvania nel XVII secolo: da qui prende gli attributi Marosnémeth e Nadaska. I Gyulay acquistano proprietà e onori in seguito a saggi matrimoni e al coraggio che dimostrano sui campi di battaglia. È proprio in seguito a meriti di guerra che nel 1701 si fregiano del titolo di Conti.

Sámuel III (21 aprile 1803 - 19 agosto 1886): vicemaresciallo austriaco, il 22 ottobre 1849 riceve la Croce al Valor Militare da Sua Maestà l'Imperatore Francesco Giuseppe I; nelle ultime tre righe della lapide collocata sulla parete interna della cappella, alle sue spalle²⁰, si può apprendere che era anche Cavaliere dell'Ordine di San Giovanni (l'Ordine dei Cavalieri di Malta), commendatore dell'Ordine Russo di S. Anna, ecc.. Quell'«eccetera» è leggibile nel medagliere riprodotto dal Dal Zotto sul suo petto: sono una decina tra medaglie e croci. Nel 1873 fa progettare una cappella funeraria per il suo unico figlio. Nell'Archivio della Capitale ci sono alcune buste che contengono documenti riguardanti la costruzione di questo monumento funerario: sono riferite agli anni 1874 e 1875, vi è allegato un disegno della pianta con l'alzato e le misure del recinto, ma non c'è nulla che riguardi la decorazione interna, eseguita alcuni anni dopo.

Ignác Ferencz (nato il 24 dicembre 1839): capitano del glorioso corpo militare dei Cavalieri Ussari, muore nel 1873. Essendo l'unico figlio di Sámuel III, questi resta senza eredi. Per dare in certo modo continuità al suo nome, nel 1879, pochi mesi dopo la morte della prima moglie, adotta tre ragazzi, Albert e Istvan Cechetti e Adolf Javorzik, dividendo così la famiglia Gyulay in due rami: Gyulay-Cechetti e Gyulay-Javorzik, ma è soltanto a quest'ultima che, alcuni anni dopo l'adozione, viene concesso anche il titolo di conti. La cerimonia avviene pochi mesi dopo la morte dell'ultimo Gyulay, secondo le sue ultime volontà. Adolf Javorzik era nato il primo giugno 1861 a Venezia.

Ma torniamo, per concludere, al nostro scultore. Il suo atelier e la sua collezione hanno purtroppo seguito la triste sorte toccata a molti altri significativi atelier di artisti e collezioni private (che a Venezia tra fine '800 e inizi '900 erano numerose): la dispersione. Alcuni pezzi della collezione sono stati inseriti in facciata o sui muri dei giardini di palazzi veneziani. Del monumento di Budapest si sono perse le tracce. L'ultimo dato riguarda il furto e la manomissione del 1931. Si possono fare diverse ipotesi sul suo destino (molto facilmente le statue in bronzo possono essere state fuse e riutilizzate per celebrare altri personaggi, altri fasti). Ma con ogni probabilità è stato distrutto durante la seconda guerra mondiale. Restano comunque le lastre fotografiche a documentare e ricordare l'opera del Dal Zotto. La poetica descrizione curata da Schoen, che in altra sede non risparmia elogi all'autore della decorazione («tecnica brillante, alta qualità artistica»²¹) è anche un omaggio allo scultore Dal Zotto, il quale muore a Venezia il 19 febbraio 1918, proprio nell'anno di uscita dell'almanacco. Credo si tratti di un omaggio involontario, dato che Schoen non fa cenno alla sua morte.

I luoghi principali della ricerca sono stati il cimitero Kerepesi, punto di partenza, le biblioteche Ervin Szabó e Széchenyi, il museo Kiscelli e quello di Storia Militare. Ma

l'elenco completo è molto lungo e comprende istituzioni e musei grandi e piccoli e soprattutto persone, studiosi, ricercatori, bibliotecari che mi hanno aiutato molto, ovviamente senza interesse, e probabilmente senza rendersi conto della preziosità del loro aiuto, anche solo con la gentilezza e la pazienza con cui mi hanno accolto.

- 1 Bibliografia essenziale sulla vita e l'opera di Antonio Dal Zotto:
DE MICHIEL M., *La scultura dell'Ottocento*, Torino, 1992
PANZETTA A., *Dizionario della scultura italiana dell'Ottocento*, Torino, 1990
DE GUBERNATIS A., *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1906
Dizionario biografico degli italiani, vol. XXXII, Roma.
- 2 DE GUBERNATIS A., *op. cit.*, 1906, p. 156.
- 3 *Dizionario biografico degli italiani*, cit., p. 286.
- 4 «monumento funerario della famiglia di conti Gyulay di Marosnémeth e Nadaska (19 figure), del cimitero a Budapest». THIEME-BECKER, *Kunsterlexikon*, vol. XXXVI, p. 561
- 5 Non possiamo certo affermare che abbia lasciato tracce, o una scuola o allievi, ma è certo che negli stessi anni operavano in Ungheria scultori avvicinabili per stile e capacità tecnica e interpretativa al Dal Zotto. Tra essi György Kiss, autore di carattere soprattutto celebrativo (statua di Károly Róbert per il Monumento del Millennio in piazza degli Eroi), autore anche di bozzetti di vita, come la figura di mascazone che si trovava in una piazza in József körút, rubata nel gennaio 1999. Anch'egli apprezzato da critica e pubblico contemporaneo, ma presto dimenticato. Si veda l'articolo apparso sul *Népszabadság* del 23 gennaio 1999: BARCZA T., *Eltunt A kis tolvaj, a 114 éves csirkefogó!*
- 6 *Budapest története képekben 1493-1980*, Budapest, 1982.
- 7 SCHOEN A., *A buda-krisztinavárosi templom*, Budapest, 1916, pp. 28-30.
- 8 SCHOEN A., «A Gyulay grófok mauzoleuma», in *Pest-Budai művészeti Almanach az 1919 esztendőre*, Budapest, pp. 122-130.
- 9 A dare il tono della «poesia» con cui narra Schoen, probabilmente nello stile dell'epoca, bastino le prime righe: «Il mite raggio del sole autunnale irrompe per qualche minuto nella nebbia e si sprofonda tra le tombe, camminiamo sulle foglie gialle inzuppate nel vecchio cimitero di Viziváros.» SCHOEN A., *Pest-Budai ...*, *op. cit.*, p. 122
- 10 Possiamo però conoscere con precisione lo stemma di questa famiglia Gyulay grazie alle dettagliate descrizioni e a un disegno nelle raccolte biografiche di famiglie nobili e repertori biografici della nobiltà. Si veda: PÁLMAJ G., *Udvarhely vármegye nemes családjai*, Budapest, 1900; KEMPELEN B., *Magyar nemes családok*, Budapest, 1912.
- 11 SCHOEN A., *A budai-krisztinavárosi...*, *op. cit.*, p. 29.
- 12 *Ibidem*, p. 29.
- 13 Proprio così si esprime Schoen: «A legkisebb ordószallogot is szinte rabszolgai hűséggel ... másolta le.» SCHOEN A., *A Gyulay grófok...*, cit., p. 129
- 14 *Jegyzék a vizivárosi temető fenntartani javasolt sírjairól és síremlékeiről.*
- 15 Le indicazioni inerenti la nostra tomba sono: «Gyulay grófok mauzoleuma - kápolna - A sírbolt-kápolnáról fényképet készítettünk» («... Abbiamo preparato fotografie della cappella funeraria»). Di queste foto nessuna traccia, o probabilmente sono quelle ora conservate al museo Kiscelli.
- 16 «A gr. Gyulay-féle sírkápolna a budai köztemetőben», in *Az Építési Ipar*, n. 11, 1878, p. 1.17 HORVÁTH G., «A vizivárosi régi temetője», in *Budapest. A főváros folyóirata*, n. 6 (giugno 1979) 18 SCHOEN, *A Gyulay grófok...*, cit., p. 122.
- 19 PÁLMAJ J., *Udvarhely...*, cit.
- 20 Sono le uniche leggibili in una foto del Kiscelli:
A JOHANNITA REND LOVAGJA, / AZ OROSZ SZENT ANNA REND COMMENDATORA
STB / Szul. 1803. April 21-én megh. 1886. Aug. 19-én
- 21 SCHOEN, *A buda-krisztinavárosi...*, *op. cit.*, 1916, p. 28.

Allucinazioni benigne

(quattro passi nell'immaginario di un attore di successo)

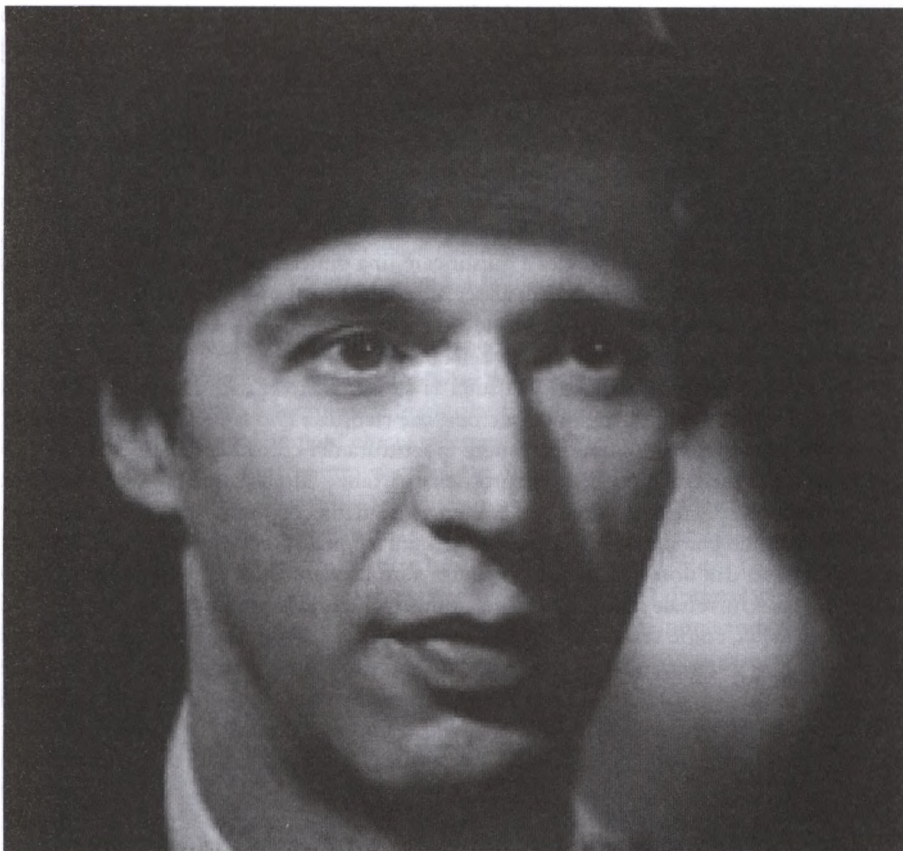
ANTONIO SCIACOVELLI

Quando Einaudi ha deciso di pubblicare, nella sua collana *Stile Libero* (sottocollana dei *Tascabili*, a loro volta edizioni abbordabili di molti dei gloriosi titoli degli *Struzzi* o della *PBE*) un volume di cretomania benigniana, correva l'anno 1996 ed il fine del lancio editoriale consisteva nello sfruttare lo strepitoso successo ottenuto durante gli spettacoli del toscanaccio nella stagione 1995/96: parallelamente viene pubblicata, in edicola, una videocassetta che immortala una performance-tipo di un Robertino ormai non più gramsci-alleniano, non più melanconico o imbranato commentatore cinematografico, né tantomeno capaneico, ma ormai elegantemente padrone della scena, forte dei successi internazionali del *Piccolo diavolo* e di *Johnny Stecchino*, insomma quello che senza troppe cerimonie definiremmo un Superbenigni.

A conferma del sospetto che tanto sia cambiato, agli occhi di tutti, quest'omino che molti di noi ricordano nei panni dello sfortunato alter-Giuda nel *Pap'occhio*, censurata pellicola che ventilava un avvento della TV vaticana per volere del Sommo Pontefice e per mezzo dell'allora giovane messia radiotelevisivo Renzo Arbore; la postfazione di Cesare Garboli al volume *E l'alluce fu*, nella quale Benigni viene paragonato al grande antagonista di Molière, il fiorentino Jean-Baptiste Lully, nella sua capacità, comune a tutti e due i toscani d'altronde, di usare il corpo come appendice della battuta, di servirsi del corpo e delle sue funzioni come tema principale della comicità. Questa constatazione davvero illuminante, che dovrebbe lusingare Benigni assai più degli ultimi premi hollywoodiani, ha il merito di riflettere anche una inevitabile base di confronto biografico: così come il gagliardo saltimbanco toscano Giovanni Battista viene esportato, grazie al genio di Roger de Lorraine, nella Francia magnifica e generosa dove Jean-Baptiste conquisterà la corte di Luigi XIV, anche il nostro Cioni Mario, o il Saverio della indimenticabile coppia Troisi-Benigni in *Non ci resta che piangere* sta ormai valicando i confini della angusta fama nazionale e della celebrità dei piccoli circoli dei cineclub dopo le sue partecipazioni ai film di Jarmusch (*Down by law* e *Night on the earth*) per americanizzarsi (era già successo con il non troppo fortunato *Figlio della Pantera Rosa!*) e mostrare fiero le dorate statuette.

Ma come fa un attore comico (pur con una forte vena di impegno) toscano ad americanizzarsi? Non dimentichiamo che sin dai primi coscienti esperimenti di cinematografia italiana che sfruttasse la comicità di un attore legato al successo di teatro (pensiamo al *Nerone* di Ettore Petrolini) l'umorismo nostrano su pellicola ha fortemente sottolineato la sua preferenza per l'uso spregiudicato di forme dialettali dal regionale al localissimo (e qui pensiamo al criptico discorrere delle registrazioni delle commedie di Gilberto Govi!), che sicuramente vede un campione insuperabile nel linguaggio fortemente composito di Totò: proprio il grande comico e umorista napoletano ricordava come, entrando in una sala cinematografica parigina dove si proiettava il suo *Totò figlio dello sceicco* avesse notato l'infelice incongruenza della sua battuta «Vedi Omar quanto è bello, spira tanto sentimento...» mutata in un francese «Regarde la mer, que c'est belle...»!

Non siamo solo di fronte all'unicità ed all'irripetibilità di un complicato gioco di parole, ma entriamo nel rovo di richiami culturali che appartengono ad un immagi-



Roberto Benigni

nario generazionale (quanti conoscono ancora il testo di una canzone come *Torna a Surriento?*) e nazionale che rimangono intraducibili, se non addirittura incomunicabili: come, forse, in quella antipaticissima arte che alcuni posseggono, di spiegare le barzellette!

Se i produttori americani hanno deciso di usare il fenomeno Benigni per la loro cinematografia, probabilmente noi italiani rischiamo di perdere un felice momento di umorismo corporal-verbale, che oggi vediamo sotto la forma di volume per i tipi di una delle più prestigiose case editrici nazionali e che si pone alla nostra attenzione come testimonianza di teatro satirico legato sia al momento politico contingente (il marasma seguito al crollo dei partiti dopo le rivelazioni epocali seguite all'inchiesta di *Manipulate*, cui è seguito un periodo ancor più confuso di transizione politica, cosa che anche nella satira ha determinato una svolta generale e generica rispetto agli schemi che si erano fissati su figure e simboli onnipresenti nella politica italiana) che ad alcuni temi di altra natura culturale sempre citati in chiave di inserto politico-satirico.

Il titolo della antologia *E l'alluce fu* si costituisce subito come citazione biblica, citazione obbligata di quell'Apocalissi (grande tema del Benigni di vent'anni fa, che lo utilizzava, nel *Pap'occhio*, ritoccando la mano levata ad ammonire i peccatori del Cristo Giudice nel *Giudizio Universale* michelangiolesco, fino a farne un pugno chiuso!) che

passa in rassegna i momenti salienti dei libri di scrittura mosaica per bocca di un Dio rivisitato in chiave neumanista: l'Uno e Trino si presenta sul palco come un saggio fuori dagli schemi dell'ortodossia, un Dio-bambino che riflette stupito sull'apparente (e spesso vistosa!) assurdità ed inconcretezza di espressioni che sono lontane dal quotidiano, dall'immaginario popolare. La *Bibbia* viene confusa con la *fibbia*, il *verbo* era in origine il *cervo*, e per colmo dell'assurdo una frase di senso concretissimo nella sua enfasi arcaica ed arcana, come *E la luce fu* si scopre esser stata fraintesa da un originale *E l'alluce fu*, con la necessaria anteposizione della creazione dell'uomo e della donna a quella della luce: e sì, perché la nuova frase viene portata a giustificare una dimenticanza o imperfezione nella creazione del piede che, mancando di alluce, non riesce a muoversi come dovrebbe (dobbiamo rilevare che questa giustificazione non si pone all'altezza strepitosa del gioco di parole: siamo di nuovo alla spiegazione della barzelletta...).

Ma ormai la valanga è partita, e tutta la storia della cristianità viene rivista sotto un'altra luce: il cinismo del segno della croce, che ricorda a Dio la morte del suo Figliolo, la matrice maschilista a contraddistinguere la scrittura dei comandamenti, la scarsa organizzazione del povero Noé al momento della partenza affrettata prima dell'imminente Diluvio, naturalmente tutto condito da quel senso della corporeità che inevitabilmente passa dal comico che interpreta al Personaggio interpretato, anch'egli scandalizzato dagli scempi operati dall'uomo e per questo deciso a proclamare all'istante quel tanto ventilato Giudizio Universale che finalmente coinvolgerà tutti, soprattutto i personaggi di grande attualità, come era già accaduto, in altro genere di visione e finzione, sette secoli fa, nel viaggio ultraterreno di un toscano ben più titolato di Benigni per questo genere di imprese: uomini politici del presente e del passato, opinionisti e grandi urlatori della politica televisiva verranno *sottoposti al giudizio mio e di Pietro!*

Difficilmente capita di riuscire a far entrare un cognome in un gioco di parole (un espertissimo era il grande Marchesi!) e Benigni ci offre tra le righe questo personaggio della vita politica italiana recentissima che appena nominato ne fa tremare un altro, notissimo imprenditor-politico di questi anni Novanta agli sgoccioli, poi sbeffeggiato con una canzoncina di acceso sapore orchico nelle rime troppo gratuite e forse fuori-tema (o fuori-stile?).

Si apre adesso una parentesi di storia della politica italiana degli ultimi anni riprodotta non solo nelle espressioni corporee (il comico toscano ha spesso dichiarato la sua predilezione per questo genere di *radiografia* dei parlamentari, per una sorta di vivisezione del potere nelle sue nudità tutte umane) ma in quelle verbali: un ministro è sancionpancieramente siciliota, un altro abbonda di prostituisimi, ed ancora il bersaglio principale della tirata viene colto nelle sue dichiarazioni che vengono associate ad ardite ed anacronistiche imprese peristaltico-rustiche (*scendo in campo!*) o ad atmosfere che vagano tra mistica e gastronomia (*unto del Signore!*) fino ad un momento che davvero suscita ammirazione, il dialogo botta e risposta tra Lui e l'altro, animato da un raffinato gioco di parole in cui molti avranno riconosciuto il titolo di una celebre opera di Fromm: infatti Dio, interrogato su chi sia, afferma di essere *Colui che è*, mentre l'imprenditore di fronte alla stessa domanda, sfoggia una risposta sicura: *io... sono colui che ho*.

Naturalmente, la simpatia dell'attore va verso Colui che è, che poi distrugge impietosamente colui che ha: Benigni ha depositato però un granello di antica sapienza non tanto francescana, quanto piuttosto uguccioniana, e proprio come il grande todino sapeva odiare e perdonare persino al suo più grande nemico, anche Benigni ci lascia intravedere un barlume di speranza nel mostrarci il volto umano e quotidiano della politica.

Pure, quello che forse maggiormente ammiriamo in lui, oggi che tutti lo glorificano per il suo coraggio civile, per la sua sventolata genialità che unisce comico a tragico (lo stesso autore, in un'intervista, ha citato ancora una volta la Bibbia definendo il suo film un tempo per ridere ed uno per piangere, con il chiaro riferimento alla tradizionale divisione in due tempi delle pellicole cinematografiche!), per la sua versatilità anche in campo internazionale, è quella capacità che hanno i grandi filosofi dell'oralità (che spesso rimangono sconosciuti, se non hanno un Platone paziente agiobiografo) di scomporre e porre in chiave ridicola le espressioni che ogni giorno vengono utilizzate per rendere incomprensibile la politica, la finanza e l'economia: Benigni infatti ci spiega che il *costo del denaro* potrebbe essere esperito, nella sua realtà semantica più convincente, immaginando un particolare negozio dove si passa, come dal pizzicagnolo o dal fruttivendolo, a comprare i soldi, a farceli mettere da parte dall'acorto e fidato bottegaio, ad acquistare le ghiotte primizie della zecca!

Questo è ancora un Benigni che fa riflettere sullo spreco che ogni giorno avviene del nostro bellissimo e chiarissimo vocabolario, un uomo che forse meno scientificamente ma ben più allegramente di De Mauro o Beccaria vuole guidarci a comprendere le parole fuori dagli schemi che ormai utilizziamo senza più esser convinti di poterci spiegare quale sia il loro significato: forse molti di noi ricordano gli usi copiosi ed irragionevoli dei *cioè*, dei *nella misura in cui* e di ogni espressione o intercalare (il terribile *fare cose* che diceva tutto e non significava niente!) che sovente non servivano ad altro che a nascondere l'incapacità, da parte del parlante, di esprimere in poche chiare parole quanto aveva da dire.

Oggi, sottolinea lo sghignazzante toscano all'inizio della sua performance comiziota, siamo finalmente approdati ai partiti della chiarezza, che infatti propongono soluzioni politiche appena note agli iniziati (*proporzionale, secca, col doppio turno all'inglese (...) il maggioritario alla francese, il presidenzialismo all'americana, la bistacca alla fiorentina, e il bagno alla turca; sciogliere le camere e legare i bagni*; il notissimo *ribaltone* che diviene malizioso particolare della vita intima di un politico celebre per le sue espressioni di priapesca eloquenza) di fronte alle quali le nozioni dell'*ars combinatoria* lulliana (quale impropria eppure suggestiva coincidenza fonetica!) sembrano complesse quanto le innocenti terne pitagoriche, e qui ritorniamo impetuosamente a quella comicità della verbosità sfrontata, dell'*arravogliamento* verbale che possiamo ammirare anche nel supremo maestro, in Molière intendo, proprio nella scena di vago sapore politico-diplomatico dell'omaggio investitorio reso dai turchi all'esterrefatto Jourdain nel *Bourgeois gentilhomme*: il gusto della contraffazione, della capziosa imitazione di un accento, di un'inflessione, dell'andamento neniante di una lingua assai lontana dalla nostra, diventa in Benigni la rivolta dell'uomo della strada nei confronti di quel lessico ermetico che pure ha pian piano, incoscientemente, imparato ad usare. Se non altro, perché esiste una questione di superiorità, di esibizione del prestigio sociale, nelle parole grosse della politica, nel *latinorum* che, ne siamo certi, oggi Manzoni metterebbe in bocca ad un assessore comunale o ad un segretario provinciale di partito, piuttosto che a Don Abbondio. Nel suo infingimento, ancora una volta Benigni si dimostra debitore al Molière del *Tartuffe*, nel momento in cui ci rivela la grande ipocrisia nascosta nelle parole di chi si erge a nostro maestro morale.

La lingua rimane pertanto, nella comicità di Benigni, oggetto di indagine, di avvicinamento curioso mediato dalla saggezza popolare e contadina di chi lega ogni esperienza ai cicli della natura, agli atti semplici e innumeri della vita rurale, pure mostran-

do con padronanza del monologo le proprie conoscenze letterarie e culturali in genere: come molti avranno notato, negli ultimi tempi il nostro è stato ripetutamente intervistato in merito alle fonti di ispirazione del suo film di successo, dal titolo apparentemente banale eppure irradiante una immensa gioia, ed ha in queste occasioni ricordato di aver visto tutti i film sull'Olocausto ed anche altre pellicole che lo aiutassero a ricostruire ambienti e collettività di personaggi nella maggiore verisimiglianza possibile; eppure, anche questo film ci ha proposto quel topos del viaggio, fantastico, tragico o nel tempo, che avevamo amato in altri film con o di Benigni, come quello tutto di transustanziazione del *Piccolo Diavolo* o lo spaesamento nella Toscana di fine '400 in *Non ci resta che piangere*, ed a questi esempi potrebbero seguirne altri, ma si dovrebbe allora citare quasi tutta la filmografia di Roberto Benigni. Invece, voglio solo evidenziare che proprio questo espediente del viaggio, tanto usato dal nostro, diventa un vero omaggio al viaggio dantesco, questo di ricerca filosofica e completamento nella divinità, quelli di Benigni miranti spesso all'intreccio di situazioni, al rafforzamento della vis narrativa attraverso l'incontro di altri personaggi (è ora obbligatorio ricordare l'altro grande toscano, quel Giovanni Boccaccio che sovente metteva in viaggio i suoi personaggi per creare le trame delle sue novelle!) con il proprio, che generalmente vuole convincerci di essere Benigni stesso.

Benigni, infine, è profondamente legato a quella cultura dell'improvvisazione poetica popolare (un tempo fiorente nelle fiere di paese, come anche nelle osterie o nei matrimoni di campagna) che rispecchia indubbiamente la tradizione dei cantari, cioè la transizione tra la materia carolingia e l'epica propriamente italiana: sono i frammenti di quella cultura medievale in cui l'attore-umorista trova i suoi modelli di grottesca quotidianità e di imponente grossolanità, pescando nelle rime dell'Angiolieri ma anche negli atteggiamenti dei berneschi, per arrivare poi ad esiti pulciani e rabelaisiani.

Nel volumetto antologico troviamo una sezione di *filosofia minima*, intitolata *Io e Schopenhauer*, in cui Benigni ci confessa quali siano le sue *letture di servizio*, quali le sue fonti filosofiche, come possiamo leggere le piccole miserie quotidiane con l'aiuto di una sorta di *etica della sopportazione umoristica*, che privilegia naturalmente il lato assurdo delle cose, spiazza il lettore con considerazioni solo apparentemente stralunate (Perché non ho scritto la Divina Commedia? Perché non ci ho pensato.) e ci offre una ricetta per scampare alla depressione (alla fine della sezione, la riflessione sugli effetti collaterali, che pure ci sembra molto vicina alla comicità di Beppe Grillo) anche attraverso la lettura: chissà che qualcuno, tra i tanti che hanno acquistato il libro solo per la celebrità dell'autore o per le campagne pubblicitarie ad esso legate, non si prenda la briga di andare a leggere anche solo uno degli autori citati da Roberto Benigni?

Tante sono, comunque, le matrici dell'umorismo verbale benigliano, che vorremo infine riassumere, senza avere la pretesa di esaurirle, anche coscienti della capacità di sorprenderci che ha il toscano: parleremo dunque di un impiego del *gioco di parole* classico, con forte impiego dell'umorismo alla Achille Campanile, basato sullo stridente contrasto tra lingua aulica e lingua dei semplici; e poi della tematica di natura chiaramente *viscerale* (nel senso più corporeo della parola) che riconosciamo in un brano non troppo noto, *l'Inno del corpo sciolto*, a rivalutare quella dimensione quotidiana che ci viene sempre taciuta da romanzieri e poeti; per arrivare alla tematica *genitale*, legata ad un'interpretazione primordiale e preadolescenziale della sessualità e della sua scoperta, quando la coscienza non è ancora pressata dal senso del peccato e si occupa, con

curiosità e divertimento, della scoperta dell'universo anatomico; queste tematiche di base vengono poi arricchite dall'umorismo del *rovesciamento*, che tende a denudare il linguaggio ufficiale ed ormai incomprensibile ogni giorno usato dai mass-media per rappresentarcelo nella sua vuotezza capziosa ed insipiente; e dalla *autoderisione-com-miserazione*, tecnica umoristica sempre vincente, perché legata a quella immagine di perdente, di inetto che la letteratura di questo secolo ci ha consegnato in contrasto con l'uomo vincente, che incontriamo alla guida di una bella auto mentre noi siamo a piedi, che vediamo intervistato in televisione, impeccabili giacca e cravatta a rivestirlo, mentre noi siamo anonimamente sbracati in poltrona; infine, il *senso etimologico della STORIA* che ritroviamo nelle elucubrazioni, specialmente apocalittiche, di Benigni, secondo il quale senso la storia ha un inizio ed una fine, una Genesi ed un'Apocalisse, senso mutuato sicuramente dalla ciclicità del pensiero contadino in cui tutto trova la propria collocazione cronologica in assoluto o in relativo.

Proprio con il suo messaggio apocalittico ci sembra doveroso fare i conti, alle soglie di un nuovo millennio: nella finzione del palcoscenico Dio, guardando alla sua creatura, la Terra, ed alla storia del mondo e dell'umanità, decide di rivedere persino i dieci comandamenti, di sostituirli con uno solo, di grande semplicità: *Ama e fa' ciò che vuoi.*

Per una radiografia dell'italianistica d'Ungheria.

(VIG István, *Bibliografia dell'italianistica in Ungheria 1945-1995*, Debrecen 1998)

ANTONIO SCIACOVELLI

E appena stato deposto sul mio tavolo, ingombro di lettere circolari e dischetti per il computer, e già spicca per il provocatorio colore arancione della copertina, come del resto i suoi *fratelli* o *colleghi* di scaffale, che hanno sempre sfoggiato una cromia inusuale: è il quinto volume della collana di annuari del *Dipartimento di Italianistica dell'Università Lajos Kossuth di Debrecen* e del *Centro di Ricerche sull'Illuminismo e Romanticismo Italiani*, collana principiata con il numero del biennio 1993-1994 e redatta da Imre Madarász, direttore del Dipartimento appena ricordato; sua l'introduzione a questa ultima fatica di István Vig, che offre, riassunta per titoli, l'attività dell'italianistica in Ungheria dal 1945 al 1995.

Devo subito constatare, ahimè, che l'introduzione del collega Madarász è una vera e propria recensione, che renderebbe immediatamente superflua questa mia, visto che ogni nota interessante sull'opera è in essa contenuta: mi proverò dunque ad illustrare quanto ho rilevato scorrendo il volume, a quei lettori che non conoscono l'idioma magiaro e non possono pertanto leggere la bella e lusinghiera introduzione del cattedratico di Debrecen.

István Vig, direi con un luogo comunissimo, non ha bisogno di presentazioni, poiché opera dal 1979 nel campo dell'italianistica dapprima e poi della slavistica, attualmente insegna e ricerca a Budapest (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università *Loránd Eötvös*) e Szombathely (Scuola Superiore di Pedagogia *Dániel Berzsenyi*), i suoi interessi vertono decisamente, nel campo della linguistica, verso problematiche di lessicologia italo-ungherese e di dialettologia italiana, parte delle sue pubblicazioni è compresa appunto nel volume oggetto di queste righe, alle pagine 201, 202 e 206: a pagina 206 sono, per di più, indicate le recensioni da lui stesso scritte, per questo motivo questa mia citazione assume quasi il sapore di un infinito gioco di scatole cinesi!

Il volume, che campeggia ancora sul mio tavolo, viene immantinente scorto da un collega, che lo porta a debita distanza di leggibilità (iniziamo inevitabilmente a risentire dei benefici effetti della presbiopia) e mi comunica come manchi d'entusiasmo di fronte alle bibliografie: esistono autori che riescono a lasciarci impassibili, o giungono fino a stimolare in noi l'aspirazione al suicidio, generalmente la lettura di una bibliografia diventa impresa quasi di epica resistenza. Eppure, al di là del suo valore documentario e della sua utilità per lo studente e lo studioso, possiamo accostarci a quest'opera come se fossimo davanti all'affresco di un ambiente in cui tutti i giorni ci muoviamo: gli italianisti d'Ungheria saranno spinti dalla curiosità di seguire l'itinerario scientifico del collega tale o tal'altro, gli studenti dalla accanita *sete di pubblicazioni* necessarie alla compilazione della tesi (e forse alcuni troveranno utilissimo avere a disposizione una bibliografia già *pronta per l'uso*) ed alcuni potranno leggere la storia di cinquant'anni di traduzione dall'italiano, con le inevitabili considerazioni su equilibri

editoriali tra autori e traduttori; un lettore italiano vedrà, forse con sorpresa, campeggiare una lunga serie di pubblicazioni di Palmiro Togliatti e la traduzione di alcuni Atti del Congresso del PCI (senza pretese di completezza, dal 1960 al 1986) ma avrà anche il destro di verificare quali siano gli autori italiani maggiormente tradotti e dunque maggiormente conosciuti in Ungheria da tutti coloro che leggono (romanzi e poesie, ma anche saggistica) e non solo dagli studenti delle scuole e delle università, e così procedendo potremmo superare il classico ordine quaternario di letture possibili, ma allora rischieremmo di scrivere un volume di *esegesi bibliografica*.

Invece vorremmo fornire alcuni dati sul libro: quattro diverse sezioni (letteratura, storia della letteratura, linguistica e didattica dell'italiano, storia) seguite ognuna da una sottosezione dedicata alle recensioni, ed infine una *minisezione* che comprende sette titoli di filosofia; particolarmente interessante sfogliare le sottosezioni dedicate alle recensioni, per osservare ancora più profondamente il fenomeno della ricezione della cultura italiana e degli studi di italianistica in Ungheria. Il materiale raccolto comprende quasi quattromila titoli (3863 per l'esattezza!) distribuiti in un cinquantennio: pressappoco un titolo ogni sei giorni, se vogliamo subordinare questa statistica ad un calcolo che non considera né quantità né qualità, che non distingue tra traduzione, saggio, articolo, recensione, ma vuole sottolineare un impegno costante dell'italianistica d'Ungheria a lasciare una testimonianza scritta della propria attività. Sorge però un altro quesito, se stiano aumentando o diminuendo le possibilità che gli italianisti hanno di pubblicare, in Ungheria dove solo *Italianistica Debreceniensis* e *Nuova Corvina* consentono la pubblicazione in lingua italiana e sempre meno spiragli s'intravedono per chi non si occupa di storia della letteratura, ma ad esempio di dialettologia o filologia: è evidente come la letteratura italiana costituisca un fortissimo polo di attrazione per studiosi e lettori, ma non dimentichiamo quanta parte hanno gli studi di linguistica e di didattica dell'italiano nel momento della decisione delle strategie di insegnamento di questa lingua!

Se proprio dobbiamo muovere un appunto alla compilazione del volume, in cui riusciamo con massima difficoltà a scorgere persino *veniali* errori di battitura, ci riferiremo alla mancanza di un indice analitico delle tematiche specifiche: si tratta però di una mancanza che ci consente di dedicare una piacevole ora di *lettura alternativa* a quest'opera, di scorrerne ogni pagina incontrando fasi e momenti della storia di una disciplina, volti e profili di studiosi che hanno insegnato o insegnano nelle scuole e nelle università, il cui nome è ora stato immortalato in questa forse impietosa lapide che campeggia nel tempio della dea Ricerca.

Canone inverso di Paolo Maurensig

MARIAROSARIA SCIGLITANO

Paolo Maurensig, nato a Gorizia nel 1943, ha lavorato come agente di commercio prima di esordire, nel 1993, con il romanzo *La variante di Lüneburg*¹ – cronaca di un'interminabile e fatale partita di scacchi fra un ebreo e un ufficiale nazista – che gli ha conquistato il favore della critica e del pubblico italiano ed europeo.

Il volume che proponiamo, uscito anche in lingua ungherese nel 1998 presso la Európa Könyvkiadó², è un lungo racconto fornito da tre narratori in prima persona, uno dei quali è il protagonista. Articolato e complesso, il romanzo si presta a numerose coordinate di lettura, ampiamente sondate durante la serata letteraria budapestina³ svoltasi alla presenza dello stesso autore.

Possiamo leggerlo come *romanzo della psiche*, in quanto il narratore-protagonista ci espone il caso abbastanza singolare di un soggetto schizoide – come apprendiamo nella conclusione – che manifesta uno sdoppiamento di personalità: da una parte, un individuo remissivo con problemi di deambulazione, afasia e perdita della memoria, che risponde al nome di Kuno; dall'altra, un individuo – che risponde al nome di Jenő – più energico, logorroico e con spiccate attitudini musicali: il punto d'incontro e di unione delle due personalità è il violino. Particolare attenzione merita la figura di Jenő, la cui personalità grottesca lo imparenta con alcuni personaggi gogoliani. Vari sono i legami con la letteratura russa, basti pensare al tema dello sdoppiamento esistenziale costantemente presente in Dostoevskij e a quello della frammentazione psicologica dell'individuo al centro della narrativa di Nabokov, scrittore molto amato da Paolo Maurensig che, nella stesura de *La variante di Lüneburg*, ha probabilmente presente anche *La difesa*: in entrambi gli scritti, infatti, gli scacchi assumono una forte valenza metaforica.

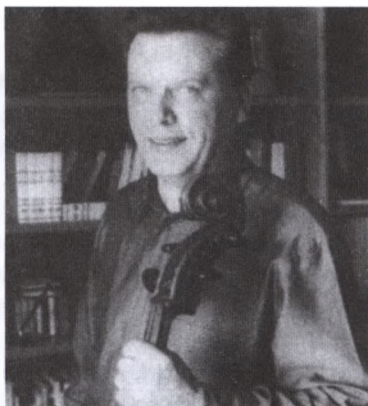
Possiamo leggerlo come romanzo di formazione – Bildungsroman – o più precisamente come romanzo dell'artista – Künstlerroman.

Vi si narrano, infatti, gli anni di formazione (e qui possiamo nuovamente collegarci al primo romanzo: *La variante di Lüneburg*, dove compaiono proprio le figure del maestro di scacchi Tabori e dell'allievo Hans Mayer e assistiamo a una vera e propria iniziazione) di Jenő Varga e di Kuno Blau, presso il Collegium Musicum, situato a pochi chilometri da Vienna. L'arte viene vissuta come evasione dal dolore e rifugio dalla falsità e dalla menzogna del vivere quotidiano e, unita al pessimismo che attanaglia il

giornalista culturale, laureata in Lingue (ungherese e inglese) e in Lettere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dottoranda in Letteratura Comparata presso l'Università Eötvös Loránd di Budapest (ELTE), risiede in Ungheria dal 1991, dove ha lavorato alle dipendenze della Fondazione Soros come *visiting professor* presso il Dipartimento di Italianistica dell'ELTE, e dove attualmente continua a lavorare come lettrice di italiano presso il Dipartimento di Francese e di Italiano dell'Università di Scienze Economiche di Budapest. Membro della Federazione Nazionale dei Giornalisti Ungheresi, collabora a quotidiani e riviste italiani e ungheresi occupandosi di letteratura. Ha tradotto fra l'altro: *Lo sguardo della contessa Hahn Hahn. Giù per il Danubio* di Péter Esterházy per Garzanti e *Kaddish per un bambino mai nato* di Imre Kertész per Il Saggiatore, conseguendo il premio di traduzione «Frankfurt '99» con una selezione di novelle di László Darvasi (1997).

romanzo di formazione agli inizi del Novecento, produce opere come *America* di Kafka, I turbamenti del giovane Törless di Musil e *Ritratto dell'artista da giovane* (Dedalus) di Joyce, non a caso un altro degli scrittori costantemente presenti nella formazione culturale di Paolo Maurensig.

Nella letteratura ungherese non mancano opere paragonabili per familiarità tematica al romanzo in questione. Leggendo del collegio e della vita terrificante e alienante che vi si conduce è praticamente inevitabile pensare a due grandi scrittori di questo secolo: Géza Ottlik e il suo



Scuola sulla frontiera, dove siamo testimoni della lenta trasformazione e maturazione di alcuni fanciulli in un collegio militare al confine tra Ungheria e Austria; nonché Imre Kertész e il volume pubblicato nel 1990 *Kaddis a meg nem született gyermekért* (Kaddish per un bambino mai nato)⁴, raccontato sul filo della memoria da un narratore adulto che tenta di rielaborare l'esperienza giovanile in un *államilag engedelyezett főinternátus*⁵ e successivamente nel lager di Auschwitz. In entrambi i volumi si descrive il sistematico lavoro di distruzione della personalità, attraverso la continua messa in discussione dei valori esistenziali di queste giovani leve, la sofferenza, il dolore come condizione umana imprescindibile, il disorientamento, la ricerca disperata di un'identità, tematiche ampiamente elaborate sia ne *La variante di Lüneburg* – ambientato in parte nel lager di Bergen Belsen – sia in *Canone inverso*, nello spazio cronologico del quale avvertiamo il lento, ma inesorabile dilagare dell'ideologia nazista come un'ombra che accompagna gli anni giovanili dei protagonisti.

Possiamo leggerlo come un tentativo di romanzo storico, in quanto ci fornisce uno spaccato della Mitteleuropa, fra Vienna e Budapest, dai primi decenni di questo secolo fino al compiersi del Secondo conflitto mondiale. Nel primo romanzo c'era un più o meno esplicito riferimento allo scrittore austriaco Stefan Zweig e ad uno dei suoi racconti: La novella degli scacchi, e nel secondo c'è un riferimento⁶ ad un noto scrittore austriaco che uno dei narratori incontra in Sudamerica. Ricordiamo che Zweig si tolse la vita proprio in Sudamerica, durante il carnevale di Rio del 1942 e l'affresco autobiografico che è alla base di uno dei suoi libri più belli, *Il mondo di ieri*, descrive il tramonto dell'impero asburgico e il mondo della vecchia Europa, rievocato nostalgicamente. Nella nostra breve conversazione allo stand della casa editrice ungherese che lo ha pubblicato, lo scrittore mi ha fornito una differente ma altrettanto interessante chiave di lettura, identificando Lernet-Holenia nella figura del «noto scrittore austriaco», menzionato nel libro. Tale suggerimento si rivela particolarmente utile per un confronto con lo scrittore viennese se consideriamo soprattutto la complessità del tessuto narrativo e le tematiche spesso ispirate alle vicende dell'impero asburgico.

Potremmo, infine, leggere *Canone inverso* come romanzo giallo, detective story, nella quale il nostro detective è un anonimo scrittore in cerca di ispirazione per stendere un romanzo sulla musica, sulle tracce di un violino di Jakob Stainer – probabilmente l'ultimo del prestigioso liutaio tirolese, caratterizzato e impreziosito da una piccola testa antropomorfa incisa sul cavigliere (che vediamo riprodotta sulla copertina della versione ungherese del volume) – misteriosamente scomparso e altrettanto

mirabollescamente ricomparso. I luoghi circoscritti sono gli Heurigen del Grinzing viennese e il Collegium Musicum, dall'aspetto terrificante. I sospettati di turno sono i nostri due giovani protagonisti, nonché gli insegnanti arcigni e gretti del Collegium Musicum. Sullo sfondo, il male prorompente dell'ingranaggio nazista, mentre su tutto domina la musica come estrema espressione e, nel contempo, sublimazione del dolore universale. Una tale lettura di *Canone inverso* potrebbe richiamare alla nostra mente la scrittura di Friedrich Dürrenmatt, che elabora una parodia del romanzo poliziesco fino a farlo diventare misterioso e impenetrabile con gli strumenti della logica razionale.

Un'ultima osservazione la dedichiamo allo stile: piano, ampio, ma non lento, semplice eppure impreziosito dalla ricercatezza di taluni termini e dalla somma precisione linguistica delle descrizioni, estremamente curate. Alla chiusura del presente numero della rivista non disponiamo, purtroppo, di critiche relative alla ricezione ungherese del volume, per cui ci auguriamo che questo breve contributo possa iniettare una piccola dose di curiosità, utile a scoprire un autore interessante e sorprendente.



1 P. Maurensig, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 1993.

2 P. Maurensig, *Canone inverso*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996; *Kánon*, Budapest, Európa Könyviadó, 1998, trad. di Éva Gács.

3 La recensione prende spunto, infatti, dall'incontro che ebbi modo di moderare presso il nostro Istituto di Cultura alla presenza dell'autore, della traduttrice, dell'editore e del musicista Gergely Járdányi, il 5 giugno 1998, durante la *Könyvhét* (Settimana del Libro).

4 Nella traduzione italiana della sottoscritta per Il Saggiatore.

5 Internato autorizzato dallo Stato.

6 P. Maurensig, *Canone inverso*, op. cit., p. 117.

Carlo Emilio Gadda

*Lettere a Piero, Piero Bigongiari,
Quattro saggi su Gadda*

(Firenze, Edizioni Polistampa, 1999)

PAOLO SESSA

È stata recentemente pubblicata a cura di Simona Priami, presso le Edizioni Polistampa di Firenze, una raccolta di 27 lettere di Carlo Emilio Gadda indirizzate all'amico Piero Bigongiari.

Lettere a Piero esce ad un anno dalla morte del suo destinatario, e va considerato a tutti gli effetti un libro postumo del poeta e critico fiorentino, non soltanto poiché la cura dell'edizione è stata da lui stesso stimolata e sorvegliata, ma anche perché contiene quattro saggi dello stesso Bigongiari che testimoniano il protrarsi per oltre un cinquantennio della frequentazione dell'opera dello scrittore lombardo, e che illuminano la personalità dell'uomo Carlo Emilio Gadda con il tono sincero e appassionato di chi è rimasto per sempre fedele ad una amicizia.

L'attenzione al contenuto critico delle lettere gaddiane era già stata manifestata da Bigongiari in «Paradigma», la rivista da lui fondata e diretta, dove aveva recensito due lettere nelle quali l'insofferente e bilioso Gadda ironizzava sul presunto «foscolismo» bigongiariano, e annunciava un prossimo *divertissement* per la Radio R.A.I. alla quale in quegli anni collaborava. Infatti, come testimoniano le lettere, il satirico radiodramma *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, trae spunto dall'irrefrenabile desiderio gaddiano di rappresentare «la voce stonata nel concerto» troppo elogiativo della critica, di estrarre «giudizi pesanti» in «modo buffonesco» come panacea ed argine al dilagare della propria connaturata irriverenza nei confronti del Poeta dal «labbrone occhieggiante come scimmia», che, «insatirito per ogni femmina sposa agli eserciti», spesso lo infastidiva per la «prosopopea insopportabile» e la «cialtroneria da intrigante -mandrillo».

Ma in queste lettere troviamo anche un Gadda traduttore per Bompiani, alle prese con *The secret agent* di Conrad, dove più che le considerazioni letterarie sull'estetica dello scrittore anglo-polacco trovano spazio le prosaiche lamentazioni per l'esiguità dei compensi, vero e proprio tormentone della sua vita, e per l'impossibilità di lavorare normalmente a causa della stanchezza, delle «grane», e delle costanti sollecitazioni degli editori. («Valentino è stato rapido come una folata di vento nell'inviarmi i 2/3 del compenso più l'indennizzo delle spese del dattilo, che furono 12.000 precise: (a forfait). Speriamo che stampi presto e mi mandi il saldo: perché il travaglio possa essere effettivamente retribuito occorrerebbero tariffe almeno doppie!», Roma, 31 maggio 1951).

Lamentazioni accompagnate dal desiderio di riaffermarsi in quanto personaggio, confessando, attraverso circostanziate elencazioni, i malesseri che tormentano il proprio elefantiaco fisico, e argomentando, fino a sfiorare il ridicolo, il parossismo e le idiosincrasie che lo attanagliano: «Sono stato malato di DUODENITE, ancora non ben definita: interpretata come disfunzione epatica dagli esculàpidi primi interpellati, mi ha



Da sinistra: P. Bigongiari, C. E. Gadda, G. Ungaretti,
G. Caproni (di spalle). Napoli, 1949.

valso un aggravamento da ingestione di venèfici medicinali. Poi mi sono curato con digiuno, riposo: indi con purée di patate e iniezioni di Valerofosforo Wassermann a 20 lire la fiala: (ottimo preparato, se pure a poco prezzo: calmante, euforizzante: la valeriana puzza di piedi non lavati ma è un divino farmaco)» (*ibidem*).

Sono gli anni in cui, incalzato dalle pressioni di Bigongiari, il «Gaddus» pubblica-va nell'importante rivista *Paragone* di Roberto Longhi e Anna Banti, il «sensazionale» saggio *Come lavoro*, vero e proprio manifesto di una raggiunta maturità poetica. Scritte dal '46 e il '63, tra Firenze, Forte dei Marmi, e Roma, queste lettere palesano tutta la vasta gamma delle tribolazioni e delle inquietudini gaddiane. In un continuo altalenare del registro stilistico dal divagatorio divertito all'ermetico reticente, dal vituperante imprecatorio al rispettoso reverenziale, l'intera «tonalità» gaddiana si sprigiona in queste lettere, rivelandoci una personalità incline a ricercare, nello stimato e comprensivo amico fiorentino, una complice partecipazione ai propri psicodrammi, ripetutamente inscenati con sbalordita e fanciullesca ingenuità.

Lettere in cui abbondano gli «sproporzionati elogi di cui Gadda era generoso verso gli altri, sempre migliori di lui», ma anche rivelatrici dei rimpianti per quella intensa stagione culturale fiorentina, a cavallo della seconda guerra mondiale, forse l'unica veramente felice del traumatizzato e ipocondrico Carlo Emilio, ricca di protagonisti, ritratti nelle preziose fotografie di Elena Bigongiari di cui è corredato il volumetto.

«Rimpiango ormai gli anni di Firenze (salvo le bombe e le S.S.) con la nostalgia di chi ha perso una vita che più non sarà. Qui sono un burocrate schiacciato e bistrattato: e a casa, dopo una giornata di lavoro, trovo una vecchia megera che non posso permettermi il lusso di strozzare perché Roma è piena di carabinieri e tribunali» (Roma, 27 gennaio 1953).

Alle divertite divagazioni e alle fanciullesche esaltazioni delle note gaddiane per i prestigiosi premi letterari che in quegli anni gli venivano consegnati, giusto tributo di una fama meritata, segue il rammarico per l'incomprensione di alcuni importanti amici. Si tratta della famosa lacerazione del rapporto di amicizia con i coniugi Longhi, a causa dell'irrefrenabile ironico pettegolare gaddiano, che vede in Bigongiari l'amico fedele a cui confessarsi, e a cui chiedere una positiva mediazione:

– L'incredibile «fatto» mi è piovuto come una tegola sulla testa, senza mia colpa né peccato, senza averlo potuto, nonché impedire, nemmeno presagire. – È inutile dirti quanto esso mi abbia addolorato e umiliato, non soltanto per la «iniquità» intrinseca, ma perché mette in discredito il mio tono e – (se, come nervoso, posso averne uno) – il mio stile. – In un momento di grande amarezza, depressione e sconforto, nel GENNAIO o ai PRIMI DI FEBBRAIO, io avevo avuto occasione di dolermi della troppo aspra e ingiustificata reazione che i Longhi avevano avuto per un mio involontario errore: errore... redazionale: in una comunicazione telefonica a Roma, alle 10 di sera, da casa a casa, la Signora Longhi mi aveva obiurgato in tal modo, da essere solo tollerabile in quanto si trattava di ...una Signora...a distanza di 5 Kilometri

(Roma, 16 maggio 1952).

Infine, merita sicuramente di essere offerto al lettore un'immagine scaturita dalla memoria di Bigongiari che ritrae con sconcertante vitalità la «trama indimenticabile» di questa amicizia:

Ricordo un'estate che convivemmo in una camera d'affitto in viale Morin, davanti alla Villa Elena dove andavamo a consumare i pasti, come il periodo più denso di episodi sconcertanti delle mie estati fortemarmine: sarebbe tutto da raccontare, da quando, la sera tardi, in lungo camicione fantasmatico, si poneva a pugni alzati, davanti a un immenso armadio scuro chiuso a chiave e sprigionante un odore di antico sottilmente venato da un sottofondo di canfora come davanti a un idolo gigante dell'isola di Pasqua, accusandolo di essere l'occulto, magico artefice dei malesseri di cui Carlo Emilio soffriva in quel tempo in modo particolare, e *dum minaci voce*...ancora chiedeva scusa dei suoi sfoghi, prima di infilarsi a letto donde partiva subito per lidi di Morfeo col jet insostenibile di decibel del suo russare a pieni polmoni, a quando la mattina, come una sorta di Orlando insieme furioso e contrito, appariva gigantesco nella pineta reggendosi ai grandi tronchi cigolanti dei pini, fino a raggiungere il tavolo col caffè e latte, accusando mali di testa e capogiri che il malefico armadio coi suoi effluvi notturni preparati dalla malasorte ma con lo zampino della nequizia umana, secondo il sospettoso amico, gli aveva irrogato, approfittando dei suoi sonni perduti, per lui, nella altisona notte e per me, nell'insonnia cui invano il sospettato otopax, tratto di nascosto e con cautela, al buio, dal cassetto del comodino, cercava di porre ascoso rimedio (p. 65).
iva Lorenzini insegna Letteratura italiana all'Università di Bologna. Il suo campo di ricerca è la poesia dell'Otto e Novecento, a cui sono dedicati due suoi lavori intitolati Il frammento infinito (Angeli, 1988) e Il presente della poesia. 1960-1990 (Il Mulino, 1991).

Niva Lorenzini: *la poesia italiana del Novecento* (Il Mulino, Bologna, 1999.)

PIROSKA SZENTIRMAY

Niva Lorenzini insegna Letteratura italiana all'Università di Bologna. Il suo campo di ricerca è la poesia dell'Ottocento e Novecento, a cui sono dedicati due suoi lavori intitolati *Il frammento infinito* (Angeli, 1988) e *Il presente della poesia. 1960-1990* (Il Mulino, 1991).

è laureanda presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs, con una tesi sull'opera di Mattia Preti.

Nel presente libro l'autrice cerca di ridisegnare accuratamente la fisionomia mobile, policentrica e a volte contraddittoria di questo secolo della poesia italiana tracciandone il bilancio sintetico. I punti di riferimento della poesia novecentesca sono Pascoli e D'Annunzio, esponenti della lirica italiana tra tradizione e nuove tendenze, e soprattutto i crepuscolari e i futuristi, Ungaretti, Montale, Pavese, Saba, Pasolini, Zanzotto e Sanguineti, solo per menzionare i nomi più importanti, perché non possiamo parlare di un'unica tradizione novecentesca della poesia ma piuttosto della convivenza di espressioni, di voci differenti.

Il libro è aperto da una breve premessa che costituisce un ponte fra i temi dell'800 e quelli del '900 che viene seguita da cinque saggi ben delineati su argomenti precisi. Alla fine di ogni saggio le note forniscono ricchissimi dati bibliografici ed anche alla fine del profilo troviamo una bibliografia vastissima che offre aiuto prezioso a studenti e studiosi interessati all'argomento.

La premessa ci dà i punti nodali delle tensioni novecentesche descritte nei cinque capitoli successivi, e in tal modo serve anche come schema o riassunto di quanto verrà detto in seguito. La tradizione poetica italiana si è identificata col genere lirico petrarcheggiante attraverso il manierismo e Leopardi, ma nel Novecento possiamo parlare della «oppressione dei generi» di libera intuizione «insofferente di regole», di un «libero gioco della lingua», di una «scoperta del molteplice, delle relazioni infinite». Non parliamo più di una «poesia come lirismo» fornita di tematiche e di forme omogenee ma avvertiamo l'articolazione del mondo poetico italiano in gruppi minoritari, regionali in cui hanno un ruolo importante le riviste, le antologie e la poesia in dialetto. Cade in grave errore chi vuole sopravvalutare una direzione egemonica del Novecento e considerare ogni altra tendenza subordinata o contrapposta perché il compito dello studioso è quello di rivalutare i diversi fondamenti epistemologici e filosofici. Sono diverse così le tendenze della prima metà del secolo – ancora condizionate dalla tradizione – dei crepuscolari, dei vociani, di Palazzeschi, di Montale, di Sereni e infine del petrarchismo novecentesco.

L'autrice affronta anche il problema del destinatario del testo, dell'interruzione del circuito comunicativo autore – lettore la cui ragione va cercata soprattutto e «in primo luogo, nella tendenza della scrittura lirica al ripiegamento su di sé» che comporta relazioni mobili all'interno del testo. Sarà proprio il problema del comunicare a sciogliere il verso in narrativa, il problema che già Leopardi si era posto senza poterlo superare, e a lui guarderanno ancora tanti fra quanti cercano nel Novecento di confrontarsi con la lirica nuova.

Viene delineato anche il destino dell'io, «la rottura io-mondo» che presuppone un'idea trasformata di lirica e che sarà la linea più decisa e precisa del secolo. E contro la lirica si muoverà anche la pluralità di lingue e di registri. La breve conclusione della premessa per porta a dire che questi fenomeni non significano affatto rinuncia a dare una struttura alla poesia e misurarla con i limiti della forma.

Il capitolo primo intitolato *Tradizione / tradizioni* come anche il sottotitolo – *Le maschere dell'io: Pascoli, D'Annunzio* – affronta il problema rappresentato dal ruolo che Pascoli e D'Annunzio rivestono in una situazione di confine tra l'Ottocento e il Novecento. Mengaldo nelle *Introduzioni* alle antologie *Poesia italiana del Novecento* e *Poeti italiani del Novecento* sostiene che «solo chi ha approfondito un rapporto privilegiato di lettura con Pascoli e D'Annunzio, tagliando i ponti con un Ottocento chiuso al rinnovamento (e Carducci resterebbe in quei confini), ha il 'diritto storico' a entrare in una mappa del Novecento.» Pascoli influenzerà non soltanto il primo, ma il pieno Novecento nella frammentazione sintattica e negli scenari realistici e contemporaneamente anche psichici, evocativi, memoriali (del ritorno negato alla casa, all'infanzia accompagnato dai segni metaforici della perdita e degli emblemi funebri della morte). Dall'altra parte è «il magistero linguistico di D'Annunzio» che coinvolge soprattutto Montale e Luzi e li costringe ad affrontare il problema della parola.

Il capitolo secondo (*Le tensioni del nuovo*) vuole delineare il quadro poetico del primo Novecento quando possiamo vedere certe linee che convergono, certi obiettivi comuni tra le sperimentazioni isolate. Questi obiettivi sarebbero: l'abolizione «dell'arte parnassiana finalizzata all'ascolto di sé», il realismo descrittivo attento a episodi minimi e interiori, cioè la rinuncia al Sublime ed al tono aulico, volontà di rinnovare il linguaggio, i temi, il genere lirico nella poesia-prosa. Come dice la Lorenzini: la poesia lirica deve ricominciare da un grado zero della scrittura con un nuovo ruolo dell'io, con la risemantizzazione della realtà e del referente della scrittura, con gli strumenti della rappresentazione, e cioè il linguaggio, la sintassi, gli schemi metrici.

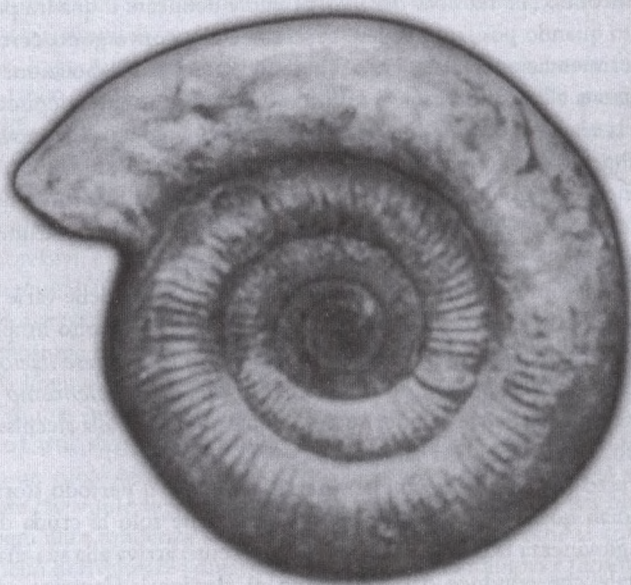
Tre paragrafi del capitolo sono dedicati alla rappresentazione delle varie tendenze determinanti della poesia italiana novecentesca. I titoli illustrano molto limpidamente le connotazioni principali dei gruppi trattati: *Parodia e crisi di rappresentazione: i crepuscolari*, *Le vibrazioni del presente: i futuristi*, *Lirismo e frammentismo vociano*. Ciascun sottocapitolo chiarisce le caratteristiche, le questioni oltre alla ricchissima allusione a testi e autori appartenenti ai vari gruppi.

Il capitolo terzo (*Nostalgia di canone*) prende in esame il periodo storico tra le due guerre mondiali quando, al posto dell'illusione, rimane solo la cruda delusione. Dopo un'agitata giovinezza la poesia italiana del Novecento arriva alla sua maturità: «è il processo naturale che conduce dal barbarismo al classico»¹. L'autrice adopera la metafora del «vento che si placa» per descrivere il fenomeno e continua: «neppure il vento si placa per tutti allo stesso modo». Allude ai due rappresentanti maggiori di questo periodo: Cardarelli e Ungaretti e dedica il primo sottocapitolo (*Tra avventura e ritorno all'ordine*) all'esame delle differenze e alle somiglianze tra i due autori. Il primo è l'uomo della castità formale, mentre lo sguardo del secondo era rivolto verso la Francia, dove era ben vivo in quel momento un dibattito tra classicismo e avanguardie.

Il capitolo quarto intitolato *Contro la lirica* nel primo paragrafo (*Qu'est-ce que la poésie?: il secondo dopoguerra*) attraverso le varie opinioni dei contemporanei delinea un percorso graduale della poesia italiana novecentesca dopo il secondo conflitto mon-

Niva Lorenzini

La poesia italiana del Novecento



NC
12.99
250

il Mulino

Universale Paperbacks

diale quando non c'è un episodio determinante. Ne è verifica la prefazione all'antologia della *Quarta generazione* (1945-1954) che «propone una mappa articolata e ampia della giovane poesia. I curatori² dell'antologia affermano che i processi accelerati della poesia si preparano nei silenzi della privata storia d'ognuno, che è o sarà storia di tutti. A quelli che si confrontano isolatamente con la crisi di trapasso e al loro linguaggio rappresentato attraverso le citazioni è dedicato il secondo sottocapitolo (*La recensione della realtà*). Il terzo (*Contaminazione di codici: Pasolini e la neoavanguardia*) invece fa un passo avanti nel tempo e abbraccia «il periodo che dai pieni anni cinquanta conduce al decennio del miracolo economico e dello sviluppo industriale, delle nuove tecniche e del consumismo massificato» quando nella tradizione lirica italiana avviene una rottura. Si vivacizza il dibattito critico con i poli rappresentati soprattutto dalle varie riviste. L'autrice vuole analizzare qui «la distanza che separa il rifiuto del lirismo da parte dei cosiddetti sperimentali dal nuovo concetto di scrittura poetica dei neoavanguardisti». L'ultimo paragrafo (*Poesia fisica. Il corpo paesaggio: Zanzotto*) focalizza l'attenzione su Zanzotto in cui era meno prevedibile la radicale messa in discussione dei paradigmi interpretativi che caratterizzavano quelle «riforme senza rivoluzioni» che avvenivano accanto alle trasformazioni graduali delineate nel primo paragrafo. Si può parlare di un vero ridimensionamento della lirica, di una metamorfosi di un genere, quando non troviamo più le tracce di una continuità, quando alle tradizionali categorie critiche viene tolto il senso e quando i termini 'lirismo' e 'realismo' diventano anacronistici.

Con l'ultimo capitolo (*Dopo la lirica*) che si divide solo in due sottocapitoli: *Elegie di fine secolo* e *Dagli anni settanta a oggi* arriviamo alla contemporaneità. Arriviamo ad una nuova condizione di scrittura quando non sono sicuri e ben delineati i limiti. Le possibilità di interpretazione sono venute meno perché l'io lirico, il soggetto, la lingua e l'oggetto non sono riconoscibili, perché i perimetri rigidi sono spariti, i muri sono crollati e superati gli schematismi. Nell'ultima parte l'autrice segue gli avvenimenti dagli anni settanta e in poi che «sanciscono la fine delle contrapposizioni», quando le categorie spazio-temporali si velocizzano e in quel contesto non si parla di «realtà simulata» né di «virtualità» ma di «rumore, in riferimento al decennio che vede irrompere una scrittura e una oralità di massa, mentre si configurano nuove identità e bisogni collettivi. La scrittura creativa ne resta coinvolta.» – scrive la Lorenzini.

Il libro della Lorenzini, scritto con grande competenza ed accuratezza, offre un profilo di base agli studenti e agli studiosi interessati all'argomento e, grazie all'abbondante bibliografia, un punto di partenza per ricerche successive o più specifiche in varie direzioni della poesia italiana del Novecento.

1 Savinio, A.: *Valori Plastici* (1918-1922)

2 Piero Chiara e Luciano Erba

Antonio Prete: *Finitudine e Infinito su Leopardi* (Milano Feltrinelli, 1998, p. 174.)

BEÁTA TOMBI

TIl libro di Antonio Prete si occupa dei confini del mondo, della mancanza dei valori e della finitudine della realtà; e proprio questi sono gli elementi che costituiscono la base della poesia e del pensiero leopardiani.

Non a caso la scelta di Antonio Prete cade su Leopardi per dialogare del dicibile e dell'indicibile, della realtà e della fantasia, della questione della vita come della morte.

Il libro si divide in sette capitoli – *Sul riso; Finitudine e Infinito; Della natura, per frammenti; Sull'amore; Notturmo; Il mito e Traduzione e imitazione* – e la questione del linguaggio e delle possibilità del senso crea un rapporto fra i capitoli, ponendoli in relazione unitaria.

L'autore prova a liberare la dualità del pensiero e della lingua ricorrendo al potere del riso che può sopravvivere a tutto ed è «l'antispasmodico» dell'esistenza con espressione originaria: – il linguaggio oltre il linguaggio. Il riso si direbbe un privilegio umano che non spetta ad altra creatura della natura; cioè il ponte più importante che concilia i limiti del pensiero e del linguaggio.

In ogni cultura la complessità del pensiero confronta il problema della finitudine e dell'infinito, ma nel caso di Leopardi questa diventa una questione atroce. L'io vive (deve vivere) nel tempo limitato da cui continuamente fuggirebbe aspirando a un tempo infinito che nel suo caso non significa il desiderio dell'eternità. Leopardi parteciperebbe all'infinito o almeno vorrebbe concepirlo vivendo nell'esistenza limitata, e questo causa la sua tragedia, perché deve rendersi conto di quello che nella realtà non si può né vedere né percepire. In Leopardi infatti il desiderio dell'infinito è così forte da modellare il senso della sua poesia, là dove il linguaggio deve adattarsi al mondo limitato, sebbene il pensiero si connatura all'infinito, alla possibilità infinita, dove si troverebbe la felicità desiderata, quella che non esiste.

Ma cosa è l'infinito? È rappresentabile o inafferrabile? La concezione di Leopardi sull'infinito non è simile a quella di Aristotele o di Cartesio, perché il poeta ogni volta che cita l'infinito saggia sempre i confini della realtà. Soltanto l'anima ha la possibilità di elevarsi sopra quei confini e di vedere quello che è inconoscibile e che esiste soltanto fuori del tempo e dello spazio. Così l'infinità vera esiste soltanto nel pensiero e nell'immaginazione di cui non si può parlare. Eppure, su qualsiasi cosa si mediti si affronta sempre il problema dell'indefinitività e della lingua.

Se balena la possibilità della rappresentazione dell'infinito, è con l'aiuto della lingua che si può tentare, perché proprio la lingua è quella che nomina l'innominabile e dà nome a ciò che non ne ha. Però alla fine dell'*Infinito* il linguaggio poetico naufraga incontrando l'esperienza dell'impossibilità di dire l'infinito.

La problematica del tempo si associa alla dualità della finitudine e infinito. In Leopardi esistono due tipi di tempo: il tempo fuggente e il tempo chiuso, cioè il tempo astrale, il tempo della finzione e dell'immaginazione e il tempo dell'originalità, delle favole antiche, dell'infanzia, che è un tempo che non ritorna mai. Per questo il poeta

prova ad imitare la natura, per partecipare un po' alla *physis*, e però non ne ottiene altro che di allontanarsi dall'origine. La natura per Leopardi significa il ricordo, il passato e la *physis*, un tempo irreversibile. Per questo motivo Prete associa la problematica della natura, a quella del tempo e dell'amore. Per Leopardi l'esperienza dell'amore è l'esperienza del tempo che si trova soltanto attraverso i ricordi, cioè non-figurabile e bugiardo; potremmo dire che i suoi canti amorosi sono canti della lontananza. Il poeta non trova l'amore nella sfera terrestre, per questo rivive il mito dell'immaginazione dell'infinito, e riduce il sentimento dell'amore a desiderio che si amplia universalmente oltrepassando i confini di tempo e di spazio, ma la lingua pone un limite di nuovo alla rappresentazione dell'infinito, perché è esso che raccoglie il tempo del nulla e della colpa, diventando indefinibile e irrapresentabile.

Per Leopardi la lingua è suono, ritmo e silenzio per cui i versi ritornano al silenzio, alla natura e alla *physis*, dove la finitudine e l'infinito si incontrano. Il suo linguaggio poetico spesso passa ad una sorta di ultrafilosofia capace di perfezionamento come poesia, capace di sopravanzare la coscienza mediante i sensi e i desideri.

La notte è «il luogo del visibile e invisibile, del fantastico e metafisico» (p. 121.), quando i sensi all'esterno non funzionano con attività appropriata, mentre i sensi all'interno si affinano. L'intuito appare come realtà e si può vedere anche il non-esistente. Il tempo riceve altra funzione, rendendo illusoria l'esistenza attraverso il passato. La notte è il tempo del silenzio che incorpora tutto, in cui tace il passato sepolto; ma da esso ogni tanto sorge qualcosa di figurabile e afferrabile che è stato trasformato dal tempo. E in questo momento il poeta è capace di intuire l'infinito e l'originalità che viene rappresentata nella sua poesia. Insomma la percezione della natura è soltanto un incontro snaturato con l'infinito, perché nel momento in cui il poeta comincia ad imitare la natura, essa diventa artificiale. Cioè il linguaggio è la natura che perde la sua originalità, proprio nel momento in cui comincia ad imitarla. Quindi compito dei poeti è la ricerca della «prima lingua». Non a caso l'ultimo capitolo del libro è una lunga meditazione sulla lingua originale e artificiale, e non si riduce all'analisi degli scritti dei poeti e dei traduttori, ponendo il discorso su un altro piano, là dove Prete parla della dualità di *physis* e *thesis*.

Il libro si concentra in definitiva sulla problematica della finitudine e dell'infinito, ponendo al centro l'atteggiamento ambivalente rispetto a quest'argomento, perché in tutti esiste la capacità della percezione della necessità e dell'impossibilità dell'infinito.

Giuseppe Asciak Pace: *Ritratti*

Percorsi letterari dell'800 italiano
(Perugia, A.L.I.A Edizioni, 1999, pp. 141)

DARIA MIZZA

Da tempo la ricerca nel campo della didattica delle lingue straniere lotta per scalzare l'idea della lettura come attività «passiva», individuando alcuni nodi centrali entro cui deve muoversi ogni proposta di educazione linguistica.

Le unità didattiche elaborate per questo volume propongono, accanto ad un percorso di tematiche significative degli autori più rappresentativi della letteratura italiana del diciannovesimo secolo, un complesso di esercizi strutturati per facilitare la comprensione del testo, in modo da suggerire delle strategie che non solo permettono di appropriarsi del senso, ma forniscono anche degli strumenti d'analisi che potranno essere utilizzati di volta in volta con maggiore autonomia.

L'itinerario didattico presentato dall'autore è centrato sulla semplicità, sulla praticità e sull'efficacia dell'insegnamento. Sarà interessante ripercorrerne le tappe essenziali considerando con attenzione anche gli esercizi che accompagnano il testo letterario ordinati, in maniera logica, a seconda dell'ambito di attività e dell'obiettivo che intendono raggiungere.

La fase di preparazione alla lettura, importantissima perché permette la costruzione di ipotesi e offre una pre-informazione riguardo al tema, è costituita dall'esposizione di un breve profilo relativo all'autore, alla sua attività letteraria e all'epoca in cui si colloca: in fase di lettura, sarà possibile riconoscere certi indizi e ricollegarli alla struttura semantica del testo per meglio coglierne il senso generale.

La seconda fase segue immediatamente la lettura e comprende attività che sviluppano le competenze linguistiche, capacità al servizio della ricerca di una coesione che, prima di essere testuale, è di ordine grammaticale e sintattico. Esercizi di abbinamento testo-testo (parole, espressioni, frasi e il loro rispettivo significato), compiti con quesiti a scelta multipla, appartengono ad una fase di verifica delle ipotesi prodotte durante la prima lettura; brevi testi in cui è richiesto l'inserimento di connettivi mancanti, permettono invece di identificare, apprendere ed utilizzare espressioni idiomatiche e vocabolario specifico. Il lessico è dunque un elemento importante per l'autore nella misura in cui permette al lettore straniero l'accesso a quel tipo di cultura difficile da cogliere e da descrivere, quale può essere quella letteraria. L'attività che prevede l'identificazione di rapporti letterari fra sintagmi presenti nel testo richiede chiara la gerarchia che sovrintende alle informazioni che vi sono contenute. Seguono attività di «scrittura funzionale», solo un primo approccio alla scrittura, dato che la consegna generalmente offre numerosi «facilitatori»: la conoscenza del formato del testo, una traccia che indichi i punti da trattare e alcune forme linguistiche da privilegiare.

Un approfondimento critico completa ogni unità didattica.

È a parer mio degna di lode l'impostazione metodologica con cui l'autore ha tracciato l'itinerario che accompagna il lettore alla graduale «scoperta» del testo, fornendo il metodo per sviluppare la propria competenza e per divenire un lettore esperto.