

NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

14



NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

ARNALDO DANTE MARIANACCI
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

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, ITALIANO E SPAGNOLO
DELL'UNIVERSITÀ DI SCIENZE ECONOMICHE E
DELLA PUBBLICA AMMINISTRAZIONE DI BUDAPEST

ILONA FRIED
DIRETTRICE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DEL MAGISTERO DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GÁBOR HAJNÓCZY
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI
PILISCSABA

IMRE MADARÁSZ
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELLA SCUOLA DI STUDI SUPERIORI DANIEL
BERZSENYI DI SZOMBATHELY

FERENC SZÉNÁSI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO DI
SZEGED

LUIGI TASSONI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

N.

14



NUOVA CORVINA



ARNALDO DANTE MARIANACCI	Presentazione	5
	<i>L'Italia e il contributo culturale dei Paesi centro – europei alla formazione della nuova Europa</i>	
ISTVÁN HILLER	Gli Ambasciatori della Cappella	8
GYULA ALBRECHT	Il liberatore dei detenuti italiani. «EVVIVA KOSSUTH!»	15
BALÁZS BRUCKER	L'atteggiamento italiano verso l'adesione ungherese all'Unione Europea nel compendio delle relazioni italo-ungheresi	23
GIZELLA NÉMETH E ADRIANO PAPO	Lo «schiaffo di Anagni» e la nascita di una nuova solidarietà nell'Europa del Trecento. Uno sguardo al regno d'Ungheria	30
MARIAROSARIA SCIGLITANO	La memoria storica nella narrativa di Giorgio Pressburger	39
FULVIO SENARDI	Da confine a confine: la «missione» europea della letteratura triestina	54
LUIGI TASSONI	L'immagine televisiva	61
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Le parole «europee» dell'italiano	67
KLÁRA MADARÁSZ	Il pensiero di Pirandello sul ruolo della critica estetica	70
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	L'Europa nella geografia del «Decameron»	79
GIANNI GISMONDI	László Paál. Un pittore ungherese in Europa	98
GIANNI GISMONDI	L'idea del peccato nella <i>Battaglia di centauri</i>	107
DAVID FALVAY	Elisabetta d'Ungheria: il culto di una santa europea in Italia negli ultimi secoli del Medioevo	113

2003

№ 14

SOMMARIO

Recensioni

MARIAROSARIA SCIGLITANO	Racconti senza dogana	128
ORSOLYA KARDOS	Európa szótár. Dizionario Europa. CD-ROM	130
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Dal centro dell'Europa: rassegna italian(ist)a	133
FULVIO SENARDI	Giuseppe O. Longo. Avvisi ai naviganti e altre perturbazioni	138
FULVIO SENARDI	Speravamo di più	141
PIROSKA SZENTIRMAY	L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte	144
ILONA FRIED	Culture Teatrali	147
ADRIANO PAPO	La «Via del libro»	153
BEATA TOMBI	Vico e il buco nero	157
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Storia della letteratura italiana	161

Biografie

164

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Istituto Italiano di Cultura
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, dicembre 2003

Presentazione

ARNALDO DANTE MARIANACCI

LA PRESIDENZA ITALIANA DEL CONSIGLIO DELL'UNIONE EUROPEA HA STIMOLATO UN ASSAI VIVACE DIBATTITO ANCHE NEL SETTORE CULTURALE E MOLTE SONO STATE LE INIZIATIVE POSTE IN ESSERE, IN UNGHERIA E NEL CENTRO EUROPA, DALL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST IN COLLABORAZIONE CON NUMEROSE ISTITUZIONI ITALIANE E LOCALI, CHE HANNO OFFERTO UN CONTRIBUTO SIGNIFICATIVO ALL'APPROFONDIMENTO DELLA STORIA DEI RAPPORTI TRA L'ITALIA E QUESTI PAESI NELLA PROSPETTIVA DEL LORO INGRESSO NELL'EUROPA ALLARGATA.

Non poteva dunque mancare, nella serie della Nuova Corvina, sempre attenta a cogliere, insieme ad aspetti della storia culturale passata, le istanze più stimolanti del presente, un fascicolo interamente dedicato all'Europa.

Con il significativo titolo «L'Italia e il contributo culturale dei Paesi centro-europei alla formazione della nuova Europa», questo numero 14 della Rivista si caratterizza per una nutrita serie di saggi e di articoli che spaziano in campi diversi l'uno dall'altro – storia, poesia, narrativa, teatro, critica letteraria, filologia, linguistica, geografia, religione, mezzi di comunicazione di massa, arte – e che offrono un mosaico ben articolato di autorevoli contributi atti ad illuminare personaggi, momenti, aspetti significativi della vita culturale europea, con un'attenzione particolare ai rapporti italo-ungheresi.

Nel 2004 si celebrerà l'anno petrarchesco, un poeta italiano ed europeo nel senso più pieno dei termini, e mentre fervono i preparativi per alcuni importanti convegni che verranno organizzati in Ungheria e in altri Paesi centro-europei, la Redazione della Nuova Corvina è già al lavoro per dedicare il fascicolo n.16 a «Petrarca e l'Europa».

*L'Italia e il
contributo
culturale dei Paesi
centro-europei
alla formazione
della nuova
Europa*

Gli Ambasciatori della Cappella

Riflessioni sulla perdita del potere

ISTVÁN HILLER

SI INTERRUPE AL NONO PARAGRAFO. GIÀ DA DIVERSI GIORNI SI OCCUPAVA DEI RAPPORTI GIUNTI DA VIENNA E PROVAVA A SINTETIZZARE PUNTO PER PUNTO AL DELEGATO ALLA CORTE DELL'IMPERATORE DEGLI ASBURGO LE MANOVRE DA COMPIERE, MA NON ERA IN GRADO DI TERMINARE IL SUO COMPITO. AVEVA REDATTO CENTINAIA DI DISPOSIZIONI PER IL DELEGATO, CONSIDERANDO TALE LAVORO COME ROUTINE, E DI RADO GLI CAPITAVA DI DOVER CORREGGERE IL TESTO. Mai, nemmeno per un attimo mostrava di nutrire dubbi e, nella maggior parte dei casi, li considerava solo effetto della stanchezza. Andrea Cioli era conosciuto come uomo determinato, ed effettivamente come Segretario di Stato fiorentino non poteva non esserlo. Da cinque anni, precisamente dal 1626, era lui a condurre le trattative diplomatiche per il Granducato di Toscana, ed era perfettamente conscio che anche il minimo segno di cedevolezza sarebbe costato caro al paese. In quel momento vacillò, non certo per lo spiacevole attacco subito da Firenze all'estero, ma a causa delle proprie reazioni. «Bisogna dire che», «Si può aggiungere che», «Se poi nemmeno questo è sufficiente», «Casomai neanche ciò servisse a rassicurare». In tal modo cominciavano i punti delle disposizioni; aveva scritto al diplomatico, quasi parola per parola, quando e come agire, come argomentare, come comportarsi. Cioli si meravigliò del suo stesso stile, più precisamente lo considerò insolito per un Segretario di Stato estero. Conosceva l'ambasciatore a Vienna, Niccolò Sacchetti, da decenni e lo stimava molto. Prima che all'Hofburg, egli aveva rappresentato la corte medicea a Venezia, eseguendo tutti i suoi incarichi con risultati superiori ad ogni aspettativa. A Firenze godeva della completa fiducia del Granduca e dell'apparato degli Uffizi, veniva messo al corrente di tutti gli affari di stato, anche dei particolari più delicati. Dunque non aveva nulla da temere, era diffusa la certezza che ciò che si sarebbe potuto ottenere solo tramite la diplomazia, Sacchetti l'avrebbe ottenuto.

Eppure non si fidavano del tutto.

La fiducia riposta in lui non era, comunque, compromessa. Sacchetti non era diventato improvvisamente un pessimo diplomatico, quantunque i pensieri del Segretario di Stato riflettessero tale sensazione. Sembrava che in quel momento egli dovesse insegnare al diplomatico ogni singola parola, le espressioni del linguaggio politico, oppure intendesse fargli seguire rigidamente ogni frase, affinché non deviasse dal percorso prestabilito. Eppure Andrea Cioli, già da diversi anni, conosceva perfettamente le prassi adottate dalla diplomazia fiorentina. Erano tradizioni secolari, nonché una magistrale sintesi di esperienze, fissate in forma definitiva fin dal 1529. Erano state stabilite le condizioni per l'ingresso nell'apparato diplomatico, sollecitando i giovani a prendere parte alla politica estera, venivano fornite istruzioni teoriche e pratiche, e si garantiva un'autonomia sorprendentemente ampia ai diplomatici in missione all'estero. Pretendevano resoconti su tutto, ma non intervenivano nei particolari della soluzione dei problemi, non ostacolavano l'esecutore nel corso delle azioni. Pertanto la diplomazia toscana non solo funzionava con successo, ma divenne anche un modello invidiato da molti, in cui la preparazione, le aspettative e le prestazioni si basavano sulla fiducia personale e politica. Questo l'aveva studiato anche Cioli, il quale si trovò in imbarazzo quando scoprì in se stesso un atteggiamento contrario a tali principi mentre scriveva le istruzioni per l'ambasciatore. Per quanto bene conoscesse Sacchetti e benché si rendesse conto delle capacità del suo diplomatico, pensava che sarebbe stato meglio se egli stesso, colui che agli Uffizi aveva il potere decisionale, avesse trovato la soluzione di tutti i dettagli.

Non aveva garantito all'ambasciatore nessuna libertà di azione, in pratica gli aveva legato le mani, prescrivendogli una rigorosa obbedienza in tutto. Era innervosito dal cambiamento di tono, ma si convinse che la vicenda doveva concludersi al più presto, prima che il fatto suscitasse sensazione. Si gettò alle spalle tutti i nefasti pensieri, annegò i dubbi, ritornò a sedersi alla sua scrivania e, intingendo la penna nel calamaio, stilò il nono paragrafo.

Avvertì che ciò che scriveva non andava bene.

Eppure la situazione sembrava davvero molto delicata. Era in pericolo l'immagine positiva all'estero del Granducato di Toscana e la sua posizione, conquistata grazie ad un grande dispendio di energie e di mezzi. A Vienna, nella cappella dell'imperatore, qualcuno aveva usurpato il posto destinato all'ambasciatore di Firenze. Un'offesa simile era inimmaginabile. Nella cappella partecipavano alla santa messa l'Imperatore, l'Imperatrice, i principi e le principesse, i politici più importanti dell'Impero Asburgico, i membri del Consiglio Segreto e, come segno di particolare omaggio, gli ambasciatori accreditati a Vienna di alcuni paesi alleati. Tutti i seggi erano suddivisi in base a rigidissime norme di protocollo, simbolo di uno *status quo* formatosi in seguito a battaglie sanguinose e schermaglie diplomatiche. Esso esprimeva il riconoscimento della sovranità nazionale da parte degli Asburgo, la differente attenzione politica rivolta nei loro confronti, ma in chiesa le file collocate una dietro l'altra davano anche alla corte l'occasione di sottolineare l'importanza e la considerazione dei singoli paesi. Quanto più vicino alla prima fila, e quindi all'Imperatore,

si poteva sedere il delegato, tanto più il suo paese poteva contare su decisioni vantaggiose in politica.

Ogni deputato straniero poteva attestare, tramite un certificato siglato dall'imperatore, che il posto dato spettava a lui e solo a lui. Quando l'Imperatore nel 1576 riconobbe il Granducato di Toscana quale stato indipendente e autonomo, dispose subito che il rappresentante di Firenze potesse prendere parte alla messa nella cappella dell'imperatore, e ne indicò il posto subito dopo Venezia. Questo stava a significare che Firenze, secondo il giudizio di Vienna, dopo il Vaticano, la Spagna e la Repubblica Veneziana, occupava il quarto posto, per essa assai vantaggioso. Il posto garantito dal certificato equivaleva alla difesa politica e militare, cooperazione e stabilità. E inoltre davanti agli occhi di tutti, in tutte le festività, balli, ricevimenti, cortei, riunioni imperiali, laddove l'Imperatore si presentasse in pubblico, gli ambasciatori della cappella (in tal modo venivano chiamati i rappresentanti dei paesi aventi diritti speciali) potevano trovarsi nel corteo dell'imperatore conformemente al loro rango. Così Firenze poteva partecipare a tutte le manifestazioni importanti dell'Impero Asburgico, il suo ambasciatore osservava tutto, prendeva appunti su tutto e ne faceva rapporto. Era ritenuto importante, tutti cercavano di instaurare un rapporto con lui, gli venivano inviate lettere, inviti, omaggi.

Tuttavia chi conosceva un po' gli sviluppi politici, sapeva che in realtà il Granducato di Toscana non esercitava più un'influenza determinante. Gli affari più importanti non venivano decisi in Italia, e il potere della Toscana era incomparabilmente minore rispetto a quello di 150 anni prima, all'epoca di Lorenzo il Magnifico. Ciononostante nessuno lo ammetteva apertamente e nessuno lo faceva notare, infatti secondo il giudizio dell'Imperatore nulla era cambiato, pertanto l'ambasciatore dello stato dei Medici continuava ad avere diritto al posto che gli era stato assegnato nella cappella molti decenni prima.

Certo, erano accaduti alcuni inconvenienti che avevano indirettamente determinato dei mutamenti, ma fino ad allora questi problemi in qualche modo erano sempre stati risolti. Uno di questi era stata la comparsa di Gábor Bethlen, principe di Transilvania, nella vita politica internazionale. Bethlen elaborava molte soluzioni per ogni problema, ed era imprevedibile quando e cosa desiderasse realizzare. Aveva condotto una campagna militare contro il sovrano degli Asburgo, e, non ancora finita la guerra, aveva chiesto la mano di una delle figlie dell'Imperatore. Aveva ceduto ai turchi in maniera scandalosa una delle sue fortezze di fondamentale importanza strategica, e in seguito diretto gli affari di Stato con un'autonomia senza precedenti. Conduceva una diplomazia sorprendentemente intensa: i suoi contatti si estendevano da Costantinopoli fino a Londra, da Venezia all'Aia, abbracciando tutto il continente.

Giuro sull'autorità, sull'Onnipotenza, sulla Santità, sulla Bontà, sullo Splendore di Dio che troneggia dall'alto; giuro sul Cielo Stellato, sul Sole, sulla Luna, sulle Stelle, sulla terra e sulla di essa forza, sul latte di mia Madre, sul mio pane, sulla mia Anima, sul Gran Santo Maometto, sul mio Avo e sugli Avi di tutti i turchi, sulla circoncisione e sulla Beatitudine, che – anche qualora i miei imperi, i miei Reami e i miei poteri tutti venissero cancellati – giammai ti abbandonerei in angustie, Gábor, fratello e Figlio, probo regnante degli Ungheresi.

Anche a Vienna lessero la lettera creditizia del sultano, dal testo tradizionale adattato per Bethlen. E per quanto la corte viennese fosse restia, nel giro di poco tempo dovette riconoscere che Bethlen sfruttava con particolare abilità la posizione geopolitica di cui godeva; e non poté evitare, per ragioni tattiche, di usare anch'essa particolare riguardo nei confronti del principe transilvano. Nel 1625 l'Imperatore conferì a Gábor Bethlen la somma onorificenza: fu nominato «Serenissimus», lo stesso titolo dovuto ai Medici, ai granduchi di Toscana. La notizia destò non poco scalpore a Firenze, che temeva tutti i rivali, reali o presunti che fossero. Vedevano concorrenti in tutti coloro che si avvicinavano alla posizione di Firenze, anche se il loro rapporto con il paese in questione non era ostile. La politica della Transilvania non puntava – non poteva puntare – contro la Toscana, eppure da allora in poi i diplomatici fiorentini rivolsero un'attenzione particolare alla persona di Bethlen. Non erano in grado di agire contro di lui, però volevano conoscere tutto di lui e volevano essere preparati contro qualsiasi evenienza. Raccolsero tutte le informazioni riguardanti il principe, finché il passare del tempo determinò la soluzione del problema. Nel 1629 Sacchetti, nei suoi rapporti, si occupò ben 10 volte delle condizioni fisiche di Bethlen, più esattamente della sua malattia, e a novembre confermò con due relazioni la notizia che il principe era deceduto. Siccome era morto senza lasciare un erede maschio, il titolo di Serenissimus non poteva essere ereditato. Di conseguenza le preoccupazioni di Firenze cessarono, e i Medici ritrovarono la serenità. La serie delle sfide tuttavia non era terminata, e l'attacco più pericoloso venne da una direzione inaspettata.

Un sabato il conte Fugger, delegato della Baviera, prese nella cappella il posto riservato al rappresentante della Toscana. Era entrato in chiesa un bel po' prima del diplomatico fiorentino, e senza nessun annuncio, cenno o trattativa preliminare, si era seduto tranquillamente al posto di Sacchetti. L'ambasciatore dei Medici dapprima pensò si fosse trattato di una svista, cioè di una violazione del protocollo. Non stimando affatto il senso diplomatico dei nuovi arrivati, considerava le loro mancanze come dovute a semplice ignoranza. «In 150 anni avrebbero pur potuto leggere alcuni dei nostri regolamenti!», borbottò tra sé; e con un cortese saluto richiamò l'attenzione di Fugger sull'errore. Il bavarese rimase immobile. Non si voltò né si alzò, non tradì nessuna emozione e non mostrò alcun segno che fosse successo qualcosa. Rimase seduto tranquillamente.

Sacchetti a questo punto capì tutto, però non voleva crederci. Si avvicinò al conte Slavata, uno dei membri più influenti del Consiglio Segreto, chiedendone l'aiuto. Slavata, insieme a un suo compagno e al suo segretario, era stato vittima della defenestrazione di Praga del 1618, e da quando gli Asburgo avevano sconfitto alla Montagna Bianca le frange dei ribelli cechi, la sua popolarità era molto aumentata. Slavata consigliò al fiorentino di recarsi da Montecuccoli, presso Trauttmansdorf. Trauttmansdorf, ritenuto da tutti l'uomo del futuro, chiese in silenzio di rimandare il problema al giorno dopo e di evitare di disturbare l'inizio della messa con rumori fastidiosi e con lo scambio dei posti. Il giorno dopo, domenica, Trauttmansdorf era irraggiungibile, nessuno l'aveva visto nell'Hofburg. Al suo posto, il fiorentino, venne accolto dal principe Lichtenstein il quale attendeva i consiglieri Harrach e Meggau, e alla fine convennero che senza l'Imperatore non si sarebbe presa nessuna decisione.

Essendo domenica non potevano disturbare l'imperatore «romano-germanico», la questione doveva essere compresa anche dall'ambasciatore fiorentino, affermarono, e promisero che avrebbero provveduto a tutto.

Non appena Sacchetti arrivò a casa, ordinò al corriere che si approntasse per una missione: dopo una mezz'ora sarebbe partito per Firenze. Stilò una relazione per Cioli e attese gli ordini.

Andrea Cioli agli Uffizi impiegò quattro giorni per ricapitolare in nove punti le manovre da attuare. Nel frattempo Sacchetti non si mosse dall'Ambasciata, faceva solo progetti. Egli constatò che c'erano tratti comuni tra la Toscana e la Baviera. Richiamò alla mente le cronache sentite in patria e le storie scritte da celebri storici, inerenti alle origini della Banca dei Medici: come essi fossero riusciti ad accedere alla gestione finanziaria della curia papale, come la famiglia di banchieri fosse diventata una delle più potenti famiglie d'Italia. Pensò a Cosimo de' Medici, soprannominato «Pater patriae», il quale aveva intessuto una fitta rete commerciale che si estendeva in tutt'Europa e nel Levante. Se era necessario trasportava tappeti, in altri casi spezie, ma non costituiva un problema per lui neanche procurarsi una giraffa. Fece in modo che la famiglia potesse continuare gli inizi promettenti, e chi volesse ostacolarlo veniva eliminato con accanita resistenza e, se lo riteneva necessario, con ferocia. I Medici pian piano si appropriarono del potere e cominciarono a vivere da sovrani in uno stato senza sovrano. Divennero insostituibili. Le masse furono incitate contro di loro a causa del potere eccessivo della famiglia, si pensava che potessero essere esiliati, ma risultò evidente che era troppo tardi: senza di loro le cose sarebbero andate peggio che con loro. Si lasciò quindi che tornassero, e si permise che occupassero il posto guida dello stato, in veste di veri e propri sovrani. Si proclamarono «Granduchi», e grazie ad un'efficiente diplomazia, nonché allo stanziamento di molto denaro, riuscirono nell'intento di farsi riconoscere come stato anche all'estero. Più di ciò tuttavia non riuscirono a ottenere; la loro patria, il Granducato di Toscana, nel momento stesso della sua nascita aveva già raggiunto ciò a cui anelava. In seguito l'unico scopo dell'esistenza del neonato stato fu quello di sopravvivere, di conservare la posizione raggiunta nella sfera internazionale. L'Europa però era in subbuglio: nascevano nuovi stati, nuove alleanze, per mantenere le quali necessitavano più soldi. Mentre la tesoreria dei Medici stanziava denaro esclusivamente per realizzare i propri interessi politici, dalle altre parti del continente venivano investite, a scopi politici, somme incredibilmente alte. A Firenze si invocava sempre più il passato, si facevano dappertutto riferimenti alle antiche e gloriose gesta, mentre nei rapporti dall'estero, in modo quasi impercettibile, cominciarono a comparire nomi fino ad allora poco noti. L'ascesa al trono di Carlo Quinto d'Asburgo era costata alla Banca Fugger mezzo milione di fiorini. Niccolò Sacchetti calcolò, nella sua residenza dell'ambasciata, che cinquecento fiorini corrispondevano al valore di circa settecento chilogrammi di oro puro. Nonostante conoscesse questo dato, rimaneva sbalordito ogni qualvolta gli venisse in mente. Era una cifra inimmaginabile paragonata allo stipendio di un maestro, che percepiva tre o quattro fiorini all'anno o a quello di un consigliere che ne guadagnava duecento. Fu naturale che da allora in poi i bavaresi Fugger esercitassero un'influenza sempre maggiore. Ottenevano

sempre più privilegi, ricevevano miniere, monopoli sui metalli nobili, diritti di prelievo commerciali, e il profitto veniva reinvestito; contraevano matrimoni vantaggiosi, si procacciavano lucrosi affari in tutti i territori degli Asburgo, dalla Spagna all'Ungheria. Ebbero ruoli politici, ed ecco che all'improvviso avevano occupato il posto riservato alla Toscana, con funzioni di ambasciatore dell'imperatore bavarese Massimiliano. Tutto sommato l'unica cosa che dispiaceva a Sacchetti era il fatto che ciò stesse accadendo proprio a lui, eppure, da uomo che si occupa di relazioni fra gli stati, osservava la situazione con divertimento. Già in precedenza aveva vagheggiato l'idea di scrivere tutto ciò che aveva vissuto e compiuto. Avrebbe immortalato il mondo attorno a lui, e non da ultimo se stesso. Sarebbe stato menzionato accanto ad altri storici spesso citati, quali Giovanni Cavalcanti, Vespasiano da Bisticci, Francesco Guicciardini. Naturalmente avrebbe continuato volentieri i pensieri dell'odiato-amato Niccolò Machiavelli, le cui opere, nonostante fosse vietato, erano molto lette. Se non fosse stato coinvolto in prima persona in veste di ambasciatore avrebbe scritto un'eccellente analisi sulle vicende, sui cambiamenti, sull'acquisizione del potere, sulla sua conservazione e sulla possibilità di perderlo, sul fatto che cose simili possono succedere, qualunque cosa si dica nell'ambiente del Granduca. Anzi, con il passare del tempo sono inevitabili, poiché arrivano sempre dei Bethlen, dei Fugger; non esiste un potere immortale, un impero eterno.

Poiché il potere non cessa con di una caduta evidente. La paura dell'insuccesso, il rifiuto a priori dell'insolito, la mancanza di fiducia, il sospetto, la rievocazione del passato, sono tutti sintomi dell'incapacità di svilupparsi in termini economici e di una perdita di ruolo politico. La reale perdita del potere non è semplicemente un crollo spettacolare, bensì la silenziosa sintesi, sotto la superficie, di tutti i fattori menzionati.

Ma come uomo politico Niccolò Sacchetti non era uomo libero. Non poteva fare altro che aspettare la lettera del sottosegretario.

L'ordine di Cioli non lo sorprese. Più esattamente fu meno colpito dalle frasi rigide e dalle istruzioni letterali di quanto non lo fosse stato lo stesso Cioli mentre le scriveva. «*Conservi ad ogni costo il posto occupato nella cappella, faccia promesse, presenti dei regali, intavoli trattative e raggiunga al più presto dei risultati*». Sacchetti non perse tempo. Egli sapeva che, comunque stessero le cose, nella tecnica diplomatica i fiorentini erano ancora imbattibili. L'indebolimento interno si mostrava raramente con segnali esterni. Per quanto riguardava l'organizzazione della politica estera, il disbrigo degli affari, non c'era niente di cui vergognarsi, erano capaci di resistere alla concorrenza dei diplomatici di Madrid, di Londra o addirittura di Vienna. Egli invitò Fugger a conversazioni informali, e con tale riuscita iniziativa fece in modo che le relazioni fino ad allora ufficiali e fredde si trasformassero se non proprio in un rapporto amichevole, almeno in una relazione diretta e personale, nella quale la tensione tra gli stati si tramutava in un problema particolare, relativo alla carriera personale dei due colleghi diplomatici. Accennò nei luoghi appropriati che il granduca avrebbe appoggiato anche in futuro le aspirazioni dell'Impero nella grande guerra che durava da più di un decennio. Non rivelò con quali mezzi avrebbero potuto realizzare la copertura finanziaria necessaria, ma questo a Vienna non interessava

a nessuno. Spesso con le sue controparti intesseva le lodi dei capolavori dei maestri italiani, dei quali conservava sempre qualche esemplare da far vedere, e gli venivano in mente nomi di agenti grazie ai quali le biblioteche di famiglia potevano arricchirsi velocemente di rarità preziose. Questo linguaggio fu capito da tutti. Si fece vivo Trauttmansdorf, Slavata gli mostrò interesse, anche i Lichtenstein l'accolsero volentieri sottolineando che sapevano che tutto si sarebbe sistemato. Allo stesso tempo gli comunicarono che, nell'interesse della creazione di una lega «pan-asburgica», il sovrano bavarese e l'Imperatore avevano inviato una delegazione comune in Spagna, a capo della quale avevano nominato il conte Fugger, che poco dopo sarebbe partito. È vero che Sacchetti dovette ancora promettere che qualcuno della famiglia del Granduca avrebbe preso parte di persona alle operazioni militari dell'Imperatore, e che almeno una parte delle informazioni ottenute dalla rete diplomatica fiorentina sarebbe arrivata all' Hofburg, ma cosa contava tutto ciò in confronto alla possibilità di tornare ben presto a sedersi al solito posto nella cappella, quello in cui sedevano da decenni gli ambasciatori fiorentini, immediatamente alle spalle di Venezia?

Niccolò Sacchetti fu il penultimo ambasciatore con pieno titolo legale del Granducato di Toscana a Vienna. Il suo successore, Tommaso Capponi, ricoprì l'ufficio per tre anni; gli succedette Atanasio Ridolfi che rappresentò Firenze nell'Hofburg come diplomatico di minor rango. Il potere dei Medici resistette ancora per un secolo, sebbene l'autonomia dello stato, e cioè del Granducato di Toscana, in realtà non esistesse più. Nel 1737 con la morte del granduca ereditario Gian Gastone, la dinastia dei Medici si estinse, e il potere, in base ad un contratto precedentemente stipulato, passò nelle mani della dinastia Asburgo-Lorena. Gli Asburgo a quei tempi dovevano già concentrare la loro attenzione su altri problemi. Oltre alla Baviera sullo sfondo si delineava la figura di Federico II, l'imperatore di Prussia, il quale esercitava un'influenza sempre più costante e approntava il suo esercito con incredibile potenza e con una determinazione fuori dal comune...

(Traduzione di Mauro Ventriglia)

SUA MAESTÀ, L'IMPERATORE FRANCESCO I, CON EDITTO IMPERIALE, DATATO 18 FEBBRAIO 1831, ALLO SCOPO DI MANTENERE LA QUIETE E L'ORDINE IN ITALIA, DISPONE CHE TUTTI GLI INDIVIDUI DI PROVATA IMMORALITÀ, DELLE REGIONI DEL LOMBARDO VENETO¹ D'ITALIA, VENGANO DEPORTATI DALLA LORO PATRIA IN UNGHERIA, NELLA FORTEZZA DI SZEGED.

Il liberatore dei detenuti italiani

«EVVIVA KOSSUTH!»

GYULA ALBRECHT

« ... PER LE LORO INCORREGGIBILI ATTITUDINI ... »

DUNQUE, QUALE CONSEGUENZA DELL'EDITTO IMPERIALE, LA FORTEZZA ABBANDONATA DI SZEGED NECESSITAVA DI RISTRUTTURAZIONI, ACCIOCCHÉ DIVENTASSE ABITABILE E SI ADEGUASSE ALLE SUE NUOVE FUNZIONI. CIÒ SI EVINCE DA UNA PARTICOLARE RARITÀ LIBRARIA INTITOLATA: *LE ANTICHE PENE NAZIONALI (HAZAI RÉGI BÜNTETÉSEK)*. IL LIBRO È OPERA DI KÁROLY VAJNA, CONSIGLIERE REALE, DIRETTORE DEL REAL CARCERE NAZIONALE DI BUDAPEST, EDITO DA LUI STESSO CON IL BENEPLACITO DEL REAL MINISTERO DELLA GIUSTIZIA A BUDAPEST E FU STAMPATO DALLA TIPOGRAFIA UNIVERS DI JÁNOS LŐRINTZ NEL 1906.

Questa preziosa e rara opera di importanza fondamentale, esplica in modo esaustivo anche lo scopo per cui il penitenziario fu fondato:

Per il miglioramento morale di quegli individui che in Italia o per carenza di istruzione religiosa o per povertà o per ignoranza o per innata pigrizia o per scostumatezza, hanno condotto una vita dissoluta e amorale. Costoro, per tale motivo, si sono macchiati di ogni sorta di delitto e sono spesso sospettati di molti reati, anche senza poter essere condannati. Perciò vi è la nobilissima intenzione di rieducare tali individui all'ordine e al lavoro, attraverso una diligente catechesi e con rigore, e bisogna fare in modo che questi pessimi soggetti, col passar del tempo, possano essere restituiti alla loro patria quali onesti e operosi cittadini.

L'opera riporta a questo punto una citazione tratta dall'ordinanza dell'epoca, datata 30 aprile 1839.

Il verbale redatto dall'assemblea della città di Szeged, svoltasi il 25 maggio 1833, riferisce che i detenuti erano giunti in quel luogo probabilmente nel maggio del 1833...

Sicuramente essi erano presenti nella fortezza già nel luglio dello stesso anno, visto che il 20 del mese in questione «Il Governatore generale dei prigionieri dello Stato Italiano» contattò il consiglio e comunicò che ai tornitori locali veniva offerto un lavoro: l'«Istituto carcerario» necessitava di almeno «100 rocche da filatura». Nel 1846, secondo l'ordinanza del comandante della fortezza, il numero dei detenuti ammontava a 461 unità.

Chi potevano essere costoro? Era palese che fossero prigionieri politici. Nell'archivio della città di Szeged esisteva l'abbozzo di una presentazione² indirizzata a Sua maestà l'Imperatore, nella quale i detenuti venivano appellati «Carbonari italiani». E la pratica che i nemici politici venissero deportati da un paese all'altro, tradizione consolidata da secoli, assicurava il potere assolutistico.

All'epoca della guerra d'indipendenza, la seduta del 10 ottobre 1848 si occupò dei detenuti italiani. Una corrispondenza³ dell'epoca informa:

(Kossuth) – Ho la fortuna di chiedere ancora una risoluzione da parte del Parlamento: a Szeged vi sono 480 detenuti. Per quanto riguarda questi ultimi, l'ex ministero ha contattato il suo parigrado di Vienna, confessandogli di non comprendere perché in Ungheria si debbano custodire detenuti italiani.

Sono costernato poiché, nonostante tutti i miei sforzi, non ho potuto comunicare al Parlamento informazioni riguardanti la natura dei detenuti: se essi siano dissidenti politici o criminali comuni. Si dice – non faccio però riferimento a fonti diplomatiche – che questa gente *si trova in prigione per la sua incorreggibile attitudine* a turbare l'ordine. Condannare qualcuno a pene detentive solo a causa della sua indole è problematico. Si dovrebbero comminare tali pene solo in base ai crimini commessi, per le attitudini ognuno di noi dovrà rendere conto solo a Dio.

Due cose so per certo: la prima è che in occasione dell'ultima assemblea legislativa, il Re in persona concesse l'amnistia a tutti i detenuti politici dell'impero, la seconda è che l'Ungheria non è la Nuova Zelanda, laddove vengono deportati tutti i criminali del mondo. Non intendo approvare un tale avvilito per l'Ungheria... Non è probabile che 77 paesi d'oltremare mandino qui i loro criminali; comunque non comprendo perché la fortezza di Szeged venga occupata da questi detenuti e perché costringano i nostri soldati, che hanno altre destinazioni⁴, a sorvegliare tali individui.

Così János Reizner ricorda la scarcerazione degli italiani nella sua opera intitolata *La storia di Szeged*⁵:

Il 5 ottobre 1848 Kossuth, verso mezzogiorno, si recò a visitare i detenuti custoditi nella fortezza, il cui trasferimento era già stato chiesto diverse volte dalla città – e, in occasione della sua visita, *li dichiarò liberi*. Gli sventurati furono invasi da un'irrefrenabile gioia e piansero, ché avevano perso la speranza di ritornare liberi. Essi attorniarono in ginocchio Kossuth, il quale a stento riuscì a districarsi e ad evitare i loro ringraziamenti.

I detenuti liberati lasciarono subito le carceri, e si riversarono nella città, festeggiando il loro liberatore al grido di: «Evviva Kossuth!». Kossuth dispose che il 9 ottobre essi fossero trasportati col piroscampo a Szolnok e in seguito a Pest. La camera dei Deputati in occasione della seduta del 10 ottobre, grazie all'interpellanza di Kossuth, proclamò la libertà definitiva e completa dei detenuti italiani.

SOTTO LA CUSTODIA DI UN UFFICIALE E DI 150 SOLDATI...

Ma che cosa mangiavano, come vivevano tra quelle mura, i detenuti lì condotti, lontani dalla loro solatia Patria?

Dunque, i detenuti, che avrebbero senz'altro meritato sorte migliore, venivano suddivisi in scaglioni di 50-60 unità, nel 1839 di tali «scaglioni» se ne contavano nove. Secondo la descrizione dell'epoca, i detenuti «abitavano» in casematte dotate di robuste inferriate. Ognuno disponeva di un letto, che consisteva in un pagliericcio, una coperta invernale, un paio di lenzuola e un cuscino imbottito di paglia.

Per ciò che riguarda il loro nutrimento, esso consisteva in una razione giornaliera pari a 186 grammi di carne di manzo, un pugno di farina, fagioli, lenticchie o pastasciutta; la domenica e i giorni festivi ricevevano un po' di vino e 150 grammi di riso. Sbriciolavano il pane nella minestra, e scioglievano del lardo nei legumi.

I detenuti appena arrivati venivano impiegati secondo il loro mestiere. Chi non ne conosceva nessuno veniva destinato al reparto filatura, dove veniva addestrato da tessitori civili.

I condannati si levavano alle quattro e mezzo del mattino, al suono della campana situata nel cortile. Dopo essersi lavati, pettinati e vestiti, alle cinque, al secondo segnale, dovevano trovarsi in adunata nel cortile, disposti in triplice fila.

Al cenno dell'ispettore, un detenuto effettuava un passo in avanti, e cominciava a pregare. Dopo le preci, ognuno consumava la sua dose di pane per la colazione.

Alle cinque e mezza la campana scandiva di nuovo i suoi rintocchi: i detenuti si mettevano in fila e andavano a lavorare. Prima che essi compissero il tragitto fino al luogo di lavoro, venivano controllati accuratamente, per evitare che essi recassero con sé coltelli o utensili non consentiti. Erano vietate bevande e carne, poiché favorivano commerci illegali.

Durante l'orario di lavoro era severamente proibito parlare. Era permesso conversare soltanto durante la ricreazione, e nemmeno allora era consentito trattare argomenti sconvenienti o «inopportuni».

I detenuti percepivano anche una somma in danaro, la quale veniva ripartita in tre. L'amministrazione detraeva quasi la metà dell'intera somma, a titolo di «usura vestiario». Un quarto veniva trattenuto come «deposito pro carcerato». Il detenuto, in pratica, riceveva soltanto la quarta parte.

Per ogni reparto della casamatta di lavoro vi era un ispettore che controllava minuziosamente il comportamento dei deportati. Egli educava gli indolenti secondo la più ferrea disciplina, e in caso di necessità *denunciava* le eventuali inadem-



Timbro del penitenziario di Szeged del 1789

pienze. La conseguenza era che il reo veniva messo a rapporto al cospetto del direttore, che avrebbe, in seguito, determinato la punizione secondo la legge marziale.

Le modalità per l'esecuzione della pena consistevano in: internamento, fustigazione a sangue, detenzione coercitiva in una cella d'isolamento costruita all'uopo, regime a pane e acqua, infine vergate e percosse. (Della grandezza e della lunghezza della verga e del numero delle vergate non si fa menzione).

In caso di colpe di maggior entità, si procedeva con «la disamina del reato» da parte del giudice della corte marziale e di due giurati civili.

I detenuti lavoravano, secondo l'orario giornaliero, dalle sei fino alle dieci e tre quarti del mattino. In quel momento la campana suonava, gli internati lasciavano le casematte per adunarsi nel cortile. Gli addetti alla mensa portavano il rancio. Dopo la preghiera, al segnale dell'ispettore, ognuno riceveva dal cuoco la propria razione nella scodella.

I detenuti potevano godere di un po' di tempo libero fino all'una del pomeriggio, quando avevano la possibilità di sgranchirsi le membra. Nel momento in cui la campana segnalava la fine della pausa, essi si dirigevano ordinatamente al lavoro. Il ciclo lavorativo si poteva protrarre per quattro, cinque, sei e persino sette ore. In quel momento si effettuava l'inevitabile adunata, i detenuti si dirigevano verso il portone del cortile, qui si eseguiva una perquisizione, «al fine di evitare indebiti appropriamenti di strumenti di lavoro o attrezzi pericolosi».

(Si noti la delicatezza con cui è stato redatto il testo dell'epoca!).

Prima del tramonto le campane suonavano per l'ultima volta. I detenuti dovevano adunarsi davanti alle casematte adibite ad alloggio, e dopo la preghiera vespertina e dopo l'appello, venivano condotti uno alla volta nelle casematte, dopo essere stati contati.

Essi disponevano di tempo libero il sabato pomeriggio, la domenica e le feste comandate. A proposito della domenica e delle feste comandate! In questi giorni i

detenuti, alle otto di mattina e alle quindici, dovevano recarsi nella chiesa situata al centro del cortile.

I deportati potevano intrattenere corrispondenza con i propri familiari, quantunque «la loro posta venisse minuziosamente controllata dalla direzione». Nel caso in cui avessero ricevuto danaro da casa, esso veniva requisito dalla direzione, per evitare che la somma arrivasse nelle mani del destinatario «in una volta sola».

Venivano posti quotidianamente a guardia dei detenuti, un ufficiale e 150 soldati. L'eccessivo e insolito livello di sorveglianza, era giustificato dalle «condizioni fatiscenti delle mura di Szeged». Di conseguenza

esse non sono sufficienti ad evitare le evasioni, infatti l'esperienza ci ha insegnato che se un deportato si trovasse al di fuori delle casematte, potrebbe arrampicarsi, a mo' di felino, su per le mura e attraverso esse guadagnare la libertà. Per evitare ciò si rende necessario un gran numero di sentinelle.

... COME FUI INTRODOTTO NELLA FORTEZZA DI SZEGED

Quanto segue fu raccontato dal commerciante di Szeged János Herbich, nato nel 1835, a Károly Vajna, nell'autunno del 1900; Károly Vajna era l'autore di *Le antiche pene nazionali*.

Durante la mia infanzia, agli inizi degli anni Quaranta, nel lasso di tempo che va dal 1841 al '47, mi recai presso la fortezza di Szeged, in quanto il *Rechnungsfürer* della fortezza (ufficiale tesoriere), di nome Jäger, abitava a casa di mio padre da quando ero piccolissimo.

ricorda Herbich.

Oltre a Jäger, solo tre civili prestavano servizio negli uffici della fortezza. Sebbene i prigionieri italiani fossero stati liberati già nel '48, gli impiegati vi rimasero per controllarne la struttura. Soltanto verso il 1855 essi furono dispensati dal loro incarico. In quel momento tutta la documentazione accumulata nelle casematte fu venduta. Il coevo che narrò la vicenda comprò l'intera documentazione per una somma pari a «8 ventini d'argento»⁶. Per otto carri (!) di carte...

Il nuovo proprietario mostrò «il materiale» ad un suo conoscente – chissà quanto – «esperto in materia», il quale, *tout court*, stimò il tutto senza valore. «Eppure esso vi erano documenti dei tempi di Maria Teresa, in tedesco e in altre lingue...».

Il signor Herbich ricordava di come un ufficiale di nome Máriássy ed un secondo di nome Don Miguel proprio in quel periodo effettuassero il loro servizio in quel luogo, a Szeged. Essi facevano servizio di guardia nella fortezza a turno. La prima metà dell'anno spettava all'uno, la seconda all'altro. Quello che non era di turno veniva alloggiato nella caserma. In questo stabile, situato nel viale Budapest, poi viale Kossuth Lajos, sarebbe stato in seguito trasferito l'ospedale militare.

Il reparto ungherese garantiva solo la sorveglianza esterna. Il servizio di sorveglianza delle sale di lavoro interne veniva assicurato dai soldati del reggimento

tedesco. Il maestro Herbich racconta, da testimone oculare, che tutti i detenuti, senza nessuna eccezione, «camminavano privi di qualsivoglia catena o ceppi [...] Perlomeno io non ho mai veduto arnesi di ferro», precisa nella sua esposizione dei fatti.

Inoltre egli non vide mai nelle mani dei soldati, fruste o nerbi. Secondo la sua esperienza non ce n'era nemmeno bisogno, in quanto i detenuti si comportavano in maniera corretta.

Durante l'estate essi indossavano abiti bianco-giallastri, in flanella finissima, in inverno invece portavano giubbotti e pantaloni in panno. Anche i loro cappucci a punta erano confezionati con la stessa stoffa, e avevano falde davanti e dietro. Il testimone oculare non riuscì ad individuare nessuna matricola sugli abiti o sui copricapi dei detenuti.

I detenuti producevano i tessuti con le loro mani, essi lavavano la lana grezza, in seguito la filavano e tessevano, poi la candeggiavano con molto mestiere. La procedura prevedeva la cottura in un forno tra fumi sulfurei, dopo tale operazione essi stendevano il tessuto al sole, sul manto erboso.

Essi tessevano flanella anche per il commercio. Oltre che a tale attività, i detenuti si dedicavano anche a lavori di falegnameria e alla fabbricazione di mobili: avevano tornitori estremamente abili. Gli intagliatori producevano croci d'osso e realizzavano immagini della Vergine Maria con impareggiabile maestria. Creavano fantocci di saggina, calze, guanti, dalla paglia colorata ricavavano cornici per quadri e specchi, intrecciavano crine di cavallo per costruire bracciali, anelli, astucci per stuzzicadenti, custodie per aghi e spilli, dalla canapa foggiano scudisci per i bambini, e si potrebbe proseguire ancora, dato che producevano utensili di ogni genere. Tra di loro figuravano anche pasticceri che creavano deliziosi confetti e caramelle.

Due volte a settimana, dalle due di pomeriggio, fino a sera in inverno e fino alle sei in estate, gli abitanti della libera città di Szeged potevano recarsi liberamente nella fortezza, dove potevano acquistare i prodotti dei detenuti. Per tali eventi veniva predisposta un'accurata sorveglianza...

Il cortile della fortezza era diviso in due da un muro alto fino alla cintola, con sopra uno steccato. Da un lato della recinzione si trovavano i detenuti, dall'altro circolavano gli acquirenti provenienti dalla città. Le contrattazioni avvenivano attraverso lo steccato, tra le assi del quale la mercanzia veniva passata al cliente e i detenuti ricevevano il denaro.

In una casamatta era stato innalzato una specie di palco. Prima delle festività natalizie, essi solevano rappresentare la recita della Passione, utilizzando marionette. Essa raffigurava la vita e la morte di Gesù Cristo. Tali marionette, alte quasi mezzo metro, «necessitavano di qualche meccanismo che permettesse loro di muoversi, dato che i loro movimenti erano disarticolati». I detenuti prestavano la loro voce alle marionette e cantavano in loro vece.

Durante tali rappresentazioni sulla platea calava l'oscurità, soltanto il palco rimaneva illuminato. «Nonostante il biglietto d'ingresso costasse 2 soldi (6 corone), la gente si accalcava per assistere alle esibizioni. La sala poteva contenere sino a 200 spettatori.»

I detenuti cantavano bene. Per questo motivo, durante le esibizioni canore, si adunava sempre un nutrito numero di auditori presso il muro situato a nord e sotto le finestre delle casupole ove veniva immagazzinato il sale.

I detenuti avevano ornato magnificamente l'interno della cappella della fortezza, tanto che poteva essere considerata la più bella chiesa di Szeged. Essa rifulgeva di splendore specialmente prima di Pasqua, in occasione dell'esposizione ai fedeli della bara di Cristo. In tali occasioni gli abitanti della città potevano entrare liberamente in chiesa, quando i detenuti cantavano o servivano la messa.

Talvolta, veniva permesso ai detenuti più meritevoli di pescare nel Tibisco o di catturare ranocchi nel laghetto di Csöpörke; chiaramente essi venivano sottoposti ad un'adeguata sorveglianza.

I detenuti catturavano gli anfibii mediante dello spago legato a un'asticciola, all'estremità del quale, a mo' di esca, legavano un pezzetto di panno rosso: l'utensile, infatti, non era dotato di amo. Nel momento in cui la rana addentava il panno, i detenuti ritraevano con veemenza l'asticciola e, con un temperino spuntato, mozzavano gli arti della bestia, infine riponevano la preda in un paniere quadrato, legato alla vita.

Secondo quanto riporta Károly Wagner, all'epoca dei fatti consigliere comunale in pensione,

Ai detenuti era permesso pescare nel fossato della fortezza, uno per volta e scortati da due guardie. Anche in estate potevano praticare tale attività e cibarsi delle rane. I volatili, invece, venivano cucinati con tutte le interiora, ricoperti di foglie di basilico.

Comunque si svolgessero la caccia e la pesca le prede venivano sempre cucinate nella fortezza. Tutti i detenuti contribuivano. Il cibo veniva cucinato da loro stessi anche all'infuori di tali occasioni festive. «Talora» - secondo quanto riporta il testimone oculare già citato - «ho veduto 25 detenuti trafficare nella cucina, e tutti parlare contemporaneamente!».

Il visitatore della fortezza, il commerciante di Szeged, aveva memoria di una sola evasione. Il galeotto si era occultato per quattro giorni nella città del granturco, in località Rókus. La popolazione non lo volle riconsegnare alle autorità, *poiché essa amava appassionatamente la gente italica*. I visitatori della fortezza, appena

*La piazza principale di Szeged alla fine degli anni Trenta del 1800.
La fortezza è situata sulla sinistra.*



potevano, introducevano di nascosto *prodotti alimentari*, specialmente *tabacco* per i detenuti ...

La maggior parte dei detenuti liberati nel 1848 era di età matura; molti di essi decisero di rimanere al fianco delle milizie magiare, nella Legione Italica, combattendo così insieme ai loro liberatori contro chi li aveva imprigionati.

(Traduzione di Mauro Ventriglia)

N O T E

¹ Dopo il Congresso di Vienna del 1814-'15, che poneva termine alle guerre napoleoniche, il Regno del Lombardo Veneto era passato sotto la sovranità dell'Impero Austriaco.

² Manca la data.

³ Apparsa su «Pesti Hírlap» del 12 ottobre, n° 185

⁴ Incarichi

⁵ Szeged, 1900, vol. II, pp. 109–110.

⁶ 20 *krajcár*

L'atteggiamento italiano verso l'adesione ungherese all'Unione Europea nel compendio delle relazioni italo- ungheresi

BALÁZS BRUCKER

I TIMORI E LE SPERANZE LEGATI AL PROSSIMO AMPLIAMENTO DELL'UNIONE EUROPEA COSTITUISCONO ORMAI, ACCANTO AL CONFLITTO IRACHENO, IL TEMA DEI QUOTIDIANI EUROPEI, SIA NEI PAESI MEMBRI DELL'UE, SIA NEI PAESI CANDIDATI. QUESTO FATTO CI HA SPINTO A ESAMINARE COME I CITTADINI DEI PAESI MEMBRI VEDONO LA NOSTRA ADESIONE.

Nel nostro lavoro facciamo ricorso al risultato dell'Eurobarometro, sondaggio realizzato dalla Commissione europea. Secondo questo sondaggio realizzato su 16.000 abitanti dei quindici Paesi membri già prima dei referendum sull'entrata nell'UE dei futuri co-cittadini aderenti,

gli italiani sono tra gli europei più favorevoli all'allargamento: il 61% è in favore dell'ingresso di nuovi Paesi, mentre solo il 19% si dichiara contrario. A livello europeo la media del sì tocca il 50%, mentre i no all'ampliamento raggiungono il 30%. [...] Gli italiani tendono ad avere una visione piuttosto positiva delle conseguenze dell'allargamento. La maggioranza ne evidenzia gli aspetti favorevoli, mentre i timori legati ad un eventuale aumento della disoccupazione e dei costi fanno registrare in Italia percentuali di condivisione tra le più basse dell'UE¹.

È rilevante il fatto che l'Italia si dimostri particolarmente favorevole all'adesione europea dell'Ungheria.

Quali sono le spiegazioni possibili di quest'atteggiamento degli italiani favorevole all'adesione del nostro Paese? Nel presente articolo tentiamo di cercare le risposte possibili rintracciando il panorama delle relazioni diplomatiche ed economiche italo-ungheresi dopo la Seconda Guerra Mondiale.

RAPPORTI DIPLOMATICI

Alla Conferenza di Yalta (4–11 febbraio 1945) le grandi potenze vincitrici decidono sulla divisione dell'Europa del dopoguerra in due zone d'influenza. Mentre l'Italia fa parte della zona d'interesse occidentale, l'Ungheria, come altri paesi dell'Europa centro-orientale, appartiene a quella dell'Unione Sovietica. A partire dal 1948-1949 i rapporti diplomatici, così come quelli commerciali, sono quasi totalmente cessati tra i due blocchi (e quindi anche tra l'Italia e l'Ungheria per più di un decennio) la cui separazione è ormai ufficializzata con la fondazione della Comunità Economica Europea (CEE, 1957) e con quella del Consiglio per il Mutuo Aiuto Economico (KGST, 1949). Però nel 1964 comincia una «nuova epoca» nei rapporti diplomatici dei due Paesi con l'apertura dell'Ambasciata d'Ungheria a Roma (4 maggio 1964).

Con la presidenza del Consiglio del socialista Bettino Craxi (1983–1987) le relazioni diplomatiche dell'Italia con i Paesi del Patto di Varsavia cominciano ad intensificarsi. Craxi cerca di riprendere «il dialogo onesto con l'Europa Orientale» proprio nell'epoca più rigida della guerra fredda (vedi: avvenimenti in Polonia negli anni Ottanta). Sotto il segno di questa nuova politica estera italiana Craxi fa delle visite diplomatiche in certe capitali del blocco comunista, tra cui anche a Budapest l'11 aprile 1984. Per la valutazione storiografica del nuovo orientamento della politica craxiana non possiamo non ricordare che il Presidente del Consiglio italiano ha cercato di ristabilire le relazioni diplomatiche con i politici comunisti che, riprendendo le sue parole, «pensano, almeno in una certa misura, con la propria testa»². In questo senso, la visita a Budapest del Premier italiano fu il riconoscimento della diplomazia italiana alla politica *relativamente* più aperta verso Ovest del nostro governo.

A partire da quest'epoca questo riguardo positivo da parte dei governi italiani ha definito per lungo tempo il rapporto diplomatico tra i due Paesi.

Tuttavia le radici della cooperazione regionale tra l'Italia e l'Ungheria risalgono già alla fine degli anni Settanta. Frutto di questa cooperazione è stata la fondazione di carattere sperimentale della Comunità di Lavoro Alpe Adria nel 1978 per iniziativa degli italiani. La fondazione della comunità aveva come scopo originario la realizzazione di uno scopo ristretto, la ricerca delle strade possibili per oltrepassare la divisione bipolare del continente. Tra i membri fondatori della Comunità di Lavoro Alpe Adria possiamo ritrovare oltre l'Italia, la Baviera (Stato federale all'interno della Repubblica Federale Tedesca), Paesi membri della Comunità Europea, l'Austria, la Jugoslavia non impegnata e l'Ungheria firmataria del Patto di Varsavia. La fondazione del gruppo di cooperazione a carattere regionale fu un passo decisivo per il ristabilimento dell'entità politica e culturale dell'Europa Centrale, ma anche molto prudente in quanto la limitazione della cooperazione ad un livello subnazionale era uguale al rinnegamento di ogni ruolo politico. L'invito del nostro Paese in questa cooperazione multilaterale ha avuto anche un ruolo diplomatico simbolico di rilievo, in quanto l'Ungheria era l'unico Paese membro del Patto di Varsavia tra i firmatari della Comunità di Lavoro Alpe Adria.

Questo rapporto amichevole tra i due Paesi non è caduto nell'oblio neanche dopo la caduta del Muro di Berlino (1989) e il crollo dei sistemi comunisti nei Paesi

del blocco orientale. In Italia, come in altri paesi della Comunità Economica Europea, il governo, così come l'opposizione, ha capito il suo obbligo morale così come il suo interesse politico ed economico. Per illustrare l'impegno del governo italiano nel soccorso delle nuove democrazie europee, riprendiamo il discorso del Premier italiano dell'epoca, Giulio Andreotti pronunciato il 26 luglio 1989 al Senato:

Nell'Europa dei Dodici guardiamo con speranza i nostri vicini orientali: la loro sorte – che è l'esperienza più drammatica della nostra epoca – si forma davanti ai nostri occhi sotto il segno della libertà. Non possiamo abbandonare a sé stessi questi Paesi! L'aggravamento della loro crisi economica non solo impedirebbe il loro sviluppo democratico, ma costituirebbe anche una fonte di instabilità continua [...] e porterebbe insita la possibilità del ritorno del dispotismo. La proposta del governo consiste quindi in una strategia elaborata in comune che ci permetterebbe di sostenere il passaggio democratico con mezzi economici: dobbiamo creare delle imprese miste, dare assistenza finanziaria [...] e introdurre questi Paesi nel commercio internazionale³.

Il discorso di Andreotti indica quanto fosse importante per l'Italia la sorte e il futuro dell'ex-blocco sovietico. Però, in conseguenza della sua posizione geopolitica, l'Italia cercava di creare rapporti soprattutto con i Paesi della zona centro-europea, tra cui in particolar modo l'Ungheria e la Slovenia. Evidentemente per l'Italia il sostegno della stabilità politica e del cambiamento democratico era più importante nei Paesi geograficamente vicini, giacché mirava anche a stabilire dei rapporti economici di intesa.

Quest'impegno morale del governo di Andreotti è attestato subito dopo il crollo del Muro di Berlino: all'incontro dei ministri degli Affari Esteri convocato a Budapest per il 10-11 novembre 1989 ad iniziativa degli italiani, i ministri degli Esteri dei paesi partecipanti (Italia, Ungheria, Austria e Jugoslavia) decidono di portare la Comunità di Lavoro Alpe Adria a livello intergovernativo. La scelta del teatro di quest'avvenimento diplomatico da parte del governo italiano ha avuto un valore simbolico ed è stata un segno del riconoscimento del ruolo dell'Ungheria nel crollo del sistema comunista con l'apertura della sua frontiera verso l'Austria ai turisti della Repubblica Democratica Tedesca. In seguito a quest'atto diplomatico è nata la Quadrangolare.

Col passar del tempo la Quadrangolare, in seguito all'adesione di diversi Paesi centro-europei, si è trasformata in Pentagonale, poi in Esagonale e alla fine, nel 1991, per aumentare il prestigio dell'organizzazione, i Paesi membri hanno deciso di cambiare il suo nome in Iniziativa Centro-europea (In.C.E.). Negli anni seguenti il numero dei Paesi membri dell'Iniziativa Centro-europea è aumentato notevolmente e nel 1996 contava 16 Stati membri.

Però non possiamo dimenticare che i rapporti diplomatici dell'Italia oltre a quella centro-europea hanno un'altra direzione, quella mediterranea, e non ci si poteva aspettare che le diverse cerchie della politica ed economia italiana decidessero all'unisono sullo sviluppo più intenso delle relazioni con i Paesi della zona centro-europea. Di conseguenza, l'Iniziativa Centro-europea, il cui promotore era l'Italia, dalla seconda metà degli anni '90 comincia a perdere importanza agli occhi degli Stati membri.

Tuttavia, il vuoto formato dalla diminuzione d'importanza di quest'organo è interamente colmato dalle cooperazioni bi- e multilaterali, con ambizioni più precise che nel caso della Comunità di Lavoro Alpe Adria, formate quasi sempre per iniziativa italiana, come per esempio la Trilaterale tra l'Italia, l'Ungheria e la Slovenia, firmata nel 1996. (La Trilaterale, con l'adesione della Croazia nel 2000 si trasforma in una cooperazione quadrilaterale.) La presente cooperazione, di dimensione molto più ristretta rispetto all'Iniziativa Centro-europea, funziona benissimo, e gli incontri tra i Premier e i Presidenti del Parlamento sono diventati ormai regolari.

Nel 1998 i rappresentanti dei tre Stati firmano un patto sulla formazione della Forza multinazionale terrestre (MLF). Ormai l'Ungheria dispone praticamente in ogni campo della politica di accordi bilaterali con l'Italia. Molti tra questi risalgono ancora all'epoca comunista, come per esempio l'accordo consolare (1969), l'accordo di mutua assistenza giuridica, o quello sull'estradizione (1977).

La cooperazione italo-ungherese si presenta molto intensa anche a livello municipale. Per illustrare l'intensità della cooperazione al livello subnazionale, prendiamo l'esempio della città di Pécs. La nostra città ha dei rapporti bilaterali molto importanti con Terracina. Pécs è diventata partner della città italiana nel 1996, grazie a un'iniziativa civica⁴. Grazie a questo gemellaggio un gruppo di studenti del liceo bilingue, così come un altro composto dai funzionari municipali di Pécs, ha passato un breve periodo in questa piccolissima città del Lazio.

Come vediamo, l'Italia ha presto riconosciuto l'importanza dovuta alla posizione geopolitica del nostro Paese, ed ha realizzato il quadro necessario della cooperazione interregionale che con la caduta del Muro di Berlino si è trasformata in cooperazione intergovernativa per contribuire così all'intensificazione dei rapporti diplomatici italo-ungheresi.

RAPPORTI ECONOMICI

Evidentemente la formazione dei rapporti economici non è mai indipendente dai rapporti politico-diplomatici dei Paesi e delle zone d'influsso in questione. Questo fatto è particolarmente vero per i rapporti commerciali italo-ungheresi.

Per quanto riguarda i rapporti economici italo-ungheresi è rilevante il fatto che prima del crollo del Muro di Berlino lo scambio di merci non solo tra i due Paesi, ma anche tra le due sfere d'influenza rimaneva insignificante. La mancanza di rapporti commerciali era il risultato da una parte della politica economica autarchica dei Paesi del Consiglio per il Mutuo Aiuto Economico (i paesi dell'ex-blocco sovietico tentavano di soddisfare i propri bisogni di consumo senza dover ricorrere allo scambio con il blocco «nemico»), dall'altra parte delle quote d'esportazione e dei dazi prottivi molto alti applicati agli scambi di merci tra i Paesi delle due zone.

L'intensificazione dei rapporti commerciali del nostro Paese con i Paesi della Comunità Economica Europea risale alla dichiarazione di Lussemburgo del 1988 che ha stabilito le basi del rapporto tra i due blocchi. Già alla fine dello stesso anno, in base a questi principi la CEE firma un accordo di cooperazione commerciale ed

economica con il nostro Paese (e poco dopo con la Polonia). Il fatto che la CEE abbia ristabilito il rapporto economico e commerciale con l'Ungheria è stato un segno del riconoscimento del ruolo svolto del nostro paese nella realizzazione del cambiamento politico dell'ex-blocco sovietico. Tutta questa politica commerciale si inserisce nel discorso dei politici dell'epoca (per l'Italia vedi: il discorso di Andreotti).

I trattati tra la CEE e l'Ungheria e la Polonia hanno stabilito la soppressione parziale delle limitazioni quantitative di carattere discriminatorio da parte della CEE, che in cambio ha chiesto il miglioramento delle condizioni delle aziende comunitarie sul mercato dell'Europa Centrale e Orientale, sotto il segno della «reciprocità effettiva»⁵.

Nel 1999 i sette Paesi industriali più sviluppati (G7), tra cui anche l'Italia, prendono l'iniziativa dell'elaborazione di un programma che ha come ultimo fine il sostegno della riorganizzazione del sistema economico dell'Ungheria e della Polonia, il programma PHARE (*Pologne-Hongrie: assistance pour la réorganisation économique*). L'esecuzione del programma è stata affidata alla Commissione europea.

Col miglioramento delle condizioni delle aziende comunitarie (le barriere doganali nei confronti del mercato comune sono già quasi completamente cadute), anche l'Italia, che nell'epoca comunista non apparteneva ai partner commerciali principali dell'Ungheria, comincia ad acquistare una posizione notevole nello scambio di merci tra i due Paesi, e ormai è diventata uno dei nostri interlocutori principali a livello commerciale (dopo la Germania e l'Austria). Negli ultimi anni nella graduatoria delle esportazioni si è piazzata al terzo posto, ma anche nelle importazioni dal quarto posto è avanzata al terzo. Le esportazioni italiane verso l'Ungheria sono prevalentemente costituite da macchinari, prodotti tessili ed abbigliamento e mezzi di trasporto. L'Italia importa dall'Ungheria in prevalenza prodotti dell'industria meccanica, metalli, animali vivi e carni.

Nell'ambito degli investimenti di capitali in Ungheria l'Italia non occupa una posizione così prestigiosa, ma questo fatto si spiega con la struttura dell'economia italiana: i suoi protagonisti sono prevalentemente piccole e medie imprese familiari le quali – proprio per via delle loro dimensioni – non dispongono di una grossa forza di capitale, quindi la causa non è un eventuale disinteresse verso il mercato ungherese da parte dei protagonisti del commercio italiano. Ne consegue che sia nella privatizzazione ungherese sia negli investimenti di capitali l'Italia occupa «solo» la settima posizione della graduatoria degli investitori esteri in Ungheria. Però anche così il numero delle aziende miste italo-ungheresi raggiunge le 1800 unità⁶.

Tenendo presente il volume complessivo degli scambi commerciali fra l'Italia e l'Ungheria non possiamo sorprenderci dell'entusiasmo così forte per l'adesione ungherese da parte degli italiani, soprattutto perché l'Italia, essendo fornitore tradizionale principale dell'area centro-europea, e prevalentemente dell'Ungheria, con la soppressione delle residue barriere doganali può aumentare considerevolmente le entrate provenienti dal commercio con l'Ungheria.

Probabilmente proprio per questo la maggior parte delle società italiane o a partecipazione italiana attive in Ungheria interpellate nell'aprile 2002 si dimostrano fiduciose e ottimiste e «hanno espresso la loro convinzione che i vantaggi derivanti all'Ungheria dall'adesione all'UE supereranno comunque gli svantaggi»⁷.

CONCLUSIONI

Visto che l'Italia, grazie alla sua posizione geopolitica, è toccata direttamente da tutto quello che avviene nella zona centro-europea, presta attenzione particolare agli eventi politici, economici dell'Europa Centrale. Per di più, avendo interessi economici importanti in molti Paesi della zona, è particolarmente interessata allo sviluppo democratico di questi Paesi.

È incontestabile per tutti i Paesi che l'Unione Europea sia l'organo che può contribuire al meglio al mantenimento della stabilità politica ed economica dei «nuovi» Paesi democratici che è il fine di ogni Stato europeo. In più, con l'adesione dei nuovi Paesi, le barriere doganali saranno totalmente soppresse e così non solo gli aderenti, ma anche gli attuali Paesi membri saranno beneficiari dell'allargamento.

BIBLIOGRAFIA

- Di Nolfo, Ennio; *La preparazione del dopoguerra: ideologie e politiche di potenza* in Padovese, Luciano; *Europa tra guerre e pace*, USPI, sl., 1990
- Fioret, Mario; *L'Europa dopo Yalta* in Padovese, Luciano (a cura); *Europa. Percorsi di storia*, USPI, sl., 1989
- Horváth Jenő; *Követőpolitika. Az olasz Európa-politika a második világháború után* in Kiss J. László (szerk.), *A Tizenötök Európái*, Osiris, Budapest, 2002
- Inotai András (szerk.); *Útközben. Magyarország és az Európai Unió*, Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1997
- ID.; *EU-csatlakozásunk stratégiai kérdései*, ISM, Budapest, 1997
- Izikné Hedri Gabriella–Palánkai Tibor (szerk.); *Európa ma és holnap. Hogyan készül fel Magyarország az Európai Unió csatlakozására?*, Balassi Kiadó, Budapest, 2002
- Kunszt Márta; *Pécs város külkapcsolatai különös tekintettel az európai uniós felkészülésre* in Andrásy György–Cseresznyés Ferenc (szerk.); *Magyarország és Európa az ezredfordulón*, Pécsi Tudományegyetem Európa Központ, Pécs, 2001
- Losonczi Miklós; *Az Európai Unió Rómától Budapestig*, Tri-Mester, Tatabánya, 2001
- Nagy Judit Boglárka; «Dopo l'entrata nell'UE cosa ci attende?» in *Il Fiorino* (Budapest), VI/3., settembre 2002

FONTI INTERNET

- Italia – I più favorevoli all'allargamento
(<http://www.europamica.it/database/europamica/europamica.nsf>)
- Urso, l'allargamento ad Est conviene all'Italia
(<http://www.mincomes.it/news/news2003/cs140203.htm>)
- Bankó Mihály; *Questioni principali dei rapporti economici italo-ungheresi*
(<http://www.ikm.iif.hu/HunEco/ita/p9.htm>)
- Gyapay Dénes; «Olaszország» in *Változó Világ* 49.
(<http://www.valtozovilag.hu/ag/olasz.htm>)

NOTE

¹ Italia – I più favorevoli all'allargamento (<http://www.europamica.it/database/europamica/europamica.nsf/pagine/0438F44F67F0E29BC1256C5A002F7DF4?OpenDocument>)

² Horváth Jenő; *Követő politika. Az olasz Európa-politika a második világháború után* in Kiss J. László (szerk.); *A Tizenötök Európái*, Osiris, Budapest, 2002, p. 254.

³ *Idem*, p. 258., la traduzione è mia.

⁴ Kunszt Márta; *Pécs város külkapcsolatai különös tekintettel az európai uniós felkészülésre* in Andrassy György-Cseresznyés Ferenc (szerk.); *Magyarország és Európa az ezredfordulón*, Pécsi Tudományegyetem Európa Központ, Pécs, 2001, pp. 112÷114.

⁵ Losoncz Miklós; *Az Európai Unió Rómától Budapestig*, Tri-Mester, Tatabánya, 2001, p. 122. e pp. 128÷129.

⁶ Bankó Mihály; *Questioni principali dei rapporti economici italo-ungheresi* (<http://www.ikm.iif.hu/HunEco/ita/p9.htm>)

⁷ Nagy Judit Boglárka; «Dopo l'entrata nell'UE cosa ci attende?» in *Il Fiorino* (Budapest), VI/3., settembre 2002, p. 30.

Lo «schiaffo di Anagni» e la nascita di una nuova solidarietà nell'Europa del Trecento. Uno sguardo al regno d'Ungheria

GIZELLA NÉMETH E ADRIANO PAPO

L'EQUILIBRIO E LA SOLIDARIETÀ EUROPEA CHE SI ERANO INSTAURATI CON LA FONDAZIONE DELL'IMPERO CAROLINGIO E CHE SI BASAVANO SULLA STRETTA COLLABORAZIONE TRA PAPATO E IMPERO COMINCIARONO A SFALDARSI GIÀ A PARTIRE DALLA METÀ DELL'XI SECOLO CON LA NASCITA DEI PRIMI GERMI DELLA CENTRALIZZAZIONE DELLA CHIESA DI ROMA E DELLA TEORIA DEL PRIMATO UNIVERSALE DEL PAPA.

Fino ad allora il mondo occidentale si era retto sul dualismo gelasiano tra due poteri: quello laico dell'imperatore e dei principi e quello religioso del papa; senonché, i primi, avendo ricevuto, o almeno ritenendo d'aver ricevuto direttamente da Dio l'incarico di condurre il popolo cristiano alla città eterna, si sentivano autorizzati a estendere la loro protezione anche alla Chiesa, mentre il secondo mirava a imporre la propria supremazia, e non solo spirituale, su tutta la cristianità. Era inevitabile che tale discutibile forma di dualismo comportasse a lungo andare un fraintendimento delle rispettive funzioni e un sempre più esplicito scambio di poteri, generatori infine di incresciosi e insanabili conflitti politici e religiosi.

La frattura tra *Regnum* e *Sacerdotium*, tra potere regio e potere papale, si acui sotto il pontificato di Gregorio VII (1073–85), che rivendicò a pieno titolo la natura divina del suo potere, implicante di conseguenza la piena subordinazione e obbedienza dell'autorità laica alla Chiesa di Roma. Superiorità dell'episcopato, primato del papa, egemonia della Chiesa di Roma, ierocratizzazione dell'ordinamento politico e civile del mondo rientravano, almeno secondo il giudizio del suo promotore, nell'opera di rigenerazione della Chiesa, di restituzione della stessa alla purezza originaria, di moralizzazione del sacerdozio. Se la Chiesa voleva porsi alla guida della società, essa per prima doveva diventare un modello di moralità. Il fine supremo di questo processo di trasformazione della società civile e religiosa doveva essere nelle

intenzioni di chi lo avviò la salvezza degli uomini; il risultato più concreto e immediato fu invece la centralizzazione della Chiesa e il tentativo d'instaurazione della teocrazia papale.

Con Innocenzo III (1198–1216), l'affermazione del papa come vicario di Cristo e non più solo come vicario di Pietro, anche se potrebbe sottintendere l'identificazione della dignità sacerdotale e regale di Cristo nel papa, appunto suo vicario in terra e dar adito implicitamente alla rivendicazione da parte del pontefice di Roma d'un dominio temporale universale, era ancora ben lungi dal proporre un modello di teocrazia della Chiesa, limitandosi tutt'al più a constatare la coesistenza del potere spirituale del pontefice con quello temporale derivante dalla donazione di Costantino.

Con Innocenzo IV (1243–54), invece, il processo di ierocratizzazione fece un decisivo passo in avanti: il pontefice non è soltanto il vicario di Cristo, ma anche il suo legato in terra e come tale dotato della piena potestà su tutto e su tutti. Il papa è investito d'una *potestas de iure*, detiene cioè ogni autorità temporale, compresa quella imperiale, e tutti i sovrani della terra, che detengono a loro volta una *potestas de facto*, gli debbono obbedienza e sono subordinati a lui anche nelle questioni temporali. Un atto eclatante a dimostrazione di questa potestà pontificia fu la scomunica inferta da Innocenzo IV all'imperatore Federico II e la sua conseguente destituzione: un colpo quasi mortale per l'Impero.

La morte di Federico II (1250) e la fine della dinastia degli Hohenstaufen sancirono una volta per tutte il dissolvimento delle velleità universalistiche dell'Impero stesso e l'avvio dell'affermazione della teocrazia papale, che – come vedremo – avrebbe assicurato il proprio trionfo sotto il pontificato di Bonifacio VIII.

Il processo di degradazione del potere imperiale, almeno come recepito nella sua accezione carolingia, andava di pari passo non solo con la pretesa di rafforzamento dell'autorità papale, ma anche in sintonia con un movimento, già avviato nel corso del XIII secolo, mirante a consolidare la potenza degli stati e dei monarchi e tendente a considerare il potere politico come il principale garante del bene comune. Si stava registrando, soprattutto nei regni di Francia e Inghilterra, un tentativo di rafforzamento delle istituzioni statali con ampliamento della propria sfera d'influenza e sganciamento dalla dipendenza dall'Impero, che trasferiva quindi la propria *iurisdictio*, cioè l'esercizio del potere, alle monarchie nazionali. Nasceva cioè in Europa una nuova solidarietà, quella appunto tra gli stati nazionali.

In Francia, il re, «unto dal Signore», non solo acquisiva poteri taumaturgici, ma altresì una dignità dinastica che lo poneva al vertice della piramide feudale, con la giurisdizione estesa a tutto il territorio nazionale, l'esercizio di nomina delle cariche abbaziali e vescovili e il controllo su tutti i sudditi. Il re, giudice supremo al quale tutti gli abitanti del regno possono appellarsi contro le sentenze dei signori locali, comincia a governare indipendentemente dal potere imperiale, diventando lui stesso «imperatore nel proprio regno». Questo nuovo modo di governare si consolida già sotto il regno di Filippo Augusto (1180–1223), il vincitore di Bouvines.

Anche in Inghilterra si assistette come in Francia a un rafforzamento del potere regio con lo sviluppo d'una solida amministrazione finanziaria e giudiziaria. La crea-

zione infatti d'una vasta rete amministrativa che imbrigliava ogni angolo recondito del paese e lo sottraeva al controllo diretto del signore feudale e il frazionamento della corte e del consiglio regio in sessioni specializzate con la conseguente nascita dei parlamenti sono alla base di quel processo evolutivo che gradualmente avrebbe dato origine allo stato moderno europeo¹.

Sennonché, siccome anche nel nuovo sistema politico europeo l'autorità ecclesiastica pretendeva di controllare tutto e tutti a vantaggio della *respublica christiana*, furono quindi inevitabili i contrasti tra il Papato e i principi temporali, che contestavano la supremazia del papa minacciando la vecchia, ma ormai decadente, solidarietà dell'Europa.

Lo scontro tra Stato e Chiesa si fece più deciso all'epoca del re di Francia Filippo il Bello (1285–1314) e del papa Bonifacio VIII: esauritasi la potenza della casa di Svevia, l'antagonista politico del papa era ora diventato il re di Francia. Filippo il Bello aveva infatti abbandonato la politica del padre che si era asservita alla causa della Chiesa: voleva essere il padrone indiscusso del suo regno, responsabile della sua politica soltanto verso i propri sudditi. Il re di Francia, quindi, ma anche il re d'Inghilterra, gelosi dei privilegi di cui godevano gli ecclesiastici nei loro regni, presero le distanze da Roma e attaccarono duramente il potere papale mettendo in discussione la *potestas* dello stesso pontefice.

In virtù dell'intervento del re di Napoli, Carlo II d'Angiò, nel 1294 venne eletto papa un santo monaco eremita, che pareva dovesse realizzare la profezia di Gioacchino da Fiore: il suo nome era Pietro da Morrone, che assunse il nome di Celestino V. Si trattava veramente d'un papa angelico, perciò assolutamente estraneo alle intricate questioni politiche, finanziarie e teologiche che erano state il pane quotidiano dei suoi predecessori. Fu quindi ben presto costretto ad abdicare e a ritornare nel suo eremo. Gli succedette il filoangioino Benedetto Caetani, un uomo della Curia, un individuo autoritario, ambizioso, arrogante, che era anche riuscito a inserire la sua famiglia, di più recente patriziato, nei giochi della grande aristocrazia romana, allora dominata dagli Orsini e dai Colonna. Benedetto Caetani assunse il nome di Bonifacio VIII (1294–1303).

Il conflitto tra Bonifacio VIII e Filippo il Bello si può configurare nei termini seguenti. Lo stato endemico di belligeranza in cui erano coinvolte le monarchie europee (crociate, spedizioni angioine, guerra dei Cent'Anni...) aveva da tempo esteso l'obbligo di contribuzione fiscale allo stesso clero, che ne doveva invece essere esente. Il papa reagì a questo stato di cose con la bolla *Clericis laicos* del 24 febbraio 1296, vietando a tutti gli ecclesiastici, pena la scomunica, di adeguarsi alle imposizioni fiscali del re di Francia, senza la sua esplicita autorizzazione, e nel contempo proibì a tutti i principi di tassare i beni ecclesiastici. Il re d'Inghilterra, Edoardo I (1272–1307), si sottomise senza discussioni alla volontà del pontefice, Filippo il Bello, invece, non ne volle sentir ragione; anzi vietò l'esportazione dalla Francia di capitali e metalli preziosi e cacciò dal paese i collettori pontifici e i banchieri italiani che erano incaricati di trasferire a Roma le somme di denaro elargite in favore del Papato. Bonifacio VIII, vistosi privato delle cospicue rendite francesi, fu ben presto costretto a cedere e ad autorizzare il clero a sottostare alle imposizioni fiscali del re, il quale, da parte

sua, vinta la prima battaglia del conflitto con papa Caetani, revocò il provvedimento emanato nei confronti dei collettori e banchieri romani.

Sennonché il pontefice non intendeva affatto rinunciare al primato *in temporalibus*; anzi, la canonizzazione di Luigi IX, l'indizione d'un solenne giubileo a Roma per l'anno 1300 e la riconciliazione con i più potenti sovrani europei parvero a un certo punto confermare la vittoria dell'universalismo papale. Ma nemmeno questo nuovo successo del pontefice romano fu duraturo: l'anno che seguì il giubileo, si riaccese il conflitto col re di Francia, che fece arrestare e processare da giudici laici il vescovo Bernardo di Saisset, già abate a Pamiers, accusato di cospirare con la casa d'Aragona contro la monarchia francese e di essere inoltre simoniaco, eretico e blasfemo. Il papa ovviamente prese le difese del suo vescovo, ribadì, con la bolla *Salvator mundi* del 4 dicembre 1301, il primato dei pontefici sui principi temporali, convocò a Roma i prelati francesi per discutere insieme con loro della salvaguardia delle libertà ecclesiastiche, indirizzò a Filippo la bolla *Ausculta fili* (5 dicembre 1301), in cui partiva dalla tesi secondo cui Dio aveva dato le chiavi del cielo a san Pietro e quindi al papa suo vicario, al quale competeva quindi il giudizio su vivi e morti. La bolla conteneva anche tutti i capi d'accusa rivolti al sovrano francese, il quale veniva altresì temporaneamente privato di tutti i privilegi che gli erano stati accordati in passato e di cui aveva fatto cattivo uso. Il re fu anche convocato a Roma al sinodo dei vescovi francesi. Filippo fece però bruciare la bolla, fece mettere in circolazione un testo falsificato e offensivo nei confronti del sovrano e del regno, vietò ai vescovi del suo paese di partecipare al concilio romano. Gli ordini francesi approvarono il comportamento del loro re.

Il sinodo indetto a Roma cominciò effettivamente nel novembre del 1302, con la partecipazione d'una quarantina di prelati transalpini. Bonifacio VIII pensò anche di colpire la Francia cercando di trasferire all'Impero la giurisdizione sulle regioni della Borgogna, della Provenza e della Lorena, ma soprattutto volle ribadire con la massima fermezza il suo primato *in temporalibus*, già messo in discussione dal sovrano francese. Lo fece in maniera inequivocabile con la decretale *Unam sanctam* del 18 novembre 1302: ognuno aveva l'obbligo di sottomettersi incondizionatamente al papa, unico capo della Chiesa, in quanto vicario di Cristo in terra. Con le due bolle, *Ausculta fili* e *Unam sanctam*, furono quindi gettate le basi della teocrazia papale, secondo cui il pontefice era il detentore di ogni potere sia *in spiritualibus* che *in temporalibus*: era legislatore, giudice, re e imperatore. Emblematiche sono a questo proposito le parole che il cancelliere del re dei Romani Alberto I rivolse a papa Caetani: *Per te, inquam, reges regnant, ergo rex: per te conditores legum iusta decernunt: ergo legifer; per te principes imperant, ergo dominus; per te potentes decernunt iustitiam, ergo iudex*². La cancelleria francese gli obiettò che l'istituto politico del suo paese era preesistente all'ordinamento ecclesiastico.

Infatti, i tempi erano cambiati: il pontefice romano aveva talvolta potuto affermare con successo il proprio primato sul potere temporale, perché aveva avuto di fronte come interlocutore un'istituzione, l'Impero, in evidente crisi politica e si era avvalso dell'alleanza di altre istituzioni (Comuni, signori feudali, ecc.), che avevano con lui interessi comuni. Ora, il papa, e nella fattispecie Bonifacio VIII, era rimasto

solo a formulare le sue ormai datate dottrine ierocratiche e universalistiche e a lanciare minacciosi quanto inutili anatemi contro i principi europei. La pretesa della teocrazia papale era priva di qualsiasi peso politico, quindi vuota, oltretutto destabilizzante per il nuovo ordine europeo, che all'idea di una *respublica christiana* universale aveva contrapposto la nuova immagine d'una Europa fondata sugli stati territoriali.

Non solo: anche la Chiesa era spaccata: con l'appoggio appunto dell'alto clero francese, Filippo il Bello si era azzardato a convocare un concilio generale perché giudicasse Bonifacio VIII, accusato di simonia, eresia e sacrilegio, oltretutto d'aver fatto fortissime pressioni su Celestino V affinché si ritirasse dal pontificato. Papa Caetani, a sua volta, decise di scomunicare il re di Francia. Filippo il Bello inviò allora in Italia un drappello di 500 cavalieri e diversi fanti con l'ordine di arrestarlo; Giacomo Colonna, detto Sciarra, e Guglielmo di Nogaret, cancelliere del re di Francia, i cui genitori erano stati bruciati sul rogo dall'Inquisizione, ne erano i comandanti e gli esecutori dell'ordine d'arresto del papa. Raggiunsero in gran segreto Anagni, la residenza del pontefice. All'alba del 7 settembre 1303 la città si riempì di armati che gridavano «morte al papa, viva il re di Francia». In un attimo gli armati circondarono il palazzo papale; il nipote di papa Caetani insieme coi servitori rimasti fedeli respinse il primo attacco. Il papa fu infine abbandonato dai cardinali e da molti dei preti al suo servizio; solo Niccolò Boccasini, che sarebbe stato il suo immediato successore col nome di Benedetto XI (1303–05), gli rimase vicino; il pontefice però non si perse d'animo neanche per un attimo durante i tre giorni di prigionia. Solo dopo la sua liberazione, quando tornò a Roma, le sofferenze, l'oltraggio (anche se non è vero che Sciarra Colonna lo abbia schiaffeggiato) e le calunnie che aveva dovuto subire lo prostrarono per sempre: morì l'11 ottobre 1303.

Fin dalla sua elezione al soglio pontificio Bonifacio VIII aveva cercato d'ingerirsi anche nelle questioni dinastiche della monarchia ungherese, approfittando dell'intricata situazione politica che si era verificata alla morte di Andrea III, ultimo re della dinastia árpádiana, e che si può riassumere in questi termini:

Nel corso del 1301, l'anno della morte di Andrea III (1290–1301), vennero incoronati re d'Ungheria Carlo Roberto I d'Angiò, nipote del re di Napoli e di Sicilia Carlo II d'Angiò, e Venceslao Przemysl, figlio del re di Boemia Venceslao II. Carlo II d'Angiò era imparentato con gli Árpád avendo sposato la figlia del re magiaro Stefano V (1270–72), Maria; tuttavia, il loro figlio ed erede al trono magiaro, Carlo Martello, era morto nel 1295 lasciando l'eredità al figlio Carlo Roberto. Venceslao II, che era il figlio di Cunegonda, nipote di Béla IV, che fu re d'Ungheria dal 1235 al 1270, già nel 1290, alla morte di Ladislao IV il Cumano (1272–90), aveva avanzato delle pretese al trono di Santo Stefano; suo figlio Venceslao, il futuro re d'Ungheria, era anche stato promesso sposo della figlia di Andrea III, Elisabetta. Ma alla morte di Ladislao anche la sorella Maria non aveva perso tempo ad assumere il titolo di regina d'Ungheria, e pure l'imperatore Rodolfo si era fatto avanti rivendicando il trono magiaro per il figlio Alberto: il papa Niccolò IV (1288–92) tagliò la testa al toro rispondendo esplicitamente sia a Rodolfo che ad Alberto che l'Ungheria apparteneva alla Chiesa di Roma. La posizione degli Angiò in Ungheria fu invece rafforzata in gran misura dal

fatto che la sede primaziale di Esztergom era stata affidata a un partigiano degli Angioini, Gergely Bicskei.

Tuttavia, anche la nomina del Bicskei non era passata senza contestazioni e rimostranze da una parte e dall'altra. Alla morte dell'arcivescovo Lodomér (1298), il capitolo di Esztergom, in base alle leggi vigenti, aveva infatti eletto suo successore il vicecancelliere del re, Gergely Bicskei, figlio di Bodod, già preposto di Székesfehérvár. Andrea III però non confermò la nomina e dichiarò la sede vacante, che come tale compare nei diplomi regi della seconda metà del 1298, anche se, per contro, il Bicskei era stato precedentemente menzionato come «arcivescovo eletto» e aveva addirittura fatto parte del seguito del re, allorché questi si era recato a Vienna per le nozze della propria figlia col figlio del re di Boemia³.

Su richiesta dello stesso capitolo di Esztergom, il papa fu sollecito a confermare Gergely Bicskei nella sua nuova carica, ma lo tenne in sospenso per un anno, limitandosi a dichiarare in una bolla del 28 gennaio 1299 che la validità giuridica dell'elezione veniva procrastinata; nel frattempo, però, lo nominò amministratore *in spiritualibus et temporalibus* e procuratore delle chiese di Esztergom e Székesfehérvár⁴. Fatto inusuale per l'epoca, la cancelleria romana non fece parola di ciò né al re Andrea III né al pretendente al trono magiaro Carlo Roberto d'Angiò. Per di più, le bolle inviate ai vari vescovi, ai preti e ai laici ungheresi non furono in questa occasione redatte con la formula consueta, ma il papa si rivolse al paese magnificando i tempi passati e sostenendo che il regno d'Ungheria necessitava d'una persona, a lui di fiducia, che facesse da tramite tra la Curia romana e il paese carpato-danubiano. Il papa vedeva proprio in Gergely Bicskei la persona più adatta per quell'ufficio; non soltanto quindi lo nominò suo rappresentante in Ungheria, ma gli conferì anche il potere eccezionale di organizzare l'inquisizione contro gli eretici, i settari e i pagani e di punire coloro i quali nuocevano alla pace del paese e si sollevavano contro la Santa Sede. Tuttavia, non si sa perché il papa non abbia definitivamente confermato Gergely Bicskei, nel quale, come detto, nutriva grande fiducia; certo è che il nuovo primate «eletto», nonostante l'opposizione del re e degli altri vescovi ungheresi, aderì prontamente alla fazione ostile al re Andrea III, la quale era già da tempo sotto la protezione papale.

Il giubileo del 1300 parve anche essere un momento di rappacificazione tra papa Caetani e il re d'Ungheria, i cui rappresentanti a Roma furono benevolmente accolti dal pontefice. Sennonché, la morte improvvisa di Andrea III (15 gennaio 1301) spianò alla casata angioina la strada al trono di Santo Stefano: Bonifacio VIII capì che bisognava sfruttare la situazione favorevole e agire in favore degli Angioini senza perdere ulteriore tempo⁵. Il tredicenne Carlo Roberto fu quindi portato a Esztergom dove venne incoronato dallo stesso Bicskei nei primi mesi del 1301. L'incoronazione non ebbe luogo nella Basilica di Székesfehérvár come secondo consuetudine, né avvenne con la tradizionale corona di Santo Stefano: l'autentica corona ungherese servì invece per incoronare a Székesfehérvár il figlio del re di Boemia, Venceslao Przemysl; il principe boemo, eletto re a Buda nell'attuale Chiesa di Mattia, fu consacrato dall'arcivescovo di Kalocsa il 27 agosto 1301 e assunse il nome molto popolare di Ladislao.

Nel frattempo, Bonifacio VIII, fermamente contrario all'elezione di Venceslao Przemysl, dopo aver riconosciuto Carlo Roberto come legittimo pretendente al trono ungherese, il 13 maggio 1301 inviò a Buda il nunzio Niccolò Boccasini, cardinale di Ostia e Velletri, apparentemente in missione per «la gloria di Dio, onore della Santa Sede»; il compito ufficiale del nunzio, definito dal papa «angelo della pace», era infatti quello di sostenere la validità delle leggi ecclesiastiche, affermare la libertà della Chiesa e aiutare i poveri⁶. Il Boccasini partì da Roma ai primi di luglio e arrivò a Buda a fine settembre del 1301 dopo una lunga sosta a Vienna, quando ormai l'incoronazione di Venceslao aveva già avuto luogo.

Il contenzioso tra papa Caetani e i principi boemi era però ormai irreversibilmente aperto e s'inseriva in quello ben più grave instauratosi col re di Francia. Il 17 ottobre 1301 il papa rimproverò infatti Venceslao padre di non essersi rivolto alla Santa Sede, in una situazione così incerta e ingarbugliata, anche per evitare lo scoppio della grave crisi politica e istituzionale che in effetti colpì l'Ungheria. Pretese però una giustificazione dei diritti di suo figlio alla Corona magiara (*ex quo capite, ex quo iure, qua successione, quo titulo prefatus natus tuus ad ipsius Regni regimen sit assumptus, et quomodo coronam ab eo recipere debuit, qui auctoritatem Reges Ungarie coronandi non habebat de consuetudine vel iure...*), pur dichiarando che rispettava e riconosceva i diritti legittimi che riguardavano il re di Boemia e suo figlio in Ungheria e in altri territori e che non era sua intenzione cancellarli (*Ceterum si qua iura tibi vel memorato nato tuo competere in Regno Ungarie sepedito, aliisque Provinciis, eaque prosecuti fueritis coram nobis, illa disponimus illibata servare, nec minuere, sed augere*)⁷. A ogni modo era la prima volta che un pontefice chiedeva esplicitamente a un re d'Ungheria già incoronato una giustificazione del proprio diritto dinastico.

Il re di Boemia mandò a Roma un canonico praghese, Ulrico Padeniz, per implorare la grazia per il figlio, che secondo lui era stato regolarmente e unanimemente eletto. Dalla parte degli Angioini invece, il cui partito si era accresciuto notevolmente in Ungheria durante la nunziatura del Boccasini, la regina Maria confermò la validità dei suoi diritti al trono magiara, che lei aveva trasmesso al nipote Carlo Roberto dopo la morte del legittimo erede, Carlo Martello, e fece presente che anche una parte considerevole del paese si era già sottomessa all'angioino, da ritenersi perciò legittimamente incoronato. A questo punto il papa convocò a Roma le parti, che dovevano presentarsi al suo cospetto entro sei mesi⁸.

Passati i sei mesi, i rappresentanti del re di Boemia e di suo figlio Venceslao si presentarono dal papa sprovvisi però d'un mandato effettivo per trattare della faccenda: in realtà essi non riconoscevano alla Santa Sede il diritto di risolvere la questione dinastica ungherese. Bonifacio VIII, quindi, consultatosi con i suoi cardinali, riconobbe infine, con la bolla *Spectator omnium*⁹ del 31 maggio 1303, la legittimità dell'elezione di Carlo Roberto in virtù di leggi scritte. Nella decretale il papa commiserava la situazione dell'Ungheria, ormai non più paragonabile a quella dei grandi re del passato, e ne auspicava il rinnovamento sotto la sua guida pastorale:

Spectator omnium, cunctorum prescius Rex eternus, civitatem Ierusalem ruituram previcens, flevit compassibiliter super illam. Numquid igitur et nos, eius officium vicariae

potestatis habentes, fletus arcere possumus, mitigare punitionis aculeos, gemitus cohibere, videntes acerbe Regni Ungarie collapsi per plurimum dissidia gravia, inculcata frequentius diminutionis incommoda et ruinam totaliter imminetem? Illud itaque violenti diripiunt, et apprehendunt iam inter augustias persequentes; gemunt sacerdotes ipsius, luget populus confessionis involutione perplexus, parvuli eius captivi sunt, ducti ante faciem tribulantis. Silet ibi belli dissidio coacta iustitia, corrupti sunt mores hominum; eradicatis virtutibus, vitiis propagatis, zelus christianae fidei tepuit; immo iam frigit, et divini cultus observanda religio dormitavit: et dum inibi de regnandi iure contenditur promiscuis actibus, sursum deorsum miscentur confuse singula, et in aperto caduco ruit populus, cum certus non appareat gubernator...

Il papa dispensò tutti quelli che avevano già prestato giuramento a Venceslao e li obbligò, pena la scomunica, a obbedire al nuovo re, assicurargli aiuto e pagare le tasse: si trattava d'una più che evidente ingerenza negli affari d'uno stato sovrano! Il papa inviò lettere in tal senso anche al re dei Romani Alberto I e al figlio Rodolfo; ritenendo poi che i suoi ordini sarebbero stati rispettati soltanto dietro la minaccia di severe punizioni, delegò l'arcivescovo di Kalocsa a punire tutti i trasgressori dei dettami della bolla, indicando tra questi i domenicani, i francescani, gli agostiniani e i paolini, che ancora sostenevano la parte avversa. Perciò Gergely Bicskei, per non farsi scavalcare dal suo collega di Kalocsa, si affrettò a recarsi ad Anagni, molto probabilmente convocato dallo stesso papa, anche per ottenere una volta per tutte la conferma della sua posizione di arcivescovo, da tempo tenuta in sospenso. Ma ad Anagni trovò la morte, difendendo il suo protettore dall'assalto degli armati inviati dal re di Francia, Filippo il Bello. Un cronista di Spalato così ha descritto la morte violenta di Gergely Bicskei e quella umiliante di papa Caetani:

... Per idem tempus Dominus Papa Bonifacius, Ananiae, a familia Regis Franciae, et Columnensibus, fuit captus; et Dominus electus Strigoniensis, Gregorius nomine, occiditur a filiis Nicolai de Columna, quem Papam populus Ananiae, et gens ipsius civitatis, deridentes, de manibus praedictorum miserunt eum Romam, ibi moritur viliter, et sepelitur in Basilica S. Petri¹⁰.

BIBLIOGRAFIA

- DE MATTEIS M.C., *La Chiesa verso un modello teocratico: da Gregorio VII a Bonifacio VIII*, in *La Storia*, diretta da N. Tranfaglia e M. Firpo, vol. I, Torino 1988, pp. 426–52.
- DELLE PIANE M., *La disputa tra Filippo il Bello e Bonifacio VIII*, in *Storia delle idee politiche, economiche e sociali*, diretta da L. Firpo, Torino 1983.
- FEJÉR Gy., *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, tomo VI, vol. II, Budae 1830.
- FEJÉR Gy., *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, tomo VIII, vol. I, Budae 1832.
- FRANKÓ V., *Magyarország egyházi és politikai összeköttetései a Római Szent-székkal* [Contatti religiosi e politici dell'Ungheria con la Santa Sede di Roma], vol. I, Budapest 1901.
- KATONA I., *Historia Critica Regum Hungariae Stirpis Arpadiane*, tomo VI, Budae 1782.
- KATONA I., *Historia Critica Regum Hungariae Stirpis Mixtae*, tomo I, Budae 1788.
- KNAUZ F., *Monumenta Ecclesiae Strigoniensis*, voll. II, Strigonii 1882, pp. 433–51.
- NIEMEIER A., *Untersuchungen über die Beziehungen Albrechts I. zu Bonifaz VIII.*, Berlin 1900.

- PAPO A., *Tradizioni e trasformazioni sociopolitiche negli stati europei tra Medioevo e Rinascimento*, in «Nuova Corvina», n. 13, 2003, pp. 22–28.
- SCHWANTNER J.G., *Scriptores Rerum Hungaricarum, Dalmaticarum, Croaticarum, et Sclavonicarum veteres ac genuini*, tomo III, Vindobonae 1748.
- THEINER A., *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis*, vol. I: 1216–1352, Romae 1859.

NOTE

¹ Cfr. l'articolo di A. Papo, *Tradizioni e trasformazioni sociopolitiche negli stati europei tra Medioevo e Rinascimento*, apparso in «Nuova Corvina», n. 13, 2003, pp. 22–28.

² Cfr. A. NIEMEIER, *Untersuchungen über die Beziehungen Albrechts I. zu Bonifaz VIII.*, Berlin 1900, p. 120.

³ Cfr. I. KATONA, *Historia Critica Regum Hungariae Stirpis Arpadianae*, tomo VI, Budae 1782, pp. 1185–87.

⁴ THEINER A., *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia maximam partem nondum edita ex tabulariis Vaticanis*, vol. I: 1216–1352, Romae 1859, n. 616, pp. 382–84 (28 gennaio 1299).

⁵ Fin dalla sua elezione Bonifacio VIII aveva mostrato una certa propensione per la casata degli Angiò; tuttavia, almeno finché fu in vita il re Andrea III, non prese precisa posizione nei confronti degli Angioini, né influenzò mai in loro favore i prelati ungheresi.

⁶ Direttive per Niccolò Boccasini, 13 maggio 1301, in THEINER, *op. cit.*, n. 619, pp. 385–86 e in Gy. FEJÉR, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, tomo VI, vol. II, Budae 1830, pp. 308–11.

⁷ Bonifacio VIII al re di Boemia Venceslao II, Roma, Laterano, 17 ottobre 1301, in THEINER, *op. cit.*, n. 621, pp. 387–88; anche in Gy. FEJÉR, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, tomo VIII, vol. I, Budae 1832, n. V, pp. 63–65 e in F. KNAUZ, *Monumenta Ecclesiae Strigoniensis*, vol. II, Strigonii 1882, n. 525, p. 497.

⁸ THEINER, *op. cit.*, n. 629, pp. 393–94; FEJÉR, *op. cit.*, VIII, p. 86.

⁹ THEINER, *op. cit.*, n. 635, pp. 397–99 (Anagni, 31 maggio 1303); cfr. anche FEJÉR, *op. cit.*, VIII, p. 121 e KNAUZ, *op. cit.*, n. 560, p. 519.

¹⁰ Cfr. *Historia edita per Micham Madii de Barbazanis, de Spalato, de gestis romanorum imperatorum et summorum pontificum, pars secundae partis de anno Domini MCCXC*, in J.G. SCHWANTNER, *Scriptores Rerum Hungaricarum, Dalmaticarum, Croaticarum, et Sclavonicarum veteres ac genuini*, Vindobonae 1748, tomo III, pp. 636–53; p. 638. Cfr. anche KNAUZ, *op. cit.*, n. 569, p. 527.

La memoria storica nella narrativa di Giorgio Pressburger

MARIAROSARIA SCIGLITANO

NELLE OPERE PRESSBURGERIANE LA STORIA È PRESENTE IN MANIERA COSTANTE. A VARIARE SONO LA TONALITÀ DEL RICORDO E LA SUA DESCRIZIONE. IN GENERE SI PARTE DAGLI INIZI DEL NOVECENTO E SI GIUNGE FINO AI GIORNI NOSTRI, MA QUESTA CRONOLOGIA PUÒ VARIARE DA VOLUME A VOLUME. Della prima Guerra Mondiale, per esempio, si parla in maniera molto meno dettagliata rispetto alla seconda. Nelle *Storie dell'Ottavo Distretto* e ne *L'elefante verde* la storia è quella della prima metà del XX secolo, fino alla rivoluzione del '56, attraverso gli anni dello stalinismo. Per quanto riguarda gli inizi del secolo, uno dei pochi riferimenti è quello che troviamo nello scritto introduttivo¹ delle *Storie dell'Ottavo Distretto*. Un altro è contenuto ne *L'elefante verde*, dove si va un po' più indietro nel tempo, con un veloce accenno all'impero austro-ungarico:

Mio padre ha messo insieme un gruzzolo sufficiente a comprarsi un cavallo. Ha fatto il trasportatore. Con i suoi carri ha percorso tutte le strade del nostro impero. Prima di morire ci ha detto che il regno di Francesco Giuseppe non sarebbe durato a lungo e ha mandato ciascuno di noi in una città diversa. Chi troverà le condizioni migliori chiamerà gli altri, diceva. Così, eccoci qui, divisi tutt'e cinque e il regno di Francesco Giuseppe dura ancora. Nessuno dei fratelli ha chiamato gli altri: tutti abbiamo avuto poca gioia e molte preoccupazioni.²

Ne *La legge degli spazi bianchi* i riferimenti storici, esplicitamente segnalati, sono la prima e la seconda Guerra Mondiale e la rivoluzione del '56, mentre in alcuni racconti si fa menzione anche, per esempio, della guerra in Corea³.

Analogamente possiamo parlare dei due volumi della trilogia incompiuta: *Il sussurro della Grande Voce* e *La coscienza sensibile*, dove rileviamo, in primo luogo,

che l'ambientazione oltrepassa i confini ungheresi per collocarsi abbastanza stabilmente in Italia; in secondo luogo, sebbene la storia del protagonista, Andreas, prenda il via dall'ottobre del '56, non si arriva a parlare dei giorni nostri, sia perché non ci viene narrata per intero la vita di Andreas, sia perché la compilazione della trilogia è stata, volutamente o forzatamente, interrotta.

È solo a partire da *Denti e spie* che si ritorna a varcare i confini dell'Ungheria, ma anche i confini cronologici degli anni dello stalinismo e della rivoluzione del '56, per toccare tutti gli altri continenti, individuati in base ai fatti storici dei quali sono stati teatro.

Ne *I due gemelli* non ci si sofferma particolarmente sulla descrizione dei fatti storici che hanno determinato il continuo peregrinare: l'attenzione, ora, è completamente focalizzata sulla storia individuale, intesa non come storia privata di Beniamino e di Aron P, ma come evoluzione del destino dell'*Homo Sapiens*. Va ricordato che Aron viaggia per il mondo con l'unico scopo di far luce sulla genesi dell'uomo, mentre Beniamino – il suo doppio e complementare – è proiettato nel futuro, nel sistema ormai informatizzato della società delle telecomunicazioni e del mondo economico. Lo vediamo spesso impegnato, infatti, nella stesura di interventi e saggi quali: *La teoria del ciclo vitale, del consumo e del risparmio* o *La grande depressione, la macroeconomia, l'incertezza* o, ancora, *La filosofia degli scenari*.⁴

Negli scritti che compongono *La neve e la colpa* la storia non è più quella individuale delle esperienze dei protagonisti, ma quella universale dell'umanità. Nella raccolta, infatti, pochi sono i riferimenti storici e in genere compaiono come riflessioni intime su temi quali il genocidio pianificato, le insurrezioni popolari e le dimostrazioni di massa, come ad esempio nel brano che descrive la partecipazione del protagonista di *Messaggio per il secolo*, Abramo, alla rivoluzione del '68:

Quell'anno tutto il pianeta fu percorso da un furibondo movimento rivoluzionario. I miei pochi compagni di studio dell'università mi invitarono alle loro riunioni sempre più chiassose e violente. Dopo tanti anni partecipai a una «dimostrazione» di piazza, stavolta non in difesa della patria e dell'individuo, ma per i diritti dei lavoratori e degli studenti. Vidi sparare (e sobbalzavo come un pupazzo a ogni detonazione), gente correre, automobili piene di poliziotti armati, di nuovo, come anni prima, il fumo mi soffocava e di nuovo mi misi a rantolare e a tossire fino a svenire. Ma ora tutto ciò mi esaltava, e volevo riprovare ogni volta le stesse terribili sensazioni, se questo era necessario per lottare in nome dei deboli e degli oppressi.⁵

Tentiamo, ora, un approccio comparativo delle descrizioni dei vari eventi nei diversi volumi.

1. LE LEGGI RAZZIALI DEL 1938

In molti punti del primo e del secondo volume di Giorgio e Nicola Pressburger viene menzionata la promulgazione delle leggi razziali nel 1938 in Ungheria che, oltre a ridurre drasticamente i diritti degli ebrei, sancivano pesanti misure punitive e li costringevano a identificarsi portando bene in vista la stella di Davide, la stella gialla

a sei punte che spesso viene menzionata negli scritti pressburgeriani. «Nel mistero di quella geometria ora si decideva il destino della sua famiglia»⁶: questo è quello che pensa Rachele intenta a cucire le quattro stelle di raso giallo da appuntare sul cappotto suo e dei suoi cari.

I rastrellamenti che subiscono gli abitanti dell'Ottavo Distretto con l'arrivo dei tedeschi vengono descritti ne *L'elefante verde* in questo modo: «Una fila di miseri esseri grigi con la stella gialla di Davide sul petto attraversò le strade, sotto la scorta di guardie naziste, ondeggiante, silenziosa. [...] Il quartiere si svuotò quasi completamente.»⁷

Cominciano le deportazioni.⁸ Gli ebrei vengono radunati presso lo scalo merci⁹, il *Gyűjtő*, della Stazione Orientale, la *Keleti Pályaudvar*, dalla quale partiranno per la Germania, come leggiamo nel volume *I due gemelli*:

La famiglia si mise in fila, insieme agli altri inquilini di quella casa marchiata con l'insegna della stella a sei punte.

Dopo pochi minuti la colonna varcò il portone: fuori, gli abitanti del quartiere assistevano beffardi, compiaciuti, stupiti a quella sfilata di condannati. La maggior parte della gente sputò sui bambini, sugli adulti, qualcuno però li guardò con pietà. Furono condotti in un galoppatoio e sistemati nella paglia mista a sterco e a urina di cavallo. Poco lontano c'era lo scalo merci, e si diffuse la voce che durante la notte tutti sarebbero stati caricati sui vagoni e deportati in Germania.¹⁰

I momenti tragici che seguono la promulgazione delle leggi razziali segnano in maniera indelebile i protagonisti dei libri pressburgeriani, come emerge dalla descrizione degli episodi relativi a quel periodo che vengono riportati, in ciascuno dei volumi, con un crescendo di amarezza e di precisione.

Nella raccolta *La neve e la colpa* gli eventi storici sono alla base di molte delle riflessioni dei protagonisti, come per esempio nel racconto *Vittima e assassino*. In esso, infatti, l'impiegato della ditta di import-export del quale apprendiamo la storia, costernato per la morte dei gattini misteriosamente ammazzati presso la tomba del fratello gemello e determinato a trovarne l'assassino, si lascia andare a una riflessione sull'Olocausto:

C'era, poco lontano, il monumento ai martiri della seconda guerra mondiale, morti nelle camere a gas. Come chiedere ragione della loro morte, e a chi? Quel monumento ricordava anche bambini innocenti soffocati con il cianuro, donne deboli, anziani inermi: chi ha permesso che tutto ciò potesse accadere?

Rinunciai ai miei propositi e continuai per la mia strada.¹¹

2. LA SECONDA GUERRA MONDIALE

Tale evento ricorre spesso nelle pagine pressburgeriane, sia nei ricordi d'infanzia di un narratore adulto sia nei racconti o nelle descrizioni degli adulti che compaiono nei racconti. La guerra entra nella narrazione nella misura in cui sconvolge i delicati equilibri sociali degli abitanti dell'Ottavo Distretto.

Il primo volume, nel quale si parla più estesamente del conflitto mondiale, è *Denti e spie*, dove un intero capitolo, *Dal diario di mio padre*, è dedicato all'esperienza nei campi di lavoro in Transilvania e si parla anche della bomba atomica sganciata il 6 agosto del '45 su Hiroshima.¹² Qualche pagina prima avevamo letto una riflessione del protagonista sulla grande Guerra:

All'età di un anno – la mia memoria stenta a tornare tanto indietro – diedi un morso a mia madre, nella pelle tesa tra l'indice e il pollice, mentre lei tentava di infilarmi in bocca un cucchiaino di medicina. Quella volta c'era la Guerra; malattie e infezioni piombavano nelle case come schegge di bombe o di granate. «La Guerra» ho scritto, come se dall'alba dell'esistenza dell'*Homo sapiens sapiens* fosse stata «quella» Guerra, l'evento più importante. Per tanto tempo, «la Guerra» come la vissi io, la gigantesca, purulenta Guerra Mondiale che gettò cadaveri verdi di pus nella neve intatta del nostro distretto, mi parve l'inizio del mondo. Ora so che non fu così. L'evento più importante fu sicuramente l'irruzione del primo dente da latte nella bocca del primo *Homo sapiens sapiens*.¹³

Quello che possiamo constatare in base alla lettura delle diverse descrizioni di uno stesso evento storico, nella fattispecie: la seconda Guerra Mondiale, è il rimaneggiamento del ricordo. Non ha senso, a nostro avviso, cercare a tutti i costi una motivazione che possa giustificare tali diversità, che in verità sono più di forma che di sostanza. Dobbiamo semplicemente prendere atto di tutto quello che i narratori/scrittori che, nel caso dei fratelli Pressburger è molto difficile operare una distinzione, per via del continuo emergere nel tessuto della narrazione di fatti autobiografici, hanno deciso di comunicarci in maniera ora più dettagliata ora più approssimativa in ciascuno dei romanzi.

Lo abbiamo sperimentato nelle *Storie dell'Ottavo Distretto*¹⁴, ne *L'elefante verde*¹⁵, ne *La legge degli spazi bianchi*¹⁶, lo possiamo verificare ancora in *Denti e spie* e ne *I due gemelli*¹⁷, mentre non abbiamo la possibilità di farlo nei due volumi del *Bildungsroman* pressburgeriano: *Il sussurro della Grande Voce* e *La coscienza sensibile* e nella raccolta *La neve e la colpa*, perché in essi la storia del protagonista ci viene narrata a partire dal 1956.

3. GLI ANNI DELLO STALINISMO

Al termine della seconda Guerra Mondiale, nei territori già liberati dall'esercito russo, la vita ricomincia lentamente e le forze democratiche iniziano a coalizzarsi. Quattro grandi partiti: il Partito socialdemocratico, il Partito indipendente dei piccoli proprietari, il Partito nazionale contadino e il Partito democratico liberale, si uniscono ai comunisti, ritornati dall'emigrazione a Mosca, per fondare il Fronte ungherese d'indipendenza.¹⁸

Il Partito comunista, tuttavia, sotto la guida di Mátyás Rákosi, prende il sopravvento, appoggiato dalle forze armate sovietiche, e i dissapori all'interno della coalizione non tardano a manifestarsi, anche in seguito alla trasformazione della situazione internazionale, per via del corrompersi dei rapporti tra le potenze alleate e

dell'applicazione della politica staliniana nell'Europa centro-orientale. Rákosi, sostenuto da collaboratori come Ernő Geri e József Révai, si adopera perché tale politica venga adottata anche in Ungheria, agevolato nel suo compito dalla permanenza nel Paese delle truppe sovietiche, imponendo, dal 1948 in poi, un regime di stretta osservanza stalinista.

Nelle *Storie dell'Ottavo Distretto* gli anni dello stalinismo costituiscono una delle unità di tempo fondamentali per lo svolgimento dei racconti.

Gli anni che seguono la fine del conflitto mondiale sono un periodo cruciale nella vita degli autori, praticamente ancora bambini. Viene nuovamente sconvolto il già precario equilibrio esistenziale degli abitanti dell'Ottavo Distretto. Contro di essi continuano le persecuzioni, si infittiscono gli espropri, avanza la stalinizzazione che, per tutti i venditori del mercato di piazza Mátyás, significa la perdita di ogni fonte di reddito.

Molti sono i brani nei quali l'attenzione del narratore si sofferma sulla descrizione delle cause e degli effetti di questo nuovo sconvolgimento politico. Vediamone alcuni esempi tratti dalle *Storie dell'Ottavo Distretto*:

Dopo la guerra nell'Ottavo Distretto riprese la vita. [...] La benedizione di Dio piovve di nuovo su quei chioschetti di legno e con essa il denaro. Ma quanto durò? Tre anni, sette, al massimo dieci. Il nuovo ordinamento dello stato, il nuovo regime, fece tornare i pacchi di banconote e i gioielli nella lana dei materassi e nel fodero dei cappotti. La nuova calamità (per quei piccoli commercianti) venne come una condanna definitiva. «Ma come? Essere privati delle proprietà? Che vuol dire questo? Solo l'Eterno può dare e togliere. Lavorare per gli altri, al minimo sgarro, alla minima speculazione essere portati in galera come un qualsiasi ladrone?». Quante volte, da bambino, le ho sentite mormorare queste parole! Ma c'era di peggio. Anche andare al tempio, il Venerdì, poteva già costituire una fonte di sospetto. Chiunque, magari per vendicarsi della sconfitta subita sette - otto anni prima con la guerra, poteva accusare impunemente, e anonimamente, chiunque e di qualsiasi delitto. Questo era insopportabile per Franja: non conoscere il nome del Nemico. «Il nome dell'Eterno è celato, ma quello di un *rosche*, che per il solo gusto di farlo ti vuole mandare in galera, no, non può restarlo. Sarebbe una bestemmia! Il male deve avere un nome!».¹⁹

[Rachele] Non aveva retto alla duplice perdita del marito e del chiosco di vendita delle oche, espropriato e trasformato in un negozio di stato. Quel chiosco era la sua dannazione e la sua felicità. Come il matrimonio. Quando venne il pubblico ufficiale per mettere i sigilli, lei crollò in ginocchio, implorò, giurò di non avere fatto nulla di male. Credette che l'esproprio fosse conseguenza di qualche sua colpa: altre spiegazioni per un così grosso flagello non riusciva a trovare. Baciò le scarpe all'ufficiale, implorò grazia. La ottenne, temporanea, dai tranquillanti.²⁰

Abbiamo citato questi due esempi perché, come sappiamo, le donne dei racconti pressburgeriani sono di frequente impegnate nel commercio – spesso delle oche, al mercato di piazza *Mátyás* o a quello di piazza *Teleki* – quindi sono le persone più direttamente colpite dalla stalinizzazione e sono anche quelle che mantengono intere famiglie, o per via della scomparsa dei loro uomini durante la guerra – o nelle depor-

tazioni prima nei campi di concentramento, poi in quelli di internamento – o per l'inettitudine di costoro.

Ne *L'elefante verde*, gli anni dello stalinismo sono ricordati attraverso la persona di Isacco, figlio di Jom Tow, che aveva sognato l'elefante verde, e padre di Samuele e Beniamino:

Per il momento, proprio mentre tutto pareva pronto perché il sogno del nonno Jom Tow e le profezie del rabbino si avverassero, ecco, un primo durissimo colpo li mandò in frantumi. In un istante tutta la ricchezza scivolò fra le mani di Isacco, come se una potenza invisibile avesse tramutato l'oro in granelli di sabbia.

Tutto ciò che gli fu dato, venne tolto. Due funzionari di polizia si presentarono a casa sua.[...]

Al primo colpo seguirono altri. Dopo le chiavi delle automobili, Isacco dovette cedere anche quelle della casa di San Lorenzo e della botteguccia di frutta e verdura in via dei Grandi Trasporti, di recente acquisto, che gli aveva dato speranze di guadagno.²¹

Ne *La legge degli spazi bianchi* gli eventi storici fanno da sfondo alla vita dei protagonisti dei racconti, ma solo raramente ci si sofferma sulla loro descrizione. Quindi apprendiamo del loro accadere solo tramite fugaci accenni, come ad esempio nel caso di *Vera*²² o nel racconto *Scelte*, dove veniamo a sapere che Eugenio Shermann ed Erna si sono conosciuti al ballo del quartiere, l'Ottavo Distretto, alla fine della prima Guerra Mondiale²³; sopravvivono alla seconda Guerra Mondiale e alle persecuzioni²⁴ e vengono abbandonati dal figlio Aron «in quei giorni di tumulti»,²⁵ della rivoluzione del 1956. Degli anni dello stalinismo c'è un'unica traccia, dal momento che la narrazione è estremamente concentrata sul microcosmo familiare di Eugenio, Erna e Aron. Si tratta del momento in cui, dimesso dall'ospedale, Eugenio fa ritorno a casa:

Il marito fu dimesso, e pochi giorni dopo il suo ritorno a casa cominciò ad applicarsi ai lavori domestici. Cucinava, puliva, mentre Erna cuciva vestiti non più per le prostitute dei bordelli – aboliti per sempre dal nuovo governo – ma per altre donne, con esigenze meno spicce, ma di effetto tanto più sicuro.²⁶

Quanto abbiamo affermato nel corso della trattazione della seconda Guerra Mondiale in relazione a *Il sussurro della Grande Voce* e a *La coscienza sensibile* vale anche per quanto riguarda gli anni dello stalinismo, durante i quali Andreas è ancora un bambino e la storia che lo vede protagonista comincia con la sua fuga al momento dello scoppio della rivoluzione del '56. I primi tre capitoli de *Il sussurro della Grande Voce* costituiscono una sorta di antefatto, ma in essi ci si sofferma solo ed esclusivamente sull'incipiente vocazione teatrale di Andreas, senza lasciare spazio a considerazioni di tipo storico, mentre è solo nel quarto capitolo – quando si parla della rivoluzione del '56 – che leggiamo un'interessante riflessione sulle probabili cause della rivolta, che vanno ricercate nella politica che era stata avviata nel 1948.²⁷

In *Denti e spie* si accenna brevemente agli anni che precedono la stalinizzazione:

Vennero per la mia famiglia anni di pace e di benessere, frequentai le elementari e la «scuola generale» (come si chiamavano allora le prime otto classi), ormai certo che il

tormento che di tanto in tanto si rinnovava nella mia bocca era il dolore con cui si stava forgiando il futuro combattente per l'esistenza, e che quelle armi lucenti e dure, partorite dal mio «io» fossero nate per l'eternità e non per la morte. Ero sicuro che le avrei conservate per sempre, lavandole con cura e tenendole in gran conto.²⁸

Dopo di che, nel capitolo dedicato a SD5, apprendiamo subito della partecipazione del protagonista alle manifestazioni che preludono gli eventi della rivoluzione.

Nelle prime pagine de *I due gemelli* troviamo un riferimento esplicito all'insediamento dell'Armata Rossa:

La città fu occupata dalle truppe di uno sterminato esercito che si chiamava orgogliosamente Armata Rossa. Subentrarono difficoltà di ogni genere nella vita quotidiana, nelle comunicazioni, perfino negli affetti, e poi la borsa nera, la fame: e all'improvviso nei due gemelli, che si erano tanto generosamente offerti di sacrificarsi l'uno per l'altro, si ridestò l'antica rivalità.²⁹

Questo è l'unico passo nel quale si accenna al secondo dopoguerra; il seguito è costituito dalla descrizione della grave malattia di Aron, che guarisce alle soglie del diciottesimo anno d'età.

4. LA RIVOLUZIONE DEL '56

Fra il '47 e il '53 molti degli oppositori al potere, intellettuali, contadini, politici, religiosi, vengono internati.³⁰ Nel '53, la morte di Stalin lascia presagire un miglioramento della situazione, confermato dall'elezione a primo ministro di Imre Nagy, un comunista riformatore che rimane al governo per soli due anni, fino al '55, quando Mátyás Rákosi e gli altri sostenitori della dittatura lo sostituiscono. L'insurrezione popolare scoppiata il 23 ottobre del '56 è il risultato del diffuso malcontento sviluppatosi in seguito alla politica di impostazione staliniana. Imre Nagy viene rieletto e tenta di portare avanti il programma di democratizzazione politica che si era preposto nel '53, auspicando fra l'altro il ritiro dell'Ungheria dal Patto di Varsavia. Ma ormai la situazione precipita: le truppe sovietiche reprimono nel sangue la rivolta il 4 novembre, sollecitate a intervenire anche da János Kádár e dai suoi seguaci, presa di posizione che sancisce la delegittimazione del gabinetto Nagy. Nel 1958 Imre Nagy, il generale Pál Maléter e il giornalista Miklós Gimes vengono giustiziati. János Kádár viene posto a capo del nuovo regime, rimanendo alla guida del Paese fino al 1988, anno che precede quello della sua morte.³¹

Nel '56 centinaia di migliaia di persone hanno abbandonato l'Ungheria per costruirsi un futuro all'estero: in questo modo comincia la storia fuori patria di Giorgio e Nicola Pressburger e dei tanti diciottenni protagonisti delle loro storie.

Come si legge nella biografia degli scrittori, solo dopo varie peripezie e momenti di doloroso sconforto approdano in Italia, dove, tuttavia – nonostante l'accoglienza ricevuta presso i servizi assistenziali mobilitati per ricevere i profughi della rivoluzione – devono affrontare lo sforzo dell'inserimento in un tessuto sociale e politico

completamente differente da quello di provenienza, fortunatamente facilitati, in questo, dall'aver studiato la lingua italiana al liceo. Distacco dalla famiglia, dalla casa, dalla patria, dagli affetti familiari: i fratelli Pressburger propongono questi temi, ininterrottamente rielaborati, nei loro scritti. I giovani che essi descrivono alla ricerca del lavoro, dell'amore e di un non facilmente individuabile percorso biografico, si assomigliano nei nomi, negli atteggiamenti di ribellione ad ogni tipo di costrizione sociale, nell'irrequietezza, nell'instabilità dei loro lavori e dei loro amori, nell'attaccamento alla madre, unico punto fermo nel continuo scorrere del tempo e degli eventi storici, nonché nel mutare degli affetti.

È molto lirico e interessante, a tal proposito, quanto leggiamo nel terzo capitolo del secondo libro de *Il sussurro della Grande Voce*: «È stato sempre grazie ai giovani che il mondo ha evitato di girare invano nello spazio e se è vero che l'uomo nasce con l'inclinazione al male, il desiderio del bene sorge proprio in quell'età delle scelte.»³² E di scelte i vari Andreas, Aron, Beniamino, Samuele, devono farne tante e tutte a costo di grandi sacrifici e senza alcuna garanzia di successo.

Vediamo in che modo viene descritto questo periodo cruciale della vita di tali giovani nel racconto *Natan*, delle *Storie dell'Ottavo Distretto*, dove il protagonista è l'unico adolescente che non lascia l'Ottavo Distretto durante l'ottobre del 1956, ma cambia casa per poter vivere da solo:

Per cambiare casa gli bastò una valigia di vestiti e di biancheria. Il letto, l'armadio, un tavolo e qualche sedia furono acquistati a non caro prezzo. Natan vi aggiunse un divano usato e uno scaffale per quei pochi libri che si comprava. Tutto ciò avvenne poco dopo il 1956, l'anno in cui Natan perse molti dei suoi amici, alcuni dei quali emigrarono in America, altri in Germania, qualcuno in Israele. Quanto ai suoi contatti con gli ebrei, essi erano cessati quasi del tutto. Il grande svolgimento di quell'anno non lasciò altra traccia nel suo animo se non una maggiore solitudine, il diradarsi attorno a lui dei volti amici, il doversi rifare nuove abitudini.³³

Ricordiamo che Natan, dopo anni di sacrifici e di studio dei libri sacri, riuscirà a essere ammesso alla presenza del sacro consesso, al quale chiederà conto della miseria e del dolore radicati nel cuore dell'Ottavo Distretto, in pagine colme di lirismo. Natan, quindi, decide di non abbandonare la sua «patria», l'Ottavo Distretto, che rappresenta uno dei tanti luoghi della diaspora ebraica, ma di dedicare la sua vita alla ricerca delle cause del malessere esistenziale del quale si fa portavoce a nome di tutti gli ebrei del Distretto, simbolicamente assunto a luogo concreto.

In ciascuno dei libri le prime avvisaglie della rivoluzione vengono accolte con paura, ritorna il timore delle persecuzioni. La voce narrante si esprime con finta oggettività, quasi con non-partecipazione, fornendoci delle descrizioni talvolta più dettagliate, talaltra generiche.

Ne *L'elefante verde* la descrizione degli avvenimenti occupa più pagine, anche perché Samuele e Beniamino sono i due gemelli con i quali si realizzerà il sogno dell'elefante verde, sono loro che – abbandonando l'Ungheria in seguito alla rivoluzione – andranno in giro per il mondo e riusciranno a costruirsi una vita più agiata, realizzando le aspettative che erano state del padre e, prima ancora, del nonno.

È evidentemente per tale motivo che le giornate della lotta rivoluzionaria vengono ricordate con una maggiore generosità narrativa.

Leggiamo il brano relativo ai fatti del '56:

I due maschi erano il tesoro più grande della famiglia: zii, zie, cugini e la grandissima Selma, tremavano soltanto per loro. Parevano tornati i tempi delle persecuzioni, mentre fuori, in realtà, c'era soltanto una tragica rappresentazione della libertà.

Le radio erano accese giorno e notte, e così, in un'alba dei primi di novembre, Isacco poté ascoltare l'appello del primo Ministro – un *goj*, ma buono, come lo definivano Eugenio Shermann e Sandro Klein – a tutte le nazioni del mondo. L'Ungheria era minacciata da un'invasione di forze corazzate sovietiche. Si chiedeva aiuto a tutte le nazioni libere. Poi un lungo silenzio, e poco dopo, da lontano, il primo rombo di cannone. Per terra, seduti nelle poltrone, persino nella vasca da bagno, in casa di Isacco ora dormiva una decina di parenti pronti a decidere, e magari a morire insieme, come appena dodici anni prima.

Con l'arrivo dei carri armati nella famiglia si scatenò il panico. Nessuno sapeva esattamente che cosa temere. C'era soltanto lo spessore del timore che invadeva l'aria, i corpi. Poi le raffiche sparate sulla strada, dai tetti, consigliarono a tutti di discendere nei rifugi, come avevano fatto durante gli ultimi mesi della guerra. [...]

Per la prima volta dopo tanti anni, svegliandosi una notte, dall'oscurità del rifugio sotterraneo, Isacco si rivolse all'Eterno. «Dove devo mettere i miei figli? Dimmelo tu! Devo mandarli via per il mondo, ora che i confini sono così poco custoditi, o devo tenerli accanto a me? Devo nasconderli, covarli come una gallina per salvare la loro pelle, oppure lasciarli andare in quella sifilide puzzolente e marcia che è il mondo? Dimmi tu, che cosa devo fare. Hai pure mandato il tuo elefante a strombazzare miracoli!». [...]³⁴

Quest'ultimo capoverso è particolarmente importante perché illustra i timori di uno dei tanti padri protagonisti della narrativa pressburgeriana in modo molto umano, compenetrato, come difficilmente si vede negli altri volumi.

Isacco, combattuto fra il suo istinto protettivo di padre e quello di lasciare i suoi figli liberi di cercarsi un futuro migliore, decide per la seconda possibilità procurando loro anche un posto su di un camion di profughi. «Uno deve pur dimenticare di aver generato dei figli»³⁵, dice Isacco, in preda al dolore più disperato.

Un altro giovane, Aaron, lascia la sua famiglia in *Scelte*, l'ultimo racconto de *La legge degli spazi bianchi*:

Poi ci fu nel Paese una rivolta e poi una controrivoluzione. Coloro che fecero la contro-rivoluzione accusarono i rivoltosi di essere stati controrivoluzionari, ed, essendo i vincitori, si proclamarono i veri rivoluzionari. [...]

In quei giorni di tumulti venne a trovarli Aaron. Aveva un modo di fare misterioso e un po' solenne.

«Questo mondo non è per me; lei lo capisce, vero, papà? A me piace la ricchezza e qui non ci permettono di diventare ricchi. Io poi sono iracondo, non sto tanto lì a misurare le parole, e qui, se dici certe cose, ti mettono in galera. Insomma, ho deciso di andarmene, finché si può. Devo fare presto, prima che tutta questa barabanda sia finita. Io non so niente di rivoluzione o controrivoluzione. So soltanto che voglio la ricchezza». [...]

Aaron partì all'alba del giorno successivo e Eugenio lo guardò dalla finestra dell'appartamento di via del Mercoledì.³⁶

Ne *Il sussurro della Grande Voce* troviamo una descrizione efficace di come Andreas prende coscienza di quanto sta accadendo intorno a lui. Per la prima volta gli spari dell'insurrezione colpiscono la finestra della casa di uno dei protagonisti pressburgeriani. Nel capitolo quarto leggiamo le pagine molto intense che precedono la fuga del giovane. Vi si conduce un'interessante analisi sulle motivazioni della rivolta e sull'idea di libertà.³⁷ Il governo insediatosi con la protezione dell'esercito russo aveva abolito la proprietà privata e mirava a un'assoluta uguaglianza dei cittadini. Generazioni intere avrebbero dovuto sacrificarsi in forza di questo ideale di uguaglianza e per garantire un futuro migliore ai loro figli: sono proprio queste persone, secondo l'analisi fornitaci dal narratore, che rivendicano il diritto di vivere e di vivere nel presente, non in funzione di un futuro ancora molto lontano.³⁸ Andreas, come i suoi predecessori: Samuele, Beniamino e Aron, lascia il suo paese all'alba di un giorno di ottobre, per intraprendere il viaggio in pullman – con centinaia di altre persone – che gli permetterà di oltrepassare la frontiera ungherese.³⁹

In *Denti e spie* il capitolo, che porta il titolo SD5 (superiore destra 5), comincia subito con delle affermazioni che preannunciano l'argomento della narrazione: «La storia di SD5 coincide per me con quella della Rivelazione. Fino ai diciott'anni, non avrei mai pensato che un dente potesse essere il tramite tra me e il mistero».⁴⁰ Otteniamo subito due informazioni: la prima, in maniera indiretta, tramite il gioco di parole Rivelazione/Rivoluzione, ci fa pensare agli eventi storici del '56; la seconda è l'età del narratore, dal momento che sappiamo che anche lo scrittore aveva 18 anni quando lasciò la sua patria in seguito alla rivoluzione.

A quei tempi, nel mio Paese scoppiò una rivoluzione, e anch'io avrei voluto trovarmi in prima fila, protagonista di quell'importante momento della Storia.

Quando sentii i primi spari e vidi i primi bagliori, corsi sul balcone, dove l'aria fredda di ottobre mi sferzò improvvisamente il viso. Mentre guardavo le fiamme levarsi dall'edificio del giornale «Libertà del Popolo», avvertii in bocca, e precisamente nella zona del secondo premolare destro, SD5, un lieve dolore. La mia anima era pervasa dal sentimento di libertà, nei lontani oscuri canti riconoscevo i segni della nascita di qualcosa che avrebbe cambiato l'esistenza di molti uomini. Dopo decenni di ottuse restrizioni, stava tornando la libertà. La libertà! L'espandersi dell'essere nello spazio e nel tempo, l'illimitato, eterno gioco dello spirito umano alla ricerca della definizione di se stesso! Guardai quelle fiamme, decidendo, dentro di me, di unirmi alla fiumana di persone nuove e felici che stavano crescendo nelle strade della mia città. Presi a urlare anch'io, da quel balcone, verso l'assordante crepitio dei fucili. [...] Corsi in casa e indossai il cappotto pronto a uscire.⁴¹

Tutti gli eventi storici relativi all'Europa e al resto del mondo vengono ricordati in questo volume attraverso il loro legame con la dentatura del protagonista. Non sorprende, quindi, che anche per la rivoluzione ungherese siano questi i riferimenti forniti dal narratore, anche se bisogna riconoscere che solo per la seconda Guerra Mondiale e per il '56 disponiamo di descrizioni così precise, mentre per gli avvenimenti, numerosi, citati nell'opera e relativi a fatti accaduti fuori d'Europa o semplicemente fuori d'Ungheria, la narrazione si fa un po' più generica e superficiale.

Naturalmente, ciò è dovuto al sostrato autobiografico dei capitoli relativi alla Guerra Mondiale e al '56: laddove venga a mancare, la narrazione non è in grado di aderire alle movenze del ricordo.

Ne *I due gemelli*, ritroviamo il motivo del distacco dei due fratelli dalla famiglia e dal paese:

Un giorno, all'improvviso, nel paese in cui vivevano Aron e Beniamino scoppiò una rivolta popolare contro il regime che si era appena insediato con l'aiuto dell'Armata Rossa. Per settimane e settimane nelle vie della capitale si continuò a sparare. Ci furono migliaia di morti, impiccagioni, fucilazioni: un vero e proprio bagno di sangue; alla fine, quella stessa Armata che aveva liberato il paese dai nazisti, lo occupò per difendere ad ogni costo il governo comunista. [...]

Fu il padre a incaricarsi dei dettagli della fuga, dei documenti falsi, del travestimento da operai. E fu sempre lui a decidere che i due ragazzi partissero separatamente, a un giorno di distanza. [...]

In quel momento pensava soltanto a salvare i figli, a spedirli oltre il confine sorvegliato da guardie spietate.⁴²

Ancora una volta dobbiamo citare il racconto *Messaggio per il secolo*, del volume *La neve e la colpa*, in quanto nell'adolescenza di Abramo viene menzionata la sua partecipazione a un'altra dimostrazione di piazza – secondo quanto apprendiamo successivamente, quando il protagonista parlerà del '68 – «in difesa della patria e dell'individuo»:

L'enorme piazza era piena di gente, c'erano persone di tutti i tipi: straccioni sdentati e puzzolenti, ragazzi borghesi dai capelli corti, signori di mezz'età appena usciti dagli uffici, negozianti tintinnanti d'oro. Tutti urlavano a squarciagola e cantavano vecchie marce e inni. In braccio al mio autista che grondava sudore, anch'io provai a urlare e cantare (la mia voce era già quella di un adulto) ma, come potete immaginare, l'effetto fu grottesco e straziante. [...]

Scoppiarono terribili tafferugli con individui che portavano fazzoletti rossi al collo: vidi balenare coltelli, agitarsi bastoni, catene, pugni di ferro. Poi una nuvola di fumo scuro invase la piazza. [...]⁴³

Grazie alle numerose citazioni riportate possiamo renderci conto di come la rivoluzione del '56 venga descritta nei vari volumi secondo un crescendo di precisione e una graduale messa a fuoco delle immagini. Sembra di assistere a un film dove di una stessa scena si offrono più punti di vista, per ottenere che la visione sia più completa o per distrarre l'attenzione del lettore, richiamandola sempre su sequenze diverse, onde evitare che quest'ultimo si aggiri impietoso nei meandri del dolore umano, vale a dire in quelli del narratore/scrittore.

I fatti del '56 vengono definiti come: rivoluzione, controrivoluzione, lotta per la libertà, rivolta e rivolta popolare, in un Paese – ora scritto con l'iniziale maiuscola ora con la minuscola – nominato molto raramente. Potrebbe essere un tentativo di comprendere meglio quanto accaduto, ma molto più probabilmente si tratta sempre di quell'oggettivazione, voluta o finta, come tecnica di straniamento che è una co-

stante della scrittura pressburgeriana. Possiamo intuire il dolore che si cela dietro tutte le descrizioni dell'evento in questione, e il desiderio di fare chiarezza per poter razionalizzare quegli avvenimenti e archivarli, forse per potersene una volta liberare definitivamente.

5. DENTI E SPIE

Con questo romanzo si giunge al mare aperto della Storia. Nella vita del protagonista, S.G., tramite la sua dentatura, vediamo susseguirsi praticamente tutti gli eventi storici rilevanti dalla prima Guerra Mondiale fino ai nostri giorni, in tutto il mondo. Nei primi capitoli si indugia sulla storia ungherese del primo dopoguerra, della seconda Guerra Mondiale, del '56 e, molto fuggacemente, degli anni dello stalinismo; successivamente, avendo il protagonista lasciato il suo paese, lo troviamo al servizio di improbabili quanto misteriosi committenti (quali ad esempio: Compagnia Statale di Esportazioni, in un altro luogo definita: Società statale di Import Export). S.G. viene inviato in giro per il mondo, dal Medio all'Estremo Oriente, dall'Europa all'America. Vi si parla della guerra tra Cina e Vietnam, degli anni del terrorismo in Italia, delle rivolte popolari del centro e del sud America. Una serie di messaggi in codice ci informano ora dell'assassinio di Aldo Moro: «"Otello morirà domani" era il misterioso motto di uno. Il giorno dopo sarebbe stato assassinato un celebre uomo politico dell'Europa meridionale dal nome che richiamava alla mente Otello»⁴⁴; ora della morte di Yuriy Vladimirovic Andropov: «"L'uomo non vivrà" diceva un altro. E allora in Russia moriva un personaggio importante dello Stato, il cui nome ricordava appunto la parola "uomo" in greco».⁴⁵ Attraverso SD4 veniamo a sapere della scomparsa dei presidenti di varie repubbliche: per tale motivo il premolare viene chiamato «dente Presidenziale»: «La sua prima riparazione avvenne proprio nel giorno in cui fu assassinato il presidente della più grande potenza del mondo occidentale».⁴⁶ Non abbiamo difficoltà a intuire che si tratta di John Fitzgerald Kennedy, soprattutto quando nella pagina successiva troviamo: «Passarono diciotto anni e i miei dubbi si infittirono. Scoprivo relazioni sempre più strette tra ciò che accadeva nel mio organismo e gli eventi esterni. Il giorno in cui il presidente egiziano fu ucciso, addirittura con un colpo di cannone, anche in SD4 si produsse un buco enorme, come se un proiettile fosse penetrato in quel dente».⁴⁷ Infatti, diciotto anni separano la morte di Kennedy (1963) da quella di Anwar Sadat (1981). Nel capitolo le otturazioni e le cure dentistiche procedono di pari passo con i processi di pacificazione avviati dai suddetti uomini politici, per cui non può mancare la figura di un altro leader riformista e fautore di iniziative pacifiste:

Il rapporto tra l'assassinio del presidente svedese e la caduta dell'otturazione fu da me stabilito soltanto nel momento in cui ritrovai i miei appunti, ma ricordo che già a quei tempi mi era venuto qualche sospetto al riguardo. Cosa c'entrasse il mio premolare con l'assassinio del presidente di uno dei Paesi più ordinati ed esemplarmente pacifici del mondo, non sono mai riuscito a saperlo, così come non sono mai riuscito a sapere nulla dei moventi di quel delitto.⁴⁸

Così apprendiamo di Olof Palme. La seconda otturazione del «dente Presidenziale» finisce nella patria del protagonista, con la riabilitazione di Imre Nagy:

L'otturazione di SD4 cadde all'improvviso durante i funerali di un nostro ex primo ministro, impiccato trentatré anni prima e, in seguito ai mutamenti politici, un bel giorno «riabilitato». [...] L'immensa folla che si era radunata inneggiava all'idea impersonata un giorno dall'uomo al quale erano appartenuti quei pezzi marcescenti di carne. Con tali ideali, quel rituale davvero macabro non aveva nulla a che fare.⁴⁹

Il dente, dopo alcune fitte dovute alla fucilazione del presidente rumeno Ceausescu, cade in seguito al risveglio rovinoso da un sogno il cui protagonista era: «un celebre, tirannico statista d'una grande nazione dell'Est, oggi scomposta in piccoli stati indipendenti. «Uomo d'acciaio» era stato chiamato dai suoi compagni di lotta».⁵⁰ Si tratta evidentemente di Stalin, per il quale, come del resto per gli altri, si rende superflua la specificazione del nome.

Analogamente si comporta il narratore quando descrive sommosse popolari o colpi di stato, stragi o catastrofi naturali; non ci vengono offerte coordinate precise di tempo e di spazio, ma – come nel caso dei vari presidenti – anche qui la descrizione è talmente eloquente che se ne deduce l'oggetto senza alcuna difficoltà. Ecco un esempio:

Mentre facevamo l'amore, in un lontano villaggio dell'Asia centrale si scatenarono energie immense, la forza terrificante della materia cominciò a espandersi come calore e veleno. Particelle radioattive presero a sorvolare l'Europa, depositandosi su animali, vegetali, acque, montagne, minacciando gli uomini di future malattie, morti, nascite di esseri menomati, mostruosi.⁵¹

In questo modo viene riferito della fuoriuscita della nube tossica da un impianto chimico di Bhopal, nel 1984, a causa della quale persero la vita migliaia di persone.

Vale la pena ribadire, ancora una volta, la corrispondenza psicofisica tra il singolo individuo e l'universo mondo, il continuo interagire fra microcosmo e macrocosmo. S.G., il protagonista, è una sintesi complessa del malessere esistenziale dell'uomo contemporaneo, del conflitto tra interesse personale e bene collettivo, di istinto di sopravvivenza e tendenza al nichilismo. I compromessi, ai quali di volta in volta S.G. deve sottostare, sono quelli quotidiani di ciascuno di noi: fra noi e gli altri, fra noi e la famiglia, fra noi e la società nella quale siamo tenuti a vivere.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Péter Hanák

Storia dell'Ungheria, Milano, Franco Angeli, 1996.

A közép-európai háromszög, «Kritika», novembre 1997, pp. 3–6.

Pressburger, Giorgio e Nicola

Storie dell'Ottavo Distretto, Casale Monferrato, Marietti, 1986.

L'elefante verde, Genova, Marietti, 1988.

Pressburger, Giorgio

La legge degli spazi bianchi, Milano, BUR, 1992.

A fehér közök törvénye, Budapest, Európa Kiadó, 1993, trad. di Gizella Magyarósi.

Il sussurro della Grande Voce, Milano, Rizzoli, 1990.

La coscienza sensibile, Milano, Rizzoli, 1992.

Denti e spie, Milano, Rizzoli, 1994.

I due gemelli, Milano, Rizzoli, 1996.

La neve e la colpa, Torino, Einaudi, 1998.

Strane storie così lontane, firmate Nicola e Giorgio, «Il Piccolo», 24 ottobre 1990.

Quante maschere servono a vivere? Lo rivela Pressburger in sei storie, «il Piccolo», 17 aprile 1998.

Storie di medicina fantastica, «Il Secolo XIX», 13 agosto 1998.

Szabófalvától S. Franciscóig, (Da Szabofalva a S. Francisco), intervista di Sándor Érdi con Giorgio Pressburger, MTV (Televisione Ungherese), 17 agosto 1996.

«Shalom», *La legge degli spazi bianchi*, 23 marzo 1990.

«Voilà», *Giorgio Pressburger: Fogról fogra*, ottobre, 1997.

«Il Foglio», *I due gemelli*, 24 settembre 1996.

NOTE

¹ Giorgio e Nicola Pressburger, *Storie dell'Ottavo Distretto*, Casale Monferrato, Marietti, pp. 1–3.

² G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, Genova, Marietti, 1986, p.19.

³ G. Pressburger, *La legge degli spazi bianchi*, Milano, BUR, 1992, p. 85.

⁴ G. Pressburger, *I due gemelli*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 136.

⁵ G. Pressburger, *La neve e la colpa*, Torino, Einaudi, 1998, p. 129.

⁶ G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, op. cit., p. 45.

⁷ G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, op. cit., p. 47.

⁸ Durante uno dei nostri colloqui budapestini, Giorgio Pressburger mi ha comunicato di aver più volte riproposto la scena dei rastrellamenti durante i suoi lavori cinematografici.

⁹ G. Pressburger, *I due gemelli*, op. cit., p. 14.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Pressburger, *La neve e la colpa*, op. cit., p. 78.

¹² G. Pressburger, *Denti e spie*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 18–20.

¹³ *Ivi*, p. 15.

¹⁴ G. e N. Pressburger, *Storie dell'Ottavo Distretto*, op. cit., pp. 81, 41, 42.

¹⁵ G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, op. cit., p. 51.

¹⁶ G. Pressburger, *La legge degli spazi bianchi*, op. cit., pp. 96, 105.

¹⁷ G. Pressburger, *I due gemelli*, op. cit., pp. 12, 14.

¹⁸ Péter Hanák, *Storia dell'Ungheria*, Milano, Franco Angeli, 1996, p. 255.

¹⁹ G. e N. Pressburger, *Storie dell'Ottavo Distretto*, op. cit., pp. 41, 42.

²⁰ *Ivi*, p. 72.

²¹ G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, op. cit., pp. 60, 61.

²² G. Pressburger, *La legge degli spazi bianchi*, op. cit., p. 35.

²³ *Ivi*, p. 101.

²⁴ *Ivi*, p. 105.

²⁵ *Ivi*, p. 107.

²⁶ *Ivi*, p.106.

- ²⁷ G. Pressburger, *Il sussurro della Grande Voce*, Milano, Rizzoli, 1990, pp. 25–26.
- ²⁸ G. Pressburger, *Denti e spie*, op. cit., p. 23.
- ²⁹ G. Pressburger, *I due gemelli*, op. cit., p. 14.
- ³⁰ P. Hanák, *Storia dell'Ungheria*, op. cit., pp. 258–259.
- ³¹ *Ivi*, pp. 259–260.
- ³² G. Pressburger, *Il sussurro della Grande Voce*, op. cit., p. 111.
- ³³ G. e N. Pressburger, *Storie dell'Ottavo Distretto*, op. cit., p. 97.
- ³⁴ G. e N. Pressburger, *L'elefante verde*, op. cit., pp. 69, 70.
- ³⁵ *Ivi*, p. 70.
- ³⁶ G. Pressburger, *La legge degli spazi bianchi*, op. cit., pp. 107, 108.
- ³⁷ G. Pressburger, *Il sussurro della Grande Voce*, op. cit., pp. 25–26.
- ³⁸ *Ivi*, pp. 25–26.
- ³⁹ *Ivi*, p. 33.
- ⁴⁰ G. Pressburger, *Denti e spie*, op. cit., p. 27.
- ⁴¹ *Ivi*, p. 28.
- ⁴² G. Pressburger, *I due gemelli*, op. cit., pp. 23, 25.
- ⁴³ G. Pressburger, *La neve e la colpa*, op. cit., p. 118.
- ⁴⁴ G. Pressburger, *Denti e spie*, op. cit., p. 69.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 70.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 72.
- ⁴⁷ *Ivi*, p. 73.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 75.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 76.
- ⁵¹ *Ivi*, pp. 162, 163.

Da confine a confine: la «missione» europea della letteratura triestina

FULVIO SENARDI

DA QUANDO PANCAZZI, NEGLI ANNI DEL SECONDO CONFLITTO MONDIALE, HA INDIVIDUATO NELL'«ASSILLO MORALE» IL CARATTERE QUALIFICANTE DELLA NARRATIVA TRIESTINA (L'OGGETTO DEL SUO DISCORSO ERA, PER LA PRECISIONE, LO SCRITTORE STUPARICH), NE È PASSATA DI ACQUA SOTTO I PONTI; TANTA ANZI DA DILUIRE IN MANIERA SOSTANZIALE I CONNOTATI TRADIZIONALI DI UNA PRODUZIONE LETTERARIA CONTRASSEGNA, TRA OTTO E NOVECENTO, DA UNA INEQUIVOCABILE ARIA DI FAMIGLIA, TALE DA RENDERE ADDIRITTURA NECESSARIO, ALL'INIZIO DEL TERZO MILLENNIO, UN RIESAME DELLA SITUAZIONE. Va anticipato, quasi epigrammaticamente, che sia lo stemperarsi delle tensioni etniche e nazionali sia l'attenuarsi della specificità culturale centro-europea (la determinante locale), quanto – dall'altro lato – la caduta di tono della letteratura in senso etico ed esistenziale (fenomeno globale di un'era disimpegnata e televisiva che impone agli scrittori di essere soprattutto, se non esclusivamente, intrattenitori) ha agito anche sulla letteratura triestina con effetti di drastica omologazione.

Detto con parole più chiare si ha l'impressione che sia oggi problematico, pur con qualche eccezione (rimando per lo sviluppo di questo punto alla conclusione, non troppo ottimistica, delle mie pagine), l'impiego della vecchia etichetta («letteratura triestina», appunto) assegnandole un valore diverso da quello semplicemente anagrafico: la letteratura prodotta da scrittori nati o attivi a Trieste; senza che nulla significhi, o quasi, a livello di forme e contenuti. In direzione del tutto opposta quindi rispetto a ciò che si verifica in altre parti d'Italia, al Sud specialmente, dove assistiamo, presso i narratori più giovani, alla orgogliosa messa in opera di linguaggi venati di sfumature «provinciali» per affrontare problematiche locali, senza che questo annulli, nei migliori fra essi, la capacità di uno scatto che trasforma lo specifico e determinato in metafora di una condizione universale (e non penso, il caso forse più famoso, al

siciliano Camilleri, scrittore «giovane» relativamente al breve arco di vita del suo fortunato Montalbano ma anziano per ragioni di nascita e di mestiere, quanto alla abruzzese Ballestra e al napoletano Montesano, giusto per fare qualche nome). Mi si dirà, a questo punto, che è opportuno distinguere la prosa dalla poesia; ed è un richiamo legittimo, che richiede una breve chiosa a maggior chiarezza di discorso. Bisognerà spiegare allora che la poesia «triestina» sembra invece resistere ancora, e gloriosamente, sulla trincea del dialetto, fattosi veicolo di raffinatissime sperimentazioni tematico-espressive, proprio mentre la narrativa marcata Trieste, lo ripeto per non doverlo più dire, appare poco interessata a valorizzare la componente «tergestina», sia in prospettiva formale che tematica; incline anzi ad esorcizzare i tratti più marcatamente locali, le parole più dense e le immagini più esplicite della propria identità conflittuale (proprio mentre intanto, con guizzi intertestuali, civetta magari sfacciata con qualche pagina dei «grandi» di quella stessa tradizione, Svevo, per esempio, evocato dalla Tamaro nella *Testa fra le nuvole*, o da Giuseppe O. Longo in *Prove di città desolata*, o da Renzo Rosso nel recentissimo *La casa disabitata*, ecc.); non lo consentono ragioni di mercato, suggerirà qualcuno con l'espressione di chi racconta fatti ovvi, ed esche troppo allettanti agita ormai l'industria culturale: meglio un *Nome della rosa*, che pare, già al momento della nascita, contenere i presupposti di una agevole traducibilità, che dieci *Ernesto*, il capolavoro della prosa di Umberto Saba (il paragone è un po' improprio, lo concedo, ma serve a dare l'idea). Tutto vero, ma i casi di Montesano e Ballestra, per restare ai nomi già fatti, non suggeriscono invece che si tratti piuttosto di paura del rischio, di renitenza a scandagliare nel locale, nella concretezza di un mondo che si conosce come il passero le quattro pagliuzze del proprio nido, urgenti e partecipati motivi morali, culturali, sociali, nella fiducia di poter raggiungere, proprio attraverso di essi, un nucleo di indiscutibile verità umana? Seconda precisazione: le osservazioni di queste righe dovranno trascurare, per ragioni di spazio e competenze, il fertile tronco della letteratura slovena di Trieste; un universo poco noto oltre l'Isonzo (ed anche ahimè nella città dov'è di casa), ma che offre, in prosa e in poesia, il quadro straordinario di una riflessione tesa ed amara sui temi dell'identità da parte di chi la percepisce (è stato costretto a percepirla) come un tesoro minacciato. Chiusa la premessa andrà aggiunto che, tanto nel sentire comune quanto nelle più motivate riflessioni della critica, a partire dai decenni che seguono il primo dopoguerra, la crescente notorietà di autori come Saba e Svevo ha rappresentato quella base su cui è andata formarsi la categoria interpretativa della «triestinità», una classificazione che ha dalla sua una serie di ottime ragioni, per quanto sfumata e difficile da specificare. Raggiunta, alla fine dell'Ottocento, per cause economiche e sociali che sarebbe lungo spiegare, quella massa critica (di abitanti, e quindi di scuole, istituzioni di cultura, giornali, intellettuali, ecc.) al di sotto della quale non c'è capacità di autonoma elaborazione culturale, Trieste, massimo centro di lingua italiana (e di lingua slovena, non bisogna dimenticarsi di aggiungere) dell'Impero austriaco, diventa il teatro di una fioritura letteraria senza pari. I nomi sono ben noti; ne ripetiamo qualcuno, giusto la punta dell'iceberg, magari in bella triade come si usava un tempo a scuola: Ettore Schmitz, in arte Italo Svevo – il decano del gruppo essendo nato a Trieste nello stesso decennio di Pirandello (nel 1861, per la precisione),

Umberto Poli (*nom de plume*: Umberto Saba), di una ventina d'anni più giovane, e Scipio Slataper, suo coetaneo, interventista e volontario della Grande Guerra, caduto sul Podgora nei primi mesi di guerra. Fatto l'elenco resta aperta la domanda più difficile: quali i caratteri comuni di questo gruppo di scrittori (cui molti altri andrebbero aggiunti) che, presi singolarmente, appaiono in effetti sottrarsi ad ogni rubricazione univoca (già al solo livello delle scelte espressive – il romanzo: Svevo, la prosa lirica e il saggio: Slataper, la poesia – ma rigorosamente in italiano: Saba)? Nel fatto di rappresentare, come e più della città di cui esprimono la coscienza sensibile, il terreno di incontro, scontro, e mescolazione di cultura tedesca ed italiana, di tematiche «latine» e centroeuropee, di sensibilità mediterranea e nordica. Una condizione mista, «composta di tragedia», con una sua «originalità d'affanno» (così Slataper a proposito di Trieste), invidiabilmente difficile, diremmo noi oggi, fatti saggi da due guerre mondiali e già avvezzi all'idea di una multiculturale se non babelica Unione Europea; eppure sofferta, come un esilio rispetto al dato sentito, allora, come naturale: ovvero, per i giovani intellettuali triestini di lingua italiana (diverso il discorso per Svevo, per ben 57 anni disciplinato suddito dell'Imperatore Re), l'appartenenza alla monarchia sabauda, l'identificazione piena ed assoluta, anche civile e statuale, con lo «spirito» di Dante e la secolare tradizione di lingua e di cultura che ne deriva.

Molto si è detto a proposito della Trieste del cinquantennio di pace che precede la grande strage del 1914–18: che non aveva tradizioni di cultura (Slataper), che era soffocata da un clima di periferia dove ciascun gruppo nazionale viveva, per così dire, nei compartimenti stagni di un proprio microcosmo provinciale (Bazlen); tutto vero, probabilmente, come vero del resto che qualsiasi triestino munito di una sufficiente infarinatura di lingua tedesca (e non erano pochi) poteva con una capatina alla Biblioteca Civica entrare facilmente in contatto (e dove così, in un'altra città di lingua italiana?) con le grandi opere della tradizione tedesca (Schopenhauer, per esempio, e si dice un nome, fondamentale per Svevo, per non doverne fare cento), assistere a teatro all'ultimo dramma di D'Annunzio e, la sera seguente, a un'opera di Richard Strauss, chiacchierare al caffè con dei concittadini che avevano orecchiato, o addirittura seguito di persona qualche lezione-scandalo di un rivoluzionario medico viennese che raccontava eretiche novità sulla psiche umana, la sessualità, gli istinti (erano in genere laureati in medicina, già studenti a Graz o a Vienna, mentre i giovani italiani di inclinazione umanistica prediligevano l'Università di Firenze – ovvero l'Istituto di Studi Superiori –, fondamentale «rito di passaggio» della giovane intellettualità giuliana: sogno impossibile del giovane Svevo, progetto realizzato da Slataper, dai due Stuparich, da Biagio Marin e, solo a metà – il contatto con la Toscana – da Saba e Giotti). E tutto ciò sull'orizzonte di quell'ebraismo internazionale, fenomeno vastissimo e qualificante della società e della spirito europeo fino alla II guerra mondiale, che, anche nel caso degli ebrei «assimilati» – in genere di lingua italiana e di sentimenti irredentistici nella «unmittelbare Stadt Triest» –, garantiva una «piccola differenza» in termini di curiosità d'indagine, irrequietezza culturale, anticonformismo: un corroborante e scomodo «talento ebraico» (Julius Braunthal) che è in opera, come un germe lievitante, nella cultura di Svevo, Saba, Michaelstaedter, Voghera, ecc. (per restare in area giuliana).

Impossibile individuare, con la brevità qui necessaria, i caratteri specifici di questa cultura: in primo luogo andrà detto, ripetendo le parole che Cremieux scrisse a proposito di Svevo presentandolo nel 1926 all'Europa (e all'Italia), che i suoi protagonisti, e i personaggi «di carta» che vi prendono vita, nuotano nella realtà di Trieste come quelli di Proust fra le onde dell'«alta società»; in altre parole, possiedono, o conquistano con sforzo accanito di conoscenza di sé (in un contesto specifico e nelle circostanze determinate della loro posizione umana e sociale), una marcata fisionomia locale, e la manifestano in un originale italiano di frontiera di registro medio (magari «barbaro», come ha scritto Contini a proposito di Svevo raccontando la *Letteratura dell'Italia unita*, ma che «non menoma la (loro) potenza espressiva»), alieno da ogni venatura estetizzante (anche in anni di trionfante dannunzianesimo), atto di fede etico e culturale piuttosto che naturale estrinsecazione di una identità pacificamente posseduta (si ricordi la «scorciatoia» di Saba a proposito di uno Svevo che, potendo scrivere bene in tedesco, preferì scrivere «male» in italiano). E con questi strumenti filtrano tematiche «nordiche», trovando nella patria ristretta del loro microcosmo cittadino quella finestra sul mondo che molti figli di più grandi e orgogliose tradizioni culturali sdegnavano di aprire; capaci in tale maniera di assumere un ruolo altissimo di mediatori culturali, da Nord verso Sud, da Est verso Ovest (basta pensare a Freud ed alla psicoanalisi, e qui il discorso si farebbe lungo, che senza la stazione di transito triestina avrebbe probabilmente ancor più ritardato il suo ingresso in Italia). Si veda per esempio, e anche in questo caso bisogna procedere per salti e per sintesi, come Svevo interpreti personalizzandola la grande tematica centro-europea della malattia, dandole la forma, nel romanzo maggiore, di quel nevrotico vizio del fumo che tanto favorevolmente colpì Joyce alla prima lettura. Malattia che viene sì intesa, con ironia nutrita di fecondi succhi d'Oltralpe (Sterne, Jean Paul, ecc.), come depotenziamento, ipocondria, esilio dall'attivismo, spesso fine a se stesso, degli uomini «sani», ma che contiene, insieme, germi di sviluppo di nascoste potenzialità («solo noi malati sappiamo qualche cosa di noi stessi», dichiara Zeno nel capolavoro sveviano); alibi per coltivare indisturbati quell'«assenza continua ch'è il mio destino», sono parole di Svevo tratte dall'arguto *Soggiorno londinese*, eppure, nel tempo stesso, strategia di una più intima adesione al mistero dell'essere e «maschera» sotto la quale l'antico «inetto» di *Una vita* e di *Senilità* si avvicina avidamente ai beni della vita. O si consideri l'epica della quotidianità messa in opera da Saba (a lungo scambiato, impropriamente, per un epigono dei Crepuscolari), mediata da una poesia quale poteva sorgere in una città giovane e ricca, tumultuosamente in espansione, borghese e plebea, scarsa di cultura umanistica e quindi, geneticamente, poco predisposta al frigidissimo formalismo dei pedanti, e tutta sbilanciata invece sulla modernità e le sue ansie: un poesia intimamente pervasa di interrogazione e di dubbio, e pur tuttavia testarda nel conservare, con esiti formali straordinariamente suggestivi, il legame ombelicale con la grande tradizione lirica italiana. Va detto infine anche di Scipio Slataper che nel capolavoro, *Il mio Carso* (1912), lungo racconto in prosa lirica pienamente inserito nella temperie della letteratura vociana, piega il motivo vitalistico e irrazionalistico della Kultur a prospettive di tollerante apertura, esprimendo una fiducia nelle tradizioni italiane di civiltà e di cultura che il fascismo farà, purtroppo,

del suo meglio per smentire. «Vorrei dirvi», così l'esordio del libro, «sono nato in Carso, in una casupola col tetto di paglia annerita dalle piove e dal fumo (...) Vorrei dirvi: sono nato in Croazia, nella grande foresta di roveri (...) Vorrei dirvi: sono nato nella pianura morava (...) Vorrei ingannarvi ma non mi credereste (...) Voi capireste subito che sono un povero italiano che cerca di imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni.» Atto di fede che non rinnega le origini «allogene», ma le acquisisce, senza sensi di inferiorità o supponenza «coloniale», come tramite indispensabile per la missione mediatrice assegnata allo spirito italiano.

Incorporata, dopo la vittoria militare del 1918, al Regno d'Italia – la nostalgia e l'ideale che diventano realtà – Trieste vede attenuarsi e poi perdersi lo scomodo ma vivificante raccordo che la legava con un caldo nodo ombelicale alle terre del Nord: l'immagine, tramandataci da molti testimoni, dei carretti dei *bouquiniste* traboccanti di libri in tedesco, per anni e anni ancora dopo il tracollo dell'Impero e l'annessione di Trieste al regno d'Italia, rappresenta il simbolo malinconico di una identità multipla che va perdendosi. Di conseguenza la generazione seguente di scrittori sarà costituita da narratori attenti magari anch'essi, il Quarantotti Gambini, lo Stuparich, ecc., alla specificità giuliana (ed istriana), ma in chiave, sia detto senza veleno, di colore locale, ventricolo che pulsa, intenerito, al ritmo del campanile di città in un cuore però ormai tutto esclusivamente italiano. Scrittori che si assumono anche il compito, è il caso di Stuparich nei confronti di Slataper, di cultori devoti della memoria del passato e dei suoi numi tutelari, dando inizio proprio allora al «mito» di Trieste, nei suoi aspetti positivi (trampolino di lancio per aperture multiculturali e sovranazionali) quanto nelle sue deteriori liturgie: sciropposo civettare, tutto al passato remoto, con i simulacri del mondo che fu, querimonioso senso di esulanza rispetto ad un miraggio di vita intensa e tumultuosa ormai irrimediabilmente alle spalle (il porto gremito di navi, il sì il da il ja che si intrecciano in un pacifico caos, lo spirito di sostanziale tolleranza sotto le ali dell'aquila a due teste, ecc.). Dove forse meglio si riconosce il valore positivo della «funzione» Trieste fino ad anni successivi al secondo conflitto, è però piuttosto nell'attività di un manipolo di studiosi e traduttori che continuano imperterriti a ritessere nell'estremo Nord-est i fili che la guerra aveva tranciato: Devescovi, Spaini, Mittner, Pocar, per sfoltire al massimo il vasto bosco di nomi. Rimane invece, colpevole mancanza, il disinteresse (e quindi l'assenza di viabili percorsi di scambio) per le culture e le letterature del mondo slavo più vicino, quello sloveno e croato. Uno dei sintomi di quella sindrome che la Trieste italiana ha ereditato, e che ancora stenta a superare, dal secolo «breve» dei conflitti nazionali.

A scuotere dal letargo una città sonnecchiante su sfioriti allori, riproponendo, con le ragioni della storia e della geografia, un ruolo culturale rinnovato, non senza conflitti, lacerazioni, osteggianti manovre di retroguardia, contribuiscono agli inizi degli anni '60, soprattutto due libri, baricentro di un movimento complesso di cultura e letteratura che Elvio Guagnini ha definito la «nuova stagione triestina». E mi riferisco a *Materada* (1960), opera prima dell'istriano, ma triestino d'adozione, Fulvio Tomizza, e al *Mito absburgico nella letteratura austriaca moderna* (1963) di Claudio Magris; libri che «sfondano» in duplice direzione quel bozzolo di ispida auto-commiserazione e risentito isolazionismo in cui la cultura triestina si stava chiudendo. Tomizza in-

augura, evitando derive vittimistiche o toni gelidamente sprezzanti, un rapporto finalmente costruttivo con le culture e le letterature dell'oriente slavo, di cui ha, fra l'altro, il merito di far conoscere in Italia una grande voce pressoché sconosciuta, quella dello sloveno Ivan Cankar: il fatto che nella Penisola, paese vocazionalmente rivolto all'Occidente (per quanto si estenda come un ponte verso il Nord-Africa, altra sua bella contraddizione), nulla si sapesse di lui, appare in fondo comprensibile; meno la disattenzione nei suoi confronti (e che dire, un caso analogo, di Kosovel, il massimo cantore del Carso, l'altipiano roccioso che circonda la città?) da parte della Trieste italiana nella cui lega il metallo sloveno è da sempre componente di base. Lo sforzo di ripensamento e di superamento di un passato difficile costituirà la definitiva chiave di volta dell'attività di uno scrittore che, con forti tratti di originalità tematica e stilistica, a partire dal romanzo d'esordio fino al postumo *Sogno dalmata* (2001), non ha mai cessato di porre in modo positivamente aperto e problematico il tema dell'appartenenza; prendendo spunto dalla concreta esperienza di «pendolarismo» linguistico e culturale che ha caratterizzato la sua parabola di uomo di due mondi, di figlio – nel crogiolo istriano – della «più spontanea e dolce bastardaggine del mondo» (*Sogno dalmata*) in un periodo della storia in cui il confine tra Est ed Ovest andava solo lentamente, e con molti traumi, permeabilizzandosi: un'esperienza sofferta ma tanto fruttuosamente meditata da fare di lui uno dei più alti profeti di un'Europa unita nella diversità. Differente nei risvolti esistenziali, ma non nella sostanza etico-culturale il caso di Magris: demistificatore e insieme poeta (per la raffinata eleganza del suo saggismo) del mito absburgico, si fa anch'egli promotore di un «voltar pagina» in tema di chiusure e intransigenze fondato sul rispetto che nasce dalla reciproca conoscenza, tanto verso Nord quanto verso Est. Saggista, narratore, giornalista, quanto instancabile organizzatore culturale, è una voce ancora viva ed ascoltata nel non sempre facile contesto triestino e dà il meglio di sé, oltre che in un modulo misto saggistico-narrativo che ha messo agli atti e superato con onore la crisi del romanzo, nell'esplorazione di luoghi di confine (in ogni senso) dalle particolari connotazioni etico-esistenziali ed etnico-linguistiche (*Microcosmi*, 1997), dove lo spirito di tolleranza dell'uomo si fonde alla capacità di penetrazione dello studioso e all'intensità di resa letteraria del narratore di razza, facendo così risultare l'inclinazione multiculturale, la disponibilità verso l'Altro – attribuito in passato di élite molto ristrette e virtù, negli anni che corrono, nuovamente minacciata da ciechi rigurgiti di campanile – istintiva e naturale come l'atto del respiro.

Chiudendo la breve carrellata, è il caso di riallacciarsi, giustificandola, a quell'«eccezione» di cui si è parlato all'inizio di queste pagine: Tomizza, classe 1935, Magris, nato nel 1939, sono stati testimoni non tanto delle atrocità della guerra quando dello strascico di odi e di livori, di chiusure e intolleranze che essa ci ha lasciato in pesante eredità, fino quasi ai giorni nostri; in entrambi, Tomizza, uomo di confine, nato nell'istriana Materada e presto esule a Trieste (nonostante la sfumata affinità ideologica con il regime jugoslavo), in Magris, germanista e marito di Marisa Madieri, esule fiumana, scrittrice e quindi possibile tramite (ma non si deve sottovalutare lo scrittore che può aver ben trovato con i propri mezzi la strada di uno dei suoi percorsi di virtù) di un sensibilizzato interesse nei confronti dell'Est, la tematica del confine (con tutto

ciò che questo significa, nel senso più profondo e più pieno) risulta un dato assolutamente naturale. Ma non lasciano scuola, non hanno seguaci. I giovani scrittori triestini, immersi in una realtà globale che sembra uniforme solo perché si possono consumare Pepsi e patatine a Città del Messico come a Vladivostock, perché Honda e Toyota sfrecciano sulle nostre strade ormai più numerose delle automobili europee ed i cinesi vendono riso e cianfrusaglie nelle stradine medievali dei borghi appenninici con la stessa naturalezza con cui lo farebbero a Canton o a Shanghai, perdono sensibilità per le differenze, quelle vere e profonde, incise come ferite, magari sottopelle, nella carne dei popoli, metabolizzate o peggio, incistate per effetto di secoli di scontri e diffidenza; proprio mentre, e con esiti spesso catastrofici, le identità locali si ribellano all'omologazione, si riaffacciano, figlie dell'insicurezza del presente, antiche intransigenze, nazionali, etniche, religiose. Dovremmo rassegnarci allora a vedere in Danone e Bofrost (per fare i primi nomi che vengono in mente) i mediatori del nuovo cosmopolitismo europeo, da plasmare, secondo i parametri di un McMondo di consumatori felici e irresponsabili, con gli strumenti di un pensiero unico sottile come il ghiaccio, e come quello pericolosamente sdruciolevole (intendo ovviamente il duplice pericolo di assoluta piattezza culturale e di devastanti ricadute sciovinistiche)? Correndo il rischio di confermare, con la superficialità o il silenzio, stereotipi di cui ci stiamo a fatica liberando.

E tutto ciò anche in una città di confine (che perderà il suo senso «doganale» già nel 2004, mantenendo intatto però il valore di barriera culturale e linguistica) nella quale l'*Erlebnis* multiculturale è un dato di fatto normale e quotidiano e basta mettersi in punta dei piedi (con un po' di concentrata attenzione, lo concedo) per cogliere qualche lampo di alterità in quelle terre vicine dove, nello stesso modo e con le stesse speranze, sguardi speculari si volgono intanto dalla nostra parte? Ecco il pericolo, per giungere al nodo decisivo: mancare l'occasione di capire e di valorizzare le diversità storico-culturali sulle quali, e non contro le quali, dovrà necessariamente maturare l'identità europea del futuro. E che nel *melting-pot* triestino – dove l'interrogativo identitario appare oggi quasi quanto ieri una costante sostanziale della coscienza cittadina – si manifestano sia in forma di virus che in quella di anticorpi, come rigurgiti di barbarie e straordinari momenti di apertura e collaborazione, come bisogno esistenziale (e a volte nevrotico) di appartenenza (con il risvolto di voler a tutti i costi inglobare l'Altro oppure escluderlo) e come *pathos* della diversità, esigenza corroborante di dialogo e confronto da vivere sfidando ogni identità stereotipante. Tomizza e Magris, sul versante italiano, mostrano la strada. Per quanto sia assolutamente vero che i grandi scrittori non nascono a comando, non ci sarà qualcuno fra i giovani intellettuali del Nord-est che abbia voglia di accettare la sfida?

SUGGERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Angelo Ara e Claudio Magris, *Trieste – Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1987

Zygmunt Bauman, *Intervista sull'identità*, Roma-Bari, 2003

Elvio Guagnini, *Trieste: ponte tra culture e Cultura in regione*, in *Storia d'Italia – Le regioni, Il Friuli Venezia-Giulia, II*, Einaudi, Torino, 2002

L'immagine televisiva

LUIGI TASSONI

ALCUNE RIFLESSIONI SUL MEZZO TELEVISIVO COME PRODUTTORE DI «IMMAGINI» A PIÙ CODICI (DALLA BASE AUDIOVISIVA, ALLA MESCOLOANZA DEI GENERI NELLE TRASMISSIONI TELEVISIVE E PERSINO DELLE LINGUE) TOCCANO DA VICINO LA DIMENSIONE DELLO SPETTATORE EUROPEO, IN MODO PARTICOLARE, DATA LA COMPONENTE MULTIETNICA E, ORMAI, MULTILINGUISTICA CHE CARATTERIZZA TANTO LA RICEZIONE QUANTO LA PRODUZIONE.

Sarebbe inevitabile, anche nell'ottica che ci siamo proposti in questo saggio, non tenere conto di quell'oggetto adibito a produrre immagini tanto prepotenti da entrare nel nostro quotidiano. Parlo, è evidente, della televisione: *mezzo* tanto amato quanto deprecato, talvolta temuto talvolta capace di creare vere e proprie dipendenze, e in ogni caso *mezzo per*, ovvero straordinaria potenzialità a tutto campo.

Quale tipo di immagine insinua nel nostro privato la televisione? E soprattutto: quale processo semiotico si stabilisce nel «patto» televisivo tra trasmissione e ricezione?

Non desidero qui affrontare problemi complessi che riguardano il campo della comunicazione in ambito sociologico, né naturalmente valutarne la portata psicologica, come è stato già fatto da esperti ferratissimi in materia. Lo scopo di questo breve saggio è meno ambizioso e riguarda semplicemente la considerazione dell'immagine televisiva, in quanto essenzialmente immagine audiovisiva, in rapporto ad un *attore potenziale* ossia il ricevente. Dunque, in questa prospettiva si darà meno rilievo ai cosiddetti *effetti di realtà* prodotti dal mezzo televisivo a danno o a vantaggio del telespettatore (cfr. Eco, 1964 (1990 c, pp. 317–357), e 1990 b (2), pp. 163–179, nonché Volli, 2000, pp. 282–284).

Quando normalmente si considera che la televisione, cioè il messaggio audiovisivo da essa trasmesso, possa produrre degli effetti di realtà si indica il fraintendi-

mento secondo il quale, con il patto di veridicità accettato dall'attore potenziale e passivo, il complesso delle sollecitazioni provenienti dal mezzo mirerebbero a riprodurre quella realtà esterna composta da referenti accessibili, comprensibili e percepibili dal telespettatore stesso. Ora, accettiamo già in partenza che così non è in quanto la televisione può essere considerata un manipolatore di referenti e un produttore di referenti che vengono solo momentaneamente scambiati per reali dall'attore potenziale, e possibili in virtù dell'azione combinata di vari tipi di significanti che sembrano ma non sono effetti di realtà. Sono invece, anche se il telespettatore lo realizza in ritardo e con attenta elaborazione mentale, effetti di una strategia narrativa, secondo le strategie possibili nei generi televisivi, sui quali torneremo più avanti. Per ora diciamo che il mezzo si riferisce a (cattura) referenti presunti reali, che agisce mediante significanti materiali audiovisivi (imitazione, documentazione, ecc.), e contemporaneamente produce referenti propri, interni alla tipologia di immagine elaborata entro lo schermo, persino in modo autoreferenziale.

Lo schermo: può lo spettatore accettare immagini schermate, fuggevoli, precarie e tuttavia presenti, senza sforzo da parte sua, là dove egli colloca un apparecchio televisivo? Lo schermo rappresenta la possibilità di ricevere la gran massa di significanti, rielaborati dal ricevente come referenti altri, referenti di uno schermo, che sembrano il mondo ma non lo sono.

La televisione è necessariamente autoreferenziale. Ma c'è una maniera del tutto opposta di creare autoreferenzialità fra il linguaggio della televisione e il linguaggio della poesia. In quest'ultimo caso il discorso e la parola configurano il Senso nella più completa inconsapevolezza del tipo di lettore a cui sarà destinato il testo, anzi provocando spesso una rottura che non mira al consenso; mentre la gratificazione, il consenso, il soddisfacimento, l'attenzione sono prerogative di quel Senso prodotto dal genere televisivo che deve andare a bersaglio verso un gruppo – tipo di riceventi (e qui casca l'asino: la poesia esige lettori il più possibile attivi, mentre la televisione no, e anzi pone la passività fra le ipotesi possibili per la trasmissione del messaggio).

A un grande poeta come Andrea Zanzotto, riflettendo in alcune pagine della fine degli anni Settanta proprio su questa relazione, veniva fatto di scrivere:

La televisione è un mezzo che potrebbe essere particolarmente attivo e creativo per favorire un clic nello stesso tempo individualizzato e «comunitario», dopo aver fornito i mezzi più precisi e opportuni per compiere tutti i *gradus ad Parnassum*, in maniera da arricchire il clic anche dell'auspicabile fondazione motivazionale entro una lucida consapevolezza. (Zanzotto, 1999, pp. 1329–1330)

Il clic di cui parla il poeta può scattare là dove il linguaggio produce come proposta non persuasiva ma problematica una apertura del Senso normativo e dunque anche della significazione. Qui sta il sottile atto di contraddizione della televisione: essa è in grado di elaborare la più dinamica e colossale delle semiosi ma per far ciò non deve rinunciare alla persuasività, alla chiusura del Senso ovvero alla diffusione di una norma del messaggio, alla conclusività della significazione (la poesia, si sa, è essenzialmente inconcludente, sperimentalmente inconcludente e perciò produttiva). Deve insomma indirizzarsi.

Ciò che ho appena detto è una elaborazione dinamica e colossale della semiosi poggia sul «potere» dell'immagine che è però un'immagine tanto visiva quanto uditiva, cioè configurata tanto da significanti della visività quanto da significanti acustici. E perciò a tentare di definirla, la televisione, si deve tenere conto di questa caratteristica fondante di un mezzo tra i più quotidiani, familiari, introiettivi, piacevoli e legati alle umane abitudini. Tuttavia, come fa notare Ugo Volli, «qualunque discorso sulla televisione come mezzo non può che essere ambiguo e finisce col muoversi contemporaneamente su diversi piani, ingenerando facilmente confusione» (Volli, 2000, p. 282). Il perché lo dimostra la definizione di televisione approntata dal semiologo:

Quel che chiamiamo genericamente televisione è insieme un certo sistema tecnico di trasmissione delle immagini in movimento, l'apparecchio domestico che ci permette di ricevere queste immagini, l'apparato che le produce, il complesso dei contenuti che vi circolano, la forma concreta che questo sistema tecnico ha assunto in termini di generi, di organizzazione nel tempo (*palinsensti*), di effetti cercati sul pubblico, di struttura economica e sociale. (Volli, *ibidem*)

Ma direi prima di tutto che dal punto di vista semiotico la televisione ingenera un discorso ambiguo in quanto essa è un paradosso domestico: porta in casa nell'arco completo delle 24 ore tali e tante immagini audiovisive che non si può sapere fino a che punto un individuo normale posto di fronte a tale ondata riuscirebbe a sopportarne l'urto. Insomma, prima di tutto la televisione produce un eccesso: un eccesso di codici, di messaggi, di segni, un ipercodificazione in direzioni culturali diverse, nonché un supercodice interno, a uso e consumo dell'attore che premendo il tasto del telecomando accetta il patto, e in modo del tutto differente rispetto al lettore che sfogliando la prima pagina del romanzo accetta il patto della lettura, o dello spettatore che comprando il biglietto accetta quello cinematografico.

Una delle diversità sta nella pratica dello *zapping*: si interrompe, si riprende si sostituisce, si salta per interferenze che possono spezzare ogni intenzione di coerente trama narrativa. Davanti alla TV si passa da un frammento all'altro, come per brevi scosse di indicatori audiovisivi, ma non si approda a nulla. L'attore ha riempito il tempo e forse si è riempito di immagini, ma possiede un pieno vuoto, senza direzione, senza percezione effettiva di segno.

L'immagine televisiva è diventata sempre più con il tempo il risultato di una manipolazione tecnologicamente sapiente sia sul piano visivo che su quello acustico (nella realtà raramente vediamo immagini così ravvicinate e udiamo suoni o rumori così distintamente). Perciò l'immagine, nell'intersezione di significanti audiovisivi, risulta una amplificazione. Pensiamo a una partita di calcio, con la moviola che pochi secondi dopo l'azione trasmessa in diretta secondo una diversa angolatura ravvicinata, ci dà la concentrazione assoluta sull'azione, ossia blocca l'azione stessa, il tempo, la dinamica. Il movimento dell'immagine si pone al centro del mondo, maggiormente se procede verso la stasi.

Di paradossi la televisione ne propina in gran quantità. Prendiamo quello della ripetizione delle immagini. Mentre in un normale processo comunicativo e creativo esse assumono una tipologia di progressione del discorso (Deleuze parla appunto

di ripetizione che differenzia a partire dal linguaggio letterario), entro il mezzo televisivo la ripetizione convince, cioè in qualche modo chiude o addirittura blocca il discorso in atto, indirizzandolo verso l'esterno (in pubblicità, ad esempio, verso l'acquisto del prodotto in commercio).

Eco ha individuato [cfr. Eco, 1964 (1990 b), pp. 164-165] due categorie basilari di programmi televisivi: quelli di informazione e quelli di fantasia o di finzione. Sostanzialmente tutte le tipologie possibili in tutte le combinazioni possibili si rifanno a queste due elementari categorie di base, all'interno delle quali il semiologo sottolinea una concomitanza in comune: in entrambi i casi ci troviamo di fronte a qualcuno che parla guardando in camera o a qualcuno che parla senza guardare in camera:

coloro che non guardano in camera fanno qualcosa che si ritiene (o si finge di ritenere) che avverrebbe anche se la televisione non ci fosse, mentre chi guarda in camera sottolinea il fatto che la televisione c'è e che il suo discorso «accade» proprio perché c'è la televisione. (Eco, 1990 b, p.166)

Dunque, la televisione c'è, e quell'immagine esiste perché la camera e il microfono l'hanno scelta. Possiamo dire che rispetto all'immagine scelta la televisione è una *conditio sine qua non*? Sì, possiamo dirlo, e aggiungeremo che la tecnologia televisiva non si limita a *prendere* l'immagine come referente ma la condiziona come abbiamo visto: manipolazione, amplificazione, contestualizzazione. Siamo ancora all'eccesso di produzione segnica, e probabilmente anche alla dispersione prevista di alcuni elementi significanti, come a volte la parola che diventa inutile, se arriva meno velocemente dell'immagine visiva. Talvolta in un telegiornale la notizia in sé non vale quanto un brandello di carne umana.

E però con il progredire delle tecnologie non solo il video quanto anche l'audio è oggetto di attenzioni capillari. L'immagine è sempre più prodotto della reciprocità dei due costituenti. Non a caso l'industria cinematografica se ne è servita in pieno, e proprio l'identificazione dell'immagine come insieme di significanti audiovisivi ha decretato il successo (basato sul fattore emozionale) di film come *Lo squalo*, *Salvate il soldato Ryan*, *Gladiator* o *Any given Sunday* (film che però, passati alla proiezione televisiva, non avranno lo stesso «tipo» di immagine).

E cosa accade se si decide di spegnere la televisione, di rinunciare al flusso delle immagini audiovisive, al fiume di significanti audiovisivi? L'opposto del rumore televisivo è il silenzio, il silenzio popolato del proprio *habitat* naturalmente, dunque un silenzio relativo, ma comunque subentrato a quell'effetto di straniamento e a quella percezione dell'estraneità del sé anche come fisicità che il rapporto di dipendenza televisiva produce nello spettatore.

La televisione moltiplica la possibilità di immagini, le impone sulla superficie del tessuto neuronale. Ma la mente avrà il tempo di considerarle? In effetti l'interruttore mentale non si spegne così facilmente come l'interruttore dell'apparecchio televisivo.

Dunque il mezzo televisivo può essere considerato un contenitore pullulante di segni a livello audiovisivo, di immagini-segno, di un'infinità di significanti messi

in opera attraverso vari codici utilizzabili nella narratività televisiva. Questo enorme produttore di inferenze, di tracce semiche, di semiosi, emette però messaggi virtuali dal momento che essi partono anche se nessuno li richiede, e arrivano in milioni di case con un effetto virtualmente previsto. La televisione naturalmente sfrutta al massimo le possibilità di previsione di una soglia di ricezione, di un ben individuato orizzonte di attesa, che per quanto produca messaggi medi e spesso mediocri, allo stesso tempo conosce anticipatamente un determinato pubblico, una tendenza, il ventaglio della richiesta. In questo senso possiamo dire che la televisione sorprende prevalentemente quando fornisce un «prodotto» (un programma) mirato. Eppure spesso genera una equivoca confusione sul riferimento. Possiamo infatti dire che lo sforzo maggiore dell'immagine audiovisiva sta nel manipolare adeguatamente dei referenti servendoli bell'e fatti e credibili sul piatto di un pubblico prevedibile. In questo necessita di una buona dose di passività abitudinaria da parte del pubblico.

La cosiddetta televisione interattiva è un'utopia, un'illusione creata a bella posta per rassicurare lo spettatore sulla sua stessa passività (in questo senso l'illusione è la medesima provocata dai videogiochi che sembrano giochi aperti a tutte le possibilità, mentre in effetti si basano su un prefissato circuito chiuso). Tuttavia la televisione è anche narrazione: e qui il codice narrativo audiovisivo, per esempio nel caso di inchieste o di *talk-show*, mostra volentieri anche il proprio meccanismo metanarrativo (frasi come «il bello della diretta», la camera in movimento, la *consolle* del regista, lo specchio segreto).

Non possiamo perciò non considerare il grande potenziale informativo e cognitivo posto in essere dall'immagine televisiva, e proprio a livello di immagine come insieme di significanti audiovisivi, capaci di trasmettere il racconto di un mondo per molti altrimenti invisibile se non inimmaginabile.

Al polo opposto della semiosi complessa che si genera riguardo all'immagine televisiva troviamo il silenzio.

Il silenzio come assenza, pausa, sospensione, parentesi, quel silenzio che nel mondo della televisione non è concepibile, e dunque non lo si ammette quasi mai perché corrisponderebbe al vuoto, in un mezzo in cui il vero potere sta nel pieno. I significanti audiovisivi sono costretti a una continua emissione materiale sollecitata dal fatto che, qualora ci fosse silenzio (il video nero o l'assenza di audio), il mezzo televisivo si riterrebbe spento e improduttivo. E qualora una delle due masse di significanti anche separatamente cessasse di far sentire la propria presenza, ci sarebbe sempre l'alternativa del solo audio in assenza di video, o del solo video in assenza di audio. E perciò avremmo sempre un certo tipo di immagine: visiva o uditiva.

Il problema fondamentale di ogni teoria dell'immagine, come ho più volte detto (per esempio in Tassoni 1999, e 2000), è il predominio assegnato da chi la studia all'impero del visivo, mentre sappiamo ormai che ogni immagine si forma o si interpreta (selettivamente) con il concorso di più fattori e domini percepibili.

È chiaro che nel caso della televisione la connessione e il potenziamento della pratica video-audio sono esclusivi perché escludono ogni altro principio percettivo.

Secondo Luis Prieto nell'immagine cinematografica il referente interviene come mezzo (Prieto, 1991, p. 144). Ora, pur senza addentrarci molto nella definizione

che meriterebbe qualche puntualizzazione, possiamo dire che nell'immagine televisiva il referente deve essere manipolato al punto da creare una referenzialità di tipo televisivo che non sempre corrisponde alla strategia narrativa messa in atto dal programma ma alla referenza dominante della televisività. Giustamente Umberto Eco ha parlato di *simulacri* dell'enunciazione messi in scena dai programmi in cui finzione e informazione si intrecciano (per esempio le serie del tipo *Chi l'ha visto?*) (Eco, 1990 b, p. 169). Ma possiamo accettare la conclusione che la televisione passa da specchio della realtà a produttore di realtà? (Eco, *ivi*, p. 170)

La questione è inquietante. Non credo che la televisione sia mai stata uno specchio della realtà né che la realtà messa allo specchio proponga una immagine identica di se stessa, fedele e veritiera. D'altra parte non credo che la televisione si limiti in generale a produrre una realtà, sia pure fittizia e televisiva (gli psicodrammi in diretta, ma anche le *telenovelas*, ad esempio), né che, per i motivi appena esposti, si possa parlare di «imperialismo dell'immagine» (cfr. Caprettini, 2001, p.139). È invece pertinente parlare della televisione come produttrice e diffusore di «simulacri», appunto di immagini come simulacri, immagini destinate a sparire come fantasmi, come apparizioni, forse a brandelli conservate in una infinitamente piccola percentuale in qualche ricettacolo della memoria. È così che il cervello rielabora le realtà, che sono appunto molteplici. Quanto ai simulacri della televisione, come dimenticare che sono *solo* immagini?

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- CAPRETTINI G. P. (2001), *Totem e tivù Cronache dell'immaginario televisivo*, Roma, Meltemi
- ECO U. ID. (1990 a), *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani
- ID. (1990 b), *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani
- ID. (1990 c), *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani (1964)
- MARONE G. (2001), *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi
- PONZIO A. (1999), *La comunicazione*, Bari, Edizioni B.A. Graphis
- PRIETO L. J. (1991), *Saggi di semiotica. II Sull'arte e sul soggetto*, Parma, Pratiche
- TASSONI L. (1999), *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci
- TASSONI L. (2000), *Breve storia dell'immagine semiotica*, in «Nuova Corvina», n. 8, Budapest, Istituto Italiano di Cultura, pp. 113–131
- VOLLI U. (2000), *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza
- ZANZOTTO A. (1999), *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Meridiani Mondadori

Le parole «europee» dell'italiano

Si condannino (come e quanto ragion vuole) e si chiamino barbari i gallicismi, ma non (se così posso dire) gli europeismi.

(Giacomo Leopardi)

Caro Peppino. La disgrazia della chiesa di San Paolo è veramente, come voi dite, europea.

(Giacomo Leopardi)

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

IN PRINCIPIO SI TRATTAVA SOLTANTO DELLA MERAVIGLIOSAMENTE BELLA FIGLIA DI AGENORE (O DI OCEANO), EUROPA («COLEI CHE HA GLI OCCHI AMPI» O «IL VOLTO LARGO»), DI CUI SI ERA INVAGHITO IL POTENTISSIMO GIOVE:

... il padre e signore degli dèi, colui che ha la destra armata di fulmini a tre punte, che con un cenno fa tremare il mondo, assume l'aspetto di un toro e mescolatosi alle giovenche mugge e gironzola, bello, sul tenero prato. (...) La figlia di Agenore lo guarda meravigliata: è così bello, non ha affatto un'aria battagliera. (...) A un certo punto la figlia del re si azzarda a sedersi sul dorso del toro, senza sospettare chi sia in verità. Allora il dio, allontanandosi con fare indifferente dalla terra e dalla spiaggia asciutta, comincia a imprimere le sue false orme sulla battigia, poi va più avanti, poi si porta via la preda sull'acqua in mezzo al mare.

Lei è piena di spavento, e si volge a guardare la riva ormai lontana. La destra stringe un corno, la sinistra è poggiata sulla groppa. Tremolando le vesti si gonfiano alla brezza.
(Ovidio II, 847-875)

Da quell'amore sarebbe nato – tra gli altri – Minosse, re di Creta, ed è opinione di non pochi studiosi che la storia di Europa rapita da Zeus altro non fosse che la proiezione di una storia cretese tanto antica da contenere un riferimento al dio del Sole, Zeus Tallaios, ovvero al dio-toro dei cretesi, che sotto simili spoglie appariva nelle sue manifestazioni «antropomorfe» (v. Kerényi 1980:96-100, in cui si ricorda tra l'altro come anche in seguito ritorni il motivo del toro, a proposito del concepimento del Minotauro): per di più, il marito di Europa era Asterio («il re delle stelle») e forse è dovuto a così tante connessioni astrali se il nome della regina di Creta (Grant-Hazel

1986:165–166) avrebbe conosciuto una fortuna maggiore di quella dei nomi di tanti altri dèi dell'Olimpo!

L'Europa dei Greci, contrapposta all'Asia ed inclusa nell'area che comprende la Grecia e la sua zona di colonizzazione (l'Italia e le coste mediterranee di Gallia e Spagna), è destinata ad essere «scavalcata» dall'ottica intercontinentale dei Romani: bisognerà attendere il Medioevo, in particolare Carlo Magno («rex pater Europae»), perché il nome del continente venga citato sempre più spesso (v. Ullmann in Chabod 1999:29), in significativo rapporto semantico con la «Ecclesia», al contrario dell'aggettivo *europaeus* che viene quasi dimenticato, cancellato dall'uso. E sarà, tra gli scrittori d'Italia, proprio Dante a fare un uso reiterato, soprattutto nelle sue opere scientifiche (*De vulgari eloquentia*, *Monarchia*), del termine *Europa*.

L'aggettivo riappare, come *europaeus* (dunque con maggiore aderenza al modello greco *EurŪpeios*, v. DEI 1975:1569), nel secolo XV, con il grande umanista Enea Silvio Piccolomini: il modello volgare *europico*, usato nel secolo precedente da Boccaccio per una descrizione squisitamente geografica (*Così come quello [mare] che verso Affrico si distende, chiamano Affricano, così questo, Europico, il quale si stende infino all'isola di Creti*. In GDLI 1972:514), non ebbe dunque grande fortuna, così come non l'avrebbe avuta l'infranciosato e «mondanizzante» *europeano* (A. Verri: *Riceve gli amici e forastieri, che la frequentano come la sola 'europeana' di Roma*. In GDLI 1972:513) qualche secolo più tardi. A partire dal diciottesimo secolo si diffonde l'uso di *europeo* (GDLI 1972:514), quasi sempre in esempi che lo mettono in contrasto con «cose» d'Africa o d'Asia, dunque partendo da un significato prettamente geografico, passando per una forte caratterizzazione morale, di qualcosa che si riconosce in un determinato «costume continentale», fino ad assumere sfumature sempre più entusiaste, nel caso esemplare di quelle propagandate dalle idee mazziniane (*Ad ogni pagina si parla di federazione Europea, di congresso Europeo*. In GDLI 1972:514).

Non possiamo fare a meno di osservare che proprio in virtù della già citata differenziazione–caratterizzazione di natura continentale, il termine *europeo* finisce per indicare una vera e propria maniera di essere che sovente si estende fino al tentativo di trasformare quanto è, appunto, «altro»: questo proposito è chiaramente dimostrato dalla parola *europeizzare* (come, per esempio, in Gramsci: *Alla Germania era stata assegnata la missione di europeizzare la rivoluzione russa*. In GDLI 1972:514) e dal suo derivato *europeizzazione*, termini che sono stati, in età contemporanea, aspramente censurati – ovvero utilizzati secondo un'accezione negativa – in conseguenza della rivalutazione di ogni civiltà non europea caduta vittima dei numerosi colonialismi apportatori di *europeizzazione*. In una prospettiva centripeta, ritroviamo termini come *eurocentrico* ed *europ(e)centrico*, ampiamente utilizzati per la descrizione di un atteggiamento che privilegia una determinata ottica storico–culturale, di volta in volta smentita dai nuovi equilibri politici od economici (B. Croce: *Dovrebbe essere evidente che la storia, concepita da europei, non può non essere «europocentrica»*. In: GDLI 1972:514).

Diverso è il discorso per *europeismo*, *europeista* ed *europeizzante*, parole legate piuttosto ad una concezione della vita politica e culturale di questo continente, legata

ad un non sempre ben definibile sentimento di unità spirituale che lega le nazioni d'Europa: ce ne accorgiamo proprio in questi anni, quando nei Paesi di recentissima adesione all'Unione Europea si afferma che, in fondo, la cosiddetta *entrata in Europa* non è altro che un ritorno, dopo un periodo in cui la divisione del mondo (e soprattutto del nostro «piccolo mondo») in due blocchi di diverso orientamento politico ed economico ha significato l'esclusione dalla comune cultura e da un comune *modus vivendi* che viene comunque considerato, ancora oggi, una sorta di privilegio sociale. Una parola che in qualche modo ci riconduce a quegli anni di separazione, è il sostantivo *eurocomunismo* ('tipo particolare di comunismo diffuso nei paesi dell'Europa occidentale e particolarmente in alcuni di essi', in DELI 1990:407): in questo caso, il prefisso *euro-* si riferisce all'Europa occidentale, quindi esclude una parte del continente, ovvero la allontana dal concetto geografico più ampio, basandosi su di una divisione «dottrinale» propria di un determinato indirizzo politico.

La nostra panoramica delle parole «europee» si conclude con *euocrate* ('funzionario delle organizzazioni comunitarie europee', GDLI 1972:513), parola in cui si accostano, e si guardano minacciosi, due termini che rappresentano, il primo (*euro-*) un ideale di civiltà, di cultura della libertà e di affermazione della personalità individuale, il secondo (*-crate*, presente in altre famigerate parole composte, quali *burocrate*, *plutocrate* e così via) una delle aspirazioni massime – e talvolta massimamente liberticide – dell'umanità, il potere (χρᾶτος): questo pacifico e brusselliano ossimoro, a nostro parere, riesce a sintetizzare magnificamente il percorso della florida e libera Europa, conquistata dallo sguardo mansueto di Giove taurino.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|-------------|------|--|
| Chabod | 1999 | Federico CHABOD, <i>Storia dell'idea d'Europa</i> (a cura di E. Sestan ed A. Saitta), Roma-Bari |
| DEI | 1975 | Carlo BATTISTI – Giovanni ALESSIO, <i>Dizionario Etimologico Italiano</i> , vol. II (CA–FA), Firenze |
| DELI | 1990 | Manlio CORTELLAZZO – Paolo ZOLLI, <i>Dizionario Etimologico della lingua italiana</i> , vol. II (D–H), Bologna |
| GDLI | 1972 | Salvatore BATTAGLIA (dir.), <i>Grande dizionario della lingua italiana</i> , vol. V (E–FIN), Torino |
| Grant-Hazel | 1986 | Michael Grant – John Hazel, <i>Dizionario della mitologia classica</i> (traduzione di Katia Bagnoli), Milano |
| Kerényi | 1980 | Carlo Kerényi, <i>Gli dei e gli eroi della Grecia. Gli dei</i> (traduzione di Vanda Tedeschi), Milano |
| Ovidio | 1999 | Publio Ovidio Nasone, <i>Metamorfosi</i> (a cura di Piero Bernardini Marzolla), Torino |

Il pensiero di Pirandello sul ruolo della critica estetica¹

KLÁRA MADARÁSZ

I I PENSIERI DI PIRANDELLO SULLA FORTUNA DELL'OPERA D'ARTE GIÀ ESPRESSA POTREBBERO ESSERE RACCOLTI SOTTO LA VOCE *INTERPRETAZIONE*, PERCHÉ SECONDO PIRANDELLO LE VARIANTI POSSIBILI DELLA RELAZIONE TRA RICEVENTE E OPERA D'ARTE SONO TUTTE DI CARATTERE INTERPRETATIVO, CARATTERIZZATE DA UN RAPPORTO DI DIALOGO CHE RENDE IMPOSSIBILE LA RICEZIONE DELL'OPERA D'ARTE NELLA SUA FORMA ORIGINALE. QUESTO È UNO DEI PENSIERI PIÙ FONDAMENTALI DELL'OPERA DI PIRANDELLO, NON SOLTANTO DI QUELLA TEORICA, MA ANCHE DI QUELLA ARTISTICA, CHE RIAPPARE SEMPRE NELLA SUA ARTE, BASTA MENZIONARE QUI SOLO I *SEI PERSONAGGI*, CHE NE È LA FORMAZIONE PIÙ CONOSCIUTA.

Ci sono due prototipi di rapporto tra l'opera d'arte già espressa e il ricevente. Nel primo caso l'opera non ottiene una nuova forma materiale, solo una spirituale: è il caso del godimento artistico, quando il pubblico pronuncia un giudizio soggettivo o il critico d'arte esprime un giudizio estetico dell'opera, con l'aiuto della scienza estetica. Nel secondo caso l'opera d'arte già espressa ottiene una nuova forma materiale in conseguenza della ricezione, esercitando un influsso sull'opera originale: è il caso delle traduzioni, delle illustrazioni, del teatro.

La presente relazione tratterà più dettagliatamente il rapporto della critica con l'opera d'arte, volendo presentare l'opinione di Pirandello sul ruolo e sul compito del critico e dell'esteta; ma prima vorrei riassumere brevemente i suoi pensieri anche sull'altro tipo di rapporto, quello tra opera d'arte e ricevente.

I.1. In quanto alla ricezione del pubblico specialistico, cioè la traduzione, l'illustrazione musicale o artistica, e il teatro – che possono essere considerati come interpretazioni del ricevente, coscienti, espresse e materializzate – le opinioni di Pirandello possono essere riassunte così: anche se si realizza che l'opera d'arte giunge dall'anima

all'anima, non è possibile che l'opera non muti, soprattutto se vogliamo fissare la nostra ricezione in forma di traduzione, di illustrazione o di una recita teatrale. La trasformazione che accade durante la «traduzione», è inevitabile; la traduzione da un linguaggio all'altro, ogni procedura che fa sì che l'opera d'arte si presenti in una diversa forma materializzata rispetto all'originale, è falsificazione, trasformazione, infatti, ricreazione dell'originale, ma non è una vera e propria creazione, perché non è la creazione di forma propria di un pensiero originale.²

I.2. È un altro il caso in cui l'opera non ottiene una nuova forma materiale, solo spirituale: così è il semplice godimento artistico, e anche la critica estetica. In questi casi non si ricrea l'opera d'arte originale, ma si tratta di esprimere un giudizio in base alla risonanza che si effettua tra una forma interiore creatasi nel ricevente e l'opera d'arte. Questo giudizio informa sulla risonanza, ne è l'espressione. Si può dire che in quel tipo di rapporto tra il ricevente e l'opera la ricreazione è latente, l'interpretazione non è una riformazione, ma la rivelazione e l'esplicazione di una forma interna e latente. A vedere meglio, in un certo senso è un tipo di traduzione anche questa: dal linguaggio artistico l'opera d'arte viene tradotta nella lingua della quotidianità o in quella della scienza.³

I.2.1. In quanto alla ricezione da parte del largo pubblico quotidiano, essa è sempre problematica; se il pubblico è incolto, non coglie le sfumature dell'arte ed è ingannato dai ciarlatani. Se invece è colto, allora può darsi che non sia originale e rifiuti l'arte vera in nome delle regole della Retorica. È particolarmente difficile, se non impossibile, che un'opera contemporanea possa giungere da un'anima all'altra. Nemmeno le opere delle epoche più lontane possono sottrarsi ai malintesi del pubblico, soltanto le maggiori si salvano, quelle che vivono inspiegabilmente per sempre, ma solo nel cuore del pubblico della posterità. Nonostante tutto Pirandello dà molta importanza al dialogo tra il pubblico e l'opera d'arte: un pubblico buono funziona come una bussola speciale per l'artista.⁴

I.2.2. E ora ripercorriamo le caratteristiche del rapporto tra il pubblico specialistico, quello dei critici e teorici dell'arte, e l'opera d'arte.

La critica, concepita come rapporto di risonanza, dev'essere caratterizzata dall'onestà e dalla sincerità: quest'ultima è la condizione dell'articolazione della verità. La verità della critica è dunque una pretesa. Ma mentre noi riteniamo che la verità sia qualcosa di oggettivo, l'onestà e la sincerità offrono una misura soggettiva o per lo meno relativa. In fin dei conti la vera critica professionale non sarà diversa da un onesto giudizio di gusto che si basa sulle stesse basi soggettive – il gusto – del giudizio della maggioranza. Solo il tempo deciderà della verità di questi giudizi.⁵

Secondo Pirandello, però, si potrebbe fondare il giudizio di gusto anche sulla scienza, e allora la critica estetica sarebbe capace di rafforzare intellettualmente l'onesto giudizio di gusto.⁶ Ma non saranno la Retorica e le teorie astratte dell'estetica a fornire i principi della critica d'arte, dato che il loro approccio rimane superficiale partendo dalle regole concernenti la forma esteriore e le generalizzazioni derivanti da essa. Il vero critico forma il suo giudizio in base alla forma interna (che non è da confondere con il contenuto, con l'oggetto), perché secondo Pirandello solo quella forma, sempre unica, è quello che conta dal punto di vista del giudizio estetico. Il vero

critico deve penetrare nell'anima dell'artista, deve capire la relazione dell'artista con la sua opera, e deve rivelare la logica poetica, che opera nella sua arte, la propria legge movente, il *sentimento della forma*.⁷

Non può farlo che partendo dalla singola opera concreta e facendosi creativo: creativo nel riconoscere attraverso la comunicazione artistica la logica poetica di cui è depositaria la forma, e creativo nell'esplicazione della stessa, in modo che diventi comprensibile anche per la ragione. Il critico o l'esteta deve rivelare perciò il movente nascosto, creatore della forma, la fonte propria dell'ispirazione poetica, perché è questo che conduce all'opera espressa, come anche alla comprensione profonda dell'autore e dell'opera.⁸ La comprensione non può essere preconcepita, come la «pura» critica letteraria (concepita in chiave retorica) e, in generale, come tutte le teorie estetiche astratte, ma deve essere radicata nella singola opera concreta.⁹ Una critica che parte dalla singola e concreta opera d'arte può essere consolidata molto meglio dalla psicologia che dalla Retorica o dall'estetica metafisica.

Non si tratta dunque di scartare il giudizio del gusto, ma di consolidarlo con le ragioni intellettuali della mente.

La critica estetica, appoggiata dalla psicologia, potrebbe dunque ribadire l'opinione soggettiva del ricevente, basata o sul suo gusto o, peggio, sulle norme della Retorica, come anche sui principi dell'estetica metafisica: perché il compito della critica è di penetrare nel mistero dell'arte, e attraverso questo anche in quello della vita.

Comprendendo l'artista, l'opera d'arte singola, e il processo della creazione, e rivelandone la logica poetica, la critica estetica esplica, ragionando, tutto ciò che l'artista ha creato nella sua ispirazione, istintivamente.¹⁰ Una critica estetica concepita così sarebbe la scienza dell'arte e, nello stesso tempo, la scienza della vita. Però il critico, che scrive una critica secondo questi principi e ignora le aspettative del pubblico, resta solo.¹¹ In quanto alla critica contemporanea, Pirandello è pessimista: gli pare che nemmeno la scuola dia critici veri (oltre che scrittori), ma soltanto *citatori*.¹²

Invece non è compito della critica fornire prescrizioni all'artista riguardo ai problemi dell'epoca, da interpretare artisticamente. Il problema non è dell'epoca, ma dell'artista: è il travaglio dello spirito attivo, dal quale vuole liberarsi appunto esprimendolo. E il critico, riportandolo alla luce, aiuta la comprensione dell'arte e della vita stessa.¹³

Considerando la convinzione di Pirandello anche sull'essenza dell'arte è chiaro che la scienza estetica deve essere una scienza conoscitiva, fondata sulla psicologia. Per lui l'opera d'arte è una realtà viva e concreta, un ente unico, e perciò anche il suo approccio deve basarsi sulla comprensione della sua singolarità. Il punto di partenza del giudizio estetico è l'impressione che abbiamo dell'opera d'arte, in quanto quest'ultima è riuscita a suscitare un'emozione, una catarsi in noi: questa è una comprensione realizzata in un certo senso nel modo d'essere artistico. Se vogliamo andare oltre e sapere più dell'arte, delle sue caratteristiche generali, dobbiamo rivolgerci non alla filosofia né alla Retorica, ma alla psicologia, dato che tale disciplina si occupa della natura e delle leggi dell'anima umana, che si esprime anche nell'opera

d'arte, e secondo le proprie regole. Secondo Pirandello il fattore comune necessario per formare un giudizio estetico oggettivo si trova nel processo della creazione artistica: il fatto estetico può essere afferrato, anche «filosoficamente», solo a conoscenza di quello psicologico. Un altro argomento in favore della psicologia è che si tratta di una scienza atta ad afferrare l'empirico ed a scoprirne le leggi e che l'arte è appunto esperienza. L'estetica non può essere un puro discorso speculativo, perché è la dottrina della conoscenza empirica, sensoriale, con particolare riguardo alla conoscenza artistica. La filosofia invece lavora con l'astrazione: come potrebbe descrivere l'esperienza artistica, la cui essenza è appunto la sua concretezza unica, con i suoi concetti?

Considerando la soggettività inevitabile della conoscenza psicologica e artistica potremmo facilmente pensare che si tratti di un'estetica relativistica e della ricezione, di un approccio che tende a sfocare i limiti tra la poetica e l'estetica e, perciò, difettando della misura oggettiva, sia inadatto a compiere la funzione classica della critica estetica: cioè dare un giudizio valutativo. L'intenzione di Pirandello però non poteva essere affatto la relativizzazione, per lo meno riguardo ai valori è escluso. Egli piuttosto cercava nella critica una nuova metodologia che, mentre è capace di riconoscere le leggi interne dell'opera singola, nello stesso tempo è capace anche di valutarla a norma di una misura della realizzazione artistica. La misura di Pirandello infatti stima la risonanza tra l'artista e il ricevente, il critico. Riassumendo semplicemente le conseguenze di tale punto di vista, la realizzazione artistica è di alta misura se si crea la risonanza. È un tema eterno nell'estetica, discusso anche oggi, di cui Pirandello fu uno dei primi ad avviare un approccio moderno.

Potevamo accorgerci già al tempo del saggio su Cantoni¹⁴ che, secondo Pirandello, l'approccio dell'opera d'arte non lo si può fare partendo semplicemente dalla forma esteriore, chiusa ed espressa. Pirandello pretende da parte del critico processi simili a quelli dell'artista, una certa penetrazione, intuizione dei processi creativi, mediante l'opera d'arte, prima che il critico dia il giudizio estetico. L'accento cade dunque sui processi creativi, necessariamente rivissuti da parte del critico. Purtroppo Pirandello non spiega se quest'immedesimazione empatica da parte del critico funziona anche come misura della valutazione estetica o ne è soltanto una condizione necessaria; di conseguenza non separa nettamente la critica estetica dal semplice godimento artistico. La questione, riguardo alla quale possiamo affermare, con un po' di esagerazione, che è *punctum saliens* della teoria letteraria moderna, nata dopo Pirandello, dunque è questa: basta analizzare la risonanza soggettiva nata durante la ricezione dell'opera d'arte per rendere la critica oggettiva, o per creare qualche misura per il giudizio estetico?

Pirandello comunque afferma che il critico deve analizzare la logica poetica operante nell'artista e rivissuta empaticamente dal critico, in modo, che possa essere comprensibile dall'intelletto. E questa è un'indicazione chiara: dopo l'introspezione può seguire l'analisi scientifica.¹⁵

II. Un'altra risposta, simile, ma diversamente articolata, alla domanda sulla misura è la possibilità della critica umoristica, implicata nella questione dell'umorismo. Simile, in quanto anche la critica umoristica nasce in un rapporto di dialogo, come l'interpretazione, ma l'atteggiamento umoristico è un terzo tipo d'incontro

tra l'opera d'arte e il ricevente: è il caso in cui, ancora prima della nascita dell'opera, artista e opera, il ruolo del creatore e il ruolo del ricevente si incontrano, nello stesso spirito dell'artista. L'artista quasi si strappa in due e, all'atteggiamento del creatore si affianca anche quello del ricevente, del critico, e le riflessioni create di conseguenza, ancora durante il processo di creazione, si presentano anche nell'opera. È questa la tensione che Pirandello definisce come *sentimento del contrario* nell'opera d'arte umoristica. Ma Pirandello si occupava non soltanto dell'effetto dell'incontro tra creatore e ricevente in una persona, realizzatosi nell'opera d'arte; dice, a proposito dell'opera di Cantoni che l'umorista è critico del sentimento, critico fantastico. Non si può non intuire: il critico fantastico, l'artista, che raffredda, allontana la propria emozione forse è appunto quel critico che è tanto indispensabile per lo sviluppo della letteratura. È artista quando si avvicina al suo oggetto con empatia, ed è critico, quando lo esamina alla luce dell'intelletto: dunque il buon critico, che segue la strada giusta, non è altro che un umorista. Semiartista.¹⁶

Allora la misura perde il suo carattere fuoristante, quasi del tutto, più che nel rapporto interpretativo: opera dentro il processo creativo, ma non valuta, piuttosto oppone. Non è dunque *misura* nel senso classico.

Bisogna giudicare l'arte, dunque, in modo critico e al modo dell'artista, nello stesso tempo, con sentimento e con intelletto. Da tale posizione umoristica sembra possibile che si possa conoscere nello stesso modo la realtà artistica e la realtà effettiva, mediante la scienza estetica e mediante l'arte, scienza della vita; la conoscenza dunque della realtà effettiva e di quella artistica non richiede in sostanza un metodo diverso. Anche questo è un riconoscimento implicito nel fenomeno chiamato *umorismo*.

Secondo Pirandello il compito della critica estetica, sia dal punto di vista dell'interpretazione sia dal punto di vista dell'umorismo, è il conoscere: conoscere l'artista e, penetrando nel suo spirito, conoscere la logica poetica, la scienza che opera nella sua arte. L'estetica è una scienza conoscitiva, il cui metodo principale è l'empatia.

III. Riguardo alla valutazione del pensiero di Pirandello sul compito della critica estetica, possiamo affermare che, visto lo sviluppo dell'estetica del Novecento, e la stessa formazione della teoria letteraria, le pretese di Pirandello sono senz'altro presentimenti progressivi.

Ora vorrei fare solo un accenno alla teoria estetica di Adorno, scelta tra i tanti svolgimenti in seguito, nel campo della filosofia, dell'estetica, della teoria letteraria. Adorno ha cercato (invano) la soluzione dello stesso problema estetico di Pirandello, alcuni decenni dopo di lui¹⁷. La sua aspirazione nel costruire il concetto del fatto estetico fa nascere dei pensieri che praticamente coincidono con le idee di Pirandello: il critico deve rivelare la scienza istintiva operante nell'arte, perché soltanto in questo modo può capire la verità dell'opera. Questo significa da una parte la ricostruzione dei processi creativi, dall'altra la comprensione di un'idea, fuori della dimensione della formazione, di un'oggettività, che viene trasmessa appunto dalla forma soggettiva creata dall'artista. Quest'idea, quest'oggettività funziona come spirito creatore, creatore della forma artistica, ma un'oggettività che esiste fuori dell'artista, come scienza poetica. Ecco il punto nel quale c'è coincidenza e differenza nello stesso

momento tra Pirandello e Adorno: secondo Pirandello questo spirito lo si potrebbe rivelare con l'aiuto della psicologia e non con un'analisi filosofica, perché opera dentro l'artista, inconsciamente, ma non fuori di lui.

Abbiamo visto l'insuccesso dell'approccio filosofico in questione nell'opera di Adorno, ma non abbiamo visto ancora fino a quale punto si potrebbe arrivare seguendo la via segnalata da Pirandello.

Forse Pirandello ha intuito la via di mezzo cercata anche da Adorno tra l'empirico e il generico; trova un momento generico che non è un'idealità, intesa nei termini della filosofia, e lo trova esaminando le condizioni psichiche della genesi dell'arte. Così sposta il discorso estetico dal piano filosofico a quello pratico, o piuttosto a quello delle leggi naturali. Nonostante ciò non si può rifiutare tale approccio dell'arte, perché se si accetta che l'arte stessa vive come fenomeno della natura,¹⁸ allora anche la scienza che la esamina, a buon diritto può essere una scienza pratica. Se possiamo scoprire la verità della genesi e del modo di esistere dell'arte, quella ci aiuta a definire il ruolo dell'arte nell'universo. Se lo spirito sopra menzionato non fosse un assoluto, concepito nel senso filosofico, come Adorno fa, perché non potrebbe essere una legge, un modo di funzionamento psichico, che esiste in fondo all'esperienza estetica e che determina la qualità dell'esperienza umana?

Lo spirito che agisce nell'arte, perché non potrebbe essere la scienza poetica, descritta da Pirandello, che dovrebbe essere rilevata dal critico, prima appresa con l'intuizione, poi esplicitata in modo che anche la ragione possa intenderla? La scienza poetica, essendo la scienza empirica dell'artista, scienza intuitiva della vita, non è descrivibile a livello filosofico, piuttosto trovando le basi psicologiche comuni, agenti dentro l'esperienza concreta, sia quella dell'artista sia quella del ricevente.

Secondo questa prospettiva, dunque, rispetto all'identificazione dei fattori generici dell'esperienza artistica, una scienza naturale, la psicologia prende il testimone della staffetta dalla filosofia.

BIBLIOGRAFIA

- Pirandello, Luigi: *Saggi* (a cura di Manlio Lo Vecchio Musti), Milano, Mondadori, 1939.
- Saggi, poesie, scritti varii* («Tutte le opere di Luigi Pirandello VI. vol.»), Milano, Mondadori, 1960.
- «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi, op. cit.*, pp. 229–246.
- «Teatro e letteratura», in *Saggi*, pp. 1018–1024.
- «Se il film parlante abolirà il teatro», in *Saggi*, pp. 1029–1036.
- «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in *Saggi*, pp. 1036–1042.
- «Eccessi», in *Saggi*, pp. 906–911.
- «Il momento», in *Saggi*, pp. 911–913.
- «L'umorismo», in *Saggi 1939*, pp. 13–176.
- «Teatro nuovo e teatro vecchio», in *Saggi 1939*, pp. 249–267.
- «Il neo-idealismo», in *Saggi*, pp. 913–921.
- «Scienza e critica estetica», in *Marzocco*, 1 luglio, 1900. Ripubblicato in Andersson, Gösta: *Arte e teoria*, Stockholm, Almqvist, 1966. pp. 225–229.

Pirandello, Luigi: «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424.

«Per uno studio sul verso di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 339–356.

«Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939, op. cit.* pp. 229–246.

«I sonetti di Cecco Angiolieri», in *Saggi 1939*, pp. 289–335.

«La poesia di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 447–468.

Weiss János, *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995.

Madarász Klára: *Pirandello, az irodalomteoretikus. Pirandello esztétikai nézetei*. Tesi di PhD, Szeged, 1998. Dattiloscritto.

N O T E

¹ Il pensiero di Pirandello verrà esplicito in base ai volumi indicati nella Bibliografia.

² Cfr. «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939*, pp. 229–246.; «Teatro e letteratura», in *Saggi*, pp. 1018–1024.; «Se il film parlante abolirà il teatro», in *Saggi*, pp. 1029–1036.; «Discorso al convegno 'Volta' sul teatro drammatico», in *Saggi*, pp. 1036–1042.

³ Cfr. «Eccessi», in *Saggi*, pp. 906–911; «Il momento», in *Saggi*, pp. 911–913.; «L'umorismo», in *Saggi 1939*, pp. 13–176.; «Teatro nuovo e teatro vecchio», in *Saggi 1939*, pp. 249–267.; «Il neo-idealismo», in *Saggi*, pp. 913–921.; «Scienza e critica estetica», in *Marzocco*, 1 luglio, 1900.; «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424.; «Per uno studio sul verso di Dante», in *Saggi 1939*, pp. 339–356.; «Illustratori, attori e traduttori», in *Saggi 1939*, pp. 229–246.; «I sonetti di Cecco Angiolieri», in *Saggi 1939*, pp. 289–335.

⁴ Cfr. «Eccessi», *op. cit.*, «Il momento», *op. cit.*, «Teatro nuovo, teatro vecchio», *op. cit.*

⁵ Cfr. «Il neo-idealismo», *op. cit.*

⁶ Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*

⁷ Cfr. «I sonetti di Cecco Angiolieri», *op. cit.*

⁸ Cfr. «Per uno studio sul verso di Dante», *op. cit.*

⁹ Cfr. «La poesia di Dante», *op. cit., passim*; e anche «Scienza e critica estetica», *op. cit.*, p. 226: «è innegabile che la scienza potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica, la quale, da noi, è spesso o arida e nuda cronaca letteraria, o retorica superficiale, pedantesca e cervelottica, e anche l'estetica che è quasi sempre, purtroppo, metafisica applicata all'arte.»

¹⁰ Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*

¹¹ Cfr. «Il momento», *op. cit.*

¹² Cfr. «Il neo-idealismo», *op. cit.*, p. 919: «Era tempo, ripeto, di porre un argine a quest'irrompere della barbarie della lingua pel mancato freno degli scrittori, che non son né francesi, né italiani; e, nella scuola, che, abbottata da tante materie indigeste, non sa più partorire nemmeno un critico, ma dei citatori.»

¹³ Cfr. «Teatro nuovo e teatro vecchio», *op. cit.*, pp. 255–256: «È possibile allora, che la Critica indirizzi con una certa sicurezza l'attività degli scrittori, invece di seguirla e di spiegarla...? (...) Non bisogna discutere in astratto ponendo e negando come esteriori ed esistenti per sé stessi certi indeterminati problemi dai quali si determina il 'nuovo'. Le menti aperte, gli spiriti creatori li trovano sì, ma senza cercarli (...) e li affrontano, ma senza forse neanche conoscerli nei loro termini astratti, e senza studio li risolvono. Perché non è vero che questi problemi siano del tempo, o che dal tempo possano assumerli gli spiriti creatori. Se questi spiriti sono davvero creatori, i problemi sono d'essi spiriti, e non sono un indistinto e un indeterminato nel tempo; (...) E sono problemi attivi appunto perché non enunciati dalla critica, ma da esprimere per mezzo dell'arte; (...) ma da rappresentare per mezzo dell'arte in una forma, che è la costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne.»

¹⁴ «Un critico fantastico», in *Saggi 1939*, pp. 399–424., apparso la prima volta nel 1905, nella *Nuova Antologia*, col titolo «Alberto Cantoni».

¹⁵ Cfr. «Scienza e critica estetica», *op. cit.*, p. 226–227: «L'arte, studiata col sussidio della scienza, e non giudicata solamente dai sensi e dal piacere che se ne prova, assume subito un'espressione anche per l'intelligenza. (...) Ormai, dopo tanti pregevoli lavori, appar chiaro a tutti che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa ma istintiva, giacché l'artista, creando, osserva per forza tutte le leggi della vita, pur senza conoscerle, essendo egli, per così dire, la vita stessa in azione. L'arte, per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile complessa; e in questa logica, la critica con l'aiuto della scienza può ritrovar sempre le leggi dello spirito. *L'arte precede la scienza che pur contiene in sé* (...). E nelle sue opere l'arte riassume tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto degli artisti e a cui ella obbedisce senza neppure averne il sospetto. Ebbene, *la critica, col sussidio dell'analisi scientifica*, dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte *può svolgere questi rapporti razionali e queste leggi e procurar così, nello studio di un'opera artistica, anche una soddisfazione intellettuale.* (il corsivo è di K. M.)

¹⁶ Pirandello scrive a proposito di due opere di Cantoni, nella seconda parte del saggio *Un critico fantastico*: «*Scaricalasino* è un libro di critica drammatica, come *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* è un libro di critica dell'arte narrativa. E Domenichina, che ha la malattia della verità, con la quale brucia, ma fa schiumare gli umori della gente, rappresenta in *Scaricalasino* la Musa comica; come *Paola*, nell'altro libro, rappresenta la Musa dell'arte narrativa. E sono dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere. Voi sapete di aver tra mano due novelle critiche, perché così appunto le intitola l'autore; quasi a ogni pagina vi si parla e vi si discute, là d'arte drammatica, qua d'arte narrativa; ma la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica (...) La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva. Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito, cioè l'idealità essenziale e significativa. (...) Alberto Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che *non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte.* Alberto Cantoni è un critico fantastico. È dunque, *un umorista.*» (in corsivo da M.K.) vedi «Un critico fantastico», *op. cit.* p. 406.

¹⁷ vedi Weiss János, *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995. «Az esztétikai elméletnek ily módon két pólust kell számba vennie, és egymással közvetítenie: az esztétikai *tapasztalatot* és a *megértés* fogalmi vázát. Adorno szeretné elkerülni mindkét kézenfekvő végletet: a művészet értelmezésére alkalmazható filozófia kidolgozását éppúgy, mint az egyes művekben tökéletesen alámerülni nominalisztikus elemzési stratégiát. E végletek tudatosításának elmaradása képezi Adorno szerint az esztétikában tapasztalható általános káosz alapját: a filozófiai rendszer a műalkotások értelmezésekor csak önmagát képes megismételni, míg a nominalisztikus stratégia egy problematizálatlan ismeretelméleti pozíciót elfeltételez. Adorno ezekkel az elemzési eljárásokkal ellentétben a kiépitendő esztétikai elmélet legfontosabb feladatának a *művészet belső tendenciáinak tudatosítását* tekinti.», *op. cit.* p. 182.

«A mű megértése, Adorno ezt többször hangsúlyozza, az alkotás folyamatának reprodukálását követeli. (...) *A mű és az alkotó viszonyának* az elemzése az igazságtartalom kifejtése köré szerveződik. Az alkotó és a mű (relatív) függetlensége az igazságtartalom öntörvényűségét implikálja. Az alkotók, bármilyen jelentősek is, általában nincsenek tisztában a megkomponált mű igazságtartalmával, sőt, gyakran az értelmezési kísérleteket is visszautasítják. Ez a jelenség mindenekelőtt arra utal, hogy a műalkotás szellemét alkotó igazságtartalom nem értelmezhető a megformálás kontextu-

sában. (...) A művészi megformálás azonban, Adorno szerint, mindig is a megformálhatatlan kimondására törekszik. *A megformálásnak ezt a kimondhatatlan centrumát* Adorno a műalkotás igazságtartalmaként értelmezi. (...) E mozzanat *rekonstruálásának* feladata a műalkotások filozófiai elemzésének középpontja. (...) A művészet filozófiai elemzésének tárgyát, ebben a kontextusban, *a megformálás dimenzióján kívül eső szellem körvonalazása* alkotja.» *op. cit.*, p. 192. (il corsivo è di K. M.)

¹⁸ Cfr. per esempio: «... disquisizioni, dispute vecchie e vane, che fece in ogni tempo la Retorica, e che si faranno sempre, finché non s'intenderà che non bisogna partire da leggi esterne a cui l'opera d'arte dovrebbe esser soggetta, ma scoprire la legge che ciascun opera d'arte ha in sé necessariamente; la legge che la determina e le dà carattere, la legge insomma della propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge, che non può essere arbitraria per quanto libera o capricciosa possa apparire; e finché non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente e, come tale, non se ne studieranno la nascita, lo sviluppo ed i caratteri; finché non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, vivente solo nella sua idealità essenziale. D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista (...) in: «Un critico fantastico», *op. cit.* p. 403.

L'Europa nella geografia del «Decameron»

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

I. UN'IDEA DI EUROPA

EL MOMENTO IN CUI SI VOGLIA CONSIDERARE LA PRESENZA DI RIFERIMENTI GEOGRAFICI IN UN'OPERA TANTO COMPLESSA E CRUCIALE PER LA LETTERATURA EUROPEA, QUALE È IL *DECAMERON*, CI SI DOVRÀ INNANZITUTTO INTERROGARE SULLA POSSIBILITÀ CHE LA CITAZIONE DI AREE GEOGRAFICHE PRECISE, CHE GENERALMENTE SI IRRADIANO DA UN NUCLEO DI CONOSCENZA DIRETTA – DA PARTE DELL'AUTORE – VERSO LE PROPAGGINI PIÙ LONTANE DEL «SENTITO DIRE», OVVERO DEL «SENTITO RACCONTARE», SIA RIVELATRICE DI UNA CONCEZIONE DEL MONDO IN CUI AD UN TERRITORIO CON CUI CI SI IDENTIFICA, SI OPPONE TUTTO QUANTO È ALTRO – LONTANO O PROSSIMO CHE SIA. In buona sostanza, la domanda che ci si pone è: quale era, o poteva essere, l'idea di Europa del Boccaccio, dei suoi contemporanei? A quali retaggi culturali era legata, e come sarebbe cambiata nei secoli immediatamente a venire?

Una storia dell'idea d'Europa (titolo della preziosissima *summa* a firma di Federico Chabod), nel passaggio dall'evo antico al medio, e poi dal medioevo alle spinte culturali dell'umanesimo, permette di individuare diverse contrapposizioni alla base dell'affermarsi di una idea di Europa sostenuta da elementi di appartenenza, ovvero di differenziazione: tali contrapposizioni, fondate sovente su due epiteti, come *romano* e *barbaro*, oppure *cristiano* e *pagano*, sono rivelatrici di più profonde scissioni che non pochi studiosi riportano, anche alla luce dell'analisi portata avanti da Enea Silvio Piccolomini prima, e da Niccolò Machiavelli poi, ad un differente modo di intendere la vita politica (Chabod 1999:39-57). La Grecia, che aveva rappresentato per l'evo antico la culla della cultura filosofica e letteraria, nonché il modello dell'evoluzione delle forme di stato civile, nel momento in cui si era identificata con l'Impero

Romano d'Oriente, e più tardi con l'area di influenza ottomana, aveva perso il «diritto» di far parte di quel continente europeo da essa fondato. In virtù di questa «revisione», il concetto stesso di Europa, sia dal punto di vista geopolitico che fisico-geografico, era mutevole tanto allora quanto adesso (pensiamo soltanto alla sempre più «naturale» identificazione dell'Europa con la Comunità Europea, o a stati come la Moldavia, di cui è arduo persino ricostruire i confini attuali!), e si identificava sostanzialmente con alcune scelte di appartenenza confessionale o politica: lo scisma che aveva diviso i cristiani della Chiesa di Roma da quelli della Chiesa di Costantinopoli aveva accentuato questo mutamento, altrettanto quanto l'ingresso, tra i popoli europei, di ungheresi e polacchi, che si erano allineati con dei valori tipici della identificazione tra Romani e Germani, diventando i custodi dei confini orientali del continente (Chabod 1999:43–46).

Tra XI e XIII secolo questi mutamenti sono più frequenti che in passato, dunque, poiché l'Europa pirenaica, alpina, balcanica e carpatica, dovette affrontare in più di un'occasione la minaccia di un Oriente talvolta affascinante – a leggere il *Milione* di Marco Polo¹ – ma in fin dei conti insidioso: proprio nel cuore sacro del Mediterraneo i rappresentanti del popolo europeo e cristiano per eccellenza, i Franchi, si erano spinti a fondare quei regni cristiani che per lungo tempo furono sentiti, soprattutto dai mercanti, come propaggini del piccolo mondo da cui i crociati si erano mossi a liberare il Sepolcro. In quest'ottica – e ci sottrarremo alla tentazione di un paragone con l'espansione militare di Roma – le nazioni europee rappresentavano (e forse ancora oggi si sentono tali) un sistema di irradiazione politico-militare in opposizione a quelli dei popoli asiatici: come anche Machiavelli avrebbe sottolineato, nel IV capitolo del *Principe*, pareva evidente che mentre i regni orientali si ponevano a modelli di assolutismo dispotico, i regni occidentali continuavano a servirsi di una sorta di autolimitazione, costituita dalla presenza di un ceto nobiliare costituito da quei signori che *aiutano governare*.

Il senso della differenziazione, dunque, che di volta in volta aveva ridefinito i criteri di appartenenza a quello che definiremmo un «modello superiore di civiltà», era passato attraverso una forma di integrazione tra Latini e Germanici – opposti dunque a Greci, Sciti, Turchi, e così via – che si era concretata nella nascita di una cultura, che non possiamo limitare alla sola area romanza, essendo in realtà animata da tutte le pulsioni culturali provenienti da quel continente che andava dal *limes* danubiano fino all'Atlantico: questa identità europea si sarebbe imposta proprio con l'umanesimo latino, rappresentato non soltanto dai «Latini», ma anche da Erasmo da Rotterdam, Tommaso Moro e Giano Pannonio.

L'idea di Europa, presente in numerosi autori antichi e medievali, proprio in Dante, teorico della politica ed osservatore delle diverse realtà civili del suo tempo, sembra fatta oggetto di un'attenzione particolare; d'altro canto, proprio Petrarca e Boccaccio rappresentano, da angolature diverse, due attenti osservatori di questo continente e della sua vicenda di quei tempi. Il primo è poeta celebrato, che attraversa l'Europa in lungo e in largo, ma disprezza in fondo i «barbari» che calpestano il suolo italico; il secondo, che forse gode di minore fama, ma delle cui opere non si può dire avranno meno risonanza di quelle del maestro ed amico, guarda all'Europa come

ad un'area aperta al viaggio, alla conoscenza, e ne fa il campo ideale per i movimenti dei personaggi delle sue novelle.

2. I LUOGHI DEL DECAMERON

Al fine di avere un quadro esaustivo dei luoghi citati di volta in volta da Boccaccio nella sua opera, riportiamo di seguito una tabella che li divide sulla base del criterio storico-geografico da noi esposto (in cui è soprattutto la Grecia ad assumere posizione mutevole, in dipendenza dal periodo storico cui di volta in volta le novelle alludono)².

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
I, 1	Tra Francia e Toscana si svolge la rapida carriera di Musciatto Franzesi. Alla dimora parigina di Musciatto è solito <i>ripararsi</i> ser Cepparello, inviato in Borgogna dal potente conterraneo.	
I, 2	Parigi è la sede delle attività di Giannotto e di Abraam: quest'ultimo si recherà a Roma per <i>considerare i modi e i costumi</i> dei membri della curia papale.	
I, 3		Il Saladino, sultano del Cairo (Babillonia) , chiama al suo cospetto Melchisedec, usuraio in Alessandria , per estorcergli una somma di denaro.
I, 4	Il monastero dove si svolge la novella è in Lunigiana .	
I, 5	La novella si svolge tra la corte di Francia , dove Filippo Augusto apprende della bellezza senza pari della marchesa del Monferrato, ed il Monferrato , dove la marchesa riceverà il re.	Il marchese del Monferrato è già oltremare passato , ed anche Filippo Augusto sta preparandosi alla crociata (la terza, 1189–92).
I, 6	Novella fiorentina : vengono citati alcuni luoghi della città.	
I, 7	La «cornice», ovvero la novella di cui è protagonista Bergamino, è ambientata in Verona : la novella di Primasso, invece, raccontata da Bergamino, si svolge tra Parigi e Cluny (Clign) .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
I, 8	La novella si svolge nella città di Genova .	
I, 9		Una donna di Guascogna , di ritorno da un pellegrinaggio al Sepolcro , viene oltraggiata a Cipro .
I, 10	La novella ha luogo a Bologna .	
II, 1	Tre fiorentini si recano a Treviso .	
II, 2	Rinaldo d'Asti, recatosi a Bologna per i suoi commerci, viene assalito sulla via tra Ferrara e Verona da alcuni masnadieri: scampato alla morte, trova rifugio nel castello di un borgo del Polesine , Castel Guglielmo .	
II, 3	L'antefatto della novella si svolge a Firenze : il nucleo narrativo è invece ambientato tra Londra e la via del ritorno di Alessandro in Toscana . L'incontro con il finto abate si svolge nei pressi di Bruges : la destinazione finale del viaggio diverrà Roma , dove la figlia del re d'Inghilterra chiederà al Papa la benedizione sul matrimonio contratto con il giovane fiorentino. L'epilogo della novella racconta inoltre dell'incoronazione di Alessandro a re di Scozia .	
II, 4	La novella viene introdotta da una citazione della costa tirrenica (la marina da Reggio a Gaeta, Salerno, la costa d'Amalfi, Ravello), di cui è originario il protagonista, Landolfo Rufolo.	L'avventura di Landolfo comincia a Cipro donde, in conseguenza di una speculazione sbagliata, il mercante parte per <i>corseggiare</i> nel Mediterraneo orientale.
	Dopo le sue numerose peripezie, il mercante ritorna a Ravello passando da Corfù a Brindisi fino a Trani , proseguendo a cavallo fino alla sua meta.	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
		<p>Sulla via del ritorno verso il Tirreno, viene fermato dalle avverse condizioni atmosferiche in una baia dell'Egeo, dove viene assalito da due navi di genovesi provenienti da Costantinopoli.</p> <p>Un fortunale distrugge, nei pressi dell'isola di Cefalonia (Kefallēnia), la nave su cui si trova Landolfo: il mercante, naufrago, trova scampo nell'isola di Gurfo (Corfù), e dopo essersi ristabilito, riparte verso la sua destinazione.</p>
II, 5	Andreuccio parte dalla nativa Perugia per Napoli : nel corso della novella numerosissime sono le citazioni di luoghi della città, attraversati dal mercante umbro nel corso della sua avventura.	
II, 6	<p>La novella si svolge su diversi assi geografici:</p> <p>1) l'antefatto si riferisce agli eventi storici seguiti alla morte di Federico II, alla battaglia di Benevento ed alla fuga di Arrighetto Capece dalla Sicilia.</p> <p>2) Madama Beritola, moglie di Arrighetto, ripara a Lipari e poi, sulla via del ritorno verso Napoli, scampa alla cattura della nave su cui viaggiava, avvenuta nei pressi dell'isola di Ponza, restando in rustica solitudine fino all'arrivo della nave di Currado Malaspina di ritorno da un pellegrinaggio nei luoghi santi del Regno di Napoli (regno di Puglia).</p> <p>I Malaspina portano con sé Madama Beritola fino ad un loro castello in Lunigiana, probabilmente fino a Mulazzo, a pochi chilometri dalla foce della Magra, in cui erano entrati venendo dall'isola del Tirreno.</p> <p>3) I figli di Arrighetto e di Beritola, rapiti dai corsari, finiscono a Genova, presso messer Guasparrin Doria: i destini dei due fratelli si dividono ben presto.</p>	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
<p data-bbox="217 730 256 753">II, 7</p>	<p data-bbox="304 234 653 696"> 3a) Giannotto si imbarca per l'Oriente, ma dopo tre o quattro anni torna in Italia nordoccidentale, capitando in Luni-giana, al servizio di Currado Malaspina. Sorpreso con la figlia del suo signore, Giannotto langue in prigione quando la situazione politica della Sicilia muta per l'intervento degli Aragonesi. 3b) Una volta riconciliatosi con Currado, Giannotto chiede che vengano mandati messi a Genova per accertare la presenza del fratello, 3c) e in Sicilia per aver notizie di Arrighetto. La novella si conclude con il «rimpatrio» della famiglia Capece in Palermo. </p> <p data-bbox="304 939 653 1104"> Partita da Alessandria, la nave che porta Alatiel fa vela verso ponente e viene sorpresa da un fortunale nel Tirreno, dopo aver <i>la Sardigna passata</i>: per l'impeto del vento viene sospinta fino ad un lido dell'isola di Maiorca (Maiolica). </p>	<p data-bbox="689 730 1051 869"> L'antefatto della novella si svolge al Cairo (Babillonia): il sultano di quella città manda sua figlia in isposa al re del Garbo (Algarvio, provincia settentrionale del Marocco). </p> <p data-bbox="689 878 1051 930"> Il viaggio di Alatiel comincia ad Alessandria. </p> <p data-bbox="689 1112 1051 1486"> Rapita al suo primo ospite (Pericone), Alatiel viene portata in barca fino a Chiarrenza, nel Peloponneso (Morea): qui avviene motivo di contesa tra il Principe di Morea ed il Duca d'Atene, fino a far scoppiare una guerra in cui viene coinvolto persino l'imperatore di Costantinopoli. Il viaggio prosegue attraverso l'isola di Egina, Chio (Chios), Smirne, Rodi, Cipro (più precisamente la città di Baffa – Páfos), dove Alatiel incontrerà Antigono, che la riacompanerà in patria con l'aiuto del sovrano, residente in Famagosta. </p>

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
		Una volta al cospetto del padre, Alatiel ricostruirà il suo viaggio.
II, 8	<p>Protagonista della novella è Gualtieri conte di Anversa, eletto vicario generale del Regno di Francia in assenza del re: vittima di false accuse, il conte fugge con i suoi figlioli in Inghilterra, passando per Calais (Calese) e stabilendosi a Londra. In seguito, dopo aver lasciato la figlia a Londra, Gualtieri perviene in Galles, dove sistema il figlio, e poi va in Irlanda, a Strangford (Stanforda). Per viene infine in Francia, dove può finalmente rivelare la sua vera identità.</p>	
II, 9	<p>L'antefatto della novella si svolge a Parigi, dove alcuni mercanti italiani discutono di bellezze femminili. Ambruogiuolo si reca a Genova per realizzare il suo inganno: la cosa gli riesce, per questo Zinevra è costretta a fuggire per evitare la vendetta del marito. Sotto mentite spoglie la donna si imbarca presso Albisola (Alba), nei pressi di Savona.</p> <p>Dopo aver dimostrato la sua innocenza, Zinevra torna a Genova con Bernabò.</p>	<p>Navigando al servizio di un armatore catalano, Zinevra-Sicurano giunge ad Alessandria, dove si acquista la fiducia del sultano, che la invia come capitano della guardia a San Giovanni d'Acari: lì incontra Ambruogiuolo, che riesce a condurre ad Alessandria, dove lo smaschererà in presenza del marito e del sultano.</p>
II, 10	<p>La prima parte della novella è ambientata a Pisa, dove il giudice Riccardo di Chinzica prende in moglie Bartolomea Gualandi, più tardi rapita, a Monte Nero (nei pressi di Livorno), da Paganin da Mare, che la conduce con sé a Monaco.</p>	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
III, 1	La novella è ambientata tra i dintorni di Firenze e Lamporecchio , nel Pistoiese, donde è originario Masetto.	
III, 2	Novella longobarda ambientata alla corte del re Agilulf, a Pavia .	
III, 3	La novella è di ambientazione fiorentina .	
III, 4	La novella è di ambientazione fiorentina : sono citati numerosi luoghi della città.	
III, 5	La novella si svolge a Pistoia , dove risiede messer Francesco de' Vergellesi, futuro podestà di Milano .	
III, 6	Novella di ambientazione napoletana .	
III, 7	La novella è fundamentalmente di ambientazione fiorentina , nonostante contenga un excursus che descrive brevemente la carriera mercantile di Tedaldo, da Ancona a Cipro .	
III, 8	Novella di ambientazione toscana .	
III, 9	La protagonista della novella, Giletta di Nerbona, trascorre la sua infanzia nel Rossiglione , dopo di che segue Beltramo, di cui è innamorata, a Parigi . In seguito al matrimonio con Beltramo, Giletta ritorna nel Rossiglione , mentre il marito, contrario alle modalità dell'unione, ripara in Toscana , dove diviene capitano al servizio dei fiorentini. Giletta si reca a Firenze per superare le prove imposte dal marito: prossima al parto, si reca a Montpellier (Monpellier) , donde poi ritorna nel Rossiglione .	
III, 10		Alibech, protagonista della novella, abita nella città di Capsa (Gafsa) in Barberia (Tunisia) , e di lì si reca nel deserto della Tebaide per abbracciare il romitaggio.

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
IV, 1	La novella è ambientata alla corte di Tancredi, principe di Salerno .	
IV, 2	La novella, di ambientazione veneziana , ricca di citazioni di luoghi della città, ha il suo principio in Imola , prima residenza di Berto della Massa, che poi diventerà frate Alberto.	
IV, 3	La novella ha inizio nella città di Marsiglia , donde tre coppie di giovani amanti deliberano di fuggirsene a Creta , passando per Genova . Dopo le numerose e tragiche peripezie che li colpiscono, i giovani che rimangono della compagnia originaria si rifugiano a Rodi , dove moriranno in estrema miseria.	
IV, 4	Novella di ambientazione normanna, comincia in Sicilia con la presentazione della figura di Gerbino, nipote del re Guglielmo.	Gerbino si reca in Tunisia per incontrare la figlia del re di Tunisi : i due diventano «amanti a distanza», ma la fanciulla è promessa al re di Granada (non esisteva però, in quel tempo, un regno di Granada!).
	Gerbino parte da Palermo per Messina e da lì fa vela verso la Sardegna , per attendere al varco la nave che porta la sua amata da Tunisi a Granada : dopo la tragedia che mette fine alla vita della donna, Gerbino la fa seppellire a Ustica , e va ad affrontare la condanna a morte comminatagli dal nonno.	
IV, 5	Novella di ambientazione messinese , vede protagonisti dei mercanti originari di San Gimignano .	
IV, 6	Novella di ambientazione bresciana .	
IV, 7	Novella di ambientazione fiorentina .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
IV, 8	Novella di ambientazione fiorentina , tranne che per le vicende che vedono Girolamo, uno dei due protagonisti, a Parigi , donde il giovane torna a Firenze e trova la sua amata già maritata.	
IV, 9	Novella di ambientazione provenzale (Castel Rossiglione e Cabestaing).	
IV, 10	Novella di ambientazione salernitana .	
V, 1	La novella è ambientata nell' isola di Cipro ed a Rodi .	
V, 2	La protagonista della novella appartie- ne ad una delle famiglie più importanti dell' isola di Lipari .	Il suo pretendente, Martuccio Gomito, corseggia la Tunisia (Barberia) per arric- chirsi, ma viene fatto prigioniero ed encar- cerato a Tunisi . Disperata, Gostanza si imbarca e giunge a Susa , città a sud di Tunisi . Nel frattempo Martuccio riesce a capovolgere la sua si- tuazione, incontra Gostanza e ritornano insieme a Lipari .
V, 3	Novella di ambientazione romana : Pietro Boccamazza ed Agnolella Saullo scappano insieme dalla città, dirigen- dosi verso Anagni (Alagna) . A poche miglia da Roma i due vengono assaliti, le loro strade si dividono, e si ricongiun- geranno solo dopo una serie di avven- ture silvane.	
V, 4	Novella di ambientazione romagnola .	
V, 5	La novella principia in Fano , continua e si compie in Faenza .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
V, 6	La novella, ambientata inizialmente, tra Ischia e Procida , continua lungo il Tirreno : rapita la bella Restituta, dei corsari la portano prima in Calabria , poi a Palermo , per donarla a Federico II d'Aragona. Stesso itinerario terrà Gian di Procida che, ritrovata Restituta a Palermo , sarà con lei condannato al rogo. Grazie all'intervento di Ruggieri di Lauria, i due giovani riescono ad avere salva la vita ed a ritornare in patria.	
V, 7	Novella di ambientazione trapanese , include dei riferimenti all' Armenia , di cui è originario Teodoro-Pietro.	
V, 8	Novella di ambientazione ravennate .	
V, 9	Novella di ambientazione fiorentina , nella seconda parte si svolge a Campi (Campi Bisenzio) , il borgo rurale dove si ritira Federigo degli Alberighi.	
V, 10	Novella di ambientazione perugina .	
VI, 1	Novella di ambientazione fiorentina .	
VI, 2	Novella di ambientazione fiorentina .	
VI, 3	Novella di ambientazione fiorentina .	
VI, 4	Novella ambientata tra Firenze e Peretola .	
VI, 5	Novella ambientata nel Mugello .	
VI, 6	Novella di ambientazione fiorentina .	
VI, 7	Novella ambientata nella città di Prato .	
VI, 8	Novella di ambientazione toscana .	
VI, 9	Novella di ambientazione fiorentina .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
VI, 10	Novella di ambientazione certaldese : per la sua omelia, Fra' Cipolla si serve di una geografia fantastica ricca di scherzose allusioni.	
VII, 1	Novella di ambientazione fiorentina , con numerose citazioni di luoghi della città, e di una borgata, Camerata , presso il poggio di Fiesole .	
VII, 2	Novella di ambientazione napoletana .	
VII, 3	Novella di ambientazione senese .	
VII, 4	Novella di ambientazione aretina .	
VII, 5	Novella di ambientazione riminese .	
VII, 6	Novella di ambientazione fiorentina .	
VII, 7	La novella, che ha inizio a Parigi , è in realtà ambientata a Bologna , dove il giovane Lodovico-Anichino si reca per ammirare la bellezza di madonna Beatrice.	
VII, 8	Novella di ambientazione fiorentina .	
VII, 9	La novella è ambientata in Grecia , nella città di Argo .	
VII, 10	Novella di ambientazione senese .	
VIII, 1	Novella di ambientazione milanese .	
VIII, 2	La novella è ambientata a Varlungo , nel contado fiorentino.	
VIII, 3	Novella di ambientazione fiorentina : come nella VI, 10, anche qui Boccaccio impiega la geografia fantastica ed altisonante, per bocca di Maso del Saggio, questa volta.	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
VIII, 4	Novella di ambientazione fiesolana .	
VIII, 5	Novella di ambientazione fiorentina , animata da un forte sentimento di disprezzo nei confronti dei marchigiani .	
VIII, 6	Novella di ambientazione fiorentina : Bruno e Buffalmacco giocano un tiro birbone a Calandrino, nel poderetto di questi, nei dintorni della città.	
VIII, 7	Novella di ambientazione fiorentina , ha per protagonista uno studente che ha compiuto i suoi studi a Parigi .	
VIII, 8	Novella di ambientazione senese .	
VIII, 9	Novella di ambientazione fiorentina , con numerose citazioni scherzose di luoghi della città.	
VIII, 10	Novella di ambientazione palermitana : Salabaetto giunge nella grande città siciliana dalla fiera di Salerno , e viene adescato da una donna di piacere. Persi i suoi averi, si reca a Napoli dove chiede consiglio a Pietro dello Canigiano, che lo fa ritornare a Palermo , dove inganna colei che lo aveva ingannato. Recuperati i denari, Salabaetto va prima a Napoli dal suo consigliere, poi si ritira a Ferrara .	
IX, 1	Novella di ambientazione pistoiese .	
IX, 2	Novella di ambientazione lombarda .	
IX, 3	Novella di ambientazione fiorentina .	
IX, 4	Novella di ambientazione senese , ci presenta Cecco Angiolieri in viaggio dalla città natale alla Marca d'Ancona : il nucleo narrativo si svolge a Buonconvento , lì dove la strada proveniente da Siena si biforca e conduce, a oriente, verso le Marche .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
IX, 5	Novella ambientata nel contado di Firenze (alla Camerata).	
IX, 6	La novella è ambientata nel pian del Mugnone , sulla via che da Firenze porta in Romagna .	
IX, 7	Novella di ambientazione fiorentina .	
IX, 8	Novella di ambientazione fiorentina .	
IX, 9		La novella presenta due personaggi, Melisso, originario di Laiazzo (piccola Armenia) e Giosefo, proveniente da Antiochia : i due si recano a Gerusalemme per aver consiglio da re Salomone.
IX, 10	Novella di ambientazione pugliese : Donno Gianni è prete di Barletta , e viene ospitato da Compar Pietro, che dimora a Tresanti , nei pressi della città del sacerdote.	
X, 1	La novella ci presenta un cavaliere fiorentino che esce di Toscana per andare a servire re Alfonso di Castiglia, in Spagna .	
X, 2	La prima parte della novella è ambientata nel castello di Radicofani , al confine tra il territorio sienese e lo Stato della Chiesa : la seconda parte, che illustra la riconciliazione tra Papa Bonifacio e Ghino di Tacco, si svolge a Roma.	
X, 3		La novella si svolge nel Catai (Cina settentrionale) .
X, 4	Novella di ambientazione bolognese .	
X, 5	Novella di ambientazione friulana .	
X, 6	La novella è ambientata a Castello da mare di Stabia (Castellammare di Stabia) .	

<i>Novella</i>	<i>Luoghi europei</i>	<i>Luoghi extraeuropei</i>
X, 7	Novella di ambientazione palermitana .	
X, 8	Novella ambientata tra Atene e Roma .	
X, 9	La novella comincia con la spedizione del Saladino nelle terre dei signori cristiani: il nobile sovrano, dopo aver esaminato numerose <i>province cristiane</i> , passa per la Lombardia ed incontra, sulla strada da Milano a Pavia , messer Torello di Stra, che lo ospita nella sua villa sul Ticino e poi a Pavia .	<p>Dopo la spedizione il Saladino torna ad Alessandria.</p> <p>Messer Torello parte per la crociata: si reca a Genova, di lì a San Giovanni d'Acri, poi viene fatto prigioniero e condotto ad Alessandria.</p> <p>Tramite dei genovesi invia un messaggio all'abate di una nota basilica pavese, ma purtroppo la nave che li porta affonda per un fortunale: riconosciuto dal Saladino, chiede di potersi recare in qualche modo a Pavia, in brevissimo tempo.</p>
	Grazie alle arti di un negromante, messer Torello viene «trasportato» a Pavia in un baleno.	
X, 10	La novella è ambientata principalmente a Saluzzo : i figli che Gualtieri ha da Griselda vengono «occultati» ed allevati a Bologna , in attesa di farli rientrare nella città sede del marchesato paterno.	

3. LA DIMENSIONE EUROPEA DEL DECAMERON

La presenza maggioritaria di luoghi legati all'identità «nazionale» dell'autore ed alle sue esperienze biografiche (Firenze, la Toscana, Napoli, la Romagna, Parigi innanzitutto, ma non è da escludere neanche la tanto disprezzata Venezia, come dimostra Padoan (1978:123–150)) fanno del *Decameron* una raccolta di novelle in cui l'elemento europeo (*europico*, si dovrebbe dire con un termine coniato proprio dal Boccaccio, e che non ebbe, però, la fortuna dell'*europaeus* usato da Enea Silvio Piccolomini)

ricopre un ruolo di innegabile positività: i luoghi in cui Boccaccio riconosce una appartenenza che i lettori verificano nella precisione dei dettagli, sono gratificati di vari apprezzamenti geografico-paesaggistici, che vanno dall'ammirazione per le bellezze naturali delle riviere, all'incantevole effetto del paesaggio ormai addomesticato dall'uomo. La ricchezza dell'Oriente magnificata dal racconto di Marco Polo trova dunque esempi altrettanto affascinanti nei siti del nostro continente, percorso in lungo più che in largo (la direttrice che, nei percorsi più lunghi, dalla Sicilia attraverso l'Italia continentale giunge in Francia e si spinge poi, attraverso le Fiandre, fino a Inghilterra, Galles, Scozia, Irlanda, ci appare altrettanto motivata «culturalmente» di quella che percorre il Mediterraneo da Levante a Ponente e viceversa) e sovente «trasvolato» nel corso di viaggi che appaiono rapidissimi proprio per un sentimento di *europicità* che lega i diversi territori, e che proprio i mercanti riescono ad utilizzare al meglio per raggiungere i loro scopi. La caratterizzazione paesaggistica si affianca ad un'attenzione particolare per le vie di comunicazione, che ci appaiono – se non perfettamente sicure in II, 2, V, 3 e X, 2 – relativamente veloci e frequentate, quasi a capovolgere lo stereotipo delle vecchie strade romane in rovina per l'abbandono ed ormai inutilizzabili per i grandi traffici: i viaggi da una città all'altra, tra due o più grandi fiere europee, che costituiscono punti di attrazione non solo per i mercanti, ma per un'ampia fascia di «utenti» provenienti dal contado oppure dalle città, non comunicano al lettore l'angoscia della distanza immensa – come invece avviene, ad esempio, nelle descrizioni dei deserti fatteci da Marco Polo –, ma piuttosto divengono occasione di incontri che si trasformano inevitabilmente in avventure. Facile istituire un suggestivo paragone tra questi mercanti in perenne viaggio e l'ambiguo eroe dell'Odissea, e di lì tra Boccaccio ed Omero:

il suo sguardo poteva spaziare al di là del comune, al di là della regione, al di là dell'Italia stessa per l'Europa civile e per il Mediterraneo fortunoso³: per tutto ciò è il vastissimo campo che si offriva all'intraprendenza di quegli ulissidi degli scambi economici, e che giorno per giorno era avvolto dalla rete dei loro meravigliosi e veloci corrieri (Branca 1996:140).

Mentre l'Europa è civile, il Mediterraneo è fortunoso ed aperto all'intraprendenza degli *ulissidi*: il critico stesso si informa al bipolarismo che considera l'Europa sede di una *civilitas* da contrapporre alle altre terre bagnate dal *Mare Nostrum*, contraddistinte da una variabilità di *adversa* e *secunda* che solo l'ingegnosità e la tenacia dei protagonisti delle novelle riesce a domare.

Per quanto riguarda poi la visione «antropografica» presente nelle novelle, la dimensione europea sembra ridurre l'atteggiamento critico dell'autore verso le stereotipie che inquadrano un popolo (ma pensiamo ai *borgognoni uomini riottosi e di mala condizione e misleali* in I, 1, 8), più di quanto non avvenga quando le novelle sono ambientate a Siena o a Venezia, o quando i protagonisti di novelle fiorentine sono dei «forestieri» (il giudice marchigiano di VIII, 5). Nel *Decameron* alcune città di questa *Europa civile* si caratterizzano per elementi positivi (Firenze è privilegiata dal sentimento di appartenenza che lega l'autore alla città ed agli immediati dintorni) o negativi (Venezia è particolarmente presa di mira in quanto grande rivale, più che Genova, con cui esistevano delle alleanze politiche), ma uscendo dal suolo italico,

valicando le Alpi, è facile per Boccaccio giungere a quella che rappresenta per lui il cuore pulsante dell'Europa, la città che geograficamente e politicamente è al centro del continente, quella Parigi degli studi e del commercio, quasi transustanziata in città ideale, dove i saperi – teorici e pratici – convergono e si irradiano tutto intorno. Le corti, che sovente vengono tratteggiate solo attraverso le figure dei sovrani, sono europee sia per le virtù dei regnanti (di Francia, di Napoli, d'Inghilterra) che per le loro funzioni culturali: e si pongono in stridente contrasto con una corte lontana dall'Europa, ma pure governata da un principe europeo, che è quella assopita nell'abbandono presentata in I, 9. Per il confronto con l'Oriente, valga la nona novella dell'ultima giornata, in cui il Saladino viene meravigliosamente ospitato da un mercante pavese: il capo dei nemici della cristianità, che pure viene sempre ricordato con simpatia per la sua magnanimità e per il suo genio politico-militare, non solo ha agio di percorrere indisturbato le regioni più importanti di quel mondo che si appresta a muovergli guerra, ma viene accolto con tutti gli onori non perché riconosciuto come capo di stato, ma semplicemente perché messer Torello vede in lui e nel suo seguito *gentili uomini e stranier* (X, 9, 8). La mancanza del sospetto, che altrimenti guasterebbe il senso della cortesia e della liberalità, appare virtù europea in quanto cristiana, e ricorda un passo del *Milione* in cui Marco Polo spiega perché il Gran Cane ami particolarmente la religione di Cristo: *egli tien per la più vera e miglior la fede cristiana, perché dice che ella non comanda cosa che non sia piena d'ogni bontà e santità*. (LXVIII) Proprio nelle novelle che utilizzano il riferimento storico alle Crociate per contestualizzare il narrato, possiamo notare come l'elemento cristiano(-franco-europeo) sia carattere unificante nell'ottica storica di un'impresa che coinvolge diverse nazioni:

Era il marchese di Monferrato, uomo d'alto valore, gonfaloniere della Chiesa, oltremare passato in un generale passaggio da' cristiani fatto⁴ con armata mano. (I, 5, 5)

Dico adunque che, secondo che alcuni affermano, al tempo dello 'mperadore Federigo primo a racquistar la Terra Santa si fece per li cristiani un general passaggio⁵. (X, 9, 5)

Se è vero che Boccaccio non si sofferma poi su queste imprese, ma le utilizza appunto per offrirci dei riferimenti precisi e funzionali al contesto delle singole novelle, vediamo come diversa sia la sua attenzione per le guerre europee, che indicano piuttosto un mutamento degli equilibri nel continente, cosa che non era caratteristica dei *passaggi* in Terra Santa: è questo il caso delle vicende alterne del regno di Napoli tra Svevi ed Angioini (ed Aragonesi per quanto riguarda la Sicilia), ma vale anche per una regione lontana – eppure vicina per gli interessi dei mercanti toscani – come l'Inghilterra, vista nelle sue difficoltà interne di successione, come anche nei suoi contrasti con la Francia. Tutto quanto contribuisce a mutare gli equilibri interni al continente, influisce direttamente sulla vita dei protagonisti, sulle loro attività, sui destini di famiglie e città:

... avvenne che, contra l'opinion d'ogni uomo, nacque in Inghilterra una guerra tra il re e un suo figliuolo, per la quale tutta l'isola si divisè⁶ (...); per la qual cosa furono tutte le castella de' baroni tolte a Alessandro, né alcuna altra rendita era che di niente gli rispondesse. (II, 3, 14)

Il quale Arrighetto, avendo il governo dell'isola nelle mani, sentendo che il re Carlo primo aveva a Benevento vinto e ucciso Manfredi, e tutto il Regno a lui si rivolgea⁷, avendo poca sicurtà della corta fede dei ciciliani, non volendo subdito divenire del nemico del suo signore, di fuggire s'apparecchiava. (II, 6, 6)

Che essendo lo 'mperio di Roma da' franceschi ne' tedeschi trasportato, nacque tra l'una nazione e l'altra grandissima nimistà e acerba e continua guerra⁸, per la quale, sì per difesa del suo paese e sì per l'offesa dell'altrui, il re di Francia e un suo figliuolo, con ogni sforzo del lor regno e appresso d'amici e di parenti che far poterono, ordinarono un grandissimo essercito per andare sopra i nemici. (II, 8, 4)

Oltre a questi elementi, dunque, che ci permettono di individuare una volontà di delineare un profilo del continente attraverso la citazione dei luoghi notevoli, delle diverse nazioni, degli eventi che hanno influito sul mutamento del volto politico del continente, bisogna riconoscere a Boccaccio una particolare attenzione per le scoperte geografiche stesse, che proprio negli anni intorno alla compilazione del *Decameron* si facevano assai interessanti per una ridefinizione dell'ambito territoriale europeo: se della sua *De Canaria et insulis reliquis ultra Ispaniam in oceano noviter repertis* non conosciamo precisamente la datazione, per alcuni autori da porsi verso il 1353, per altri non oltre il 1341–42 (in Battaglia Ricci 2000:209), possiamo apprezzare l'intento documentario e divulgativo di chi mette in latino una relazione mercantile che parlava di un luogo estremo e cruciale per l'identità geoculturale europea. Si trattava infatti delle *isole fortunate*, poste in un mare che coincideva con quello solcato da Ulisse nel suo *ultimo viaggio*: Boccaccio si limita però a contenere la sua riscrittura nell'ambito della letteratura scientifica, *senza concedere spazi all'immaginario letterario e alle mirabilia inevitabilmente aggregate a quelle realtà geografiche da secoli assunte come topoi*. (Battaglia Ricci 2000:209) È in realtà con un'opera erudita, un dizionario geografico e toponomastico di carattere archeologico, il *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis, seu paludibus, et de nominibus maris* (datata tra il 1355 ed il 1360), che Boccaccio passa dall'interesse per le informazioni geografiche contestualizzate nell'opera letteraria, ad un'opera libresco in cui vive *un gusto geografico stilizzato, frutto di un'ascendenza tutta letteraria* (Branca, in Battaglia Ricci 2000:226): attraverso questa evoluzione, il gusto geografico di Boccaccio si collega alla *descriptio* umanistica fondata sulle reminiscenze classiche, ed estende l'interesse per aree più lontane, che sono quasi ignorate dal *Decameron*.

L'attenzione particolare di Boccaccio per i luoghi della *civile Europa*, si manifesta prepotentemente nelle pagine del *Centonovelle*, dove le narrazioni si svolgono entro un ininterrotto itinerario di conoscenza di luoghi, abitudini, umanità ed eventi, che possiamo a buon diritto dire elementi di un primo profilo della moderna *europeicità*.

BIBLIOGRAFIA

- Battaglia Ricci 2000 Lucia BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, Roma
 Boccaccio 1996 Giovanni BOCCACCIO, *Decameron* (a cura di V. Branca), Torino
 Branca 1996 Vittore BRANCA, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze
 Chabod 1999 Federico CHABOD, *Storia dell'idea d'Europa* (a cura di E. Sestan ed A. Saitta), Roma–Bari
 Milione 2003 Marco POLO, *Il Milione* (a cura di E. Camesasca), Milano
 Padoan 1978 Giorgio PADOAN, *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze

NOTE

¹ Nonostante tutte le polemiche sulla verosimiglianza di quanto raccontato da Marco Polo, il *Milione* emana una tale ammirazione nei confronti del governo del Gran Cane, della ricchezza delle città, dell'ingegnosità dei popoli incontrati, da profilare, agli occhi del lettore, una sorta di stato-modello (addirittura ai confini con l'utopia, se potessimo leggere una qualche ironia nelle descrizioni del viaggiatore veneziano) dove tutto funziona perfettamente, e dove persino i contrasti religiosi paiono appianati dall'impegno, di chi governa, a cercare e mantenere il bene comune.

² Per uno studio di carattere generale dei luoghi citati nell'opera, ma funzionale all'analisi delle novelle del *Decameron* come rievocazione della civiltà mercantile italiana tra Duecento e Trecento, si veda soprattutto il noto saggio *L'epopea dei mercatanti* di Vittore Branca (1996:134–164).

³ Sottolineatura di chi scrive.

⁴ Sottolineatura di chi scrive.

⁵ Sottolineatura di chi scrive.

⁶ Sottolineatura di chi scrive.

⁷ Sottolineatura di chi scrive.

⁸ Sottolineatura di chi scrive.

László Paál. Un pittore ungherese in Europa

GIANNI GISMONDI

L MAGGIOR PAESAGGISTA UNGHERESE DELLA SECONDA METÀ DEL 1800 È LÁSZLÓ PAÁL, NATO A ZÁM, NELLA PROVINCIA DI HUNYAD IN TRANSILVANIA. I PRIMI RUDIMENTI DI PITTURA LI APPRESE AD ARAD DOVE FREQUENTÒ PER BREVE TEMPO UN MEDIOCRE PITTORE LOCALE. NEGLI ANNI '60 DEL 1800 INCOMINCIÒ A SCOPRIRE I PAESAGGI DELLA TRANSILVANIA. Le lunghe camminate nei boschi della sua terra gli permisero di osservare minuziosamente la natura e i suoi fenomeni. I ricordi e le impressioni di questo periodo sono esternati nell'unico quadro sopravvissuto, e unica testimonianza di questa era, dal titolo *Marosmenti naplemente (Tramonto sul Maros)* del 1864. Nello stesso anno si recò a Vienna dove iniziò a frequentare i corsi preparatori per entrare nell'Accademia delle Arti Figurative. La capitale asburgica gli offrì l'opportunità di conoscere tanti artisti e nuove correnti pittoriche. Nel 1866 prese a frequentare la cerchia di un pittore senza valore che, a causa del suo stile troppo accademico incline alla classicizzazione e all'idealizzazione, non sortì alcun effetto sul pittore ungherese. I dipinti di László Paál relativi al soggiorno in Austria risentono di una maniera troppo scolastica, si caratterizzano per l'osservazione e la riproduzione fedele della natura, sembra quasi che l'artista sia smanioso di esternare quello che ha appreso, e nelle sue opere c'è una volontà marcata di comunicare al fruitore che è pittore solo colui che sa riprodurre fotograficamente la realtà, come una macchina o un congegno meccanico qualsiasi. Questo modo di fare pittura non va associato assolutamente al realismo che è tutt'altra cosa, e László Paál presto ne prenderà coscienza. Nel 1870 l'artista si recò in Olanda dove ebbe modo di conoscere nelle pinacoteche di Haarlem, l'Aia e Amsterdam le opere dei maestri olandesi del 1700. Qui si stabilì nel piccolo paese di Beilen con l'intento di dedicarsi alla pittura. Gli era sempre rimasta la passione per i luoghi selvaggi, per



*László Paál: Tramonto sul Maros, 1864.
Museo Janus Pannonius, Pécs*

le foreste e i paesaggi della Transilvania, per l'atmosfera tranquilla e la bellezza dei boschi della sua terra. In questo paesino incominciarono ad affiorare le sue doti artistiche, si conoscono circa quaranta opere di questo periodo. Gli studi e gli abbozzi eseguiti in Olanda dimostrano il livello raggiunto e la sensibilità ai diversi temi della natura. Uno dei primi dipinti di Beilen, *Dél (Mezzogiorno)*, colpisce lo spettatore con la semplicità del tema: è una visione tranquilla e serena della realtà naturale e agreste, nel quadro non vi sono contrasti tra gli elementi che lo compongono, il paesaggio descritto è quasi fiabesco.

A Beilen l'arte di László Paál si arricchisce sia nei temi, sia nel modo di esprimersi. Ne è una testimonianza *Naplemente (Tramonto)*, dipinto nel 1871. Il quadro è diviso in due da una strada fangosa, solcata dalle ruote dei carri. La luce vespertina si diffonde nel quadro e avvolge tutto, mentre gli oggetti sono resi con particolare minuziosità. Con questa e altre opere László Paál definisce quella che sarà la sua strada artistica, molto vicina ai paesaggisti della scuola di Barbizon. L'avvicinamento ai temi romantici, senza malinconia, è testimoniato ancora da altre opere come *Faluvége (I limiti del paese)* dove le capanne si stagliano contro il cielo. Le nubi turbinano sopra i tetti. I raggi del sole indorano i muri delle capanne in un fresco pomeriggio autunnale. È una visione serena del paesaggio campestre. Attraverso la natura László Paál ci rende un ritratto della sua anima, anzi la natura diventa un mezzo per ritrarre se stesso, possiamo affermare che i quadri che hanno come tema la natura sono degli autoritratti interiori autentici e veritieri. Numerosi altri quadri

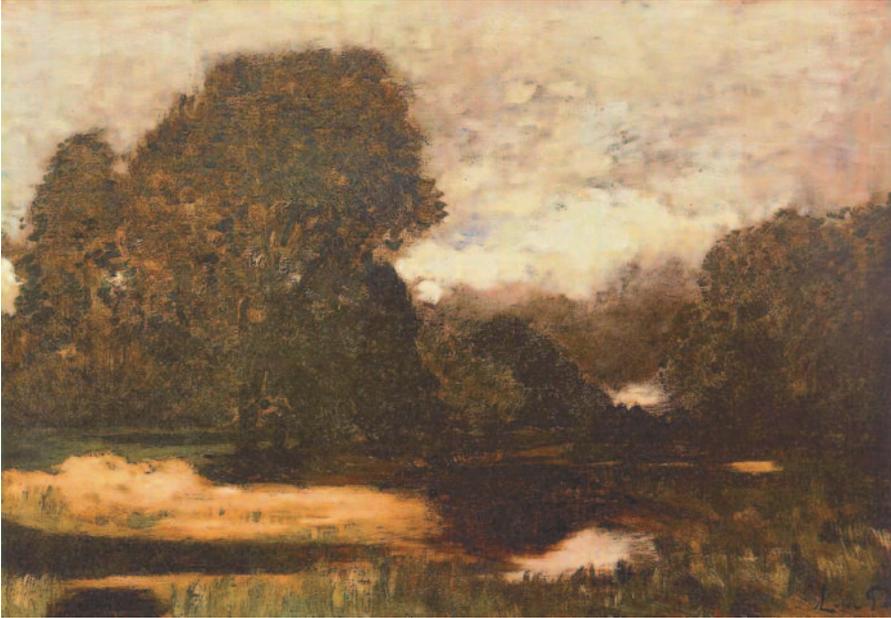
dipinti nel periodo olandese hanno questa atmosfera serena: *Falusi házak* (*Case di campagna*) è uno di questi, dipinto nel 1870. Tra le case contadine dai tipici tetti di paglia si erge un gruppo di alberi. Gli elementi sono felicemente accostati e con grande eloquenza ci rendono tutta l'atmosfera e la quiete di un paesino del nord Europa della seconda metà dell'800. Forse il dipinto più interessante eseguito a Beilen è *Százéves asszony* (*Vecchia di cent'anni*).

Il tempo è atemporale e misterioso; ... la vecchia è come se camminasse verso la morte. Il dipinto dal punto di vista della critica stilistica oltrepassa ogni limite. ... Differente dalle soluzioni finora note di Paál è una composizione ricca di forme... con i suoi motivi decorativi inclina verso il secessionismo¹.

Il quadro è un insieme armonioso di colori scuri e chiari leggermente smorzati, tra i quali risalta solo il bianco del muro della casa al centro. Questo quadro rompe con ogni sorta di accademismo. Al centro della composizione spicca un albero dalla chioma scura e il muro bianco di una casa. Disposti nella zona centrale del quadro ci sono gli alberi carichi di fronde e il tetto della casa. Il quadro si conclude con la fascia chiara del cielo la cui limpidezza è spezzata dalla chioma scura di una betulla. Il motivo insignificante della casa e dintorni, della vecchia dalla schiena curva e dai passi malfermi abbellisce l'atmosfera fiabesca del quadro. Il dipinto, un tempo attribuito a Courbet, dimostra il suo valore indubbio, anche se nulla del quadro rimanda a Courbet,

László Paál: Tempo nuvoloso, 1871





László Paál: Lo stagno delle rane

a parte la pennellata larga. L'influenza di Courbet su Paál non fu più determinante di quella dei maestri olandesi, di Munkácsy e dei pittori di Barbizon. Da questo capolavoro si capisce perché Paál venne considerato il pittore degli umori, il che cela un duplice significato: il pittore esprime l'atmosfera del paesaggio e il proprio umore: il fenomeno esterno viene trasformato in una visione intrinseca. Nel *Borús idő* (*Tempo nuvoloso*) dipinto nel 1871 ci troviamo davvero di fronte alla gamma multicolore del tempo nuvoloso. Il grigio metallico delle nuvole, il giallognolo del prato umidiccio, la macchia verde scuro degli alberi e le colline sullo sfondo che dividono in due il piano del quadro danno piuttosto l'idea di un paesaggio dopo la tempesta. Il motivo principale è la solitaria triade degli alberi strappati dal bosco, ammantati sotto il cielo plumbeo nella loro desolazione. L'inconsolabile grigiore della giornata esprime lo sconforto, la tristezza e lo stato d'animo dell'artista lontano dalla sua terra natia.

La meravigliosa natura risvegliata... desta in me nuovi desideri dal punto di vista artistico – scrive Paál – e se uno di quei giorni tranquilli, quando le mie preoccupazioni vengono soppresse per opera degli impulsi interni, sento la forza titanica attraversare le mie braccia, e non vedo l'ora di esternare su un pezzo di tela, ciò forse raffiederà di nuovo le mie emozioni...²

Nelle opere realizzate nel periodo che va dal 1871 alla primavera del 1873 (periodo di Beilen e di Düsseldorf), si nota uno sviluppo graduale, sebbene si ravvisino anche oscillazioni di stile che spariranno completamente solo nel periodo di Barbizon. Tale



László Paál: Tempo nuvoloso

sviluppo si manifesta non solo nell'arricchimento dei temi, ma anche nell'immaginazione e nella tecnica pittorica. Tutta l'opera di Paál prende spunto dalla contemplazione della natura. «Avrei voluto diventare poeta – scrive a Munkácsy – quando ho visto il mare per la prima volta, per poter esprimere con parole prolisse il sentimento che mi ha rapito: per molto tempo sono rimasto assorto nella magnifica visione». ³ Purtroppo non conosciamo i suoi dipinti relativi al tema del mare. Ritorna su questo argomento anche in una lettera scritta alla sorella Berta il 7 settembre 1871:

Dei tre giorni che ho trascorsi a Ostenda, – l'elemento in eterna fluttuazione che si estende a perdita d'occhio, esercita su di me un effetto ineffabile, e per ore, per giorni riuscirei a indugiarmi su un cumulo di sabbia a guardare e riguardare sempre le onde, – per due sere le onde sfolgoravano bellissime come milioni e milioni di occhi di un insetto..., quando nel buio le acque sono in movimento, prova ad immaginare una sera buia d'estate, – quando musica il mormorio del mare – il suo mormorio simile al boato moribondo dei tuoni, e (immagina) fili di onde che corrono fulgide a perdita d'occhio e che svaniscono una dopo l'altra soppresse dal nascere delle nuove, ma è impossibile anche la pur approssimativa descrizione. ⁴

La vera scuola di Paál (che rifiutava qualsiasi insegnamento e per questo non imparò mai a disegnare perfettamente la figura) fu l'Olanda con il suo particolare paesaggio, i suoi maestri furono i pittori olandesi del XVIII secolo. Attraverso le loro opere scoprì la concezione romantica della natura. Anche il soggiorno a Monaco, dove si

era recato nel 1869, fu utile alla sua formazione artistica. Qui ebbe modo di conoscere in una mostra le opere del realismo francese. Sempre irrequieto e insoddisfatto di se stesso, fa la spola tra Beilen e Düsseldorf e lavora in periodi alterni nell'una e nell'altra località. Nella primavera del 1871 Paál venne presentato al ricco collezionista inglese Forbes J. Staates (appassionato dei paesaggisti di Barbizon) che gli comperò alcuni dipinti e lo invitò a Londra insieme a Munkácsy. Quest'ultimo lasciò presto la capitale inglese, Paál invece vi si fermò per un po' di tempo. Rimase colpito dalle opere degli acquerellisti inglesi. Nella collezione privata di Forbes, in cui entrarono a far parte anche sette suoi quadri comperati dal mercante, rivide le opere dei pittori di Barbizon. Su invito di Munkácsy nel maggio del 1872 si recò a Parigi, dopo questo intermezzo tornò ancora a Düsseldorf per alcuni mesi, poi, nella tarda primavera del 1873 si stabilì definitivamente in Francia. Vide così realizzarsi il suo vecchio sogno. Paál considerò come tema principale della sua pittura non l'uomo, bensì la natura, nella quale riuscì a fondersi e, attraverso i motivi da essa suscitati, poté esternare il suo carattere tragico e malinconico. L'opera di Paál è affine a quella di Munkácsy nella sua vigorosa forza e nella sua tristezza carica di passioni represses. Mentre Munkácsy scopre nell'uomo i motivi che alimentano in lui la voglia di vivere, in Paál invece il mondo degli uomini non suscita nulla, è solo nella natura che trova la forza e la tranquillità che lo portano a raggiungere il momentaneo equilibrio delle passioni e una fragile e breve armonia. Le differenze tra i due artisti vanno ricercate nella loro

László Paál: Mezzogiorno



rispettiva estrazione sociale. Munkácsy viene dal popolo e parla il linguaggio del popolo, mentre Paál è il rampollo di una famiglia della piccola nobiltà transilvana caduta in disgrazia.

Paál è l'epigono serotino dei pittori di Barbizon. Scelse la via di Fontainebleau anche per il suo carattere malinconico che non poteva esprimersi attraverso un linguaggio diverso. Non avrebbe potuto optare per la concezione analitica dell'impressionismo, visto che egli non voleva soltanto rappresentare la natura, ma voleva anche esprimere il proprio carattere. Attratto dalle foreste di Fontainebleau, nel 1873 si fermò quindi a Barbizon, dove avevano operato i paesaggisti francesi dell'omonima scuola. Qui venne a contatto con la tradizione di Th. Rousseau, Dupre, Diaz de la Peña e Daubigny. A Barbizon, proseguendo sulle orme degli olandesi e dell'opera di Constable, ebbe inizio il periodo più intenso della sua vita artistica.

... Innamorato della natura e delle foreste. La sorte lo conduce... (in questi luoghi) e diviene definitivamente l'eremita dei boschi di Fontainebleau. Amico e compagno di Munkácsy, lo stesso temperamento e la stessa profonda malinconia, che lo inclina verso l'austerità, formano la sua arte. Ma mentre Munkácsy si dibatte con ardore febbrile tra i problemi della forma e dell'espressione, Paál vive al di fuori di tale tormento, nelle possibilità che offre la natura, e forma un proprio mondo di segreti romantici e di intime tensioni.⁵

Nella seconda metà del 1800 Barbizon era un piccolo paese di circa duecento abitanti situato ai margini della foresta di Fontainebleau. La scuola paesaggistica fondata da Th. Rousseau e dai suoi seguaci intorno al 1830 aveva reso Barbizon famoso in tutto il mondo. Negli anni in cui vi giunse Paál, il capitolo Barbizon si stava ormai chiudendo. Théodore Rousseau era morto qualche anno prima, ma alcuni degli artisti fondatori della scuola erano ancora attivi, Daubigny avrebbe operato a Barbizon fino al 1874, quindi più o meno nel periodo in cui vi arrivò László Paál. Si sa anche che Paál aveva preso casa vicino a Diaz de la Peña. È molto probabile che abbia conosciuto personalmente alcuni degli esponenti più noti della famosa scuola. Quando giunse in Francia era già pittore maturo. «È uno dei migliori maestri di questo paesaggio» – dirà lo storico dell'arte francese Léon Mussinac – «la sua pittura si ricollega all'arte di Barbizon, e, in più, ha conservato il carattere ungherese, al tempo stesso, è profondamente originale e di una particolare forza espressiva.»⁶ Negli anni in cui Paál si stabilì a Barbizon, in Francia nasceva l'impressionismo. Paál rimase sempre molto distante dalle ricerche impressioniste e non sembrò mai interessato a fare un discorso che andasse verso quella direzione. Appena stabilitosi a Barbizon, si dedicò con tutto se stesso alla pittura, non lavorò mai per il mercato e questo gli consentì di esprimersi senza essere condizionato dal gusto del pubblico. Alcuni temi sono elaborati più volte, per esempio *Nyárfák (Pioppi)* del '75 e '76. Si conoscono circa 90 quadri realizzati tutti nel periodo francese. Probabilmente esistono molte altre opere di Paál relative a questo periodo, custodite da collezionisti privati soprattutto in Francia. A Barbizon il suo tema preferito diviene l'interno delle foreste e il loro mondo con tutti i suoi aspetti, qui raramente dipinge case o figure umane, scompaiono anche gli ampi cieli che avevano caratterizzato i suoi quadri precedenti. Il nuovo modo di porsi davanti alla natura lo porta a una restrizione della tematica nella sua opera. Ogni discorso



László Paál: Il profondo del bosco

viene approfondito con una forza più intensa e con una carica espressiva maggiore. Elimina completamente dalla sua opera i particolari superflui. Con tale semplificazione strutturale mette in evidenza la sostanza. Nella sua pittura disegno e colore, contenuto e forma non sono cose separate, ma formano un insieme omogeneo. Il fascino delle opere eseguite a Barbizon, che esprimono il suo umore, è superiore a quello delle opere precedenti. I suoi colleghi ne riconoscono la grandezza, in primo luogo Millet, secondo il quale Paál fu uno dei talenti più originali tra i pittori che operarono a Barbizon. Uno dei primi dipinti di questo periodo è *Erdő mélye* (*Il profondo del bosco*) realizzato nell'autunno del 1873. Quest'opera è una visione autunnale della realtà naturale. Il quadro è dominato da un gruppo di tre alberi assolti in primo piano che contrastano con lo scudo degli alberi che fanno da sfondo. Con *Holdfelyőtte* (*Il sorgere della luna*) esposto in un salone a Parigi nel 1875, attirò su di sé l'attenzione della critica. Nel numero del 27 febbraio del 1875 de L'Art, il critico Paul Leroy scriveva:

Lever de la lune, par Ladislas de Paál – un nom dont on fera bien de se souvenir – est un tableau étrange, d'un dessin énergique, plein de poésie, mais de poésie qui sent un peu son mélodrame. M. de Paál habite à Barbizon; c'est dans la forêt de Fontainebleau qu'il aura vu apparaître ainsi la lune au fond de quelque sombre allée.⁷

Il fatto di essere stato notato da un critico e citato nel giornale artistico più autorevole dell'epoca, Paál lo considerò un grande successo. Dopo questo primo effimero

successo, con l'opera *Békák mocsara (Lo stagno delle rane)* del 1875, esposta un anno dopo a Parigi, ottenne un altro riconoscimento dal critico Paul Leroy che pubblicò ne «L'Art» anche il relativo disegno preparatorio, insieme al testo critico:

M. L. de Paál bien qu'il sois paysagiste, pourrait aisément passer pour un élève de son compatriote M. de Munkácsy. Sa Mare aux grenouilles nous montre sous un aspect nouveau cette belle forêt de Fontainebleau, que nos artistes aimaient tant autrefois et qu'ils délaissent aujourd'hui. M. de Paál se préoccupe avant tout des opposition de lumière et d'ombre; et son tableau est remarquable par vigueur de l'effet.⁸

Col passare del tempo, per una serie di fattori, la visione idilliaca che ha della natura, pian piano, si incupisce sempre di più, uno dei suoi ultimi lavori *Erdő belseje* (Interno di bosco) del 1877, è un mondo cupo e chiuso. Due filari di alberi che appena si distinguono dall'oscurità del bosco, sono allineati ai rispettivi margini della strada inghiottita dal buio nella profondità vertiginosa della foresta. Una piccola figura umana taglia la legna da ardere, tra i rami e le fronde appare uno squarcio di cielo. È un'opera dove più di ogni altra si legge il pessimismo, la solitudine e l'angoscia dell'artista. I colori tendenti allo scuro sottolineano il suo particolare stato d'animo.

Il lento avanzare della malattia che da tempo lo attanagliava lo costringe al ricovero in un sanatorio e, in seguito al peggioramento, nella primavera del 1878,

László Paál: Pioppi



viene internato in un manicomio. Il 3 marzo del 1879, dopo una lunga inattività si spense a Charenton (Francia). All'esposizione mondiale di Parigi la critica lo paragonò a Th. Rousseau per la somiglianza dei loro sentimenti. Un riconoscimento tardivo ma pur sempre un riconoscimento che arrivò dopo la sua morte. E neanche in Ungheria venne accolto con i dovuti onori. I primi riconoscimenti, arrivarono, nella sua terra, dopo vent'anni dalla morte con l'opera del critico e storico dell'arte ungherese Béla Lázár che, nel 1900 scrisse la sua biografia.

(Le traduzioni dall'ungherese e dal francese sono di Tünde Sártel che mi è stata sempre di grande sostegno in ogni circostanza.)

B I B L I O G R A F I A

- Eugenio Kopp: *La moderna pittura ungherese*, Edizioni Della Bussola, Roma 1948.
 Zádor Anna: *A magyarországi művészet története*, vol. II, *Magyar művészet 1800–1945*, Képzőművészeti Alap, Terza edizione, Budapest 1964.
 Genthon István: *Magyar művészet a századforduló elején*, Gondolat és Képzőművészeti Alap, Budapest 1962.
 Lyka Károly: *Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig 1896–1914*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1953.
 Németh Lajos: *Képzőművészet a XX. század elején*, Gondolat és Képzőművészeti Alap, Budapest 1959.
 Pogány Ö. Gábor: *Magyar festészet a XIX. Században*, Seconda edizione, Képzőművészeti Alap, Budapest 1958.
 Lázár Béla: *Paál László. Lampel Róbert cs. és kir. udvari könyvkereskedés*, Budapest 1903.
 Farkas Zoltán: *Paál László*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1954.
 Bényi László: *Paál László*, Corvina, Budapest 1977.
 Bényi László: *Paál László*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1983.
 Lázár Béla: *Ladislav de Paál, Un peintre hongrois de l'Ecole de Barbizon*, Rouam, Paris 1904.
 Farkas Zoltán: *La peinture hongrois moderne*, Budapest 1944.
 Pogány Ö. Gábor: *La peinture hongrois au XIX^e siècle*, Corvina, Budapest 1955.

C O L L O C A Z I O N E D E L L E O P E R E

<i>Marosmenti naplemente</i>	<i>Faluvége</i>
1864	1870
Olio su tela, 42x58	Olio su tela, 46x82
	Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
<i>Dél</i>	<i>Falusi házak</i>
1870	1870
Olio su tavola, 36,5x53,5 cm	Olio su tela, 54x73
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest	Proprietà privata
<i>Naplemente</i>	<i>Százéves aszozny</i>
1870	1871
Olio su tela, 73x123	Olio su tela 53x86
Proprietà privata	Magyar Nemeti Galéria, Budapest

Borús idő

1871

Olio su tela, 61 x 81 cm

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Erdő belseje

1873

Olio su tela, 69,5x98,5 cm

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Holdfelfötte

Collocazione sconosciuta

Békák mocsara

1875

Olio su tela, 63 x 92 cm

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Nyárfák

1876

Olio su tela, 53,3 x 72,6 cm

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Erdőbelső

1877

Olio su tela, 130x97,8 cm

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

N O T E

¹ Bényi László : *Paál László*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1983, p. 59

² Bényi László : *Paál László*, Corvina, Budapest 1977, p. 13

³ Bényi László : *Paál László*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1983, p. 18

⁴ Farkas Zoltán: *Paál László*, Képzőművészeti Alap, Budapest 1954, p. 51

⁵ Eugenio Kopp: *La moderna pittura ungherese*, Edizioni Della Bussola, Roma 1948

⁶ Bényi László : *Paál László*, Képzőművészeti Alap, op. cit., p. 21

⁷ Lázár Béla: *Ladislav de Paál. Un peintre hongrois de l'Ecole de Barbizon*, Rouam, Paris 1904, p. 35

⁸ *Ivi*, p. 37

L'idea del peccato nella *Battaglia di centauri*

GIANNI GIMONDI

IL 1492, QUANDO IL GIOVANE MICHELANGELO BUONARROTI SI ACCINGE A SCOLPIRE UN'OPERA A SOGGETTO PAGANO E CLASSICHEGGIANTE, *LA BATTAGLIA DI CENTAURI*. Nella biografia del Condivi¹ si evince che l'opera fu eseguita per Lorenzo De' Medici e che fosse stato Angelo Poliziano a suggerirne il tema. Michelangelo si era formato nello spirito della Firenze dell'epoca, in un momento particolare della storia dell'arte. La città toscana aveva vissuto una rinascita culturale e artistica senza eguali nella storia. Nel corso del XV secolo il tessuto urbano della città era completamente mutato, una nuova classicità, profondamente diversa da quella che aveva caratterizzato la Grecia antica, si era affermata, ponendo Firenze al centro dell'universo artistico, culturale ed economico di quel tempo.

Dopo la caduta di Costantinopoli, nel 1453, erano arrivati dalla Grecia, come profughi, numerosi uomini di cultura e di fede e anche questo fattore aveva dato un apporto determinante in questa direzione. L'interesse per l'antichità, già vivo fin dalla seconda metà del Trecento, si rigenerò di nuova linfa. Il Magnifico, la guida politica della città, così infatuato della cultura antica, aveva impresso la sua impronta a tutto l'universo culturale: la letteratura parlava classico, la filosofia, con l'Accademia neoplatonica di Marsilio Ficino e Pico Della Mirandola diede un'ulteriore spinta in questo senso. I giardini medicei erano invasi da opere d'arte antiche che continuamente venivano copiate dagli artisti, che le riproducevano nelle loro fattezze dominate dall'armonia e dalla proporzione. La corte medicea era un luogo di incontro di menti geniali che nutrivano un profondo e sincero piacere per la conoscenza. La città, così come la casa, è il luogo della vita. La città con il suo aspetto, ci plasma nel carattere e nella cultura. Una città edificata e rinnovata su basi classiche, sortisce l'effetto, su chi vi abita, di nuova cultura impregnata di antico.

Durante tutto il Rinascimento, l'antichità non venne mai riesumata e restituita così com'era all'origine. Le menti migliori del Rinascimento erano consapevoli e convinte che ciò non andava fatto, e non caddero mai nell'errore commesso in seguito dai neoclassici. Un'epoca non può mai essere riproposta così come è stata, tutt'al più possiamo trarne gli spunti per costruirne una nuova. In special modo, se si ha la certezza che le radici del nuovo albero affondano nell'humus generatosi dalla morte di quello vecchio. La cultura fiorentina, così come tutta la cultura italiana, affondava le sue radici in quella antica romana generatasi a sua volta da quella greca. Ma il mondo antico era pagano, quello moderno è cristiano e, nella Firenze del XV secolo, l'armonia e la proporzione caratteristiche della cultura antica spesso si combinano con la profonda spiritualità cristiana. È il caso di Michelangelo quando realizza un bassorilievo a tematica pagana come *La battaglia di centauri*. Il Magnifico, durante l'agonia, aveva fatto collocare alla destra del proprio letto *La Madonna della scala* e alla sinistra *La battaglia di centauri*. Il Savonarola, al capezzale del moribondo, inveì contro il rilievo etichettandolo come degenerato. Ma si tratta veramente di un tema così profano?

L'analisi di quest'opera riporta all'ansia e alla profonda tensione che hanno caratterizzato Michelangelo per tutta la vita. Quella che sembra una naturale lotta tra centauri, appare tutt'altra cosa, anzi, non vi si scorgono affatto i centauri, questi si confondono nell'intreccio di membra e corpi che si contendono il ristretto spazio marmoreo. Forse Michelangelo attribuisce un valore diverso alla materia, un valore che esula da quello solito, e se è così, qual è questo valore? Una parte di questa materia è considerata dall'artista come una sorta di prigioniera, come catene che non permettono alle figure di uscirne, di liberarsi totalmente da questa schiavitù, per assurgere a una sorta di tutto tondo liberatorio.

Michelangelo non cessa mai di sostenere che la scultura è contenuta nel blocco di marmo, e lo scultore non deve far altro che liberarla da tutta la materia superflua che la ricopre e che la tiene prigioniera. La scultura, come se fosse un corpo a sé stante, viene vista dall'artista quando ancora essa è in grembo al resto della materia.



Lo scultore la libera così come un intagliatore di diamanti sfaccetta il suo prezioso fino ad ottenerne la pura essenza. La materia può dunque essere prigioniera? La risposta, nel caso di Michelangelo, potrebbe essere affermativa: la materia è prigioniera, e non solo perché la scultura vi è contenuta dentro. In questo caso, il problema non è limitato solo a questo aspetto della materia, Michelangelo attribuisce ad essa, nel caso della *Battaglia di centauri* un altro significato ancora, oltre a quello tradizionale da tutti conosciuto.

Il valore che Michelangelo conferisce alla materia, esprime un significato altro, più importante, forse assoluto, e ciò è la quintessenza stessa dell'opera. Ma non è facile coglierne il senso se non si conosce la figura dell'artista. In tutta la sua esistenza, Michelangelo è stato tormentato dall'idea del peccato e dalla paura di non salvarsi. Il Buonarroti era profondamente religioso, le tensioni spirituali della sua epoca le viveva tutte in prima persona, e per supportare ciò basta anche uno sguardo superficiale alla sua intera produzione artistica.

Gli artisti vivono di committenza: non sono liberi di scegliere i temi, ma possono liberamente rappresentarli. Quando si esegue un'opera commissionata da altri, ci si può anche mettere del proprio, perché nessuno può influenzare la testa e la mano dell'artista. In Michelangelo ciò è evidente fin dalle prime battute giovanili. *La battaglia di centauri* è un tema mitologico antico, classico e paganeggiante. Se nell'artista fosse prevalsa l'idea di rappresentarlo come nella tradizione, avrebbe dovuto tener conto della calma e della compostezza che accompagnano ogni rappresentazione di questo tema fin dall'epoca classica.

In ciò che rimane del frontone occidentale del Tempio di Zeus a Olimpia, che Michelangelo non aveva mai visto, si esprime la battaglia in tutta la sua grandezza e maestosità. I centauri, rappresentanti delle forze oscure e irrazionali della natura, lottano contro gli uomini e la divinità: nella battaglia non vi è odio e non vi è tensione, ma solo una lotta necessaria e calma, una guerra tutta tesa a ristabilire l'ordine nelle cose del mondo. Lo stesso tema era stato espresso sulle metope del lato lungo della parte sud del Partenone, e anche qui ritroviamo la medesima e serafica calma. A Michelangelo erano sconosciute queste opere, però egli conosceva la cultura classica. Allora perché l'artista rappresenta un tema classico in maniera completamente differente? Si potrebbe affermare che Michelangelo, in quanto uomo del suo tempo, non commette l'errore di riproporci l'antichità così come essa era stata, bensì la interpreta in chiave moderna e personale. I miti antichi appartengono al passato, avevano valore e suscitavano emozioni solo nell'antichità, nel Rinascimento potevano servire solo da spunto per virtuosismi estetici, oppure per omaggiare quell'epoca lontana, così tanto somigliante allo spirito fiorentino infuso negli uomini e nelle cose. Ma non è così, questa risposta non è soddisfacente. Attraverso una riflessione più oculata, si capisce che Michelangelo ha voluto esprimere in quest'opera tutta la sua idea del peccato.

Cos'è in fondo il peccato se non una sudditanza alla materia e a tutto ciò che è materiale? Le figure nella *Battaglia di centauri* non lottano tra loro, non vi è uno scontro evidente tra i lapiti e i centauri, e non vi è nulla che possa ricondurci a questa battaglia, anche se il titolo del tema è esplicito. Queste figure, se si fa un attento esame,

lottano contro una materia che le tiene prigioniere. Mani e gambe sono affondate nella pietra marmorea che non vuole liberarle. È un groviglio di membra, di teste che si intrecciano. In tutta l'opera ci sono tensione, pathos, furore e movimento, si ha quasi l'impressione di una materia viva e pulsante, immersa nelle sabbie mobili. Allora, cosa rappresentano questi centauri così poco centauri? E cosa rappresenta quella materia che li tiene prigionieri? Se vengono guardati attentamente, quei centauri appaiono così umani. Uomini che lottano dunque! È l'uomo con tutte le sue debolezze, con tutti i suoi difetti che fa di tutto per affrancarsi dal vizio e dalle schiavitù terrene, è l'uomo che vuole salvarsi attraverso la liberazione dalla materia, e fallisce. E quella materia che cos'è? È sicuramente la tentazione, il peccato stesso, la simbolizzazione di tutto l'universo materiale. Nel medesimo tempo, la pena, la prigione, l'inferno delle sabbie mobili.

Gli uomini che tentano di liberarsi sono impastati di materia simile, quindi di peccato. E poi quale miglior simbolo per uno scultore che intende rappresentare il peccato. In Michelangelo, la concezione del peccato è ancora medievale. Tutto ciò che è materiale, che è terreno è peccato, e può essere incarnato dalla dura, inerme e morta pietra! Il marmo simboleggia la materialità delle cose, la materia è peccato, la materia è prigioniera, la materia è la pena, e l'uomo ne è schiavo, non riesce a liberarsene malgrado gli sforzi. Lotta contro di essa, ma essa lo tiene ben stretto per i polsi e per le caviglie.

N O T E

¹ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma 1553.

Elisabetta d'Ungheria: il culto di una santa europea in Italia negli ultimi secoli del medioevo

DÁVID FALVAY

SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA È UNA DELLE SANTE PIÙ CONOSCIUTE NELL'AGIOGRAFIA OCCIDENTALE.¹ DA UN LATO È UNA SANTA 'INTERNAZIONALE', ESSENDO NATA IN UNGHERIA E VISSUTA IN TURINGIA, PER QUESTO MOTIVO SI È USATA FINO AD OGGI UNA DUPLICE DENOMINAZIONE: ELISABETTA D'UNGHERIA / ELISABETTA DI TURINGIA. DALL'ALTRO CANTO È UNA SANTA DINASTICA, ESSENDO PRINCIPESSA UNGHERESE E LANGRAVIA DI TURINGIA. PARECCHIE FAMIGLIE REALI DELL'EUROPA DUECENTESCA ERANO INTERESSATE AL CULTO DI ELISABETTA: OLTRE I LANGRAVI DI Turingia e gli arpadiani ungheresi, dall'inizio del Trecento anche gli angioini di Napoli.² Non dobbiamo, inoltre, dimenticare i due ordini religiosi – formazioni *per definitionem* internazionali e influenti in tutto l'occidente medievale – che erano interessati nel diffondere il culto di santa Elisabetta: i teutonici e i francescani. Alla fine sono ovviamente da menzionare anche i due leader dell'Occidente: quello temporale, l'imperatore Federico II, che era presente personalmente all'*elevatio* della santa ungherese, e quello spirituale, il pontefice romano di allora, Gregorio IX che la canonizzò nel 1235 solo quattro anni dopo la sua morte.

Tutti questi elementi sopra elencati (dinastie, ordini religiosi, il papa e l'imperatore) indicano un'entità chiamata nel medioevo *Occidens*. Quest'ultima, anche se politicamente piuttosto frammentata, dal punto di vista della cultura, della religione e della spiritualità fu in un certo senso un'unità. È proprio in questa unità, cioè il mondo occidentale medievale, che l'Europa degli ultimi decenni alla ricerca di una sua nuova identità, trova in qualche modo le sue radici. E in questo senso possiamo usare l'aggettivo «europea» per Elisabetta che già in vita, ma soprattutto *post mortem*, diventò un fenomeno presente in tutto l'occidente,³ avendo avuto un culto dalla Spagna fino all'Inghilterra, e dai Paesi Bassi fino ovviamente all'Ungheria.

Santa Elisabetta anche in Italia ha goduto una fortuna notevole: è indicativo che Florio Banfi nel suo inventario dei ricordi ungheresi d'Italia conti più di 100 rappresentazioni della santa ungherese.⁴ Il culto di Elisabetta subito dopo la canonizzazione - avvenuta a Perugia nel 1235 - diventò intenso in Italia. Abbiamo a disposizione sin dal Duecento leggende, sermoni e altri generi agiografici che lo testimoniano. È importante che la raccolta di leggende più influente del Basso Medioevo, cioè la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze (Varagine) abbia incorporato una versione della vita della santa ungherese.

Ma il Tre- Quattrocento in Italia porta una modifica nell'agiografia e anche nella religiosità in generale. In questo periodo l'atmosfera religiosa italiana si modificò. Con l'influenza dei nuovi modelli femminili dell'Italia due- e trecentesca (Margherita da Cortona, Chiara da Montefalco, Angela da Foligno e, soprattutto, Caterina da Siena) si formò una certa santità femminile 'mistica' per la quale non era più la semplice vita umile e pauperistica a dare «l'odore di santità,» ma la conoscenza indiretta di Dio: vale a dire che l'esperienza visionaria e mistica e qualche volta anche l'attività profetica-politica rendevano una donna venerabile.⁵

In questa nuova atmosfera religiosa le caratteristiche originali di Santa Elisabetta e anche delle sue *filiae* (cioè delle altre sante principesse dell'Europa Centrale: Agnese di Boemia, Margherita d'Ungheria, ecc.) non erano sufficientemente interessanti per un pubblico italiano. Con le parole di Gábor Klaniczay «... *nell'ambiente religioso italiano la santa semplicità non era sufficiente. Per essere notate, qui, anche le sante principesse dovevano essere fornite di nuovi attributi*».⁶ Possiamo in realtà notare una ri-formazione di questi culti, per adattarli alle nuove esigenze religiose che richiedevano vite ed attributi più vistosi.

In numerose tradizioni agiografiche italiane del Trecento e del Quattrocento incontriamo le sante principesse centro-europee in una veste tutta nuova, abbiamo delle fonti che ci parlano dei nomi ben conosciuti di Margherita d'Ungheria o Guglielma attribuendo loro però delle caratteristiche assenti, se non addirittura estranee al loro culto originale.⁷

In questo contesto vanno compresi anche alcuni aspetti del culto italiano di Elisabetta che non erano presenti nelle fonti biografiche,⁸ diffusisi soprattutto in ambiente italiano. Il primo di questi elementi è la storia del miracolo delle rose, che è diventato quasi un suo attributo. L'altro elemento importante è il libro delle rivelazioni della Madonna a lei attribuito. Il terzo è l'aspetto della devozione mariana in generale, che non solo a proposito delle rivelazioni, ma anche in altre forme diventava un elemento importante della sua fortuna italiana.

Il miracolo delle rose è un caso più conosciuto. Dagli studi e edizioni di Leonhard Lemmens, fino ad oggi tanti studiosi se ne sono occupati. Quello che ci interessa dal punto di vista della nostra analisi è il fatto che questo miracolo era caro al pubblico italiano sensibile, come si è detto, all'elemento mistico.⁹

Il libro intitolato *Le rivelazioni della Beata Vergine Maria, fatte a Santa\Beata Elisabetta* è un bel trattato mistico che contiene 13 rivelazioni o apparizioni per la maggior parte della Vergine Maria, due volte anche di Giovanni Evangelista, e nelle ultime 3 di Gesù Cristo. Il libro doveva essere famoso in tante regioni dell'Occidente

del Tre- e Quattrocento visto che è rimasto a noi in almeno 22 manoscritti e tre incunaboli del tardo medioevo, oltre che in latino anche in lingue volgari diverse, come l'italiano, l'inglese, lo spagnolo, il catalano e il francese.

In altra sede ho avuto modo di occuparmi delle rivelazioni attribuite a Santa Elisabetta. Adesso vorrei solamente sottolinearne alcuni aspetti. Nonostante lo studio e le edizioni del noto studioso francescano, Livarius Oliger, e quelli recenti di Alexandra Barrat e Sarah McNamer non possiamo ritenere che tutto il *corpus* delle versioni sia conosciuto e descritto, soprattutto per quanto riguarda le varianti italiane.¹⁰

A proposito delle versioni italiane vorrei sottolineare il fatto che mentre gli studiosi sopramenzionati sapevano di solo 2 manoscritti in italiano, oggi ne contiamo ben 7 (più due manoscritti perduti, ma trascritti) e un incunabolo. Inoltre è particolarmente significativa l'esistenza di due redazioni italiane del Trecento contenenti anche le rivelazioni: in queste leggende italiane questo libro mistico è dunque una parte organica dell'agiografia elisabettiana. È da notare che questa caratteristica è esclusivamente italiana, mentre in tutti gli esemplari in altre lingue le rivelazioni formano un'opera a sé. In base a queste informazioni possiamo affermare che le rivelazioni erano ritenute un aspetto integrale della vita di Elisabetta d'Ungheria in Italia già nel XIV secolo.¹¹

L'altra particolarità del caso a cui vorrei accennare è il fatto che non è neanche chiarito chi fosse il vero autore\ autrice o protagonista del libro. Visto che, come si è detto sopra, le rivelazioni sono un aspetto nuovo del culto della santa ungherese, la maggior parte degli studiosi ha cercato un'altra Elisabetta per le rivelazioni. Secondo l'argomentazione di Livarius Oliger le rivelazioni sono in realtà di Elisabetta di Schönau (1129–1164, famosa mistica del XII secolo le cui rivelazioni furono pubblicate e diffuse già nel Medioevo).¹² Mentre Sarah McNamer e Alexandra Barrat trovano una terza Elisabetta, la Beata Elisabetta di Töss (c.1292/95–c.1336/38, domenicana, anche lei principessa ungherese, vissuta in un convento svizzero, poco conosciuta all'infuori della sua patria) come protagonista o autrice del libro.¹³

Io, accettando l'argomentazione di Gábor Klaniczay¹⁴ non ritengo plausibili le altre *Elisabetae* come autrici/protagoniste delle rivelazioni, per motivi filologici, storici e cronologici. Inoltre, i fenomeni in base ai quali si cercava di identificare la «vera Elisabetta» delle rivelazioni, cioè il fatto che fosse vergine, monaca, principessa ungherese, devota della Madonna e mistica/visionaria allo stesso tempo, non mi sembrano dati significativi per la definizione dell'identità della protagonista. La verginità e l'essere principessa ungherese sono dei *topoi* agiografici, mentre la devozione mariana e la mistica o attività visionaria sono aspetti generali della spiritualità femminile del Trecento. Così ci resterebbe il solo nome 'Elisabetta' per l'identificazione, ma conoscendo dei casi paralleli dell'agiografia popolare tre- e quattrocentesca dobbiamo notare che la stessa identica storia può apparire spesso sotto nomi diversissimi.¹⁵ Secondo la mia argomentazione

Come ipotesi dell'origine del testo possiamo dunque dire che il testo delle rivelazioni nacque in Italia probabilmente in ambiente francescano alla fine del tredicesimo o all'inizio del

quattordicesimo secolo, e (...) non dobbiamo necessariamente trovare né un'altra Elisabetta, né una principessa ungherese per l'originale. Il testo venne poi contaminato già nel Trecento con il nome di Elisabetta d'Ungheria, e soprattutto nei volgarizzamenti italiani era ritenuto un' elemento integrale della vita di Elisabetta d'Ungheria.¹⁶

L'altra particolarità fondamentale per il nostro presente argomento è il fatto che l'opera oltre ad essere un trattato mistico è senza dubbio un'opera mariana il che ci fornisce un altro filo interpretativo. Durante le mie ricerche nella Biblioteca Apostolica Vaticana ho trovato un codice trecentesco inedito in italiano volgare (Barberini Latini 4032) che ha attirato particolarmente la mia attenzione per tre motivi: 1) è una redazione mariana originalissima; 2) contiene una delle versioni della leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria incorporanti le *Rivelazioni* alla quale abbiamo accennato sopra; 3) contiene un miracolo conosciuto di Elisabetta in due varianti ben differenti.

L'opera è un codice cartaceo del Trecento di 181 carte, che contiene quattro parti fondamentali.

Indice del codice :

(in grassetto: le due parti da noi analizzate, segnate come 'Parte A,' 'Parte B'):

1.) *Vita di nostra donna, gloriosa vergine Maria. 1–11.*

2.) *Miracoli della gloriosa vergine Maria, gli quali Duccio di Gana da Pisa ha tratto da più volumi e messoli insieme in questo libro in più tempo nella città di Firenze e a sua laude a sua reverenza. 1–122v. (Parte A)*

3.) *Alcuna particella tratta della Istoria di Santa Elisabetta figliuola del Re d'Ungheria cc. 123–128v. (Parte B)*

– *Introduzione (Vita) 123 v–r*

Il miracolo delle rose

Il miracolo del vestito.

– *Le rivelazioni 123r–128*

– *Postfazione (Vita) 128 v–r*

4.) *Leggende di S. Cecilia Vergine, S. Teodora, S. Teodosia, S. Felicità, S. Preparata, S. Agata V., S. Lucia V. S. Agniesa V. S. Domitilla V., S. Petronilla V., S. Tayse, S. Beatrice, S. Alessandra, S. Margherita detta Pelagio, S. Maria Egiptiaca, S. Orsola, una v. di Anthiochia, S: Anastasia, S. Maria Maddalena, S. Giuliana, S. Giulietta, S. Caterina, S. Giustina, S. Cristina, Sanpiero Apostolo, S. Niccolao. 128–181.*

La prima parte dunque è una breve vita della Madonna; la seconda, che costituisce due terzi dell'intero codice, è una raccolta dei miracoli della Vergine. La terza è una redazione originale in volgare della leggenda di Santa Elisabetta contenente anche le *Rivelazioni*, mentre nell'ultima parte troviamo delle vite brevi in volgare di ben 26 santi di cui 24 sono donne. Per la nostra argomentazione la seconda e la terza parte hanno un'importanza particolare.

La seconda parte (parte A) dunque è una redazione mariana. La raccolta dei miracoli della Vergine Maria è un genere letterario ben conosciuto nel tardo medioevo. La caratteristica di questo genere è che vengono messe insieme delle brevi narrazioni che raccontano i miracoli operati dalla Vergine Maria a diverse persone – nel-

la maggioranza dei casi – anonime, tipo un monaco o una donna devota, un re, ecc. Il genere ha le sue radici già nella letteratura patristica ed altomedievale latina, ma diventa veramente popolare nel basso-medioevo con il rafforzamento del culto mariano a partire dal XII secolo.¹⁷ Oltre che in latino, il genere era diffuso anche in volgare ed era popolare soprattutto nelle lingue neolatine. Tra le raccolte più conosciute del basso-medioevo dobbiamo senz'altro menzionare i miracoli in versi di Gautier de Coincy (c. 1177–1236) intitolato *Miracles de Nostre Dame* e inoltre altre due raccolte simili in lingue neolatine: i *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo (?1221–?1252), e e le *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X il Saggio, re di Spagna (1221–1284).¹⁸

Per quanto riguarda l'Italia, Ezio Levi nel suo saggio ci informa dell'esistenza di 38 manoscritti e 31 incunaboli e stampe in lingua italiana che contengono i miracoli della Vergine Maria.¹⁹ La ricerca distingue fundamentalmente tre redazioni italiane, tutte nate probabilmente nel Trecento, delle raccolte dei miracoli mariani. Il primo è *Il libro dei 50 miracoli* pubblicato da Ezio Levi, il secondo è chiamato – in base al primo miracolo della raccolta – *Il libro del cavaliere*, anche questo edito in base a una stampa veneziana cinquecentesca,²⁰ mentre il terzo che troviamo in questo codice è la *Raccolta da Duccio di Gana*. È fondamentale per la nostra argomentazione che il miracolo di Elisabetta d'Ungheria si trova solo in quest'ultima redazione.

Come vediamo, di questa nostra versione possiamo sapere anche l'autore o, per meglio dire, il redattore e il luogo della compilazione: «Gli quali Duccio di Gana da Pisa ha tratto da più volumi e messoli insieme in questo libro in più tempo nella città di Firenze e a sua laude a sua reverenza.» Nonostante queste indicazioni, non abbiamo nessun dato concreto a proposito dell'autore e della nascita dell'opera, anche se il libro viene citato nella famosa antologia di Giuseppe De Luca ed è menzionato anche nella Storia della letteratura italiana più recente.²¹

La raccolta ci è rimasta in due manoscritti, uno è il codice vaticano di cui stiamo parlando, mentre l'altro è il cod. Magliabecchiano XXXVIII della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Don De Luca nella sua antologia del 1954 c'informò che Giuliana Cavallini stava preparando un'edizione critica di questa raccolta in base a questi due manoscritti presso le Edizioni di Storia e Letteratura,²² ma purtroppo mi è stato impossibile ritrovare questa pubblicazione.

Per la nostra argomentazione la particolarità più importante della redazione di Duccio di Gana, in cui troviamo ben 186 miracoli della Madonna, è il fatto che contiene un miracolo conosciuto, quello del vestito di Santa Elisabetta, adattandolo però alle caratteristiche della redazione, cioè facendone un miracolo mariano. A questo miracolo si avrà modo di accennare dettagliatamente in seguito.

La terza parte del codice (parte B), come si è detto sopra, è una redazione della leggenda di Santa Elisabetta dal titolo *Alcuna particella tratta della Istoria di Santa Elisabetta figliuola del Re d'Ungheria*. Questa redazione volgare della leggenda è poco conosciuta nonostante il fatto che Domenico Maria Manni, come abbiamo menzionato sopra, ne aveva pubblicato una versione nel '700 in base a due manoscritti fiorentini.²³ La specialità di questa leggenda sta nel fatto che contiene pochissimo della vita originale di Santa Elisabetta, e nella maggior parte del testo incorpora le *Rivelazioni* apocriefe attribuite a lei.

La *Vita* che leggiamo in questo codice del Vaticano contiene dunque quattro parti: un'introduzione di tipo biografico della santa, che è un riassunto di meno di una pagina con qualche informazione poco concreta e parzialmente corretta: «*fu maritata a uno Duca,*» «*rimase vedova e fatta Monaca*» o «*servire ai poveri, e infermi e lebbrosi*» ecc. Ma mancano tutte le informazioni geografiche e personali, tranne la prima frase «*la Beatissima Elisabetta, figliuola del Re d'Ungheria.*»

Come seconda parte della *Vita* vengono narrati due miracoli della santa Ungherese: il famoso *miracolo delle rose* e il *miracolo del vestito*. Il *miracolo delle rose*, al quale si è avuto modo di accennare sopra, è un elemento diffusissimo sin dal XIV secolo in Italia, di cui però non risultano testimonianze contemporanee. Del miracolo del vestito, già presente anche nella parte precedente del codice, cioè tra *I miracoli della Vergine*, si parlerà fra poco dettagliatamente.

La terza parte è il libro delle rivelazioni. La quarta parte della vita è una specie di postfazione della redazione che descrive la morte di Elisabetta e alcune storie di devozione presso la tomba e al funerale della santa. Quest'ultimo brano contiene delle informazioni molto più concrete contenendo anche nomi e dati conosciuti dalle fonti biografiche di Santa Elisabetta.²⁴ Anche se questa parte sembra essere più vicina alla biografia della santa, è interessante vedere che le storie selezionate sono di carattere piuttosto mistico e sono vicine alla spiritualità francescana, ad esempio:

E mentre si dicea l'Officio per lei, la badessa da Netero, che v'era presente, udì canti molto suavi e allegri, come d'uccelli; e maravigliandosi dove ciò fosse, uscì fuori della chiesa, e videgli in sul lino in un campo, e cantavano a guisa come dicéssono l'Officio per morti, ciascuno a suo verso.²⁵

A questo punto vorrei sottolineare un fenomeno a proposito di questa *Istoria di Santa Elisabetta* che costituisce la seconda parte da noi analizzata di questo codice. La redazione è una testimonianza tipica e allo stesso tempo originale del culto tardo-trecentesco di Santa Elisabetta. L'aspetto tipico è che sono presenti tutti gli elementi che caratterizzano il «nuovo culto» della santa centro-europea: le storie qui poste in rilievo, il *miracolo delle rose* e le *Rivelazioni*, sono proprio quelle caratteristiche del suo culto italiano nei secoli successivi alla sua morte e canonizzazione. Mentre la caratteristica originale sta nel fatto che questa versione contiene più elementi nuovi e meno elementi del culto originale. Anche la formula che costituisce l'incipit della leggenda *La beatissima Elisabetta figliuola del Re d'Ungheria* è il topos-ritornello dei culti di nuova formazione nel Trecento e nel Quattrocento italiano.²⁶

Alla fine dobbiamo ancora parlare del *miracolo del vestito*. È sorprendente che – come si è visto di sopra – il *miracolo del vestito* di Santa Elisabetta sia presente in questo codice trecentesco due volte in due narrazioni diverse. Nella parte A del codice, come abbiamo menzionato, la narrazione consiste in uno dei tanti miracoli della Vergine Maria; nella parte B è un elemento integrale di questa redazione particolare della leggenda della santa ungherese. Vediamo ora le due narrazioni del miracolo nel codice:

Parte A: Miracoli della gloriosa vergine Maria:
c. 14.r-v **D'elisabet figliuola del Re d'Ungheria come orando le fuo recato una vesta di paradiso.**

Elisabet figliuola del re d'ungheria moglie del re d'ungheria d'ezipto donna misicordiosa et diuota.²⁷

La quale uno principe reale chiamato Clyo principe duna provincia si la convito a noze. Et vendendola senza vestimento reale si lla comincio a pregare chella dovesse recare vestimenta piu bella. Et la verita era che lla le aveva date a poveri et a cattarle nolla poteva trovare. Et come gli cavalieri invitati cominciassono a venire, ella alla gloriosa vergine maria per una festa orava. Et stando un poco, **due vergini mandate dalla gloriosa vergine maria** d'una sua cassa, **una vesta dorata pretiosissima**, si ne trassono la quale passava la chiarita del sole, et ogni magnificentia et ogni bellezza: Et entro nel palagio dove doveano mangiare gli convitanti. Et entrano drento ella si faciono incontro. Et nessuno di loro ebbe potentia di salutarla, et essendo a tavola nessuno di loro poteva guardare se none in questa vesta. Et nessuno di loro non poteva ne mangiare ne bere. Et etiando ad altra cosa pensare. Et stando cosi per infino alla sera del beneficio satiati con grande allegrezza partirono. Et quella vesta poi chell ebbe riposta non si pote mai ritrovare.

Questa donna ebbe tanta gratia chel figliuolo della vergine maria merito di vederlo nella sua gratia. Et molti miracoli fece per lo suo amore et risucito dodici morti.

Parte B: Alcuna particella tratta della Istoria di Santa Helisabetta figliuola del Re d'Ungheria
cc. 123-128.

123 Un'altra volta essendo venuto un barone della magna a casa il marito il quale avea grande volonta di vederla, il marito chiamo et pregolla ch'ella donasse venire affare honore al barone. Et ella disse al marito che verrebbe, e rimase nella camera e gittasi in oratione et prego Giesu Cristo ch'ella dovesse sovenire da rivestire peroche i suoi avea tutti dati per lo suo amore. Et questo priego facie accio ch'ella ricoprisse la sua inudita e non tornasse di signore al marito. Et avendo apena compiuta l'oratione che l'**angiolo di dio** le fu presente con **uno vestimento d'opere maravigliose et con una corona** ornata di genia pretiosa. Et salutalla con volto algrissimo e disse sopra del Re celestiale Geso Cristo il quale tu ami con tutto il cuore ti saluta et mandati questo vestimento et coronati di questa corona. Et come si conviene a figliuola di re ti sia sempre honore e gloria Et Santa Elisabetta cosi vestita et coronata andoe al convito col volto bellissimo il quale era simigliante agli angioi come quello che idio per gratia avea venduto glorioso Et riempiette tutto il convito di dolci parole e dallegrezza. - -

Possiamo notare due differenze strutturali tra le due narrazioni. Il primo è che la prima narrazione (parte A) parla solo di «una vesta», mentre la seconda (parte B) oltre il vestito, menziona anche «una corona». La seconda modifica è il fatto che mentre nel miracolo raccontato come parte della leggenda (parte B) ci sono gli angeli di Cristo a mandare il vestito a Santa Elisabetta nella parte mariana del codice (parte A) lo stesso miracolo viene narrato come se fossero *due vergini mandate dalla gloriosa vergine maria* a fornire il vestito alla santa.

Teodorico da Apolda	Anonimo toscano (Lemmens)
<i>Ecce enim apparuit signum magnum de celo et visa est mulier illa sancta omnium oculis iacinctini coloris vestibus insignita, que margaritis erant preciosissimis adornate</i>	<i>Et orans, ut tunc Deus suam suppleret nuditatem, vidit angelum cum veste et corona splendente dicentem sibi: «His ornare, quae tibi coelestis sponsus transmisit de coelis.»</i>

Il miracolo stesso (generalmente indicato come miracolo del mantello)²⁸ non è sconosciuto nel dossier agiografico di Elisabetta. Anche se le fonti ritenute biografiche o contemporanee lo ignorano, sin dalla fine del Duecento era presente in alcune leggende.

Le due *vitae* duecentesche più conosciute contenenti il miracolo del vestito sono quella scritta da un domenicano tedesco, Teodorico da Apolda, e una leggenda d'origine italiana, chiamata dalla ricerca «anonimo toscano» pubblicata da Lemmens.²⁹

Una delle due differenze tra queste narrazioni latine è molto simile alla discordanza tra le nostre varianti italiane del codice vaticano, ovvero che Teodorico parla solo di un vestito, mentre la vita toscana di un vestito e di una corona. L'altro divario è che nel testo di Teodorico non troviamo angeli o altri mediatori tra Dio e la santa, mentre la leggenda toscana parla di un angelo di Dio, come la nostra parte B del codice barberino.

Abbiamo a disposizione altre fonti latine della fine del Duecento o dell'inizio del Trecento. In ordine approssimativamente cronologico la prima è un sermone francese scritto da un certo Jacques de Provins, pubblicato da Ilona Balázs. Il secondo (anonimo francescano) è una vita poco conosciuta del primo quarto del Trecento, d'origine francescana probabilmente ungherese pubblicato da Lori Pieper. Il terzo è un codice del Trecento di Bruxelles edito dai bollandisti la cui peculiarità sta nel fatto che la narrazione non viene redatta in una leggenda, ma la ritroviamo da sola (anche se lo stesso codice contiene anche una versione del Libellus). Vediamone i brani corrispondenti:

Jacques de Provins	Anonimo francescano (Pieper)	Codice di Bruxelles
<i>«dominus audita oratione sua, misit unum pulchrum angelum, qui tenebat in manu unum pulchrum paramentum, vel vestem et in alia manu pulcrum coronam.»³⁰</i>	<i>«Vix illa orationem compleverat, et ecce angelus Domini astitit, vestemque mirifice operis apportavit, insuper et coronam auream gemmis pretiosissimis adornatam...»³¹</i>	<i>«Hac oratione completa, ecce angelus Domini descendit de coelo et vestimentum divinitus operatum atque coronam auream diversis lapidibus pretiosis intextam deferens in manibus, allocutus est eam...»³²</i>

Come vediamo tutti e tre i testi seguono la struttura narrativa del testo toscano pubblicato da Lemmens cioè parlano di un angelo di Dio che manda alla santa un

vestito e una corona, mentre la versione tramandata da Teodorico da Apolda che ignora l'angelo e la corona sembra una versione separata, almeno per quanto riguarda le versioni latine da me conosciute.³³

Oltre alle due versioni italiane del nostro codice ho notizia solamente di un'altra redazione italiana che contiene il miracolo del vestito. A proposito del libro delle rivelazioni abbiamo già menzionato la vita pubblicata da Florio Banfi, come un esempio per il contesto italiano delle rivelazioni. Questa vita è una redazione originale, probabilmente dalla prima metà del Trecento. Qui il miracolo del vestito viene collocato nella terza parte della vita (prima delle rivelazioni) tra alcuni miracoli di guarigione conosciuti e, per così dire, tradizionali di Santa Elisabetta. Se vediamo la narrazione possiamo notare che anche questo testo strutturalmente segue la narrazione dei testi latini appartenenti alla famiglia dell'anonimo toscano:

Ed avendo appena compiuta l'oracione, le fu presentata dall'angelo d'Iddio uno vestimento d'opre maravigliose con una corona d'oro ornata di gemme pretiosissime, el quale la salutò con volto allegrissimo e disse...³⁴

Avendo riveduto le versioni due- e trecentesche del miracolo del vestito di Santa Elisabetta dobbiamo ritornare alle due narrazioni di questo miracolo entrambi presenti nel codice Barb. Lat. 4032 del Vaticano. La variante della parte B, cioè quella redatta nella vita di Elisabetta sembra seguire la narrazione – come si è visto sopra – della maggior parte dei testi: dall'Anonimo toscano di Lemmens fino alla vita italiana pubblicata da Banfi, attraverso almeno altri tre testi latini.

La narrazione della parte A del codice vaticano (la raccolta dei miracoli della Vergine) però, come abbiamo visto, differisce da questa narrazione in due elementi strutturali. La mancanza della corona può essere spiegata con il fatto che il redattore avesse usato una fonte vicina alla narrazione di Teodorico da Apolda.

L'altra discordanza – cioè le «*due vergini mandate dalla gloriosa vergine maria*» invece dell'angelo – è un elemento originale che si trova esclusivamente in questa versione.

Questa caratteristica va ovviamente spiegata con il genere letterario dei miracoli della Vergine: per poterlo inserire in una raccolta mariana, il miracolo doveva essere marianizzato. Possiamo solamente ipotizzare da chi e come fu modificato questo miracolo conosciuto di Elisabetta. Conoscendo il nome del compilatore della raccolta, Duccio di Gana, possiamo supporre che sia stato lui ad adattare la storia alle esigenze della sua opera o che lui l'avesse già trovata così come appare nei due manoscritti. L'indicazione del codice riguardante il suo metodo di lavoro che lui «*ha tratto da più volumi e messoli insieme in questo libro*» i miracoli, permette entrambe le ipotesi. È da sottolineare che uno dei testi latini citati sopra, quello che si trova nel codice di Bruxelles, forma una narrazione a sé stante, cioè non incorporata in una leggenda. Anche se quel testo, come abbiamo visto, segue un'altra narrazione, il fatto stesso che il miracolo circolava anche da sé, non solamente come parte delle leggende, è indicativo.

Questa versione mariana del miracolo di Elisabetta è originale anche perché nelle fonti biografiche l'elemento della devozione mariana è presente solo spora-

dicamente e mai in relazione diretta a un miracolo o a visioni. Nelle fonti duecentesche gli attributi della santa ungherese oltre alla «splendida contraddizione» tra l'origine regale e la vita pauperistica, sono l'aiuto dei poveri e dei malati e la devozione verso Cristo.³⁵ In questa variante trasformando la struttura narrativa del miracolo e mettendo Maria invece di Dio si sottolinea un elemento assente nel culto originale.

Il perché di questa duplice narrazione del miracolo del vestito nel codice barberino è abbastanza ovvio. Le due parti del codice erano state redatte indipendentemente e vennero trascritte e messe insieme successivamente, nel tardo trecento. Abbiamo già menzionato che questa vita di Santa Elisabetta è presente almeno in altri due esemplari toscani (editi da Manni), mentre sappiamo di almeno un altro manoscritto con questa raccolta dei miracoli della Vergine.

È una particolarità da non sottovalutare che sia il miracolo «marianizzato» di Elisabetta della parte A, sia la parte B, ovvero la redazione della sua Vita contenente quasi esclusivamente gli elementi mistici-apocrifi, formati o diffusi in ambiente italiano del presente codice, testimoniano la venerazione modificata di Santa Elisabetta in Italia.

Vorrei inoltre sottolineare che non solo il miracolo mariano, ma in effetti anche la Vita con le rivelazioni è una modifica che va nella direzione della devozione mariana, visto che anche nelle rivelazioni la protagonista non è che la Vergine Maria stessa. Possiamo dunque affermare che il codice Barberini Latini 4032 del Vaticano trasmette due tradizioni elisabettiane indipendenti l'una dall'altra, ma che ci informano dello stesso processo agiografico: invece degli elementi, attributi, vite originali, in queste tradizioni italiane: 1) La protagonista perde la maggior parte delle caratteristiche personali e 2) vengono accentuati gli aspetti che erano «di moda» nell'ambiente religioso italiano dell'epoca: mistica e devozione mariana.

Abbiamo dunque visto alcuni elementi originali del culto italiano tre- e quattrocentesco di Santa Elisabetta: le rivelazioni, una vita originale in italiano, la devozione mariana, e la trasformazione di un miracolo noto del suo dossier agiografico. All'inizio del presente saggio abbiamo cominciato dicendo che il culto di questa santa era un elemento comune in quasi tutto l'Occidente medievale (che per noi all'inizio del ventunesimo secolo simbolizza sempre di più l'origine della nostra nascita Europa). Dopo aver esaminato però in dettaglio la fortuna italiana di questa santa ungaro-germanica dobbiamo constatare che nonostante l'unità indiscussa della spiritualità occidentale, le differenze regionali nella spiritualità, nella mentalità religiosa e nella letteratura religiosa popolare erano da non sottovalutare neanche durante gli ultimi secoli del medioevo.

N O T E

¹ La bibliografia di Santa Elisabetta è immensa, per l'orientamento si vedano le opere più recenti: Gábor Klaniczay, *A magyar dinasztikus szentek hagiográfiája: 4. Szent Erzsébet*, in *idem*, *Az uralkodók szentsége a középkorban*, Budapest, Balassi, 2000, pp. 311–314 (trad. inglese: *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*. Past and Present Publications, Cambridge, Cambridge University Press, 2002); Edith Pasztor, *Sant'Elisabetta d'Ungheria nella religiosità*

femminile del secolo XIII in *idem*. *Donne e Sante: Studi sulla religiosità femminile nel Medio Evo*, Roma, Edizioni Studium, 2000; *Sankt Elisabeth. Fürstin Dienerin Heilige*, Sigmaringen, Thorbecke, 1981; Ilona Sz. Jónás, *Árpád-házi Szent Erzsébet*, 2-a ed., Budapest, Ecclesia, 1997.

² Klaniczay, *Az uralkodók*, op. cit.; André Vauchez, *Beata stirps: «santità e nobiltà in Occidente nei secoli XIII e XIV»* in *Santi, profeti e visionari: Il soprannaturale nel Medioevo*, Bologna, 2000

³ Per i risultati più recenti del culto di Elisabetta si vedano gli atti in stampa presso l'*Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma* del convegno «Il culto e la storia di Santa Elisabetta d'Ungheria in Europa», Roma, 18-19 novembre 2002.

⁴ Florio Banfi, *Ricordi ungheresi in Italia*, in *Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma*, 1940/41.

⁵ La letteratura circa la religiosità femminile in Italia nel basso medioevo è vastissima si veda per esempio: Daniel Bornstein e Roberto Rusconi (a cura di), *Mistiche e devote nell'Italia tardomedievale*, Napoli, Liguori, 1992; Giovanni Pozzi-Claudio Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1988; tr. ung. *Olasz misztikus írónk*, Budapest, Európa, 2001; Gábor Klaniczay, *I modelli di santità femminile tra i secoli XIII e XIV in Europa centrale e in Italia*, in S. Graciotti e C. Vascoli (a cura di) *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo*, Firenze, 1995; Roberto Rusconi (a cura di), *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII-XIV*, Firenze, 1984.

⁶ Gábor Klaniczay, *I modelli*, op. cit., p. 106.

⁷ Gábor Klaniczay, *Asiker ára: a dinasztikus szentek átváltozása* in *Az uralkodók*, op. cit. pp. 286-304; Dávid Falvai, *A Lady Wandering in a Faraway Land: The Central European Queen/princess motif in Italian Heretical Cults*, in *Annual of Medieval Studies at CEU* 8. (2002)

⁸ Per fonte biografica s'intendono le opere scritte da contemporanei o realizzate in base agli atti ufficiali dei processi di canonizzazione, soprattutto: le due versioni del *Libellus de dictis quattor ancillarum*, la *Summa vitae* e la *Relatio miracolorum* scritti dal confessore di Elisabetta, Corrado da Marburgo. Cfr. Schmidt, Paul Gerhard. *Die zeitgenössische Überlieferung zum Leben und zur Heilspreschung der heiligen Elisabeth*. In *Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilge. Aufsätze, Dokumentation*, Katalog, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1981, pp. 1-6.

⁹ Leonhard Lemmens, *Zur Biographie der heiligen Elisabeth Landgräfin von Thüringen in Mittelheilungen des historischen Vereins der Diözese Fulda*, 4 (1901), 15-19. Idem. *Zum Rosenwunder der hl. Elisabeth von Thüringen* in *Der Katholik*, 82(1902), I. 381-384; Antal Laban, *Az Árpád-házi Szent Erzsébet-legendák irodalmunkban*, Budapest, 1907. 94-110. Gábor Klaniczay, *Az uralkodók*, op. cit., 288-290; *ivi*, pp. 75-109; Ottó Gecser, «Santa Elisabetta d'Ungheria e il miracolo delle rose» in *Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma* (2003) (in corso di stampa).

¹⁰ Livarius Oligier, «Revelationes B. Elisabeth. Disquisitio critica una cum textibus latino et catalanensi», In *Antonianum* 1 (1926), p. 14-83; Alexandra Barrat, *The Revelations of St. Elizabeth of Hungary: Problems of Attribution in The Library*, sixth series, 14 (1992), 1-11. Sarah McNamer, *The Two middle English translations of the Revelations of St. Elizabeth of Hungary: Ed. from Cambridge University Library MS Hh. i. 11 and Wynkyn de Worde's printed text of?1493*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1996. Middle English Tests/28; Tímár Kálmán, *Árpád-házi Szent Erzsébet látomásai in Religio* (1909), 580, 594, 611; G. Klaniczay, *Holy Rulers* cit, p. 372-375, si veda inoltre *idem*, *I modelli di santità femminile tra i secoli XIII e XIV in Europa Centrale e in Italia*, in Sante Graciotti - Cesare Vasoli (a cura di), *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo*, Firenze, Olschki, 1995, p. 75-109.

¹¹ Entrambe le versioni sono pubblicate, ma non sono state prese in considerazione dalla storiografia del tema: *Vita di Santa Elisabetta*, in Domenico Maria Manni (a cura di), *Vite di alcuni Santi*, Firenze, 1735. Rist.: *Rivelazioni sulla vita della Madonna e Leggenda di Santa Elisabetta*, in: Don Giuseppe de Luca (a cura di), *Scrittori di religione del Trecento: Volgarizzamenti*. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1954, Torino, Einaudi, 1977. 4. vol. pp. 705-726; Banfi, Florio, *Santa Elisabetta*

di Ungheria: *Langravia di Turimgia*, Assisi, S. Maria degli Angeli, 1932. Di queste due redazioni si parlerà sotto in dettaglio a proposito del miracolo del vestito.

¹² Oliger, *Revelationes*, op. cit. Su di Elisabetta di Schönau si veda l'edizione delle visioni in F.W.E. Roth, *Die Visionen der heilige Elisabeth von Schönau und die Schriften der Abte Egbert und Emecho von Schönau. Nach Original-Handschriften heausgegeben*, Brünn, 1884; e la monografia più recente: Anne. L. Clark, *Elisabeth of Schönau: a Twelfth-Century Visionary*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

¹³ Barrat, McNamer cit. Su Elisabetta di Töss si veda R.H. Oehninger (a cura di), *Der Schleier der Princessin, Die Legende von der Princessin Elisabeth von Ungarn*, Winterthur, 2000, M. Puskely (a cura di), *Árpád-házi ifjabb Szent Erzsébet Tössi Legendája* in G. Klaniczay–E. Madas (a cura di), *Legendák és csodák: Szentek a magyar középkorból 2*. Budapest, 2001, p.308–330.

¹⁴ Klaniczay, *Az uralkodók*, op. cit., p. 291.

¹⁵ Un esempio caratteristico è la leggenda (o piuttosto romanzo agiografico) della donna innocente perseguitata, che è conosciuta in 266 esemplari, dove la protagonista nelle diverse versioni porta nomi differenti (Guglielma, Costanza ecc.) e tante volte è una regina d'Ungheria. cf. Lajos Karl, *Erzsébet és az üldözött ártatlan nő mondáinak Ethnographia* (1908) [estratto]; Dávid Falvay, *Santa Guglielma, regina d'Ungheria: Culto di una pseudo-santa d'Ungheria in Italia* in «Nuova Corvina» n° 9. (2001).

¹⁶ Dávid Falvay, *Le rivelazioni di Santa Elisabetta in Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma* (2003) (in stampa).

¹⁷ Guy Philippart–Gabriela Signori, *Miraculeuse Marie*, in Dominique Iogns-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo, (a cura di), *Marie: Le culte de la vierge dans la société médiévale*. 563–617. Paris, Beauchesne, 1996 (Préface de Georges Duby); Albertus Poncelet, *Index miracolorum beatae virginis Mariae quae sunt conscripta*. Bruxelles, 1902; Marina Warner, *Alone of Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Vintage Books, 1946.

¹⁸ Una recente edizione con il testo originale a fronte: Gautier De Coinci–Gonzalo de Berceo–Alfonso X el Sabio, *Miracoli della Vergine: Testi volgari medievali*, (a cura di Carlo Beretta, intr.: Cesare Segre), Torino, Einaudi, 1999.

¹⁹ Ezio Levi (a cura di), *Il libro dei cinquanta miracoli della vergine, Collezione inedite o rare dei primi secoli della lingua*, Bologna, Romagnoli–Dall'Acqua, 1917, pp. LIV–XCVIII

²⁰ Misciatelli, Piero (a cura di), *Miracoli della Gloriosa Vergine Maria*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1929

²¹ Guido Baldassari, *Letteratura devota edificante e morale*, Cap. V. in Enrico Malato, dir., *Storia della letteratura italiana*, Vol. II. *Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, p. 276–277.

²² *Dai Miracoli della Vergine* in Don Giuseppe De Luca (a cura di), *Scrittori*, op. cit., pp. 729–738.

²³ Manni, op. cit.

²⁴ Infatti tutti gli episodi qua presenti possono essere trovati nel *Libellus de dictis quattor ancillarum*, e anche in altre leggende del Duecento: Albert, Huyskens (a cura di), *Der sogennante Libellus de dictis quattor ancillarum s. Elisabeth confectus*, München–Kempten, 1911.; Monika Renner, (a cura di), *Die Vita der heiligen Elisabeth des Dietrich von Apolda*, Marburg, N. G. Elwert Verlag, 1993. Albert Huyskens, *Die Schriften über die heilige Elisabeth von Thüringen* in Alfons Hilka (a cura di), *Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*, Bonn, Hanstein, 1937 III, p. 329–390. In ungherese tutti si trovano nel volume: J. Horváth Tamás–Szabó Irén, (a cura di), *Magyarország virága: 13. századi források Árpád-házi Szent Erzsébet életéről*, Középkori keresztény írók 3., Budapest, Szent István Társulat, 2001, pp. 245–257, 283–386, 145–180.

²⁵ cf. De Luca, op. cit., p. 721.

²⁶ Dávid Falvay, *A Lady*, op. cit.

- ²⁷ L'unica differenza di rilievo rispetto all'altro manoscritto (Biblioteca Nazionale di Firenze: cod. Magliabecchiano XXXVIII) che contiene la raccolta dei miracoli della Madonna da Duccio di Gana è che il manoscritto fiorentino omette questa frase di titolo.
- ²⁸ Seguendo l'uso delle versioni latine e italiane del miracolo (di seguito), da ora in poi userò la denominazione «miracolo del vestito.»
- ²⁹ Monika Rener, *Die Vita* p. 42-43; Lemmens, Leonhard, Zur Biographie, op. cit., p. 17;
- ³⁰ Ilona Balázs, *Magyaroszági Szent Erzsébet a XIII. század francia irodalmában*, Budapest, Bibliothèque de l'Institut Français à l'Université de Budapest, 1930, pp. 37-38.
- ³¹ Ringrazio Ottó Gecser che ha richiamato la mia attenzione su questa vita e mi consegnato il testo. Lori Pieper, *A New Life of St. Elizabeth of Hungary: The Anonymous Franciscan*, in *Archivum Franciscanum Historicum* 93/1-4 (Ianuarius-December 2000), pp. 54-56.
- ³² *Catalogus codicum hagiographicum bibliothecae Regie Bruxellensis*, I. Bruxelles, 1886, p. 295,
- ³³ Sono grato a Ottó Gecser che mi ha reso possibile usare la sua trascrizione di un sermone trecentesco inedito del Vaticano che pur menzionando l'angelo, ignora la corona: *Statimque angelus affuit et uestes miro modo fulgentes illi attulit...* Servas sanctus de Faenza: *De sancta helysabeth* Vat Lat. 9884, fol. 211r-212v,
- ³⁴ Florio Banfi, *Santa Elisabetta*, op. cit., pp. 13-14. Dal nostro punto di vista è secondario, ma è interessante notare che il testo italiano segue quasi letteralmente il testo latino del codice di Bruxelles.
- ³⁵ Vorrei ringraziare Gábor Klaniczay, che ha richiamato la mia attenzione sull'episodio della purificazione di Elisabetta, quando Elisabetta «*venit ad ecclesiam ... exemplo beate virginis.*» Si veda A. Huyskens, op.cit., p. 118, per la spiritualità di Elisabetta si veda Pasztor, *Sant'Elisabetta*, op. cit.

Recensioni

Racconti senza dogana

Racconti senza dogana
Gremese Editore
Roma, 2003

MARIAROSARIA SCIGLITANO

Lo scorso settembre, in occasione del conferimento del premio letterario P.E.N. Club, a Compiano, vicino Parma, è stata presentata l'antologia *Racconti senza dogana*, che raccoglie gli scritti di 25 giovani scrittori dei paesi membri dell'Unione Europea e dei paesi di prossima adesione. Il libro verrà distribuito nei 25 paesi della futura Unione tramite gli istituti italiani di cultura. Si tratta, infatti, di una iniziativa del Ministero degli Affari Esteri, in collaborazione con gli istituti italiani di cultura e il P.E.N. Club italiano, per inaugurare il semestre di Presidenza italiana della Comunità Europea.

Curata da Lucio Lami, presidente del P.E.N. Club italiano, l'antologia propone – in poco più di 400 pagine – una selezione di brevi scritti in traduzione italiana con testo originale di seguito. Gli argomenti scelti dai giovani autori sono per lo più di carattere sociale, dal momento che affrontano le problematiche dell'identità, della vita quotidiana, della tutela dell'ambiente, ed altri temi connessi con un'attualità di tipo generazionale, non trascurando il mondo degli affetti.

Al lavoro hanno partecipato i P.E.N. Club dei 25 paesi di provenienza dei giovani autori:



l'Ungheria è rappresentata da György Szakmány – uno scrittore che nato e che è vive in Serbia – con *Apu nem megy sehova*, (Papi non va da nessuna parte).

Il volume offre numerosi spunti di riflessione sulle questioni relative al futuro della letteratura e al contributo delle giovani leve, argomenti discussi anche nel corso del convegno internazionale che l'Istituto di

Cultura di Budapest ha ospitato il 10 novembre con il titolo «Scrittori giovani per l'Europa», organizzato in collaborazione con l'Ambasciata d'Italia e varie istituzioni comunitarie.

Dizionario Europa

Európa szótár. Dizionario Europa.

CD-ROM

Dizionario audio italiano–ungherese,
ungherese–italiano

Kossuth Kiadó, Nyelvex Kft., 2003

ORSOLYA KARDOS

La pubblicazione multimediale si inserisce nella serie dei «dizionari minimi» ossia «di base» dell'italiano, contiene circa 12.000 parole ed espressioni italiane con le loro traduzioni in ungherese. È il primo dizionario italiano didattico di pubblicazione ungherese, destinato agli allievi della scuola media superiore, a quelli cioè, che dopo quattro anni di studio sono tenuti a sostenere l'esame di maturità in italiano. La versione italiana fa parte della collana Dizionario Europa, che viene redatta nelle 11 lingue dell'Unione Europea. Si tratta di un progetto comune della casa editrice Kossuth e della Nyelvex Srl.; direttore del progetto: Zsolt Pekó, responsabile del lessico italiano; Zsuzsanna Bocz, lettore di madrelingua; Mauro Ventriglia.

La pubblicazione è interamente bilingue, può essere utilizzata sia in italiano che in ungherese. Contiene complessivamente 25.000 parole ed espressioni in italiano e in ungherese, raggruppate secondo i temi di maturità approvati dall'Unione Europea, compresi gli argomenti che riguardano lo stato, la politica, l'economia. Oltre alla traduzione delle parole la pubblicazione è adatta allo studio della

lingua: la pronuncia delle singole parole si può ascoltare in italiano e anche in ungherese. L'acquisizione delle parole raggruppate in ordine tematico viene controllata dal programma tramite esercizi scritti.

Secondo l'intenzione degli autori, il dizionario contiene anche gli elementi fondamentali del lessico per gli utenti principianti. In realtà, nel programma non è possibile accedere a tale lessico.

Visto che il programma è privo di una parte introduttiva che potrebbe fornire delle indicazioni utili sugli autori, sugli obiettivi e sui criteri della redazione, mi permetto di fare alcune considerazioni riguardo l'attualità del lavoro. Gli autori hanno giustamente riconosciuto il bisogno dei professori e, in parte, degli allievi, di avere a disposizione materiali didattici aggiornati, adatti alla preparazione per gli esami di maturità e di lingua. Il dizionario multimediale, quindi, si propone di soddisfare esigenze reali, in quanto sia il contenuto lessicale che la realizzazione multimediale del prodotto corrispondono alle richieste dell'insegnamento moderno. In più, la scelta del momento della pubblicazione è felice, visto che

il dizionario vuole corrispondere ai criteri del Livello Soglia stabilito dall'Ue. Il *Livello soglia per l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera*, di Nora Galli de' Paratesi (Strasburgo, Consiglio d'Europa, 1981) è stato pubblicato nel quadro del progetto «Lingue moderne» del Consiglio della Cooperazione Culturale del Consiglio d'Europa, con l'obiettivo di fornire un livello di competenza minima per chi voglia affrontare situazioni d'uso comune nelle principali lingue europee. Sono state individuate le funzioni (come «presentarsi», «chiedere informazioni») e le nozioni linguistiche (per es. nome, indirizzo, telefono per la funzione «presentarsi») che permettono di comunicare in un livello elementare con un totale di 1.500 unità lessicali.

Non è chiaro tuttavia, a quali criteri del Livello Soglia debba corrispondere questo lavoro, dato che si tratta di un lessico molto più ampio di quello prefisso dall'Ue come livello di conoscenza minimo, infatti, sarebbe assurdo pretendere dagli allievi dopo quattro anni di studio la conoscenza dell'intero dizionario di 12.000 lemmi. Quindi il livello definito dal Dizionario Europa è ben lungi dall'essere minimo. Dal punto di vista teorico, invece, non è chiaro quali criteri di selezione del Livello Soglia sono stati adottati. Manca un rinvio ai due punti fondamentali del Livello Soglia: cioè i bisogni del discente e i contenuti didattici. Invece della suddivisione in funzioni e nozioni, nel Dizionario figurano dodici temi principali, corrispondenti grosso modo alle nozioni specifiche del Livello Soglia.

Il lessico del Dizionario si raggruppa attorno a dodici temi, divisi, a loro volta, in sottotemi, riportati tra parentesi: stato e politica; economia; il mondo del lavoro (incarichi, funzioni, impieghi; l'ambiente di lavoro; affari di lavoro; telefax); anima sana in corpo sano (il corpo umano; malattie; mangiare e bere; cibi e bevande; in cucina; si cucina); il mondo della scuola (scelta della carriera); tempo libero, divertimento (film, video; sport acquatici; giochi con la palla; ginnastica; atletica; sport invernali; altri sport); l'uomo e la società (le nostre caratteristiche; l'ambiente umano); la

protezione dell'ambiente (il mondo che ci circonda); scienza e tecnica (telefonia cellulare; computer); l'ambiente esterno (l'ambiente in cui viviamo; l'appartamento; posta; affari finanziari; parrucchiera, estetista); la cultura (teatro, musica); viaggi (veicoli stradali; regole; viaggio in treno; viaggio su acqua; viaggio in aereo; in albergo; viaggi in comitiva).

Nella consultazione si parte dal menù principale, dove è possibile selezionare il tema. Per raggiungere i temi principali, bisogna cliccare su una delle dodici icone (che, prive di iscrizione, non sempre rappresentano chiaramente il tema a cui appartengono), per accedere al lessico completo, è necessario cliccare sul tasto «Tutto». Qui manca un accesso al lessico fondamentale. Sul pannello di navigazione è sempre possibile la modifica della direzione dello studio della lingua, inoltre abbiamo a disposizione un suggeritore per l'utilizzo del programma. Successivamente sulla lista del tema scelto del menù principale bisogna scegliere il sottotema. Da qui si accede a quattro diverse funzioni:

1. Dizionario. Nel dizionario compagno, in ordine alfabetico, le parole del sottotema prescelto, su un lato in ungherese, sull'altro in italiano. Non si tratta di un dizionario vero e proprio: le informazioni grammaticali sono limitate nel caso dei nomi all'indicazione dell'articolo (purtroppo non senza errori, v. *l'tecnico elettromeccanico*) e del genere grammaticale dove è necessario; nel caso delle parole polisemiche non vengono riportati i sottosignificati, ma per ciascuna parola/espressione figura un solo significato, legato al tema prescelto. La lista può essere consultata interamente tramite la barra scorrevole posizionata nel centro dello schermo, oppure si può scrivere la parola ricercata in una casella. Purtroppo lo sfondo colorato non permette la lettura di quelle parole che non si trovano nella casella. Premendo il tasto *Enter* si può ascoltare la pronuncia della parola prescelta.

Il Dizionario nasce quindi dalla somma delle dodici liste legate ognuna a un campo specifico, così evidentemente non è privo di lacune: non vi figurano parole comunissime

come *attenzione, comodo*, ecc. visto che si tratta di termini che non si lasciano collegare a nessun campo specifico. Le liste dei sottotemi abbondano in termini tecnici, soprattutto in sostantivi e, in misura molto minore, in verbi e aggettivi dei linguaggi speciali, per es. *impianto depuratore* (la protezione dell'ambiente), *avvio in freeze, scheda di potenziamento* (il computer). A questo punto invece, i destinatari ideali del volume non possono essere gli allievi delle medie, ma piuttosto i partecipanti a corsi di linguaggio settoriale.

2. Test. Nella parte superiore dello schermo compare una parola relativa al tema prescelto, italiana o ungherese, a seconda la direzione della comunicazione, a cui vengono associate tre corrispondenti possibili, tra le quali, cliccando, si può scegliere quella giusta. Sul pannello «Valutazione» si possono visualizzare i risultati raggiunti, espressi in percentuale, inoltre si possono visionare le risposte individuali e quelle esatte. Inoltre, c'è la possibilità di caricare anche una lista d'esercitazione precedentemente salvata, che contiene anche quelle parole i cui significati sono stati dati in modo scorretto.

3. Controllo delle parole. Qui si deve scrivere il significato della parola ungherese o italiana, relativa al campo prescelto, comparsa nella casella superiore. Si può chiedere che il programma fornisca una lettera iniziale o una qualsiasi lettera della parola in questione. Tramite il tasto «Valutazione» si può visualizzare il risultato raggiunto. C'è la possibilità di caricare anche la propria lista d'esercitazione che contiene le parole i cui significati sono stati dati in modo scorretto.

4. Coppie di parole. Bisogna collegare le parole italiane appartenenti al tema prescelto con i loro corrispondenti ungheresi o viceversa. Cliccando sul tasto «Valutazione», si può chiedere il risultato. Anche qui c'è la possibilità di caricare la propria lista d'esercitazione precedentemente salvata, che contiene quelle coppie di parole il cui collegamento è stato eseguito in modo scorretto.

Nella casella «Opzioni» si possono regolare la dimensione del lessico degli esercizi (il lessico può essere regolato tra 20-100 parole); modificare la durata della compilazione degli esercizi, oppure attivare e disattivare la voce narrante. Manca un tasto apposito per la riduzione della dimensione del programma sullo schermo, quindi non è possibile utilizzarlo parallelamente ad altre applicazioni. I 64.000 (!) colori della realizzazione grafica del programma richiedono una scheda grafica adatta, altrimenti la parte scritta è illeggibile a causa dello sfondo colorato. Direi che una configurazione meno fantasiosa avrebbe favorito una struttura più chiara e un utilizzo più alla mano del programma.

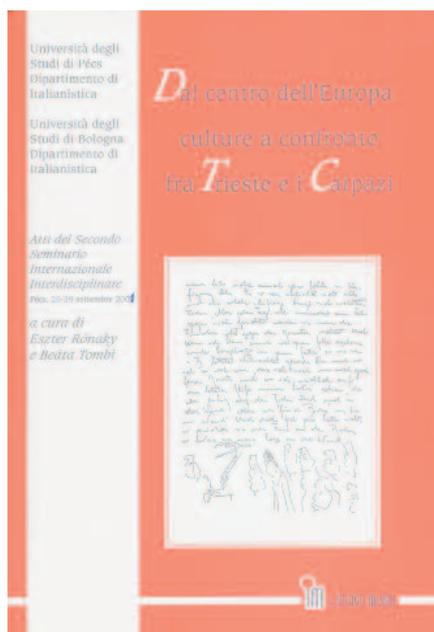
Il valore della pubblicazione è quello di voler fornire ai professori, studenti e a tutti gli interessati un lessico aggiornato, raggruppato secondo i temi principali della vita d'ogni giorno, inoltre si offre come strumento interattivo per lo studio individuale delle parole. Il Dizionario Europa rappresenta quindi un'iniziativa da apprezzare, che nonostante i suoi punti deboli, può essere utilizzato a un livello di conoscenza avanzato sia da docenti che da allievi delle scuole superiori.

Dal centro dell'Europa: rassegna italian(ist)a

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Qgni nuova uscita del nostro periodico rappresenta anche un'ottima occasione per riflettere su quelle pubblicazioni che in qualche modo rappresentano la vitalità dei singoli studiosi o delle cattedre universitarie, nel campo dell'italianistica ungherese: iniziamo la nostra rassegna con il volume che racchiude gli atti del *Secondo Seminario Internazionale Interdisciplinare* dei Dipartimenti di Italianistica delle Università di Pécs e di Bologna, tenutosi nella «dotta capitale» del Transdanubio meridionale nel settembre del 2001 (*Dal centro dell'Europa: culture a confronto fra Trieste e i Carpazi* (a cura di Eszter Rónaki e Beáta Tombi), Imago Mundi, Pécs 2002). I contributi, seguendo lo schema delle sessioni in cui si divideva il seminario-convegno, sono articolati in sette sezioni (*Il cerchio aperto della Mittel-Europa*, *Essere dall'altra parte*, *Identità delle identità*, *Abitare il Danubio*, *Psiche e immaginario*, *Storia di storie*, *Mittel-Europa nel Novecento*) che, pur privilegiando le tematiche inerenti storia e cultura della Mitteleuropa¹, si rivolgono spesso agli italianisti, nonostante quella italiana sia solo in parte una delle culture «toccate» dal demone mitteleuropeo. È proprio la riflessio-

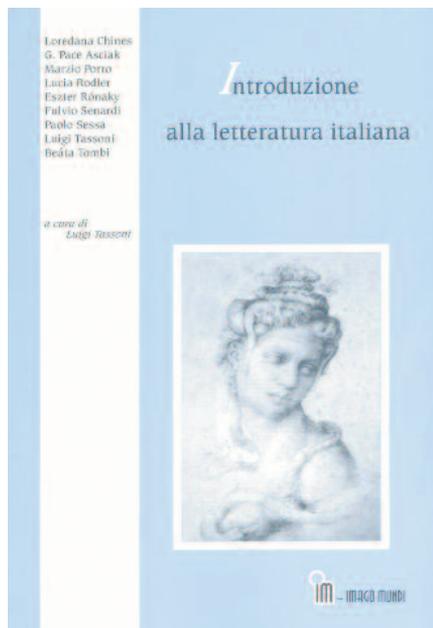
ne di Mladen Machiedo (*Quale Mitteleuropa?*) ad approfondire i concetti spaziale, storico, culturale, umorale, politico ed antropologico



NC
12.2003

alla base della Mitteleuropa, che poi conducono inevitabilmente ad inquadrare una sorta di *canone letterario mitteleuropeo*; la riflessione continua, idealmente, con il contributo di Helmut Meter sul concetto di «*letteratura mitteleuropea*» nella prospettiva di germanisti ed italianisti, che ha il merito di contribuire con delle precisazioni metodologiche (oltreché di prospettiva) alla definizione del campo di indagine del convegno stesso. Tra i contributi più spiccatamente «letterari» segnaliamo l'indagine di Cristina Benussi sulla figura di Giuseppe Revere, scrittore tra i più importanti della letteratura triestina romantica del diciannovesimo secolo, messo a confronto con Enrico Heine; la riflessione di Paolo Orvieto sull'*Epistolario* di Scipio Slataper; le ricerche sveviane di Fulvio Senardi (*Zeno Cosini tra Schopenhauer e Freud*); l'inchiesta di Morana »ale sulle ascendenze nietzschiane del protagonista di *Uno, nessuno e centomila*; solo per citare alcuni dei numerosi saggi meritevoli di attenzione. Il merito del volume è soprattutto quello di offrire uno spaccato della sempre crescente attenzione alle tematiche – in senso lato – culturali di questa parte d'Europa, senza inutili nostalgie, ma con la coscienza del fatto che la nostra cultura possa avere a disposizione, e servirsi utilmente, di un punto di riferimento tanto singolare e ricco di spunti e suggestioni.

Piacevolmente sorpresi dalla «produttività» dell'appena citato Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs, richiamiamo l'attenzione dei lettori della «Nuova Corvina» sulla *Introduzione alla letteratura italiana* (curata da Luigi Tassoni, Imago Mundi, Pécs 2003): in meno di duecento pagine nove autori (Loredana Chines, Giuseppe Pace Asciak, Marzio Porro, Lucia Rodler, Eszter Rónaky, Fulvio Senardi, Paolo Sessa, Luigi Tassoni, Beáta Tombi) sono riusciti a condensare le informazioni essenziali per un approccio teorico e critico alle questioni fondamentali della letteratura italiana dal tredicesimo al ventesimo secolo, offrendo per ognuno dei temi trattati una «traccia» di lettura che il curatore del volume definisce *percorso esemplare*, sia per il valore «particolare» dei saggi, sia – crediamo – per il fatto che



essi vogliono costituire addirittura un *exemplum*, una forma dunque di *narratio brevis* che si propone di far riflettere e di stimolare l'approfondimento. Particolarmente interessanti il capitolo di Loredana Chines (*Le parole degli antichi e i nuovi saperi*) sulle novità apportate dal pensiero umanistico alla fondazione del *nuovo sapere*; l'analisi dell'opera foscoliana che Beáta Tombi compie partendo dalla frammentarietà de *Le Grazie* e ricercando i momenti di infinitudine, di incompiutezza, negli scritti del grande poeta; i quattro capitoli sul ventesimo secolo (Luigi Tassoni, *Le avanguardie silenziose* e *Poesia italiana contemporanea*, Eszter Rónaky, *La teoria delle generazioni*, Fulvio Senardi, *La narrativa del Novecento*) che tentano di assolvere all'ingrato compito di riassumere la scrittura del secolo appena trascorso, ed in cui ci sentiamo ancora profondamente immersi, definendone le linee essenziali. Il volume, per le sue caratteristiche di sintesi, può diventare un agile *vademecum* di riflessione per tutti gli studenti di italianistica.

Uno strumento che denuncia intenzioni simili a quelle del volume cinquechiesino, ma

si basa su di una trattazione più particolareggiata del periodo letterario preso in considerazione, è l'opera di Stefano Carrai e Giorgio Inglese *La letteratura italiana del Medioevo*, Carocci, Roma 2003: il volume, destinato a studenti universitarii come supporto ai corsi di Letteratura o Filologia italiana, affronta in quattordici capitoli la storia della produzione letteraria in Italia tra XIII e XIV secolo, senza dimenticare l'importanza dei primi documenti-monumenti dei volgari italiani tra nono e undecimo secolo. Ognuno degli argomenti trattati si prefigge di sviscerare una realtà letteraria particolare (*I primi centri letterari, La Toscana dopo Montaperti, La scoperta dello «stil novo», La poesia comico-realistica, La prosa del Duecento, Da un secolo all'altro, Coscienza storica e coscienza religiosa nel Trecento, La lirica minore del Trecento, Letteratura «borghe-se»*) ovvero l'opera di un singolo autore (*Dante Alighieri: Vita nova, rime della maturità e trattati, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio*²), solo in un caso dedicando una partizione del volume ad un solo opus (*La Commedia*), così che abbiamo l'impressione di una distribuzione degli argomenti quanto mai equilibrata, in cui anche l'eterna – e talvolta spiacevole – distanza tra «maggiori» e «minori» si riduce, per conferire alla storia di questi due secoli gloriosi della nostra letteratura il senso di un percorso omogeneo, geograficamente e linguisticamente, di evoluzione e di fioritura, che porterà alla prima maturità della letteratura italiana. Il tracciato analitico del volume non si limita alla produzione in volgare, ma si riferisce abbondantemente a quella in latino, proprio in virtù del bilinguismo della letteratura medievale al di qua delle Alpi: grazie a questo accorgimento, i profili delle diverse partizioni tematiche e dei singoli autori, si manifestano in tutta la loro interezza. L'apparato filologico dell'opera si basa su di una bibliografia generale esauriente, e dobbiamo rilevare come ogni capitolo abbia, alla fine, una «nota» dedicata alle letture consigliate: ad aumentare il valore «pratico» di questa storia della letteratura contribuiscono i numerosi testi citati e commentati, che riescono ad animare



le sintesi, peraltro compilate con l'obiettivo di descrivere, accanto alle informazioni «essenziali», le principali linee critiche relative ai vari argomenti. Rispetto alle compilazioni «enciclopediche» del passato, quest'agile «dispensa» rappresenta sicuramente una valida alternativa, anche per la programmaticità ed organicità delle sue strutture analitiche.

Tra i volumi «cronologicamente scanditi» apparsi nel 2003 ricordiamo gli *Eterni rinnovamenti*, ovvero «*Örök megújítások*» (*Születés, újjászületés, feltámadás az olasz irodalomban*, Hungarovox, Budapest 2003) del prolifico Imre Madarász: questa nuova raccolta di saggi, alcuni dei quali già apparsi su riviste quali *Polisz* o *Kalligramm*, continua una tradizione avviata dall'autore nel campo dell'alta divulgazione in lingua ungherese, e si incentra sui momenti in cui la letteratura italiana ha saputo rinascere, risorgere, rinnovarsi, proprio nel segno di quella tradizione che solitamente le avanguardie desiderano contrastare. Nove capitoli, dedicati ad altrettanti problemi legati ognuno ad un secolo (dal Duecento al Duemila), illustrano il percorso

della tradizione verso il rinnovamento, attraverso l'analisi di più complessi momenti letterari (la nascita della lirica italiana o le origini del giornalismo letterario) oppure di un'opera letteraria, considerata anche solo parzialmente (la seconda novella della prima giornata del *Decameron* o la rappresentazione del Risorgimento nel *Gattopardo*), ma anche mediante l'esame di figure complesse e forse meno conosciute dal pubblico ungherese, come Giordano Bruno o Goffredo Mameli. Il volume, che scandaglia essenzialmente tematiche di italianistica, non evita di confrontarsi con la comparatistica (Federico Della Valle e Hebbel). Proprio con il saggio su *Giuditta santa e profana* (*A szent és profán Judit*) l'autore si propone di far conoscere un poeta pressoché sconosciuto in Ungheria, analizzando uno dei vertici della produzione tragica della letteratura italiana prima di Alfieri, insieme illustrando – attraverso una delle sue perle – il nostro Seicento, troppo spesso ignorato o volutamente dimenticato: l'eterno rinnovamento *non facit saltum!*

Avevamo parlato di rinnovamento a proposito della «rifioritura» della dantistica ungherese (v. NC 10/2002, pp. 123–127), e proprio quest'autunno è apparsa, per i tipi dell'editore Balassi di Budapest, la *summa* di Tibor Szabó su «presenza e fortuna» di Dante in Ungheria, nel Novecento: *Megkezdett öröklét* (*Eternità iniziata*) è il risultato di un lungo e certosino lavoro di raccolta e di analisi di dati, che Szabó ha impostato secondo tre aspetti, *Dante in ungherese*, *Le svolte dell'interpretazione di Dante in Ungheria* e *Dante nella letteratura e nell'arte*, riservandosi di chiudere lo scandaglio della «fenomenologia dantesca» nel bacino carpatodanubiano, con un capitolo di dantistica comparata intitolato *Dante in Ungheria ed all'estero*. Il primo importante pregio di questo volume è la gran mole di dati che mette a nostra disposizione: una bibliografia ragionata e commentata di come sia stato letto, commentato e amato il poeta che ha messo in subbuglio persino la ricerca esegetica, scrivendo un'opera che ha esatto la stessa attenzione fino ad allora riservata soltanto alla



Bibbia. Il criterio cronologico, che si pone alla base di tutti e tre i principali capitoli del libro, offre al lettore la sensazione di una continua attenzione alla *Commedia*, nonché a tutte le suggestioni che da essa e dalla personalità del suo autore derivano nei vari campi della cultura, della «comunicazione» e delle arti: Dante è sempre presente, nel secolo che ormai si è concluso, e viene di volta in volta compreso o frainteso, accostato con rigore filologico ovvero «applicato» alle mode politiche, come del resto avviene con tutti i grandi, ma soprattutto diventa parte della letteratura e dell'arte figurativa ungheresi, come Szabó documenta con grande facondia di dettagli. Naturalmente, la parte del leone la fanno i critici del passato (ricordiamo soprattutto József Kaposi e Imre Bán) ed i traduttori (un posto a parte è occupato dalla magistrale traduzione del poeta Mihály Babits), ma tutto lascia presupporre che l'ordinata e definita cronologia di questo volume sia destinata ad aprirsi, per far posto a quanto ancora – e molto! – c'è da dire, in Ungheria, su Dante: il messaggio finale al lettore (*Esiste un culto ungherese di Dante?*) si

conclude con la constatazione che *negli ultimi ottant'anni gli studiosi ungheresi non hanno scritto una sola monografia su Dante in grado di interpretare coerentemente ed in tutta la sua completezza, alla luce dei risultati delle ultime ricerche, l'opera del grande poeta.*

Al centro dell'Europa, come abbiamo visto, ancora molti sono i compiti che attendono l'italianistica: il prossimo è sicuramente la celebrazione dei settecento anni dalla nascita

di un altro grandissimo, Francesco Petrarca, che – ne siamo sicuri – riceverà dall'Ungheria il dovuto omaggio.

N O T E

¹ Ci scusiamo con i curatori del volume, ma preferiamo questa forma attestata (dal 1942) del calcio italiano, alla forma con il trattino.

² Di questo capitolo è autore Luigi Trenti.

Avvisi ai naviganti e altre perturbazioni

GIUSEPPE O. LONGO
Avvisi ai naviganti e altre perturbazioni
Mobydick, Faenza, 2001

FULVIO SENARDI

E un profumo assolutamente inconfondibile quello che irradiano gli *Avvisi* di Giuseppe O. Longo: aroma complesso ma perfettamente omogeneo, perché i dodici racconti, che coprono compositivamente uno spazio temporale di una decina d'anni (1988–1997) mettono in luce un'intima unità, garantita dalla voce narrante e dallo stile. Una voce narrante che è, anzi, lo stile e che impone alla scrittura un andamento vellutato e sinuoso, accompagnando le torsioni di una psicologia chiaroscurale quanto complicata, incline ad un tagliente *esprit d'analyse* ma capace di abbandonarsi, con slancio quasi panico, alle misteriose forze dell'universo; non ignara di disarmonie, quasi voluttuose complicità con le cupole potenze dell'io e morbosamente affacciata al balcone della memoria, da cui sorveglia l'emergere, come per onde di risacca, di densi fiotti di ricordi. Il paesaggio dell'anima di Longo, un abisso che ha fagocitato in serrati monologhi interiori le parole e le forme del di fuori, non è tuttavia il campo di una voce «nuda», compiaciuta – come va di moda – di un suo timbro scorrevolmente anonimo, condannata ad insabbiarsi, per vezzo di realismo, nel-

le paludi della sciatteria; possiede invece, con effetti di grande fascinazione, una originalissima cifra stilistico-culturale: sono salotti di veluti neo-decadenti cui ci dà accesso, non senza un sospetto di pretenziosità, l'anfitrione di queste pagine, salotti abitati da personaggi soli e masochisticamente ripiegati, personaggi dalla malata e fermentante esuberanza di pensiero, stilisti perfetti della propria infermità che accarezzano con una dedizione che non conosce esitazioni anche di fronte all'emergere del male; personaggi concentrati sulle nicchie, i cunicoli e i meandri di una disorientante geografia interiore, di una labirintica e compiaciuta *Innerlichkeit* cui la scrittura impone l'armonia dei suoi studiatissimi arabeschi. Se non c'è ombra d'etica nelle storie che Longo ci racconta, se tace la morale – intesa nel suo senso più ovvio – (si reagisce *anche* con un brivido di insofferenza a racconti come *La verità amabile* che scavano, con vibrazione – si direbbe – partecipe, nel «grembo per nulla misericordioso della natura, nella sua feroce indifferenza, nella sua cieca volontà di sesso e di morte» – p. 47), su quegli sfingei silenzi è lo stile che troneggia vincitore: secondo la più

schietta tradizione decadente supremo Nume della letteratura. È lo stile, per dire ancora, che trasforma l'effimero in permanenza, lo smarrimento in consapevole profondità di sguardo, la più volatile delle intermittenze del cuore in morbida, tangibile sostanza; e ciò facendo porta la sua bella sfida alla narrativa moderna, sedotta dalle sirene della velocità, succube del feticcio del visibile e dell'oggettività; ossequiente, per amore di *marketing*, agli imperativi del convenzionale. In fondo in fondo la scrittura di Longo, per collegarla alla più legittima radice, continua imperterrita la parola di Lord Chandos un attimo prima che il mondo andasse a spappolarsi in un sontuoso sfarfallio di luci, e che essa precipitasse nel silenzio, fra gli spruzzi del magnifico naufragio provocato dalla sua stessa oltranza. Se vi fossero dubbi, li dissipano le insistenti ambientazioni centro-europee, quasi a inseguire i riflessi della decadenza lungo le pigre anse del Danubio; e l'artificio più diffuso, una vera marca di scrittura, è – neanche dirlo – quello della sinestesia, che registra l'intreccio di luci e di profumi sulla immensa tavolozza del cosmo con lo stesso piacere di percettività raffinata con il quale si tastano gli affioramenti del fisico nello spirituale, i viluppi di psichico e carnale, le epifanie della sensualità nell'oscuro fervore dei pensieri. E li dissipa il tema della malattia, tanto caro al primo Thomas Mann, al D'Annunzio pre-superomistico, a Svevo, a tutta la fitta schiera di confrères tardo-romantici e decadenti seminati nei quattro angoli d'Europa: malattia che è accolta sia come cifra d'elezione, un moltiplicatore di torbide ragnatele pulsionali, che come strumento per sgroviarne l'involuta matassa, per saggiare, ma senza risvolti terapeutici, le ulcerazioni dell'anima, le innaturali debolezze di un organismo che vibra come un filo d'erba alle più impercettibili brezze. Una malattia che accende una dolorosa lungimiranza di percezione e di ragionamento, estenua la sensibilità, impone la dolcissima maledizione di voci che riecheggiano nell'intimo, voci insieme insinuanti e perentorie, a cui non è lecito sottrarsi. Così racconta di sé il protagonista della prima

storia, quella che dà il nome alla raccolta, ospite di una «Casa» sul Mediterraneo, che è la Montagna incantata di un esilio vissuto nell'auscultazione ossessiva e visionaria dei propri fantasmi interiori:

Sono certo che è questo interno lavoro anatomico con cui si manifesta la mia malattia ad acuirmi tanti i sensi, fino a farmi vedere distintamente, oltre le pareti di questa stanza, il canale d'Otranto e le Tremiti e anche molto più in là. E per dimostrare al Medico capo della Casa che c'è un legame chiaro e irrefragabile e diretto fra il minuzioso andirivieni settorio del bisturi cerebrale e la portata fantastica dei miei sensi, gli parlo degli avvisi ai naviganti che la radio manda in onda quattro volte al giorno (...) Tuttavia mentre (...) la radio riprende il programma di musica da ballo (...) nuovamente la mia mente indebolita è catturata dall'ondeggiare lento come un rito atavico e quasi barbaro cui non è possibile né lecito resistere perché coinvolge qualcosa di primordiale, qualcosa che viene ancora di più lontano di quelle lunghe ombre che le candele agitate dalla brezza gettano con spettrale assiduità sulle bianche pareti nude della stanza (13, 11).

Chi ha un po' di familiarità con la narrativa contemporanea non fatica a scorgere in queste pagine di Longo (autore, fra l'altro, non molti anni fa, di un suggestivo *Acrobata*) il profilo del gemello moderno della disorientata soggettività *fin-de-siècle* che le novelle correggiano con il loro ammicco sofisticato: mi riferisco alla sensibilità post-moderna, se ha ancora senso parlarne dopo che la svolta impressa alla coscienza occidentale dall'attentato alle Twin Towers ha mostrato quanti mostri (fanatismi, dogmi, feticci) vivessero assopiti dietro le vaporose cortine della «debolezza» del pensiero. Mi riferisco, per dirla chiaramente, alla accarezzata consapevolezza di trovarsi alla deriva di una storia, ormai, irrimediabilmente con lettera minuscola, edonisticamente sospesi nell'atmosfera effimera di una molecolare giostra di pulsioni, sensazioni, parole. L'*homo faber* insomma che si rassegna a un ruolo di comparsa in un copione

amministrato da forze imperscrutabili (in primo luogo il capitale globale), e che attinge dai media e dalle merci i tasselli per il nuovo immaginario; un soggetto che contempla con perplessità soddisfatta e assaporata nostalgia l'infinita fuga di frattali in cui si va decomponendo l'Io e il mondo, gettando al vento una cascata di coriandoli che popolano un cielo desolato di fascinose figure d'enigma e riempiono l'intelletto e la coscienza dei tiepidi veleni di uno scetticismo insieme gaudioso e disperato.

È qui il nodo che mi trattiene da una piena e incondizionata adesione alla sensibilità intellettuale e artistica di Longo; una remora estetica, in primo luogo: perché se è comprensibile l'ipertrofia stilistica come risposta di emergenza alla disgregata opacità di un mondo che, senza un puntello, senza un «sovrappiù» formale dalla parte della rappresentazione, risulterebbe condannato al silenzio, l'operazione – cito da Calvino che interpreta di Balzac nel testamento spirituale delle sue *Lezioni* – va a «caricare la parola scritta d'una tale intensità che essa avrebbe finito per non rimandare più a un mondo al di fuor di essa». Portando con sé il corollario che inevitabilmente si accompagna ad ogni esito estetizzante ed auto-referenziale: la subalternità al mito dell'Artifex, un artifex custode della vertigine del nulla, nella misura in cui si mostra disponibile a celebrare con un sontuoso Trionfo della morte la bellezza sterile del mondo; materia di incubo o di sogno, ma irrimediabilmente opaco ad ogni sforzo di decifrazione. Mentre proprio sulla «trasparenza» andrebbe giocata l'ultima scommessa, alla ricerca di un «ordine» che, per quanto incerto e provvisorio, per quanto nato, come era uso dire, dall'«ottimismo della volontà» valga da zattera contro le tempeste che lo *Zeitgeist* di un'epoca di crisi scatena sul gran mare dell'essere. «Il segreto del linguaggio è grande», scriveva in anni lontani Thomas Mann al Preside della Facoltà di Lettere dell'Università di Bonn (gli era stata appena tolta la Laurea *honoris causa*), «la responsabilità per esso e per la sua purezza (...)

non ha soltanto un significato artistico, ma morale e generale (...), è semplicemente la responsabilità umana»; e qui siamo alla mia seconda e maggior perplessità, scaturita da un dissenso primario di carattere etico ed intellettuale (rivolto, inutile dirlo, all'*homme de plume*, e non alla degnissima e amabile persona che è nella vita vera Giuseppe Longo): l'universo che queste novelle ci raccontano, con il loro straordinario virtuosismo di scrittura, non viene avvicinato con intelligenza d'amore, con spirito di *pietas*, sullo sprone di un bisogno di conoscere in vista di un nuovo *tempus aedificandi*. Sismografo vibratile del Sottosuolo e dei più impercettibili palpiti del cosmo, l'io narrante di Longo sembra invece aver perduto la capacità, e prima ancora la voglia, di «impegnarsi» nella Storia (diciamo *commitment* o *engagement*, se la parola italiana evoca un dogmatismo che nessuno rimpiange), di proiettare, con una assunzione di responsabilità, vitalità ed immaginazione oltre la palude di un presente in cui spesso stentiamo a riconoscerci. Si profila così una maniera di scrivere, e di descrivere, che vale come simbolo di un particolare rapporto con se stessi ed il mondo, di cui cifra lo specifica orizzonte esistenziale ed intellettuale: questa universo narrativo ricorda, come una figura gemella, il torbido acquario popolato di sogni di cui scriveva a suo tempo Rodenbach, sogni che inclinano al morboso e molti dei quali possiedono, come i più spietati carnivori, dentature aguzze e crudeltà d'istinto; strane creature acquatiche protese, dentro una liquida prigione ai margini del mondo e senza alcun potere su di esso, a crudeli pratiche di cannibalismo (o non forse a riti auto-sacrificiali?), quasi a contrappeso di una impotenza diventata seconda natura. Sagome spettrali e inafferrabili, che nuotano con gli occhi aperti a scrutare nella notte, la vitalità tutta contratta dentro il baratro delle loro esistenze prigioniere; compiaciuti capricci di una penna che non tenta, nemmeno per accenni, di fare i conti con la complessità del labirinto, ma si inebria, con funebre abbandono, dei fantasmi del suo stesso smarrimento.

Speravamo di più

PIETRO SPIRITO
Speravamo di più
Guanda, Parma, 2003

FULVIO SENARDI

Nel romanzo *Speravamo di più* ci viene inaspettatamente incontro uno scrittore che non conoscevamo. Avevzi ai virtuosismi espressivi di chi si dichiarava discepolo di Consolo e del grande Gadda, la nuova maniera di Pietro Spirito, uno stile semplice e cordiale, ci mette di fronte a un brusco cambiamento di rotta. «Rinnovarsi o morire», scriveva il camaleontico D'Annunzio al crepuscolo del XIX secolo, e tenace fedeltà alla ricetta del successo pensano invece gli scrittori della nostra epoca. Leggete un libro della Tamaro, di Baricco o di De Carlo, o peggio ancora, un romanzo di Camilleri, ed è come averli letti tutti: triste deriva seriale della narrativa di un'età post-fordista. Del resto ci vuole coraggio per cambiare, di fronte ad un pubblico pigro che nella lettura, più che uno stimolo a riflettere, vuole conferme per consolanti abitudini. Stile semplice e cordiale, e siamo di nuovo al nostro libro, che non è come dire stile sciatto. È fare andare invece il motore di potenza, piuttosto che imballarlo in fuori giri: stile, in altre parole, maturo e consapevole. Chi sa scoprire nella rinascita di Borgo Sant'Aquila, il paesino dell'ambientazione, una «atmosfera sfrigolante», o

coglie, nel carattere del nuovo parroco, una capacità di visione «levigata e conclusiva» non può passare per uno scrittore povero di mezzi; un narratore sobrio semmai, che si è deciso per una strada di castità espressiva riconoscendovi una forma intrinseca di moralità, e adeguando la scrittura ad una nozione, né invadente né gridata, di impegno etico, di passione civile; quell'orizzonte che già nei libri precedenti conferiva al racconto una tonalità particolare, il retroterra di un caldo sapore «buono». La curiosità per i linguaggi, per le sfaccettature dell'espressività, trova qui semmai la strada di riporti dialettali, un modellarsi, in termini diremmo «sociolinguistici», dell'interesse di Pietro Spirito per l'uomo in specifici contesti: la sua prosa non cessa così di «spumeggiare», ma senza effetti di ubriacatura, come un invito a pacate riflessioni. Il racconto è incalzante e compatto, lo sostiene un'invenzione astuta: tallonare, con occhio affettuosamente attento, il lento inserimento di uno straniero, per l'esattezza un giapponese, in un borgo della fascia prealpina, negli anni del secondo Dopoguerra e del successivo «miracolo economico». Borgo destinato ad essere

sorpassato dalla storia, a deperire di disoccupazione e spopolamento, e poi infine, metafora dell'inevitabile tramonto di modi di vita poveri ma schietti, a sparire fagocitato dalle acque di una diga che produrrà energia per la città. Il giapponese, o meglio il «cinese» come recita la voce narrante facendo eco al comune sentire di un ambiente che vive ancora di leggende e di stupori, offre la possibilità a Spirito, e al personaggio che ne è portavoce, di vedere le cose dal di fuori, di offrire, ai lettori che sono figli, o vittime, di trasformazioni radicali e snaturanti, uno specchio fedele del più recente passato: uno specchio che restituisce il volto vero, strappando la maschera dell'ovvio, a processi sociali ed economici che hanno cambiato dalla base, e non sempre per il meglio, consuetudini di vita, pensieri e coscienze, immaginario e senso morale. La seconda parte del romanzo, quasi a rendere concreto il raccordo tra i destini e il cammino della Storia, allinea, in brevi lacerti di cronaca, alcune tappe delle «magnifiche sorti e progressive»: l'arrivo del frigorifero, la diffusione della televisione, dei flipper e dei juke-box perfino nei barretti di paese, la discesa dell'uomo sulla luna, il computer, intorno al quale si affanna il protagonista, negli ultimi capitoli del libro e il cui ronzio fornisce la cornice, quanto mai appropriata, all'incontro d'amore che definitivamente lo traghetta nella «modernità»; il progresso si allarga in vortici tumultuosi, la speculazione e l'affarismo lo pilotano verso esiti spesso catastrofici. «Volevamo di più» dà voce alla rassegnata coscienza di chi è consapevole di un'occasione perduta, di una possibilità di crescita concorde ed armoniosa di beni materiali e di coscienze; una possibilità a cui proprio il «cinese» – con l'istintivo senso d'armonia di un popolo che da secoli vive nel rispetto delle proprie tradizioni, facendo della disciplina interiore (da qui il motivo delle arti marziali) una sorta di laica religione che accorda l'io alle forze naturali – garantisce corporea presenza. Nulla di tutto ciò che avrebbe potuto essere si è realizzato: la modernità ha ceduto alla maledizione che la perseguita. Il penetrante occhio orientale che Junichiro

spalanca sull'Italia del «miracolo economico», occhio di testimonianza e di denuncia, si spegnerà così misteriosamente (l'uomo scompare e chi scrive l'accorato memoriale non cessa di cercarlo, nei luoghi della loro vita e nelle pieghe di ricordi che non si rassegnano a morire) dopoché si sarà chiusa, lasciando solo una traccia di «fango» (è il titolo dei due capitoletti, che suggellano, all'inizio e alla fine, la parabola del racconto), la circolarità del racconto; un percorso che, nel segno devastante di un cupo trionfo del «progresso» (la tirannia della tecnica, direbbero i seguaci di Heidegger), va dai disastri della guerra ai trionfi della follia speculativa, facendo incontrare Hiroshima e il suo fungo letale con il disastro della fabbrica spregiudicatamente piazzata dalla Chemical & Polimeric Corporation proprio a ridosso di Borgo Sant'Aquila. Già dalle prime battute del romanzo, comunque, si era annunciato con forza il tema della inconciliabilità tra natura e destino occidentale, nella riflessione di Junichiro, e sono pagine belle e profondamente meditate, sulle pietre di Venezia; effimera vittoria della dura materia sull'elemento acquoreo, condotta in direzione opposta a ciò che suggerirebbero le filosofie orientali: assecondare la forza dell'avversario per poterlo infine sconfiggere. Il trionfo della tecnica sulla natura e sull'uomo si trova infatti cifrato nella straordinaria ma transitoria fioritura di architetture sontuose, destinate a veder presto corrosa, dalle forze del mare, la loro granitica bellezza. Con perfetta coerenza, dopo uno straniato vagabondare, il «cinese» sceglie allora di vivere là dove la contesa fra l'uomo e la natura sembra ancora aperta, nella forma di un faticoso armistizio, ai margini dei monti, fra i boschi che impennacchiano i contrafforti prealpini.

Ed è proprio in quei luoghi, dove l'esistenza quotidiana è un andare sofferto fra i disagi, che Junichiro intreccia indelebilmente la sua vita a quella di giovani spaesati ed indolenziti da una realtà in brutale transizione. Va così a sciorinarsi un ventaglio di destini, una delle cose belle di questo libro: sintetici ritratti di umanità «minore» le cui esistenze disegnano

suggestive silhouette intarsiando il racconto di allusive lateralità, quasi un affresco collettivo, o una foto di gruppo scivolata dal liso tascapane del passato. Un pulviscolo di storia e società, martoriati brandelli di vissuto che, pur di corposa concretezza, si sottraggono ad ogni sovrappeso realistico: a molti dei personaggi spetta infatti una funzione emblematica, un impegno che li alleggerisce, senza tuttavia mai farli evaporare nella pura allegoria: c'è il politicante corrotto, di riconoscibilissima appartenenza, il ragazzo traviato che si riscatta nel lavoro e nella disciplina delle arti marziali, la ragazza di paese che un triste destino di violenza ha come intrappolato in una attornita ed innaturale adolescenza. «Volevamo di più», con il senso di perdita e di nostalgia che l'espressione trasmette, va inoltre ad indicare l'irrecuperabilità dei giorni trascorsi, la meravigliosa sostanza di una stagione che ha irripetibilmente accordato speranze individuali e collettive, a poco a poco sbiadite, mentre, alla ricerca del meglio, ci si è allontanati dalle sorgenti della felicità. La riflessione della voce narrante, nel capitoletto intitolato «Fuoco» (invano ho cercato, e non potevo trovarlo, quello dedicato all'«aurora»), a proposito di

Barbara, la donna amata, che «mi avrebbe dato dei figli. Loro avrebbero avuto un mondo migliore», può valere come suggello di questo libro tenero e amaro, abilmente giocato sul doppio registro del personale e del sociale, pulito e onesto come il «cinese» di cui racconta la «biografia» italiana: un'altra generazione si prepara a ripetere gli stessi errori, a costruire sulla disarmonia, sull'opulenza artificiale che dà risposte solo provvisorie alle più autentiche necessità interiori. Certo, sappiamo che per salvarci non basterà prestare orecchio alla voce del «cinese» (per quanto, curiosa coincidenza, veda la luce proprio in questi giorni un libro di Simone Weil mai tradotto in italiano, che addita l'esempio dell'Oriente come antidoto alla «smemoratezza» occidentale). Romanzo inutile, allora? – solo una riflessione disperata? No, perché nulla appare più essenziale, nell'incertezza dell'attuale transizione, in quel vacuo giardino di delizie che è ormai la letteratura alla moda, di ciò che ha il potere di svelarci a noi stessi. Di renderci ancora capaci, spiazzati come siamo tra rovine e miraggi, di resistere alle sirene dell'indifferenza, di sottrarci all'amara ebbrezza della rassegna.

L'invito e il divieto

RICCARDO DONATI
L'invito e il divieto.
Piero Bigongiari e
l'ermeneutica d'arte
Quaderni Aldo Palazzeschi,
Società Editrice Fiorentina,
Firenze, 2002, pp. 223.

PIROSKA SZENTIRMAJ

Libro è un'ottima testimonianza della sempre continua influenza della critica bigongiariana sugli studi attuali.

Riccardo Donati è dottorando presso l'Università di Firenze. Il suo volume è uscito nella serie *Quaderni Aldo Palazzeschi* e non a caso, perché come allievo della Facoltà di Lettere e Filosofia della summenzionata università, Riccardo Donati ha vinto il Premio Palazzeschi per le sue ricerche su Piero Bigongiari. Con questo studio cerca di rintracciare sistematicamente i motivi dominanti dell'immaginario bigongiariano relativamente agli scritti sull'arte.

Io dividerei il libro solo in tre parti dato che, dopo una breve premessa, l'autore nelle prime due parti, ci presenta i principali aspetti della critica bigongiariana indispensabili per capire in profondità assoluta i sei scritti cinematografici di Piero Bigongiari che vengono pubblicati nell'ultima parte, e cioè nell'appendice del libro che si conclude con una bibliografia di Bigongiari. Donati si concentra su tre volumi bigongiariani dedicati all'arte che sono stati raccolti sotto un unico titolo, *Il caso e il caos*.

Lo studioso considera Piero Bigongiari uno «spettatore protagonista della vita culturale

del ventesimo secolo» e attraverso quest'ottica esamina il lavoro critico bigongiariano. Di fatto giustamente sottolinea che Bigongiari non era soltanto uno studioso di arte ma allo stesso tempo era un collezionista con il desiderio di ricevere un continuo stimolo alla sua «retina sensibile», interessato non soltanto all'effetto e risultato dell'arte ma anche alle tecniche e delle condizioni della genesi artistica.

Nel bel capitolo intitolato *La logica pittorica tra sensazione e tentazione* possiamo leggere delle realtà di un quadro, della natura dell'atto pittorico e del ruolo e dell'intenzione dell'artista nel momento della nascita del quadro e cioè del mistero dell'arte. L'autore cerca di afferrare i principi del lavoro di critico d'arte di Bigongiari partendo dai concetti fondamentali della riflessione estetica: dall'origine e dalla natura dell'opera d'arte, dal concetto della tela in quanto vuoto pieno di energie in attesa della propria genesi. Entrano allora in gioco i due concetti sempre ricorrenti del caso e del caos.

E appunto in *Caso e caos: una breve premessa* lo studio affronta il tema del caso nell'immaginario bigongiariano, partendo dal fatto che i pennelli di un artista aboliscono il caso che

esiste nella caoticità iniziale, e spiegando che cosa sia il ruolo della casualità nell'esperienza artistica moderna. La modernità per Bigongiari comincia con il Seicento e in quel secolo comincia l'indagine del caso, giacché l'uomo scopre che la realtà che lo circonda è contaminata dalla molteplicità delle possibilità e dei possibili. In questo modo l'uomo diventa prigioniero della propria libertà e del lusso del caos.

Il processo creativo per Bigongiari è un azzardo (un'altra parola chiave oltre caso, caos, memoria, ecc.): caso bigongiariano è quindi di natura probabilistica e progettabile, un caos creativo. A questo punto l'autore del volume affronta l'argomento del *cliché*, come la tela bianca è investita da questo cliché, e come un pittore deve affrontare questi cliché per poter far sorgere la figura dell'immagine visiva. Prende come esempio Giorgio Morandi, Man Ray e Andy Warhol. Descrive gradualmente come la scelta casuale diventa parte dell'atto pittorico perché il pittore sa che cosa vuole fare ma non sa come, non sa come terminare il momento pittorico, uscire dai cliché. Il piano del quadro, il luogo delle contraddizioni diventa *medium* del rapporto tra la mentalità operativa e l'operazione pittorica mentre *l'accadere creato* non distrugge il caos ma se ne impossessa e il caso non è separabile dalla possibilità di utilizzo. Partendo da queste osservazioni Donati chiarisce il concetto dell'*accadere creato*, applicando una serie di nozioni che spiega sistematicamente: il *cadre* come preconditione di possibilità non soltanto nella pittura ma anche nell'immaginario cinematografico e qualsiasi tipo di schermo, *surface e bordure* riguardanti le dimensioni del quadro, del campo di forze della pittura che arriva fino all'inconscio del riguardante come *spazio in fieri* della stessa opera. Infine l'autore del libro chiude la prima parte con la presentazione dell'innovazione pollockiana che significa la caduta delle idee classiche dei limiti giacché Pollock crea un ambiente diverso con le sue tele enormi nate da una riflessione sul rapporto tra opera e ambiente, sull'adattamento di certe opere moderne alle strutture museali e sulla funzione della cornice che separa e unisce contemporaneamente.

Nella seconda parte del libro (*Dal Barocco all'informale: quattro secoli di modernità*) vengono trattati gli aspetti più significativi della modernità dal Barocco al manierismo. Il Seicento, secondo Bigongiari, era il primo secolo moderno. Donati, con Bigongiari e con vari altri studiosi, cui si riferisce anche Bigongiari, prende ad esempio due esponenti dell'epoca: Cristofano Allori e Galileo Galilei. In quel secolo vediamo che avviene la conoscenza del conoscibile esterno ma dato che l'uomo non è più al centro dell'Universo l'inconscio, ad un tratto, si trova in periferia. Come conseguenza possiamo parlare di crisi del moderno dal Seicento fino ai nostri tempi per l'incredibile plurisenso dell'io. L'essenza di questo fenomeno che riguarda il presente capitolo è come viene rappresentata tutta questa esperienza umana nella pittura barocca con l'ausilio del caos, del movimento, delle identità instabili, dell'universo caotico delle materie.

Del resto si sintetizzano i principali aspetti di questo secolo attraverso comparazioni con il Rinascimento: come l'armonia rinascimentale non consentiva neanche la presenza minima del caso a favore della proporzione e del finito, della compiutezza che caratterizzava il pensiero, mentre il Barocco è assolutamente il contrario, perché non si riflette più del finito o della compiutezza ma del divenire e del movimento. Questo Barocco non è soltanto quel Barocco europeo di cui si suole parlare ma si tratta qui anche di un Barocco implosivo o interiore, in *interiore Psyche*, come dice Bigongiari, un *conatus interno*, che è un modo di essere, un Barocco psichico.

Il nuovo uomo galileiano passa da una civiltà serena a una civiltà inquieta. Affermando la possibilità del vuoto, fa cadere ogni ordine superiore e limitante, giacché il fondamento del metodo galileiano era non quello di divulgare la scienza, ma diffondere le conoscenze spiegandole in modo preciso e chiaro per poter sollevare dall'ignoranza il maggior numero possibile di persone.

Inoltre nella parte riguardante il *recitar cantando* l'autore porta due esempi: la corte medicea e la Camerata fiorentina dei Bardi e il loro

nuovo modo di espressione. Qui nasce la musica moderna, il linguaggio porta in primo piano la vita interiore dell'individuo, e acquista maggior peso l'esperienza dell'ascolto della canzone e il tempo musicale percepito. La stessa teatralità, la *mise en scène* dei sentimenti può essere osservata anche nella pittura fiorentina, per esempio nella pittura di Cristofano Allori che riesce a sciogliere i limiti del manierismo. L'autore parla anche della vitalità, del doppio registro della natura morta del Seicento fiorentino e conclude con la descrizione del ripiegamento del Barocco su se stesso sulla via della sua trasformazione in Rococò, menzionato anche il cambiamento del ruolo del caso e del caos in questo nuovo contesto culturale.

Ma Bigongiari, e con lui Donati, non si ferma qui: nel suo lavoro possiamo rintracciare la continuità dell'arte dal pieno Barocco al romanticismo, e come filo conduttore incontriamo anche qui l'elemento del caos. Per riassumere brevemente dobbiamo ricordare almeno due nomi emblematici di questo periodo: Turner e la sua rivoluzione dello spazio e Monet con la destabilizzazione delle forme e la psicospettiva.

Finché arriviamo nella contemporaneità di Bigongiari quando l'arte moderna occidentale acquisisce piena coscienza della dialettica caso – caos, dell'informale come una forma di naturalismo moderno. Di questo informale novecentesco è figura emblematica Jackson Pollock che cerca di ottenere qualcosa dal caos, dall'origine. Con la sua tecnica pittorica chiamata *dripping* realizza un'insolita esecuzione pittorica scegliendo materie e dimensioni insolite. Stende la sua tela per esempio sul pavimento per poterci lavorare da tutti e quattro i lati, anzi, a volte per poterci entrare letteralmente.

I tre nomi nel titolo del paragrafo in questione (*Il formale come struttura del momento inconscio: Balthus tra Piero e Paolo*) ricordano due studi fondamentali di Piero Bigongiari in cui mette Balthus, il pittore francese, in relazione con Piero della Francesca, e poi con Paolo Uccello mentre scruta i metodi dell'espressione dell'inquietudine umana. Questa pittura, di cui

si tratta, è una pittura che nasce dal caos e fa i conti con il caso ma che ha trovato la propria stabilità. Non è una pittura fulminea come quella pollockiana ma lenta e meditata. Paul Cézanne, per esempio, apparteneva ad entrambe queste tendenze novecentesche. Con le opere di questi pittori possiamo constatare come il formale novecentesco risale al pre-seicento.

L'ultima parte del libro (*Bigongiari spettatore cinematografico*) potrebbe essere anche una premessa all'appendice del libro, dato che riassume le riflessioni bigongiariane sull'argomento cinematografico, menzionando anche i principali lavori critici di Man Ray, Marcel Duchamp e di Gilles Deleuze che maggiormente influenzano Bigongiari in questo campo. Donati racconta due episodi biografici del tempo in cui Bigongiari entra in contatto diretto con il cinema ma senza potersi formare un rapporto intimo con questo tipo di espressione, tanto che lo scrittore difficilmente definirebbe il cinema con i parametri di un'opera d'arte. Per lui la pellicola risulta troppo eccitante per creare emozioni nello spettatore. La velocità del movimento sulla pellicola genera una situazione completamente nuova, là dove la memoria non ha lo stesso ruolo come nell'arte figurativa o letteraria e perciò anche la realtà diventa disorganizzata per Bigongiari. Ecco perché rimane sempre diffidente nei confronti dei film, perché avverte che la progettabilità del caso e dell'azzardo si perde e con essi anche la memoria, dato che non si tratta qui di altro che di un'arte sempre riproducibile.

Solo dopo questi capitoli abbiamo la possibilità di capire profondamente quei pochi, esattamente sei, scritti cinematografici che vengono pubblicati per la prima volta in questo volume, grazie alla collaborazione di Elena Bigongiari.

Il libro di Donati potrebbe interessare non soltanto ricercatori o studiosi di arte e della critica bigongiariana, ma anche quegli studenti universitari che si interessano dell'argomento perché dopo un'elementare preparazione in questo campo della semiotica e dell'ermeneutica possano perfezionare le loro conoscenze in nuove dimensioni.

Culture Teatrali

2/3, primavera – autunno 2000

Quarant'anni di nuovo teatro italiano

Scabia, de Berardinis, Societas Raffaello Sanzio, Teatro della Valdoca, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, Le Albe, Sudano, Neiwiller. Arnaldo Picchi, Della «Bella Addormentata» di Rosso di San Secondo, Gioia Ottaviani, Sul Butō.

DIRETTORE: MARCO DE MARINIS, REDAZIONE: INSEGNAMENTI DI STORIA DEL TEATRO E DELLO SPETTACOLO E SEMIOLOGIA DELLO SPETTACOLO DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, DAMS

ILONA FRIED

Il numero doppio tematico della bella rivista «Culture Teatrali» raccoglie saggi e testimonianze di grande vitalità e interesse sul 'nuovo teatro' italiano, facendo in particolare modo riferimento ai gruppi emersi negli anni Ottanta. Sono gruppi, del resto, che si è avuto modo di conoscere anche in Ungheria per via della loro assidua presenza nei teatri di Budapest. Penso agli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio, del Teatro della Valdoca, delle Albe, e anche di Fanny & Alexander (una realtà artistica di più recente formazione, ma già solidamente affermata)... Anche se, per varie ragioni fra le quali in primo luogo le mancate traduzioni dei testi, i gruppi italiani non sono in realtà riusciti ad incidere sulla cultura e la mentalità del teatro... Speriamo comunque che i rapporti che si sono stretti in questi ultimi anni siano fecondi di conseguenze. Naturalmente, dopo l'89, anche i gruppi e gli studiosi ungheresi hanno avuto modo di conoscere e frequentare direttamente le realtà del teatro italiano: ora ci sono meno ostacoli alla conoscenza reciproca tra le nostre culture teatrali.

Per questo mi sembra ancora più importante conoscere i risultati degli studi e gli attuali

orientamenti degli artisti. Il numero di «Culture Teatrali» mi sembra un'ottima occasione per approfondire entrambi gli argomenti. Ricordo inoltre, ad attestare l'interesse da parte ungherese, che un volume scritto da Marco De Marinis è già stato recensito su «Kritikai Lapok».

Nonostante l'ampiezza del periodo e le varie tipologie teatrali prese in esame, «Quarant'anni di nuovo teatro italiano», riesce a conciliare profondità di vedute ed equilibrio formale: tra i saggi teorici che delineano le strade percorse dal nuovo teatro, vorrei citare prima di tutto l'introduzione dello stesso De Marinis, il saggio di Gerardo Guccini (che, ormai da anni, svolge col nostro Dipartimento un'attività volta ad incrementare gli scambi teatrali fra Italia e Ungheria) e i contributi di Carlo Infante. Si tratta di studi che presentano parametri generali utili all'inquadramento delle varie correnti. Oltre che a questi testi di taglio complessivo, il lettore può fare riferimento alle dettagliate schede biografiche e note introduttive che precedono gli interventi degli artisti. Il volume propone di considerare le vicende del 'nuovo teatro' assumendo l'osservatorio italiano, perché la mutata forza

d'impatto e diffusione dei valori culturali consiglia ora di privilegiare le situazioni circoscritte, le singole realtà, la natura individuale della ricerca artistica. Mentre negli anni '60 si erano verificati influssi e mutamenti culturali di portata planetaria, negli anni '70 e '80 prevalgono i fenomeni «molecolari», che riguardano territori più limitati. Per questa stessa ragione il volume non pretende di tracciare un quadro completo delle realtà italiane, ma come sottolinea De Marinis, preferisce procedere per casi esemplari che esamina in modo approfondito. È una scelta che, come dice Marco De Marinis, riflette la concezione della rivista in quanto «spazio pluralistico per incontrare le voci, i pensieri, le visioni degli artisti teatrali.»¹

Siamo naturalmente su un terreno nuovo, finora poco esplorato: fare una sintesi generale del Nuovo Teatro è un'impresa difficile e forse impropria; elaborare materiali che consentano in futuro di acquisire culturalmente la molteplice realtà teatrale di questi anni, sembra essere invece l'obiettivo che De Marinis si è proposto di raggiungere con questo numero di «Culture teatrali». Vanno inoltre rilevati alcuni fattori che definiscono il carattere e l'impegno di questa iniziativa: la presenza di studiosi giovani, che indagano con sguardo nuovo i mutamenti del teatrale; lo stretto rapporto con gli artisti; il continuo scambio di idee tra studiosi, intellettuali attori e gruppi teatrali, che non si perdono neppure un istante in teorie astratte, ma portano la riflessione al cuore dell'avvenimento teatrale.

Storicizzando i quattro decenni del Nuovo Teatro, De Marinis segnala il 1959 come data di esordio del Nuovo Teatro in Italia. Ai riferimenti alla scena internazionale (il Teatr-laboratorium di Grotowski, la San Francisco Mime Troupe di Ronnie Davis, l'Happening di Allan Kaprow e il Living Theatre) corrispondono, in Italia, Carmelo Bene che esordisce con *Caligola* di Camus e Carlo Quartucci che presenta *Aspettando Godot*.

Del resto, come viene rilevato, i protagonisti e gli eventi della scena internazionale influiscono in modo determinante sul teatro di sperimentazione italiano. I due grandi maestri

con i quali forse hanno avuto più contatti i giovani teatranti degli anni Settanta e Ottanta sono stati Grotowski e Eugenio Barba, ma non è passato senza conseguenze neanche il periodo di lavoro in Italia di Kantor. Naturalmente i gruppi seguono una propria strada e, in prospettiva, individuano drammaturgie, estetiche, modi di fare ed 'essere' teatro originali e assolutamente irriducibili, ma si inseriscono anche in un clima politico-sociale internazionale che, specie negli anni Settanta, in cui il 'nuovo teatro' si consolida ed assesta, determina una base di pratiche formative e valori culturali largamente condivisi e sedimentati. Il teatro esce dagli schemi della tradizione e imposta su altre basi i rapporti con le arti: la musica, la danza, le arti visive entrano a far parte dell'organismo essenziale del teatro, non sono più complementi alla forma del dramma rappresentato, ma entrano nelle cellule dell'evento teatrale. È quindi molto sentito l'interesse per modalità di espressione diverse dalle tradizioni precedenti o anche solo genericamente 'teatrali': mi riferisco in particolare alla cultura performativa del Senegal ripresa dalle Albe di Ravenna in originali esperienze di meticcio, oppure alla musica jazz, che suggerisce schemi processuali idonei alla cultura della 'performance'.

Quello che accomuna le varie esperienze del nuovo teatro italiano, è la tendenza a sostanziare nel corpo dell'attore il mondo che c'è dietro alle parole, e a creare momenti che oltrepassino la dimensione dell'intrattenimento spettacolare instaurando un rapporto nuovo tra pubblico e gruppo, tra platea e spazio scenico.

L'altra caratteristica comune è il percorso artistico vissuto con grande impegno, l'autenticità nel lavoro, la costante autoanalisi che conduce gli artisti teatrali a seguire il processo creativo con una consapevolezza a sua volta espressiva, poiché veicolata da una scrittura di bruciante intensità (penso alle parole di Mariangela o di Chiara Castellucci). «Quarant'anni di nuovo teatro» non mira a sintesi premature, ma stabilisce connessioni fra percorsi ormai assestati e compiuti e il magma della situazione attuale. De Marinis distingue

due fasi storiche, la prima, articolata, complessa, e avviata dai momenti di svolta degli ultimi anni Cinquanta, si chiude negli anni Ottanta. Eventi chiave: «la chiusura definitiva del Teatr-Laboratorium di Grotowski in Polonia nel 1984, o la scomparsa di Julian Beck l'anno seguente»². Così dopo la conclusione delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, il momento attuale sarebbe quello del nuovo teatro «dopo i Maestri», come lo chiama De Marinis mettendone in rilievo una specificità essenziale, o del «nuovo teatro post-novecentesco», per citare Guccini.

Riferendosi al teatro del secondo dopoguerra, De Marinis suggerisce un'ulteriore tripartizione:

- 1950-1970: fase di avvento e di ascesa del nuovo teatro, caratterizzata da un lavoro di ricerca e sperimentazione limitato a piccoli gruppi e a pochi artisti sparsi per il mondo;
- 1970-1985: fase di diffusione di massa della ricerca e della sperimentazione avviata dai Maestri, con l'affermarsi del teatro di base, o di gruppo, chiamato anche (da Eugenio Barba) «terzo teatro»;
- 1985-2000: terza fase, che manifesta compiutamente solo negli anni Novanta i suoi caratteri di novità e discontinuità rispetto alle due precedenti. In questo periodo assistiamo all'avvento di gruppi e di artisti di un'altra generazione, l'ultima per ora (o forse già non più, visto che si parla adesso di Next Generation, generazione Duemila, ecc.), per la quale non vale più gran parte delle tensioni ideologiche, etiche ed estetiche che avevano fondato il lavoro dei padri e dei fratelli maggiori e che nel teatro, nella scena, investe altri bisogni, altri valori e un altro immaginario: e tuttavia per essa le ricerche e le acquisizioni del nuovo teatro degli anni Sessanta-Settanta-Ottanta costituiscono [...] un patrimonio tecnico-espressivo imprescindibile, una vera e propria *tradizione*, appunto.³

Gerardo Guccini stigmatizza la disattenzione degli studi nei riguardi del nuovo teatro degli anni Ottanta, parlando di «rimozione storiografica». Le conseguenze di questa sospensione della memoria collettiva sarebbero molto gravi: c'è, ad esempio, un'evidente difficoltà a ricollegarsi agli antecedenti. «Il che a ben vedere – dice Guccini –, inaridisce il gusto

del confronto e l'esercizio della memoria e, fra le varie realtà del teatro, indebolisce proprio quelle che continuano a richiamarsi all'esigenza del 'nuovo', privandole di parametri, di criteri, di oggettivi riscontri d'identità.»⁴

Nell'«infinito intreccio di avventure», per citare ancora Guccini, del teatro del Novecento, sono presenti un'infinità di miti comuni, che, però, avrebbero bisogno di venire conservati, cioè narrati, pensati, rivissuti. Come lo studioso afferma:

Le realtà del nuovo teatro coesistono, da un lato, con un sistema informativo che non ne riconosce le identità e le esigenze, dall'altro, con una storiografia che tende ad inquadrarle in un'area epigonale, dove le grandi rivoluzioni, gli eventi epocali e i 'miti' paradigmatici, quelli che narrano e *sono* la storia, si sarebbero già verificati una volta per tutte. Volendo fare una graduatoria dei rischi⁵ implicati dalle incomprendimenti fra questi tre livelli – del teatro esistente; dell'informazione; della riflessione storica – mi sembra che il punto focale della crisi risieda soprattutto nei rapporti fra il primo e il terzo. È infatti comprensibile che gli organi di informazione tendano a confrontarsi con le aspettative dei propri fruitori, ancor più che con le qualità intrinseche degli argomenti affrontati. Mentre è preoccupante che la riflessione storiografica converta le straordinarie conoscenze acquisite sul teatro del Novecento in paradigmi culturali, che, applicati alle manifestazioni del presente (un presente che dura da più di vent'anni), diano alimento a strategie riduttive e volte alla rimozione.⁶

I grandi maestri degli anni '60 hanno vissuto il teatro anche come fatto etico, storico, sociale, mentre gli artisti «venuti dopo» ne hanno avuto una percezione più individuale, e mediata dall'identità del mondo contemporaneo, del quale il teatro condivide la «frammentarietà, il trasformismo, il sincretismo, la multimedialità e il riconoscersi nel (deflagrante) modello temporale dell'attimo.»⁷ Guccini evidenzia poi la nascita di un teatro a metà strada tra la ricerca e l'impegno sociale, di un teatro che non dimentica gli insegnamenti di Grotowski e di Barba, lasciando ferma la centralità del corpo dell'attore che, però, cerca presenze 'vere', identità non sostituite, storie reali. È una tendenza a immergere il lavoro teatrale fra le

presenze e le realtà del vivere, che accomuna esperienze apparentemente lontane come il 'teatro e narrazione' (Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini) e il 'teatro degli esseri' di Pippo Delbono. Fra i documenti riguardanti il processo creativo, segnalò il contributo di Giuliano Scabia,⁸ uno dei protagonisti del «nuovo teatro» fin dagli anni della svolta: poeta, drammaturgo, uomo di teatro, romanziere e docente universitario del DAMS di Bologna fin dalla fondazione, Scabia analizza qui il mito di Dioniso, facendoci capire le radici del teatro e del suo teatro. Il saggio descrive un progetto di ricerca durato quattro anni e condotto nell'ambito dell'insegnamento di Drammaturgia 2, che, come dimostra la testimonianza di Gianfranco Anzini, si è svolto in modo molto teatrale: «leggendo, traducendo, ballando, musicando, cantando, interrogando *Baccanti* e *Rane*». Le domande che Scabia si pone intorno a Dioniso sono ancora più interessanti per noi, in Ungheria, se pensiamo ai due spettacoli di Sándor Zsótér tratti dalle *Baccanti* di Euripide. Anche le sue sono versioni molto originali del mito di Dioniso.

Ho fatto scoperte per me sconvolgenti – scrive Scabia. – La domanda da cui sono partito è: come mai Dioniso è il capo del teatro (il mio capo, il nostro capo quando facciamo teatro)? Ho visto pian piano, in quattro anni, prendere un nuovo senso tutta la ricerca condotta nei corsi a partire dal '72/'73 – e non solo. Il correre dentro l'università con giovani straordinari quasi sempre nell'impegno e nell'intensità, stare con loro a leggere, studiare, mettere in corpo i testi meravigliosi del teatro, o costruirne con loro di nuovissimi, è entrato a far parte di tutto il mio lavoro più profondo.⁹

Anche Leo de Berardinis, un altro protagonista della scena di sperimentazione italiana, è, come Scabia, un uomo di teatro completo: drammaturgo, intellettuale e grandissimo attore. Fra i suoi spettacoli ricordo almeno *Novemila e Mille* «una sorta di affresco teatrale che unisce insieme Pasolini, Beckett, Majakovskij, Pirandello, Kafka, Eliot, scritti di Leo stesso ed altri materiali»¹⁰.

Roberto Anedda nel saggio *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale*

nel lavoro di Leo De Berardinis, descrive il lavoro fatto intorno a *The Connection*, (1983), che «è piuttosto uno spettacolo jazzistico», e a *Lo spazio della memoria (Dante – Pasolini – Ginsberg)* (1991) «un vero e proprio concerto di teatro-jazz» dove la voce dell'attore sviluppa fonicamente frammenti tratti dall'opera dei tre poeti. Lo studioso individua ne *I giganti della montagna* di Pirandello uno dei punti di arrivo della ricerca di Leo sull'unità di teatro e musica. De Berardinis considera questo dramma, che ha avuto una grandissima fortuna negli ultimi decenni, essendo stato rappresentato da alcuni fra i registi più importanti del teatro italiano, un dramma atemporale del mito, «un tema musicale prosaico ed agghiacciante»¹¹.

Fra i gruppi guida del nuovo teatro italiano, la Societas Raffaello Sanzio occupa un posto di primo piano: ne parlano i fondatori Romeo Castellucci e Chiara Guidi, sia nei loro contributi, sia nelle interviste.¹² Il loro è un teatro di «quadri viventi in cui venivano fissati i loro stessi corpi: dalle pose da cui, successivamente, sarebbero scaturite le azioni.» Lo studioso aggiunge: «Va subito detto che in queste 'performance' la narrazione, sintetica, sarebbe intervenuta col tempo, restando sempre e comunque soggetta alla priorità dell'aspetto visivo.»¹³

Nel saggio *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal*, Emanuela Dallagiovanna analizza l'itinerario artistico del teatro Valdoca; nella presentazione, Marco De Marinis dimostra che fin dall'esordio (1980) la Valdoca intende «costruire dei mondi» e non mettere in scena testi.¹⁴ Si potrebbe anche supporre che il forte impatto visivo (certamente anche musicale), «la performatività», il rifiuto della dimensione «narrativa-rappresentativa»¹⁵ della Valdoca derivi dalla formazione dei due fondatori: sia Cesare Ronconi che Mariangela Gualtieri sono laureati in architettura. Ma il fatto è che il nuovo teatro in genere è stato modellato da artisti provenienti da esperienze extra-teatrali, che hanno saputo rinnovare lo spettacolo investendolo di significati e possibilità ulteriori. Un altro gruppo di forte impatto è Marcido

Marcidorjs e Famosa Mimosa. Nella nota introduttiva Pier Giorgio Nosari afferma:

Uno spettro si aggira per la scena dei Marcido. Il suo nome è teatro: l'idea moderna di teatro, basata sui concetti di premeditazione e primato del testo, verosimiglianza, psicologia, controllo dei mezzi espressivi e medietà stilistica. Nello spazio ogni volta ricreato da Marco Isidori, regista e autore, e da Daniela Dal Cin, scenografa di eccezionale talento, ognuno di questi elementi è elegantemente eliso e, spesso, sottilmente deriso. Da questo punto di vista, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa è uno dei gruppi che meglio ha raccolto il lascito delle avanguardie degli anni Sessanta-Settanta e espresso le esigenze degli anni Ottanta, in cui è nato.¹⁶

Presentando *Le Albe*, Gerardo Guccini sottolinea l'aspetto autopedagogico di questa formazione, che ha anche esercitato un'importante influenza sulle nuove leve teatrali.¹⁷ *Le Albe* cercano una teatralità che rinnovi «l'attore, gli spazi, il pubblico, le drammaturgie e la natura stessa del fatto teatrale»¹⁸, una strada che, ricorda Martinelli, regista e drammaturgo del gruppo, è stata percorsa non senza conflitti:

C'erano molti scontri, belli e vitali, tra 'gli zoccoli e le scarpe da ginnastica': mentre la post-avanguardia era metropolitana, sesso, droga e rock and roll, azzeramento della tradizione e confronto con l'immaginario televisivo, il Terzo Teatro cercava il rito, l'oriente, pochi spettatori per una relazione più vera, più viscerale. In questo scontro noi non ci riconoscevamo. Da una parte ci affascinava il senso di rigore che dava il Terzo Teatro, io leggevo Barba, Grotowski e li 'sentivo' anche a distanza come maestri. (...) Dall'altra parte, quello che ci colpiva della post-avanguardia era il confronto con la modernità, sentire il teatro in relazione all'oggi, che va preso così, coi suoi computer, la televisione, la società di massa.¹⁹

Fabio Acca nella Premessa al saggio: *Rino Sudano: un teatro «fuori scena»*, precisa, a proposito di questo artista restato intenzionalmente in disparte e sul quale si riaccende ora l'attenzione:

La vicenda teatrale di Rino Sudano è uno di quei casi singolari in cui tutto un sistema di memoria sembra essersi inceppato. Protago-

nista di una delle stagioni teatrali più feconde per la ricerca teatrale italiana, quella nata a Roma negli anni Sessanta; autore di uno dei progetti più rigorosi di definizione politica del teatro in Italia, tra gli anni Settanta e Ottanta, con il suo Gruppo Quattro Cantoni; costantemente ossessionato dalla parola drammatica di Samuel Beckett; autore di testi labirintici, unicamente funzionali alla propria particolarissima dizione; teorico donchisciottesco del «teatro dell'essere», dell'«attore etico» e di un teatro ai confini delle necessità espressive e produttive. La sua è un'esperienza teatrale che ha attraversato la storia del Nuovo Teatro italiano con un'autonomia pressoché assoluta, ma che ha lasciato poche tracce nei luoghi deputati ad un legittimo riconoscimento.²⁰

Un altro maestro segreto del nuovo teatro italiano viene affrontato da Marta Porzio: Antonio Neiwiller, artista visivo²¹ e poeta della formazione dell'artista. Prematuramente scomparso, Neiwiller è stato insieme a Leo de Berardinis (che l'aveva voluto accanto a sé in molti suoi importanti spettacoli) uno dei maestri che più si è preoccupato di convertire in esperienza formativa l'approccio al teatro, che resta di per sé ineffabile e imprevedibile. Ora Neiwiller non c'è più e Leo dorme in un coma senza possibilità di risveglio, anche le loro assenze, come quelle di Beck e di Grotowski, tracciano soglie su cui fermarsi e riflettere.

Carlo Infante conclude la panoramica sul Nuovo Teatro, parlando di un suo progetto, volto a ricomporre la memoria e a riscattare «lo sguardo» dalla frammentarietà del presente col mezzo dell'ipertestualità, e mettendo online (www.teatron.org) i frutti della ricerca. Procedimento giustificato dalle caratteristiche della ricerca teatrale.

Tra multimedialità e ricerca teatrale – dice Infante – non c'è solo un rapporto di elaborazione a posteriori ma un'attitudine complementare: il teatro sperimentale si è sempre caratterizzato per la sinestesia percettiva, ovvero per la simultaneità dei diversi linguaggi espressivi messi in gioco. Parola, azione, visione e suono interagiscono in una soluzione spettacolare che sollecita lo spettatore ad una disponibilità attiva e cognitiva.

L'avanguardia teatrale anticipò sul campo molte di quelle procedure che oggi si stanno standardizzando con l'avvento della multimedialità, perché dimenticarlo?²²

Sono senz'altro degni di nota i due interventi che chiudono il volume di Picchi, *Della «Bella addormentata» di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali*, analizza l'opera di un autore poco ricordato ma meritevole di attenzione sia da parte del teatro che dal mondo degli studi.

Gioia Ottaviani tratta la dimensione transculturale e l'identità artistica del butō che si realizza nel lavoro del performer.²³ In questa danza il performer, infatti, «si spinge verso il confine della dissoluzione del corpo scenico, della narrazione interiore e dell'io stesso, quando questo si ostina a cercare la propria permanenza dirigendosi verso la forma.»²⁴

Leggendo i bei saggi pubblicati in questo numero di «Culture teatrali» il recensore vorrebbe meglio conoscere gli spettacoli e le realtà di cui si parla, e anche per questo auspica che i rapporti fra il teatro italiano e quello ungherese si facciano più intensi e vitali sviluppando la linea di collaborazione e interesse reciproco di cui anche questa recensione è un momento indicativo.

NOTE

- ¹ p. 7.
- ² *Ibidem*.
- ³ *Ivi*, p. 8.
- ⁴ *Ivi*, p. 11.
- ⁵ *Ivi*, p. 15.
- ⁶ *Ivi*, p. 15.
- ⁷ *Ivi*, p. 17.
- ⁸ *Ivi*, pp. 27–50.
- ⁹ *Ivi*, p. 30.
- ¹⁰ *Ivi*, p. 51.
- ¹¹ *Ivi*, p. 87, il saggio cita De Berardinis.
- ¹² Fra i tre fondatori del gruppo di Cesena, Claudia Castellucci e Romeo Castellucci si sono diplomati in Pittura e Scenografia all'Accademia di Belle Arti, Chiara Guidi invece in Lettere Moderne.
- ¹³ *I teatri anomali della Raffaello Sanzio*, a cura di Damiano Paternoster, p. 101.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 129.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 157.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 181.
- ¹⁸ *Ivi*, p. 182.
- ¹⁹ *Ibidem*, citazione da Martinelli.
- ²⁰ *Ivi*, p. 215.
- ²¹ *Ivi*, pp. 243–273.
- ²² *Ivi*, pp. 286–287.
- ²³ *Ivi*, p. 306.
- ²⁴ *Ivi*, p. 314.

La «Via del libro»

La vita nei libri.

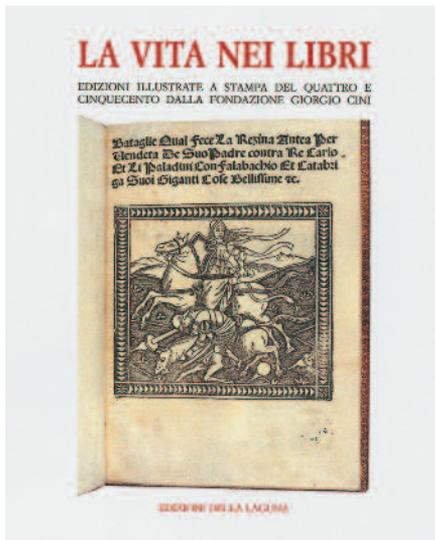
Edizioni illustrate a stampa del
Quattro e Cinquecento dalla
Fondazione Giorgio Cini
A cura di Marino Zorzi,
Edizioni della Laguna, Mariano
del Friuli (Gorizia), 2003.

ADRIANO PAPO

La comunicazione del pensiero – scrive Vittore Branca nell'introduzione al catalogo della mostra veneziana «La vita nei libri» – è da sempre avvenuta attraverso la figura, che a un certo tempo è divenuta scrittura. Alla mostra, che è rimasta aperta dal 13 giugno al 7 settembre 2003 nelle sale dell'antica Libreria di San Marco, sono stati esposti gli incunaboli e le prime cinquecentine veneziane (140 opere) scelti su un totale di quasi 2000 libri illustrati del Rinascimento italiano e veneziano di proprietà della Fondazione Cini. I libri furono donati alla Fondazione Cini da Vittorio Cini e provenivano in gran parte dalle collezioni del principe di Essling, il nipote del maresciallo di Napoleone, Andrea Masséna, e di Tammaro de Marinis, grande libraio e conoscitore di libri antichi. La mostra si è articolata in dieci sezioni: «Educazione», «Religione», «Amore», «Divertimento e vita associativa», «Medicina», «Guerra, politica, diritto», «Spazio», «Tempo», «L'arte di ben morire», «I classici». Erano ovviamente presenti alla mostra veneziana alcune edizioni alpine, e quindi anche il capolavoro dell'arte tipografica del Rinascimento italiano, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, stampato alla

fine del 1499 e dedicato proprio a quel Federico di Montefeltro che – sottolinea Gino Benzoni nel saggio introduttivo del catalogo – rifiutava i libri a stampa.

Dopo che nel 1455 venne stampata a Maganza, ad opera di Johann Gutenberg, una Bibbia colossale di 1282 pagine, i segreti della nuova invenzione si diffusero rapidamente in tutta Europa seguendo le vie commerciali di allora: nel 1459 raggiunsero Strasburgo, nel 1460 Bamberg, nel 1464 Colonia, nel 1468 Basilea, Costanza e Augusta, nel 1469 Norimberga. La Chiesa era il maggiore sostenitore della nuova arte. Anche in Italia, già nel 1463 un anonimo tipografo di Bondeno, nel Ferrarese, stampò un frammento di un'operetta in volgare sulla Passione di Cristo. A Roma la prima stamperia esordì nel 1466 sotto l'egida di grandi personaggi della cultura, primo fra tutti il cardinale greco Bessarione: si usarono la *littera antiqua* degli umanisti e i caratteri greci al posto di quelli gotici. A Venezia la stampa prese invece avvio per iniziativa di alcuni eruditi, laureati a Padova, che nel 1469 ottennero dal governo della Repubblica un privilegio quinquennale per il tipografo Giovanni



da Spira. In Francia la stampa iniziò qualche anno più tardi: nel 1470.

Il mondo della stampa si sviluppò attorno a due poli: quello ecclesiastico e quello umanistico; esso volle dare una risposta alla domanda di lettura finalizzata a scopi pratici e professionali, ma anche religiosi, volti cioè al bene e alla salvezza dell'anima. La voglia di lettura e di cultura fu alimentata dal miglioramento delle condizioni di vita, specie delle città, ma l'alfabetizzazione e quindi il saper leggere era anche una necessità dettata dalle esigenze commerciali (registrazione delle attività mercantili) e sociali (registrazione degli atti pubblici). L'alfabetizzazione era però anche uno strumento di promozione sociale.

L'illustrazione libraria contribuì significativamente a diffondere il libro stampato, che in tale veste risultava quindi più appetibile e comprensibile; l'illustrazione era altresì un mezzo di propaganda che serviva per rafforzare il messaggio del testo che doveva essere divulgato. Il primo libro illustrato italiano uscì a Roma nel 1467, ma forse era ancora opera di tipografi e incisori tedeschi; il primo libro illustrato completamente italiano apparve invece a Verona nel 1472: si tratta del *De re militari* di Roberto Valturio, esposto anche alla

mostra veneziana. La stampa del libro illustrato si diffuse ben presto a Firenze, a Bologna, a Napoli, a Milano, a Ferrara. A Firenze l'incisione su rame sostituì quella su legno, invenzione dei tedeschi.

La stampa raggiunse però il massimo sviluppo a Venezia, città ricchissima, molto popolosa (la terza in Europa dopo Parigi e Napoli), abbondante anche di materie prime come la carta e, soprattutto, pullulante di committenti e finanziatori, che operavano in un ambiente culturale vivacissimo. I tipografi non tardarono perciò ad arrivare nella città lagunare dagli altri stati italiani, dalla Germania e dalla Francia. Furono stampati libri di diritto, di medicina, libri liturgici, libri di classici, manuali scolastici, ecc.

All'inizio la miniatura coesistette con l'incisione su legno; anzi, a Venezia venne inventata una via di mezzo: la silominiatura: le figure venivano incise su legno, la coloritura della pagina era invece manuale. A fine Quattrocento prevalse però l'incisione silografica. Vennero stampati libri con disegni solenni e monumentali, ma anche libri con incisioni più sciolte per opere di gusto popolare. Gli artisti incisori provenivano dalle botteghe di pittori dove lavoravano i grandi Mantegna, Bellini, Carpaccio e Tiziano. I libri prodotti raggiunsero gli altri stati italiani, la Germania, la Spagna e l'Inghilterra, ma vennero acquistati anche da armeni, greci ed ebrei, ovviamente stampati nelle loro lingue e con i loro caratteri. Fino all'inizio del Cinquecento operarono a Venezia almeno 150 tipografi e uscirono ben 5000 titoli sui 30.000 stampati in tutta Europa; alla fine del XV secolo Venezia produceva il 60% dei libri di diritto pubblicati in Europa (il 20% lo produceva l'Italia contro appena l'11 della Francia). Nel corso del Cinquecento, invece, vennero stampati almeno 17.000 titoli, ma forse anche 30.000, e si tratta senz'altro d'una stima approssimata per difetto, se si tiene conto del fatto che i 9/10 dei libri stampati sono andati perduti e moltissimi volumi furono distrutti dall'Inquisizione, che aveva aperto proprio Venezia la sede dell'*Index librorum prohibitorum*. In seguito, la pubblicazione di

libri, veri e propri gioielli dell'arte della stampa e dell'illustrazione, stimolò la nascita del collezionismo dei libri d'arte.

I libri esposti alla mostra della Marciana hanno altresì consentito di delineare un quadro suggestivo della vita all'epoca del Rinascimento italiano, grazie al contributo d'una quindicina di saggi riportati nel catalogo.

In uno di questi saggi Edoardo Barbieri ha tracciato un quadro del collezionismo librario e dell'editoria religiosa popolare, sottolineando che il libro stampato nacque in Italia proprio come un esperimento legato alla produzione libraria d'argomento devozionale e popolare e quindi in volgare, anticipando l'esperienza ecclesiastico-umanistica in lingua latina.

Susy Marcon ha passato in rassegna le varie tecniche decorative che si sono rapidamente succedute tra Quattro e Cinquecento, spaziando dagli incunabili decorati a penna a quelli xilominiati, dalle xilografie stampate insieme col testo alle xilografie colorate e alle calcografie in tavole separate dal testo. Con Aldo Manuzio l'editoria fa un salto di qualità con la nascita di pagine semplici e chiare e dalla decorazione elegante. Il frontespizio decorato, la marca, il ritratto dell'autore, la dedicataria, i capilettera 'parlanti', lo sviluppo della tecnica del chiaro-scuro e l'antiporta caratterizzano invece i libri stampati nella prima metà del XVI secolo.

Tiziana Plebani si sofferma invece sui primi libri d'istruzione usciti dopo l'invenzione della stampa: libri di scrittura, di aritmetica, grammatiche latine e libri di formazione linguistica, libri di storia, ma anche libri che concernono il sapere 'mondano' e lo svago (libri di cucina, di ricami, di caccia, di musica, di mascalcia). A ogni modo la stampa non solo fornisce strumenti per l'educazione dei ceti superiori, ma incrementa altresì l'accesso all'istruzione elementare specialmente delle donne e dei ceti popolari.

Le note di Gabriella Zari sono invece rivolte al tema dell'amore e del matrimonio, la cui rappresentazione è ispirata nel Rinascimento soprattutto dalle *Metamorfosi* di Ovidio e dai disegni di Leonardo sul mito di Leda e del

cigno, che hanno tanto successo in questo periodo. Si diffondono altresì immagini erotiche (anzi ne nasce un vero e proprio mercato), ma esse si divulgano soprattutto mascherate nella veste mitologica e letteraria. Tutto ciò è conseguenza ed espressione della mutata mentalità nei confronti dell'amore e del matrimonio: l'amore coniugale viene rivalutato, ma viene rivalutato e propagandato anche il matrimonio come sacramento religioso.

Non manca nella tipografia delle origini il romanzo cavalleresco, annota Andrea Canova; testi come il *Guerrin meschino*, l'*Innamoramento di Orlando*, l'*Ancroia*, il *Danese*, il *Guidon selvaggio* – tanto per citarne alcuni – pullulavano nelle tipografie delle origini, oggi sono invece opere destinate esclusivamente ai collezionisti e agli eruditi.

L'abbigliamento e la società nell' 'Autunno del Medioevo' è il tema del saggio di Francesco Zampieri. Nel sistema di comunicazione sociale del Rinascimento – scrive Zampieri – l'abito rivela diverse matrici culturali, quelle desunte dall'aristocrazia e dal mondo cavalleresco che denotano lusso e abbondanza e quelle che nascono dal mondo della 'rinuncia' che denotano povertà e sottolineano le vanità del mondo. L'abito rispetta la gerarchia della società: l'abito lungo e ampio è simbolo di gravità, di spiritualità e di continuità col passato, l'abito aderente è invece simbolo di modernità e mondanità, oltrechè di richiami sessuali.

La stampa musicale – ricorda Giovanni Morelli – partì più tardi di quella alfabetica: essa venne inaugurata nel 1501 proprio a Venezia da Ottaviano Petrucci di Fossombrone. Il Petrucci riuscì a realizzare una triplice impresa tipografica: prima le righe, poi le note, quindi il testo e l'iconografia. Ma codici di amanuensi, anche pregiati, continueranno a essere prodotti per tutto il Cinque e Seicento.

Alla mostra veneziana una sezione era dedicata anche ai libri di medicina: Maurizio Ripa Bonati ne parla facendo riferimento soprattutto alle opere in volgare, anche arricchite con illustrazioni di altissima qualità, che erano rivolte al grande pubblico, come il *Fasciculus de Medicina* (la cui versione in latino

era invece dedicata agli specialisti), il ricettario *Dificio di ricette* e il manuale dell'udinese Eustachio Celebrino sui rimedi contro il 'mal francioso'.

Venezia fu anche capitale della cultura e dell'editoria militare, ma l'Italia stessa del Rinascimento – scrive Piero del Negro – fu all'avanguardia nel campo della tattica bellica e dell'ingegneria delle fortificazioni: la stessa lingua italiana fu nel Quattro e Cinquecento lingua cardine della cultura militare europea. Se ci fu crisi militare in Italia, questa senz'altro è da imputare, in accordo con Piero Pieri, all'arretratezza della politica nella nostra Penisola.

Ennio Concina ricorda la decisione presa dai Dieci nel 1459 (*more veneto*) di attuare una ricognizione cartografica e la rappresentazione *in vera pictura* dei centri urbani e delle province del *Dominium* veneto. Tale decreto seguiva una precedente delibera volta al rifacimento delle pitture parietali trecentesche site nella Loggia di Rialto e alla ripittura di una grande *descriptio orbis sive mappamundus*. Nello stesso tempo – vera e propria coincidenza – nel monastero di S. Michele in Isola veniva ultimato il monumentale mappamondo di fra' Mauro, ora alla Biblioteca Marciana.

Massimo Donattini ci parla della percezione dello spazio tra Medioevo ed Età Moderna e della grande importanza assunta dai viaggi nella vita del '400, viaggi compiuti per finalità di commercio, di religione o per amore dell'avventura o infine per mera curiosità 'erudita' come nel caso di Pietro Bembo, che fece un viaggio in Sicilia per vedere l'Etna. L'immagine che si aveva del mondo alla fine del Quattrocento era ancora quella fornita dal grande Tolomeo; in breve tempo però una inarrestabile espansione spaziale avrebbe mandato in crisi i vecchi modelli geografici.

Angela Dillon Bussi accenna ai possibili rapporti intercorsi tra Liberale da Verona e Leonardo da Vinci a proposito delle *Antiquarie prospettiche Romane*, un poemetto in volgare (esposto alla mostra) dedicato appunto a Leonardo e di cui spicca la bella immagine posta

in prima pagina che raffigura un geometra ignudo sullo sfondo di Roma antica. La xilografia già attribuita allo stesso Bramante è stata invece ritenuta dalla Bussi opera di Liberale da Verona, che forse è pure l'autore del testo del poemetto.

Guardare il futuro. Libri di profezie, di pronostici, di divinazione è il titolo del saggio di Ottavia Niccoli. Dopo la calata in Italia di Carlo VIII – scrive la Niccoli – si registra l'accentuarsi del profetismo, già diffuso nel Tardo Medioevo, legato alla memoria di Gioacchino da Fiore, alla crisi della Chiesa, ma anche alle 'orrende' guerre d'Italia. Il profetismo è particolarmente favorito dalla diffusione della stampa. La produzione profetico-divinatoria ha un grande successo, perché è oltremodo smerciabile, diretta com'è al pubblico di qualsiasi estrazione sociale; essa è quindi molto gradita ai tipografi. Escono edizioni dell'Apocalisse, scritti di Gioacchino da Fiore, predizioni figurate, pronostici astrologici annui (gli *iudicia*), trattati di chiromanzia, i cosiddetti 'libri delle sorti'. Ben 14 sono le edizioni della *Pronosticatio* di Johannes Lichtenberger, l'astrologo dell'imperatore Federico III che mescola le profezie delle Sibille con quelle di santa Brigida.

A partire dalla metà del '300 l'ossessione della morte si riflette anche nell'arte figurativa e i testi illustrati dell'*ars moriendi*, di cui ci parla Michele Pietro Ghezzi nell'ultimo saggio del catalogo, si diffondono fino agli anni Trenta e Quaranta del '500, quando appare finalmente una nuova sensibilità, più cristiana, nei confronti del moribondo e del momento del trapasso dalla vita terrena.

La mostra allestita con successo nella Libreria di San Marco ha quindi messo in risalto il ruolo di Venezia, capitale del libro che, alla fine del Quattrocento, estromessa dal grande circuito dei traffici con l'Oriente, seppe con grande intuito – scrive Vittore Branca – sostituire alla via orientale delle spezie e della seta quella occidentale del libro, una via non solo portatrice di nuovi afflussi economici ma anche di grande prestigio culturale che aprì alla civiltà moderna.

Vico e il buco nero

JÓZSEF NAGY

*Vico – storia delle idee
come semiosi illimitata
(Vico – eszmetörténet
mint korlátlan szemiózis)*
Áron Kiadó, Budapest,
2003, pp. 262.

BEÁTA TOMBI

Nei giorni dei CD rom, quando la nobile pergamena dei manoscritti e il foglio dei volumi viene trasformato in un sito enigmatico dei mondi virtuali e l'altissimo livello dei nuovi programmi informatici ci fanno dimenticare «l'arte della lettura», esce un libro su Giambattista Vico. Un altro esempio dell'ossimoro scolastico.

Malgrado i giorni della dislessia intellettuale, ho continuato a cercare di capire il paradosso che si svolge fra il nuovo boom gutenberghiano (quantità enorme di libri, di qualità discutibile) e i website a voce autonoma, aggiornati da intellettuali non sempre competenti: perché si scrive su Giambattista Vico? O più semplicemente: perché si scrive qualcosa su qualsiasi classico? – (e adesso lasciamo in secondo piano il discorso su *classicismo* e *classico* fingendo di aver accettato la definizione *tradizionale*). Senza offesa per Vico e per l'autore del saggio, sono convinta che per decodificare il senso di un testo scritto (il passo che segue l'atto di lettura) non possiamo accontentarci delle interpretazioni e, oltre le critiche, è fondamentale conoscere anche il testo originale. Non sono invece sicura che tutti quelli che prendono in mano il libro che sto

presentando ora, abbiano mai letto la *Scienza Nuova* dall'inizio alla fine, anzi sono pronta a svelare i miei dubbi a proposito della conoscenza profonda del testo menzionato da parte dell'autore.

È vero: Vico è pesante. Nessuno mette in dubbio il linguaggio raffinato e lo stile eloquente del filosofo settecentesco ma questo fatto non dovrebbe scoraggiare nessuno nel lavoro faticoso della lettura.

Ovviamente questo non significa che un testo di Derrida, di Eco, di Rorty o di Gadamer, citati abbondantemente da Nagy, sia più semplice di quello di Vico. Al contrario. Volevo solamente richiamare l'attenzione su un fenomeno recentemente diffuso negli ambiti letterari che non è altro che la lettura dell'interpretazione delle interpretazioni. Il libro di József Nagy ne dà un esempio particolare.

Il testo che si concentra sui vari aspetti dell'opera di Vico viene inquadrato in un discorso molto dotto e profondo sul problema dell'interpretazione.

Il lavoro oltre l'*Introduzione* (pp. 7–13) e la parte conclusiva che, andando di moda, si intitola *In luogo della conclusione* (pp. 243–255)

dedicata alla concezione linguistica di Vico, si divide in due capitoli principali. Il primo *La tipologia di strategie interpretative e concettuali da Vico all'epoca di Eco* (pp. 13–135), come viene indicato dal sottotitolo, traccia le tappe più rilevanti del problema dell'interpretazione focalizzandosi sulle strategie ermeneutiche, analitiche e semiotiche da Gadamer fino a Skinner e ad Umberto Eco. Il percorso molto fine che talvolta sbocca in un discorso troppo particolare (ridondante?) lascia spazio anche allo sfondo scientifico-filosofico. In questo capitoletto (pp. 125–135) l'autore fa sfilare i nomi più conosciuti e notevolmente apprezzati dagli intellettuali e menziona fra l'altro Frege, Putnam, Austin, Davidson e così via. Ma se si ragiona bene, ci si deve rendere conto della proporzione sbagliata del numero molto limitato delle pagine e dei problemi fondamentali dedicati alla questione in corso. Come si può tracciare lo sfondo scientifico di un discorso così profondo, e non ancora canonizzato, in una decina di pagine?

L'altro problema che fa riflettere è l'inquadramento talvolta sbagliato dei filosofi presentati. Non metterei in dubbio lo sforzo intellettuale dell'autore, ma mi sembra che Nagy non faccia altro che allestire uno spettacolo teatrale con questi bei nomi, e sottolinea dei loro testi solo quegli aspetti che servono al suo discorso, lasciando in ombra tanti altri concetti sempre rilevanti ma fuori dei suoi interessi.

Nessuna sorpresa! Molti fanno così. L'unico difetto dell'applicazione di questo metodo è il riferimento spesso mancato all'argomento in questione. Per esempio, che rapporto si potrebbe creare fra il concetto dei «pianeti-gemelli» sviluppato da Putnam e il problema dell'interpretazione? Oppure in che senso è rilevante inserire l'«unicorno» vero o falso di Frege in un discorso di questo genere?

Personalmente non cancellerei i punti interrogativi anche se mi rendo conto della tesi contemporanea di Feyerabend secondo la quale *Anything goes*.

La seconda grande unità viene chiamata *Vari tipi di interpretazione dell'opera di Giambattista Vico* (pp. 135–243). Dopo un'introdu-

zione smisuratamente prolungata che occupa la prima parte del libro, a mio parere, il discorso vero e proprio comincia con la tipologia generale delle interpretazioni vichiane e si perfeziona nell'approfondimento delle critiche individuali.

Il capitolo, strutturato sistematicamente e con logica scientifica, presenta il vasto panorama delle interpretazioni vichiane dall'epoca di De Sanctis fino ai nostri giorni. Il discorso interpretativo che segue una tipologia teorica e non un ordine cronologico (il *gran metodo* del Positivismo), viene inserito nel discorso molto ampio delle diversi correnti filosofiche dell'epoca moderna.

L'autore individua due metodi interpretativi: quello neoidealista e quello ermeneutico. Secondo la teoria di Nagy questi sono i metodi che segnalano il *non plus ultra* delle strategie che possono essere applicate con successo ai metodi interpretativi di Vico. Tuttavia l'«articolazione doppia» ossia la presenza simultanea del comportamento analitico ed ermeneutico, fortemente presente nella filosofia moderna del mondo occidentale, influenzava in modo non trascurabile gli interpreti di Vico.

Il comportamento analitico, formatosi nell'epoca ellenica – basta pensare a Platone o ad Aristotele – mira a rilevare e a identificare le strutture semantiche e logiche di qualsiasi testo, mentre quello ermeneutico nato con l'epoca moderna, nega la contingenza delle strutture linguistiche e testuali e si focalizza sulla loro fortuna storica. Come riassume József Nagy:

«Tuttavia i due atteggiamenti della filosofia occidentale vengono distinti secondo il carattere pro-contingentista dell'atteggiamento analitico (...) e quello pro-determinatista dell'atteggiamento ermeneutico (...). Da un altro punto di vista però, proprio l'atteggiamento analitico potrebbe essere definito determinista e quello ermeneutica contingentista» (p. 10).

A mio parere l'atteggiamento molto rigido e perfezionista dell'autore non gli permette di dedicarsi a questo problema e, senza che esponga in modo più approfondito il suo parere, il problema rimane in sospeso.

C'è un altro capitolo dove Nagy si dedica di nuovo alla discussione del problema molto delicato della rilevanza delle interpretazioni analitiche ed ermeneutiche, ma prima di esprimere sua opinione, si ritira e osserva l'argomento discusso da una certa distanza.

E dopo questo discorso semi-concluso non ci rimane altro che la speranza che il giovane autore non si sia ancora ammalato dell'epidemia universale della *différance* contemporanea.

Nagy confessa: «a mio giudizio, nel caso dell'interpretazione dell'opera di Vico, le interpretazioni ermeneutiche *da un certo punto di vista* sono più rilevanti di quelle neoidealiste (che invece, come ho detto prima) contengono pure degli elementi ermeneutici». (p. 243 – il corsivo è mio). E noi lettori siamo soddisfatti dall'*ultimatum letterario*, ratificato in presenza dell'autore.

È ormai chiaro che tutti gli aspetti individuati nel libro vengono interpretati in base all'«articolazione doppia», con riferimenti molto precisi alle discussioni filosofiche e linguistiche che si sono svolte dal secolo XVII ai nostri giorni.

Oltre alle interpretazioni spesso inadeguate della scuola Neoidealista, rappresentata da Croce e da Gentile, che voleva ritrovare i suoi concetti nella filosofia di Vico, e di quella Ermeneutica, fondata da Gadamer e Grassi, l'autore individua altre scuole filosofiche che, a suo avviso, avevano un ruolo definitivo nella ricezione vichiana. Accenna fra l'altro ai pronoidealisti (Isaiah Berlin, Pompa, P. Burke) che tentando di applicare il famoso «*verum ipsum factum*» agli svolgimenti storici arrivano al ruolo determinativo e fondamentale della fantasia intenzionale. Cassirer e Rickert, nonostante non abbiano scritto su Vico nella loro teoria storica, i cui concetti-chiave sono rispettivamente il simbolo e il giudizio di valore, sembrano sviluppare la concezione storico-filosofica di Vico.

Uno dei maggiori meriti del libro è la ricostruzione molto precisa della fortuna anglosassone di Vico e lo sforzo di confrontare (o

meglio conciliare) la critica anglosassone, italiana e tedesca nel segno della concezione storico-filosofica di Vico.

A proposito dell'interpretazione della critica del razionalismo di Vico, Nagy riprende più volte una polemica largamente discussa e cioè se Vico fosse il *predecessore* o il *prenegatore* dell'Illuminismo. La questione viene legata alla distinzione molto discussa della tradizione razionalista e di quella umanistica, segnata dal nome di Gadamer, Grassi, Apel e Garin. Questi autori presentavano il filosofo settecentesco come l'ultimo rappresentante della tradizione umanistica, in opposizione a quella razionalistica di Croce e Gentile che si rivolgeva al *corpus vichianum* come «serbatoio» teorico del «*cogito ergo sum*» di Descartes. L'autore segnala che quest'approccio dell'opera di Vico, attribuito ai soprammenzionati autori, non è sostenibile, come tra l'altro viene rilevato anche nel libro sulla *Storia dell'ermeneutica italiana* di János Kelemen.

Se accettiamo quella concezione (citata anche dall'autore) secondo la quale il valore di ogni testo viene proporzionato dalla quantità delle teorie presentate in esso, nessuno negherebbe il valore scientificamente alto del libro presente. Dall'altra parte invece non dobbiamo sforzarci per arrivare al contrario di tale tesi, perché le informazioni abbondanti, l'inserimento di qualche concezione machiavelliana e dantesca o *le interpretazioni delle interpretazioni delle interpretazioni* innumerevoli, possono facilmente distrarre l'attenzione del lettore dall'argomento discusso e creare una confusione fra i dati enumerati, in fondo ben strutturati.

Il lavoro in questione di József Nagy presenta le interpretazioni recenti e più rilevanti di Giambattista Vico. Il procedimento analitico, ben delineato e la tipologia chiara delle critiche lo rendono il testo più complesso e aggiornato della critica vichiana.

L'interpretazione invece come processo sempre pericoloso capovolge la tradizione letteraria perché invece di studiare i testi originali si riferisce esclusivamente alle critiche. Questo metodo, recentemente molto di moda, invece

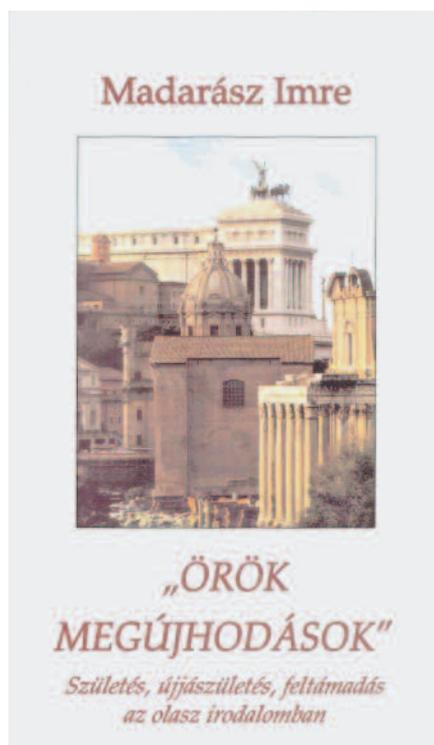
non rende conto del processo patologico dell'«interpretalizzazione». Questo significa che ogni testo perde il proprio statuto letterario originale e si cancella il concetto dell'autenticità – ovviamente neanche questa recensione fa eccezione. I testi si svuotano e vengo-

no assorbiti dal *buco nero* dell'universo letterario, creato dalle strutture interpretate da altre strutture narrative. Fra qualche anno nessuno saprà chi sia Giambattista Vico. Ci rimangono solo le interpretazioni e il buco immenso che non finisce mai.

Storia della letteratura italiana

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Ia *Storia della letteratura italiana (Az olasz irodalom története)* di Imre Madarász ha appena compiuto dieci anni: originariamente pubblicata presso la *Casa Editrice Nazionale per la pubblicazione dei libri di testo (Nemzeti Tankönyvkiadó)*, è passata ai tipi della *Casa Editrice Eötvös József (Eötvös József Könyvkiadó)* ed ora appare in una elegante e moderna versione a cura dell'editore *Attraktor*. Questo libro di testo rappresenta ancora oggi l'unica compilazione organica, in lingua ungherese (se si escludono le singole voci contenute nella *Enciclopedia della Letteratura Mondiale (Világirodalmi lexikon)*, anch'essa ormai datata), relativa all'intera storia della letteratura italiana, dalle Origini al Novecento.



NC
12.2003

161

Biografie

GYULA ALBRECHT, giornalista, è nato il 16 settembre 1940 a Szolnok. Ha compiuto studi di ingegneria elettronica, carriera che ha interrotto per intraprendere quella giornalistica 25 anni fa. Ha lavorato per diversi quotidiani, come redattore capo delle pagine culturali. È stato capo dell'ufficio stampa di diversi istituti nazionali. Negli anni '90 ha pubblicato due libri di interviste, dal titolo rispettivamente: *Hogyan lettem híres* (Come sono diventato famoso), *A régi Rákoshegy* (Il vecchio monte Rákos).

BALÁZS BRUCKER collabora al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs. Laureato in Italianistica e in Francesistica con una specializzazione in Studi Europei nel 2003, attualmente frequenta il corso di PhD in Scienze Politiche della medesima Università e tiene seminari sui rapporti tra l'Italia e l'Unione Europea. Il suo campo di ricerca comprende le relazioni internazionali tra l'Italia, la Francia e l'Ungheria e le questioni relative all'integrazione europea. Ha pubblicato diverse traduzioni dall'italiano e dal francese relative all'adesione ungherese all'Unione Europea.

DÁVID FALVAY si è laureato in italianistica e in storia presso l'Università di Pécs. Si è specializzato in studi medievali presso la Central European University di Budapest. Attualmente è professore aggiunto presso il Magistero della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Budapest, dove insegna storia culturale italiana e letteratura medievale italiana. Si occupa dei rapporti culturali e religiosi italo-ungheresi nel Medioevo. Ha pubblicato una decina di saggi sul tema, oltre che in ungherese, anche in italiano e in inglese.

GIANNI GISMONDI è nato a Ridotti di Balsorano (AQ) il 4/9/1959. Si è 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). Ha lavorato come lettore presso la casa editrice Lexika di Székesfehérvár. Attualmente insegna storia dell'arte presso il Dipartimento di Italianistica dell'Uni-

versità degli Studi di Pécs e letteratura italiana e storia dell'arte al Liceo Szent László di Budapest. Ha pubblicato due libri di racconti a carattere popolare e un romanzo bilingue. Collabora con articoli di argomento culturale al mensile bilingue «Italia» e a «Nuova Corvina». Nel 2000 e nel 2001 ha collaborato all'organizzazione dei due convegni internazionali (*Come interpretare il Novecento? Una memoria per il futuro*; *Dal centro dell'Europa: culture a confronto fra Trieste e i Carpazi*) tenuti presso l'Università degli Studi di Pécs, ai quali ha partecipato anche in qualità di relatore.

ISTVÁN HILLER, ministro del Patrimonio Culturale Nazionale, è nato a Sopron il 7 maggio 1964. Socio fondatore del Partito socialista (MSZP), membro della Commissione Culturale dell'Assemblea generale del comune di Budapest, Membro della Commissione Culturale del Distretto Lipótváros. Dal 1995 al 1997 ha svolto delle ricerche presso l'Istituto Storico dell'Università degli Studi di Vienna. Dal 2001 docente universitario. Campo di ricerca: storia della diplomazia absburgica dell'epoca barocca.

KLÁRA MADARÁSZ, laureata in italiano e ungherese, PhD in teoria letteraria (La teoria estetica di Pirandello), attualmente insegna Letteratura del Seicento e del Settecento, Storia e Teoria della glottodidattica, Metodologia dell'insegnamento linguistico. Tiene corsi di specializzazione su Pirandello e sull'analisi testuale dei testi letterari del Novecento presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Pedagogia Juhász Gyula dell'Università di Szeged (SZTE JGYTFK). È autrice, tra l'altro, di materiali didattici sia per l'insegnamento della lingua in età precoce (*Apropo*) sia per la formazione della capacità analitica rispetto ai testi letterari (*Novellák nagytól alatt*), oltre che di saggi su Pirandello e sul tema della teoria della glottodidattica.

ADRIANO PAPO si è laureato in Storia presso l'Università degli Studi di Trieste. Si occupa prevalentemente di temi relativi alla storia dell'Un-

gheria e ha, insieme a Gizella Németh, pubblicato diversi saggi e tenuto conferenze e lezioni sulla storia di questo paese. Nel 2000 i due hanno pubblicato per i tipi della casa editrice Rubbettino di Soveria Mannelli il libro *Storia e cultura dell'Ungheria*, vincitore come opera prima dell'VIII edizione (2001) del Premio Internazionale di Saggistica «Salvatore Valitutti».

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI, laureato in Filologia e Storia dell'Europa Orientale all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso la Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Trecento e dei problemi della traduzione letteraria tra Italia ed Ungheria.

MARIAROSARIA SCIGLITANO, traduttrice, PhD in teoria della letteratura, risiede in Ungheria dal 1991, dove ha lavorato per la Central European University presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Loránd Eötvös di Budapest. Attualmente lavora come lettrice di italiano all'Università di Scienze Economiche e della Pubblica Amministrazione di Budapest. Membro della Federazione Nazionale dei Giornalisti Ungheresi, collabora a quotidiani e riviste italiani e ungheresi occupandosi di letteratura. Redattrice culturale della Sezione Italiana della Radio Ungherese dal 2002. Ha tradotto fra l'altro: *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn. Giù per il Danubio* di Péter Esterházy per Garzanti (1995) ed ha conseguito il premio di traduzione «Frankfurt '99» con una selezione di novelle di László Darvasi.

FULVIO SENARDI, triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.E.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Università degli Studi 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.

LUIGI TASSONI (Catanzaro, 1957), laurea all'Università di Firenze, PhD in Italianistica. Dal 1994 Direttore del Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs, è professore ordinario di Semiotica e di Letteratura italiana. Tra i suoi numerosi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrino, 1989), *Poeti erotici del Settecento italiano* (Mondadori, 1994), *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto* (Carocci, 1999), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (ivi, 2002). Ha curato, fra l'altro, il commento per esteso all'*Iper-sonetto* di Zanzotto (Carocci, 2001), e di recente le *Rime e prose proibite* di Bertola (ivi, 2003). È considerato uno dei maggiori esperti a livello internazionale dell'opera pittorica di Mattia Preti (un imminente volume riunirà i suoi due libri e altri saggi pretiani). È stato redattore per i servizi culturali della Radio della Svizzera Italiana (dal 1978), ed ha insegnato alla University of Notre Dame (Indiana, USA) come Fulbright Professor, e all'Università di Firenze. È presidente del comitato di Pécs della Società Dante Alighieri. Dirige i Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs.