

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

SALVATORE ETTORRE
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L' UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI
PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL
DI SZOMBATHELY

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

IL PRESENTE VOLUME È STATO CURATO DA
SALVATORE ETTORRE,
DÉNES MÁTYÁS E MÁRTON RÓTH

COORDINAMENTO REDAZIONALE:
MICHELE SITÀ, ANDREA MORAVCSIK

REDAZIONE LINGUISTICA:
LUIGI MAMMOLINI



N.



NUOVA CORVINA



SALVATORE ETTORRE

Presentazione

5

Giovani ricercatori e l'Italia

Letteratura

MARINA BEER	L'Ungheria nella letteratura italiana: alcune divagazioni	8
ÁGNES MÁTÉ	Eurialo e Lucrezia - da noi ed in altri paesi	17
ANGELA MARIA IACOPINO	Virgilio e Lucano: una stratificazione della memoria classica nel canto IX dell' <i>Inferno</i>	24
TÜNDE SÜLI IN ÓNOZÓ	Il simbolismo dell'aquila nella <i>Divina Commedia</i>	33
RÉKA LENGYEL	Sulla conoscenza del Petrarca in Ungheria nel Quattrocento	42
ESZTER PAPP	La concezione di Lorenzo il Magnifico sulla lingua e poesia volgare, in relazione alla <i>Raccolta Aragonese</i> - l'ampia silloge di antica poesia toscana e siciliana	48
MÁRTON RÓTH	La questione dell'immortalità dell'anima nelle utopie cinque- e seicentesche	59
BARBARA LENGYEL	I rapporti intertestuali fra la <i>Divina Commedia</i> e <i>Csongor e Tünde</i>	68
NOÉMI BEREHALMI	<i>L'attenzione</i> - incontro magico tra personaggio e autore. La questione dell'alienazione e la soluzione esistenziale nell'opera di Alberto Moravia	75
DÉNES MÁTYÁS	Il linguaggio di <i>Treno di panna</i>	82
LORENZO MARMIROLI	Alcune delle influenze letterarie ne <i>La carrozza cremisi</i>	87

Storia

BEATRIX ANTAL	Károly Eszterházy e Roma	96
ISTVÁN NAGY	I retroscena del Risorgimento	105

Storia dell'arte

MIKLÓS SZÉKELY	La critica italiana e ungherese sulle esposizioni universali in Italia fra il 1900 e il 1914	114
ANNA TÜSKÉS	La fortuna letteraria e collezionistica delle vere da pozzo veneziane	128
PATRIZIA BUFFAGNI	Il Simbolismo italiano, sogno e mito nell'opera di Giovanni Segantini	139
ÉVA GYERTYÁNOS	Le rappresentazioni precoci di Santa Elisabetta d'Ungheria in Italia	146

2009

№ 21

SOMMARIO

PÉTER SÁROSSY	Monete antiche come fonti visive nei «concetti simbolici» di Cesare Ripa	152
	<i>Linguistica</i>	
EDINA LANTERI	Dati oggettivi e soggettivi ovvero la conoscenza del dialetto ligure	164
ALMA HUSZTHY IN VÁGI	Volgarizzamenti biblici nella Toscana medievale (Una versione anonima dei Vangeli)	169
ESZTER RADÓ	Toponimi plurilingui in Trentino-Alto-Adige relativi alla vita quotidiana	179
ORSOLYA KARDOS	Il lessico del manuale <i>Progetto italiano 1</i>	184
	<i>Teatro e filosofia</i>	
ENIKŐ HARASZTI	L'opera italiana alla <i>fin de siècle</i>	204
ZSUZSANNA MÓNIKA KERTÉSZ	Il segreto di Dario Fo. Lezioni di teatro dal commediografo Nobel	216
KINGA SZOKÁCS	Creatività e diversità La <i>Compagnia della Fortezza</i> di Volterra Un teatro in carcere	221
TAMARA TÖRÖK	La scena veneziana all'epoca di Goldoni	226
MARIANN OLBERT	Jacopo Barozzi detto il Vignola e il teatro. Il teatro del Cinquecento	232
EDINA SZABADOS	Pirandello nel ventunesimo secolo. Una regia italiana dell' <i>Enrico IV</i> di Pirandello al Teatro <i>Radnóti</i> di Budapest	239
JUDIT RADNÓTI	Sapere di credere. Un paradosso tardo-moderno	247
	<i>Recensioni</i>	
JUDIT BÁRDOS	L'esteta dei momenti straordinari Giorgio Agamben	254
JÓZSEF NAGY	Storia della Calabria medievale	257
GINO RUOZZI	Baltica 9	260
BEÁTA TOMBI	I linguaggi della letteratura	263
JÓZSEF NAGY	Vico e l'enciclopedia dei saperi	266
JUDIT JÓZSA	La poesia ungherese	271
BEÁTA TOMBI	Verso la redenzione	277
JÓZSEF NAGY	Múzeum krt. 4/c	281
MICHELE SITÀ	In memoriam – Hajnóczy Gábor	285

LA NUOVA CORVINA 21 CONTIENE GLI ATTI DEL CONVEGNO DEI DOTTORANDI IN ITALIANISTICA
TENUTOSI PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED IL 5-6 MAGGIO 2008.

Il titolo del convegno era *Giovani ricercatori e l'Italia*.

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:
Monographia Bt.

Stampa:
Mester Nyomda

Budapest, maggio 2009

Presentazione

SALVATORE ETTORRE

IN QUESTO PERIODO SI STA FACENDO SEMPRE PIÙ INTERESSANTE IL DIBATTITO CIRCA LA SOPRAVVIVENZA DEL LIBRO E DELLA CARTA STAMPATA IN GENERALE. IN QUESTO CONTESTO HA ANCORA SENSO UNA RIVISTA LETTERARIA?

È stato infatti messo in commercio (soprattutto sul mercato giapponese) un apparecchio che permette (dopo gli esperimenti fatti circa i cosiddetti «libri elettronici») una lettura di un romanzo ben consistente (di quelli da 400 pagine ed oltre) da un apparecchio che sta nel palmo di una mano.

Quando uno si stanca di leggere si spegne l'apparecchio e poi si può riprendere la lettura dalla pagina poco prima abbandonata.

Ha senso tutto ciò? Non si tratta della vecchia polemica sollevata dal film «Fahrenheit 451»? Allorchè si parlava della morte delle biblioteche cartacee? E allora che fine faranno i vecchi incunaboli, le cinquecentine, i libri pazientemente preparati dagli amanuensi? Lo scriptorium del re Mattia Corvino verrà visto allora come una sorta di riferimento preistorico?

Per il momento il libro cartaceo sembra resistere: i grandi premi letterari, la grande distribuzione libraria, la capillare diffusione di biblioteche sparse in città e villaggi ancora tutto sembra resistere, addirittura i bibliobus (con il loro prestito porta a porta) non sembrano destinati a sparire.

Per molti anni ancora il prodotto cartaceo potrà resistere nonostante le difficoltà emergenti: il prodotto elettronico per un certo periodo conviverà con il vecchio prodotto cartaceo.

Alla fine sembrerà emergere uno scontro generazionale per cui i due sistemi saranno preferiti secondo le generazioni degli utenti del prodotto letterario. Poi non sappiamo dove andremo a finire. Forse si aprirà un' epoca nuova in cui il volume tradizionale (e tutto ciò che esso comporta: la rivista, il saggio letterario, l'enciclopedia ecc.) diverrà un lontano ricordo.

*Giovani
ricercatori
e l'Italia*

Letteratura

L'Ungheria nella letteratura italiana: alcune divagazioni

MARINA BEER

QUESTE MIE RIFLESSIONI, NATE NELL'OCCASIONE DEL CONVEGNO ITALO-UNGHERESE DI SZEGED, VANNO INTESE COME UN VERO E PROPRIO OMAGGIO ALLA CIRCOSTANZA CHE HA VISTO INSIEME GIOVANI ITALIANISTI UNGHERESI E GIOVANI ITALIANISTI ROMANI, NEL SOLCO DI UNA TRADIZIONE DI STUDI E DI SCAMBI UNIVERSITARI CHE È DI ANTICHISSIMA DATA, RISALE AL NOSTRO E VOSTRO RINASCIMENTO, AGLI INTRECCI DINASTICI TRA ITALIA E UNGHERIA, ALL'UMANESIMO DI MATTIA CORVINO, ALLA PRESENZA COSTANTE PER SECOLI DEGLI STUDENTI UNGHERESI NELLE UNIVERSITÀ ITALIANE DI Padova, di Ferrara, nel Collegio Germanico-Ungherese – e oggi nell'Accademia di Ungheria – a Roma, ma anche di insegnanti italiani nelle corti e nelle Università ungheresi. Dunque un omaggio alla circostanza, il mio, più che una relazione scientifica vera e propria, perché a questo penseranno giovani studiosi, che alla ricerca sulle cose italiane e italo-ungheresi stanno allenandosi: quindi più che un contributo strutturato vorrei proporre piuttosto le riflessioni *a tema* di un'italianista che dell'Ungheria e dei suoi rapporti con l'Italia – lo dico forse con rammarico, ma senza vergogna – è stata spinta ad occuparsi di scorcio, proprio in questa occasione, e che di questo è grata a chi ha organizzato il convegno. Un'occasione che mi ha portato a leggere gli atti degli altri convegni italo-ungheresi (numerosi e molto fitti) che si sono susseguiti in questo secolo¹, aventi come argomento proprio questi rapporti, tenaci, costanti, particolari: come sta a dimostrare l'importanza che l'italiano ha nel sistema dell'istruzione ungherese, quale lingua insegnata ed appresa come le altre lingue europee – anzi, forse di più, a preferenza di altre – e parlata benissimo da tutti i giovani italianisti ungheresi che ho avuto modo di incontrare. Ma proprio perché tanti studi esistono già, e tale continuità è stata resa riconoscibile dal lavoro congiunto di studiosi di entrambe le nazioni, vorrei, prima del diluvio di relazioni scientifiche in programma per que-

ste giornate, che queste mie parole di apertura si riferissero invece a qualcosa di assai meno *scientifico* e molto più impalpabile: cioè di come l'Ungheria sia entrata, direttamente o indirettamente, nella letteratura italiana – e per letteratura si intendono anche le traduzioni, i film, la musica, i libri per ragazzi come *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár, un libro letto da generazioni di adolescenti italiani. Vorrei tracciare qui uno schizzo sommario di questa presenza, rievocando in una carrellata episodi, testi, letture, congiunzioni anche bizzarre e singolari, libri letti e libri dimenticati, immagini stereotipate e cliché, origini e alberi genealogici, i grandi eventi della storia e le loro tracce nella memoria collettiva.

Dunque una divagazione, più che una relazione la mia, che a sua volta prende l'avvio da un poeta che è il principe delle divagazioni, e soprattutto di quella forma suprema di divagazione che sono i viaggi *di carta*, da quel Ludovico Ariosto appunto che il viaggio in Ungheria non volle farlo, segnando in tal modo una battuta d'arresto nella sua carriera di cortigiano, e insieme trasmettendo agli Italiani nella sua *Satira I* una certa immagine dell'Ungheria non proprio lusinghiera nell'atto stesso di divulgare le ragioni per cui si licenzia dal servizio del suo signore, il cardinale Ippolito d'Este, appunto nell'autunno del 1517 richiamato dal re Luigi II d'Ungheria al suo vescovato d'Agria (Eger)² – e non dimentichiamo quanto stretti fossero stati sempre i rapporti tra Ferrara e l'Ungheria, per via di legami intellettuali (tra Guarino e Giano Pannonio) e dinastici (tra gli Estensi e gli Aragonesi, e dunque tra Estensi e casa regnante d'Ungheria):

Dissi molte ragioni, e tutte vere,
de le quali per sé sola ciascuna
esser mi dovea degna di tenere.

Prima la vita, a cui poche o nessuna
Cose ho da preferir, che far più breve
Non voglio che'l ciel voglia o Fortuna.
[...]

So mia natura come mal conviensi
Co' freddi verni; e costà sotto il polo
Gli avete voi più che in Italia intensi.

E non mi nocerebbe il freddo solo
Ma il caldo delle stoffe, c'ho sì infesto,
che più che da la peste me gli involo.

Né il verno altrove s'abita in cotesto
Paese: vi si mangia, giuoca e bee,
e vi si dorme, e vi si fa anche il resto.

Che quindi vien, come sorbir si dee
L'aria che tien sempre intravaglio il fiato
De le montagne prossime Rifee?

Dal vapor che, dal stomaco elevato,
fa catarro alla testa e cala al petto,
mi rimarrei una notte soffocato.

E il vin fumoso, a me vie più interdetto
Che'l tòsco, costì a inviti si tracanna,
e sacrilegio è non ber molto e schietto.
Tutti li cibi son con pepe e canna
Di amomo e d'altri aròmati, che tutti
Come nocivi il medico mi danna. [...]³

E l'invettiva si chiude con un'esortazione al fratello Alessandro, lui sì molto più giovane di Ludovico, a partire da solo per quelle terre lontane:

La vita che mi avanza me la salvo
Meglio ch'io so: ma tu, che diciotto anni
Dopo me t'indugiasti uscir de l'alvo,
gli Ongari a veder torna e gli Alemanni,
per freddo e caldo segui il signor nostro,
servi per amendue, rifà i miei danni. [...]⁴

Le affermazioni dell'Ariosto si prestano a facili fraintendimenti se estrapolate dal contesto che a loro spetta, cioè il codice della scrittura autobiografica delle *Satire*, le quali sono in primo luogo un'autobiografia letteraria, dunque quel genere particolare di autobiografia che deve spiegare *al mondo* perché chi scrive è diventato uno scrittore e non un'altra cosa. Nell'autobiografia letteraria l'autore quindi tende a difendere la sua vocazione di poeta presentandola come una conversione (alla letteratura, alla poesia) e si difende dalle accuse di chi invece valuta le sue azioni da un punto di vista pratico, mondano, politico (anche Dante nel *Convivio* 1, 2–14 ammette il parlare di sé in due soli casi: raccontare di una conversione oppure difendersi da un'accusa). E tutte e sette le *Satire* (1517–1524) sono scritte dall'Ariosto usando la struttura retorica della *defensio*: mirano sempre a difendere il poeta da chi vorrebbe metterlo sotto accusa per qualche sua manchevolezza, per l'abbandono di una scelta di vita o di professione (il cortigiano, il marito, l'umanista), o magari vorrebbe incitarlo a seguire questa o quella ambizione di carriera. Ma le *Satire* raccontano anche con orgoglio appena dissimulato dall'ironia la conversione totale alla concezione *augustea* del poeta epico e della sua poesia che è il principale problema biografico dell'Ariosto in questi anni: svincolarsi dall'obbligo del servizio del Cardinale, trasmettere al fratello minore l'incarico che era suo (una scelta vissuta come inadeguata per sé) significa proprio questo: l'Ungheria ne è soltanto occasione e pretesto. Per difendere la propria scelta insolita nel panorama dei comportamenti cortigiani, l'Ariosto deve usare tutti gli *'argumenta'* a sua disposizione, esasperandone il significato e amplificando con lo strumento dell'iperbole quelli che erano luoghi comuni della geografia di viaggio della corte del Cardinale: il fango, il freddo, la distanza, la fumosità delle stufe, la gastronomia ungherese dovevano essere già abusato argomento di conversazione a partire dalle due lunghe precedenti visite pastorali del vescovo e dei suoi gentiluomini nelle diocesi pannoniche. Se leggiamo le lettere scritte in quella stessa circostanza da un altro cortigiano ferrarese, non al-

trettanto indipendente e perciò costretto a seguire il Cardinale, non troviamo nulla di diverso:

Io anderò in là, in quelle bande, più barbare che la Barbaria, per qualche grave peccato che avrò comesso: pur, patientia [...]. Noi andremo finalmente in quella maladetta Ungaria, dove a' tempi de' Romani si solevan relegare i malfattori! Ma, se Dio mi dà gratia che mi ritorni salvo, ho speranza che anderò in Paradiso tutto intero calzato et vestito, perché ben vorrian essere gravissimi li peccati ch'io per tutta mia vita havessi commessi, che, stando là pur un sol mese, non fussero più che convenientemente puniti.

Così scrive ad Isabella d'Este un altro cortigiano e famigliare di Ippolito d'Este (e amico dell'Ariosto) il medico Guido Silvestri, detto il Postumo⁵. E alcuni fra i cortigiani e gentiluomini (circa una dozzina) che accompagnarono il cardinale nel suo lungo viaggio si affrettarono a fare testamento prima di partire⁶: nel frattempo, separatamente, si avviavano verso il Brennero le salmerie della corte (che includevano 250 cani, 40 some di reti e tele da caccia, 4 stalloni, 20 tra astori e falconi e due pardi). L'Ariosto nel 1517 si considera, in quanto autore del *Furioso* (stampato a Ferrara nel 1516), il grande poeta epico della corte del cardinale Ippolito: come potrebbe adattarsi a rientrare nei ranghi di *cavallaro* del suo principe? I veri pericoli di quel viaggio in una terra di frontiera militare non vengono neppure menzionati, ma pure c'erano: dopo il 1516, con l'avvento di Solimano il Magnifico alla Sublime Porta, l'offensiva turca verso ovest aveva ripreso vigore, e l'Ungheria era in prima linea, come stanno a testimoniare i massacri e le battaglie di quel decennio. Se di queste autentiche ragioni per evitare il viaggio il poeta della lotta fra Carlomagno e i Saraceni qui tace, esse non dovevano essere estranee alle preoccupazioni di chi si accingeva a partire per i regni panonici, e faceva testamento prima di partire.

D'altra parte l'Ungheria – insieme ad altre regioni d'Europa presentate anch'esse come periferiche ed esotiche – ritorna sia nella *Satira III* sia nel *Furioso* quale confine iperbolico, termine di paragone per la curiosità fantastica del Lodovico Ariosto viaggiatore sedentario:

E più mi piace di posar le poltre
Membra, che di vantarle che alli Sciti
Sien state, agli Indi, alli Etiopi, et oltre.

Degli uomini son vari gli appetiti:
a chi piace la chierca, a chi la spada,
a chi la patria, a chi li strani liti.

Chi vuole andare a torno, a torno vada:
vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna;
a me piace abitar la mia contrada.

Visto ho Toscana, Lombardia, Romagna,
quel monte che divide e quel che serra
Italia, e un mare, e l'altro che la bagna.

Questo mi basta; e il resto de la terra,
senza mai pagar l'oste, andrò cercando
con Ptolomeo [...].⁷

Ma l'Ungheria è anche l'oggetto della curiosità di viaggiatore del personaggio ariostesco che meglio incarna la passione per la geografia del suo autore, quel Ruggiero che appunto in sella al suo cavallo alato, l'Ippogrifo, visita tutta l'Europa:

Ben che di Ruggier fosse ogni desire
Di ritornare a Bradamante presto;
pur gustato il piacer ch'avea di gire
cercando il mondo non restò per questo,
ch'alli Pollacchi, agli Ungari venire
non volesse anco, alli Germani, e al resto
di quella boreale orrida terra:
e venne al fin ne l'ultima Inghilterra.⁸

Nelle redazioni del *Furioso* successive al 1516 l'Ariosto si mostrerà sensibile alla geografia delle «periferie» d'Europa: la Boemia dei *Cinque Canti*, la Serbia e la Bulgaria delle giunte *bizantine* del 1532 (canti XIV–XLVI). Della storia ungherese l'Ariosto si ricorda ancora in una di queste giunte, con l'*exemplum* del «gran Matia Corvino» (canto XLV, st. 3, 4–5). Terra remota come queste grandi «periferie» europee è dunque l'Ungheria per un poeta che ancora vive l'Italia e il Mediterraneo come centro dell'universo, certamente del suo universo. Quanto a lungo è durata questa percezione di sé in rapporto agli «altri» nella letteratura italiana? Certamente a lungo, anche quando nei fatti il primato della cultura italiana non era più quello esercitato al tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento, dei Bonfini e dei Calcagnini (per restare tra i ferraresi) che in Ungheria andarono e dall'Ungheria lasciarono descrizioni: ma quella cultura e quella letteratura continuarono a durare e ad irradiarsi anche nella Mitteleuropa dell'Età barocca, nelle terre dove l'Ungheria era impegnata nella resistenza all'avanzata turca, e fino al Settecento. Solo con l'Età Napoleonica e le lotte delle nazioni per affermarsi contro i grandi imperi, le percezioni cambiano di nuovo. Ed ecco l'Ungheria, come e più della Polonia, diventa per i rivoluzionari del '48 italiano un alleato che si trova a dover combattere negli eserciti della potenza multinazionale che opprime entrambe le nazionalità, quella ungherese e quella italiana.

Inizia con il '48 ungherese quella specularità tra i passaggi tragici della storia ungherese e quelli della storia italiana (il '48 nell'Ottocento, il '56 nel Novecento) che della storia ungherese fa in Italia simbolo e mito, trasformandone la percezione. Soldati ungheresi nemici e oppressori in terra italiana, nell'esercito di Radetsky, eppure potenziali alleati in quanto nazionalità oppressa (come stanno a testimoniare i contatti e gli scambi avvenuti con gli esponenti del governo italiano rivoluzionario, con Cattaneo, con Cavour, anche con Mameli⁹); ma anche soldati ungheresi nelle file dei garibaldini, sotto il segno dell'Europa delle nazioni. Nell'età contemporanea è dunque la storia delle nazioni che avvicina l'Italia all'Ungheria, anche se si tratta di nazioni che benché fossero affini nel desiderio di indipendenza si trovarono purtroppo ad essere contrapposte militarmente. Questo è vero per l'Ottocento, ed è vero per il Novecento. Da questa circostanza *italo-austro-ungarica* par-

te il filo di un'altra divagazione, simile a quello del poeta del Rinascimento che in Ungheria non volle andare, che ci porta ad uno scrittore di «caratterizzazione ibridata», il quale deve le sue «atroci dissonanze» proprio alla sua esotica, militaresca e militare origine in parte ungherese: è Carlo Emilio Gadda, nipote per parte della madre, Adele Lehr, appunto di uno di quei soldati ungheresi che nell'esercito asburgico del Lombardo-Veneto prestarono servizio e che in Lombardia rimasero, Johann Anton Lehr, nato nel 1826 a Gyöng, nel comitato di Tolna, morto a Milano¹⁰. Gadda cercava di accreditare la voce che il nonno avesse lasciato l'Ungheria per motivi patriottici e irridentistici: sarebbe stato un ufficiale degli *Honvéd* a cui il '48 ungherese tolse la divisa. La verità è che ancora molti anni dopo il '48 il nonno di Gadda era *Oberstleutenant* presso una unità dell'esercito austro-ungarico di stanza a Vicenza. Posto dal destino d'Europa a fronteggiare nel 1915–18 i nemici austro-ungheresi sul fronte della I guerra mondiale, Gadda scrive nel suo *Giornale di guerra e di prigionia*: «Che cosa siano gli ungheresi in guerra non c'è bisogno ch'io lo dica perché lo si sa benissimo. Anche in pace tutte le loro fisime di «leone magiaro che si risveglia» sono a parte la comicità della cosa, rivelatrici di una secolare tendenza alla bravura militare»¹¹. E, ne *La Cognizione del Dolore*, la natura ferocemente disciplinata e insieme fantasiosa, opprimente e sofferente della madre del protagonista-*alter ego* Gonzalo, alla quale in modo significativo l'autore attribuisce il nome di Elisabetta, patrona d'Ungheria, le proviene proprio dal discendere «da una stirpe in cui è elevatissimo il senso militare di disciplina», lo stesso senso militare che trasmette al figlio come struttura portante di un Super-Io sofferente, e al tempo stesso contraltare di una incontrollabile tendenza al conflitto, in primo luogo linguistico (ricordiamo che Adele Lehr era insegnante di lingue), all'eccentricità e alla bizzarria... Di un atteggiamento simpatetico nei confronti dell'Ungheria restano i segni nel radiodramma *Háry János*, rifacimento gaddiano del libretto di un *Liederspiel* ungherese¹² (un buon oggetto di studio che avrebbe bisogno di uno studioso ungherese). Dato anagrafico, percezione collettiva, invenzione incrementata dall'autobiografismo gaddiano? Tutte e tre queste condizioni si intrecciano in un altro filo dei nostri rapporti letterari italo-magiari, quello che conduce invece al piccolo paese della Transilvania Kopchen ovvero Kiskapus, ovvero Kopsa Mica, luogo di provenienza del modesto funzionario ebreo Abram Schmitz, trapiantato anche lui in Italia, a Treviso, forse al seguito dell'esercito austroungarico come fornitore, e poi, attraverso il figlio Francesco, a Trieste, dove nascerà nel 1861 il nipote Ettore Schmitz, cioè Italo Svevo. E anche di questo secondo nonno ungherese non sarà forse rimasta qualche traccia, lontana, nascosta, semicancellata, nella bizzarra figura dello *straniero*, appunto di Zeno, *Xenòs*, il quale per antonomasia è l'unico eroe mitteleuropeo della letteratura italiana? E d'altronde quanti ungheresi nella Trieste asburgica, il più grande porto mediterraneo dell'Austria e anche dell'Ungheria: Theodor Mayer, il fondatore del giornale cittadino *Il Piccolo*, la poetessa Elodie Oblàth, poetessa e moglie dello scrittore Scipio Slataper, e molti altri, architetti, scrittori, artisti¹³.

Più che ricordare i libri ungheresi che hanno avuto fortuna in Italia – penso non solo a Ferenc Molnár e al suo *I ragazzi della via Pál* (1907, tradotto in italiano per la prima volta nel 1929, frutto di una ricca tradizione ungherese di libri per l'in-

fanzia¹⁴) e alla popolarità in Italia della letteratura ungherese *di evasione* tra le due guerre, rinverdata oggi dalla fortuna recente del grande scrittore del Novecento Sándor Márai, ma anche alla fortuna grandissima di un filosofo e critico marxista che ha insegnato ad alcune generazioni di italiani a leggere e pensare la storia della letteratura europea, György Lukács – preferisco concludere evocando i libri ungheresi scritti in Italia, un'Ungheria che si fa così anche italiana: e nelle pagine dei suoi emigrati, dei suoi esuli, fa acquisire all'Italia del Novecento scrittori in lingua italiana come Giorgio Pressburger ed Edith Bruck, che scrivono in italiano ma raccontano storie ungheresi, così come Agota Kristof le scrive in francese¹⁵. La presenza ungherese nella Mitteleuropa di ieri e di oggi diventa argomento di riflessione e narrazione per il saggista e scrittore triestino Claudio Magris nel suo *Danubio*, un fortunatissimo saggio che è veicolo eloquente dell'immagine dell'Ungheria in Italia negli ultimi anni¹⁶. La storia ungherese del secolo appena trascorso diventa argomento vivo del cinema e della narrativa italiani del nuovo millennio: la straordinaria storia di Giorgio Perlasca, *console* italiano a Budapest nel 1944, salvatore delle vite di più di cinquemila ebrei ungheresi, divenuto film: *Un eroe italiano* (2002), diretto da Alberto Negrin, e il nuovo recentissimo romanzo di Dacia Maraini *Il treno dell'ultima notte* (2008) che ha come tema i totalitarismi del Novecento, quello nazista e quello comunista, rappresentati attraverso il dipanarsi di un'unica storia ambientata nel 1956 a Vienna e a Budapest¹⁷.

Sono partita dal viaggio che un poeta italiano ha rifiutato di fare nell'Ungheria del Rinascimento, e concludo con le parole che descrivono il viaggio attraverso l'Ungheria del 1945 di un altro grande scrittore italiano: il viaggio di ritorno di Primo Levi (in treno, a piedi, con mezzi di fortuna) dal campo di Auschwitz fino a Torino così come lo scrittore ce lo narra ne *La tregua* (1962), l'Odissea che fa da contrappeso all'Iliade di *Se questo è un uomo* (1947). *La tregua* narra un viaggio durato molti mesi, che ha fatto attraversare a Levi, prima di tornare in Italia, tutta l'Europa Centrorientale: Polonia, Ucraina, Bielorussia, Romania, Ungheria, Austria, Baviera. In *Se questo è un uomo* Levi aveva raccontato le storie strazianti di molti ebrei ungheresi, suoi compagni di prigionia, arrivati tardi, e numerosissimi, per morirvi subito, nel *Lager* dove egli si trovava già da alcuni mesi (come vi arrivò Imre Kertész, che ne narra nel suo toccante *Essere senza destino*). Ne *La tregua* è Levi stesso ad attraversare l'Ungheria alla fine del suo viaggio di ritorno, ed è proprio l'Ungheria a fargli comprendere che finalmente sta ritornando in Europa:

Se in Romania avevo provato un delicato piacere filologico nel gustare nomi quali Galati, Alba Iulia, Turnu Severin, al primo ingresso in Ungheria ci imbattermo invece in Békéscsaba, cui fecero seguito Hódmezővásárhely e Kiskunfélegyháza. La pianura magiara era intrisa d'acqua, il cielo era plumbeo [...]. Ma in Ungheria, malgrado i nomi impossibili, ci sentivamo ormai in Europa, sotto l'ala di una civiltà che era la nostra, al riparo di allarmanti apparizioni quali quelle del cammello in Moldavia. Il treno puntava verso Budapest, ma non vi penetrò [...], poi si inoltrò nuovamente nella pianura, fra scrosci di pioggia e veli di nebbia autunnale.¹⁸

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, a cura di I. Bitskey, Viella, Roma 1996.
- AA. VV., *Il romanticismo*, Atti del VI Congresso AISSLI (Budapest–Venezia, 10–17 ottobre 1967), a cura di V. Branca e T. Kardos, Akadémiai, Budapest 1968.
- AA. VV., *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*, a cura di P. Sárközy, Universitas, Budapest 1998.
- AA. VV., *La strada di Levi. Immagini e parole del film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*, a cura di A. Cortellessa, Marsilio, Venezia 2007.
- AA. VV., *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Leo Olschki, Firenze 1985.
- AA. VV., *Spiritualità e letture nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, a cura di S. Graciotti e C. Vasoli, Leo Olschki, Firenze 1995.
- ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, testo a cura di Cesare Segre, «Collezione di opere inedite e rare» della Commissione per i testi di lingua, Bologna 1960.
- ARIOSTO L., *Satire*, Edizione critica e commentata a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 1987.
- BRAVO VILLASANTE C., *Storia universale della letteratura per ragazzi*, Emme edizioni, Milano 1981, pp. 194–198.
- CATALANO M., *Vita di Ludovico Ariosto*, Leo S. Olschki, S. A. ÉDITEUR, Genève 1930.
- ROSCIONI G. C., *Il duca di Sant'Aquila: infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997.
- GADDA C. E., *Scritti vari e postumi, Opere di Carlo Emilio Gadda, 5/1-II*, Edizione diretta da D. Isella, Garzanti, Milano 1993.
- LEVI P., *Opere, vol. I, Se questo è un uomo, La tregua, Il sistema periodico, I sommersi e i salvati*, con Introduzione di C. Cases, Cronologia di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1987.
- MAGRIS C., *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- MARAINI D., *Il treno dell'ultima notte*, Rizzoli, Milano 2008.
- PRESSBURGER G., «Les hongrois à Trieste», in: *Trieste, espèces d'espaces. Littérature, géographie, politiques. Actes du colloque international organisé par l'Association 'Italiques'*, édités par C. Leggeri et A. Zimolo, Publications d'«Italiques», Nr. 3, Editoriale Generali, Trieste 2004, pp. 91–95.
- PACCAGNINI E., «La letteratura italiana e le culture minori», in: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno, Roma 2002, vol. XII, Sezione V. Il Novecento, pp. 1019–1070.

NOTE

- ¹ Si vedano, tra altri, AA. VV., *Il romanticismo*, Atti del VI Congresso AISSLI (Budapest–Venezia, 10–17 ottobre 1967), a cura di V. Branca e T. Kardos, Akadémiai, Budapest 1968; AA. VV., *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Leo Olschki, Firenze 1985; AA. VV., *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni ottanta*, a cura di P. Sárközy, Universitas, Budapest 1998; AA. VV., *Spiritualità e letture nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, a cura di S. Graciotti e C. Vasoli, Leo Olschki, Firenze 1995; AA. VV., *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, a cura di I. Bitskey, Viella, Roma 1996.
- ² Ippolito d'Este era stato nominato nel 1497 al vescovato di Agrigola in cambio di quello di Esztergom, che richiedeva l'obbligo della residenza. Si era recato in Ungheria almeno 2 volte, nel 1487–94, nel 1512–3 e nel 1517–20.

- ³ L. ARIOSTO, *Satira I*, A Messer Alessandro Ariosto et a Messer Ludovico da Bagno, vv. 22–54. Le citazioni da L. ARIOSTO, *Satire*, Edizione critica e commentata a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 1987.
- ⁴ L. ARIOSTO, «Satira I», vv. 220–225, in: L. ARIOSTO, *op. cit.*
- ⁵ Le lettere sono citate da M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto*, Leo S. Olschki, S. A. ÉDITEUR, Genève 1930, I, p. 443.
- ⁶ Così fecero Ludovico da Bagno e Celio Calcagnini. Cfr. M. CATALANO, *op. cit.*, I, p. 451.
- ⁷ L. ARIOSTO, *Satira III*, A Messer Annibale Malegucio, vv. 49–63.
- ⁸ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, testo a cura di C. Segre, «Collezione di opere inedite e rare» della Commissione per i testi di lingua, Bologna 1960, canto X, st. 72.
- ⁹ Si vedano su questo tema gli *Atti* del VI congresso dell'AISSLI (Budapest e Venezia, 10–17 ottobre 1967), AA. VV., *Il romanticismo*, cit., e quelli del convegno-seminario di studi tenutosi a Venezia, 4–6 novembre 1982, promosso dalla Fondazione Giorgio Cini, AA. VV., *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, cit.
- ¹⁰ Si veda di G. C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila: infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, pp. 40–43.
- ¹¹ Dalle varianti autografe di *Giornale di guerra e di prigionia*, citate da G. C. ROSCIONI, *ivi*, p. 43.
- ¹² In «Háry János», in: C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi, Opere di Carlo Emilio Gadda, 5/1–II*, Edizione diretta da D. Isella, Garzanti, Milano 1993, vol. II, p. 1052–1085. Adattamento del libretto di Béla Paului e Zsolt Harsány, ricavato dal poema comico *Az obsitos* [Il congedato] di János Garay (1812–1853) per il *Liederspiel* di Zoltán Kodály del 1926 (Hungaroton CD, HCD 12387-38-2).
- ¹³ Si veda di G. PRESSBURGER, «Les hongrois à Trieste», in: *Trieste, espèces d'espaces. Littérature, géographie, politiques. Actes du colloque international organisé par l'Association 'Italiques'*, édités par C. Leggeri et A. Zimolo, Publications d'«Italiques», Nr. 3, Editoriale Generali, Trieste 2004, pp. 91–95.
- ¹⁴ Sulla letteratura per l'infanzia in Ungheria si veda di C. BRAVO VILLASANTE, *Storia universale della letteratura per ragazzi*, Emme edizioni, Milano 1981, pp. 194–198.
- ¹⁵ Su Edith Bruck e Giorgio Pressburger si veda E. PACCAGNINI, «La letteratura italiana e le culture minori», in: *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno, Roma 2002, vol. XII, Sezione V. Il Novecento, pp. 1019–1070. Di G. Pressburger e di Edith Bruck si può leggere alle pp. 1048–1051.
- ¹⁶ C. MAGRIS, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986.
- ¹⁷ D. MARAINI, *Il treno dell'ultima notte*, Rizzoli, Milano 2008.
- ¹⁸ P. LEVI, «La tregua», in: *Opere, vol. I, Se questo è un uomo, La tregua, Il sistema periodico, I sommersi e i salvati*, con *Introduzione* di C. Cases, *Cronologia* di E. Ferrero, Einaudi, Torino 1987, pp. 411–412. Le tappe del viaggio di Levi sono state recentemente ripercorse in uno straordinario film-documentario, *La strada di Levi* (2007) da D. Ferrario e M. Belpoliti, in cui le immagini del presente sono messe a contrasto con il racconto di Levi. Si veda il volume AA. VV., *La strada di Levi. Immagini e parole del film di Davide Ferrario e Marco Belpoliti*, a cura di A. Cortellesa, Marsilio, Venezia 2007.

Eurialo e Lucrezia — da noi ed in altri paesi

ÁGNES MÁTÉ

P R E F A Z I O N E

A STORIA AMOROSA DI EURIALO E LUCREZIA NON È ALTRO CHE LA NOVELLA INTITOLATA *HISTORIA DE DUOBUS SE AMANTIBUS* DEL SENESE ENEA SILVIO PICCOLOMINI, CHE NEL 1458 DIVENTÒ PONTIFICE CON IL NOME PIO II.

I protagonisti della favola sono il franco Eurialo, un giovane cavaliere di alta statura nella corte imperiale di Sigismondo, e Lucrezia, altrettanto giovane ma infelice moglie di Menelao, un vecchio cittadino senese. Conquistata dalle lettere di Eurialo, la donna si innamora del bel straniero, ed incurante della sacra legge del matrimonio e della propria fama diventa amante del cavaliere. Quest'ultimo però si cura soprattutto della propria carriera e del proprio stato, così, quando la corte di Sigismondo lascia Siena, anche lui lascia dietro di sé la città e la donna. Lucrezia alla fine muore per il dolore della lontananza di Eurialo, l'uomo invece si sposa con una bella ragazza di nobile famiglia.

Il Piccolomini scrisse questa novella il 3 luglio 1444 a Wiener-Neustadt in una lettera destinata al suo amico e conterraneo Mariano Sozzini, su richiesta insistente di quest'ultimo. Nella prima parte di questa lettera l'autore dice che secondo lui sia la richiesta di Sozzini, sia la propria obbedienza verso questa richiesta sono piuttosto sconvenienti per la loro età, poiché tutti e due sono abbastanza vecchi, avendo già passato i 40 anni.¹

L'autore chiarisce all'inizio della lettera anche i motivi della sua scelta formale: nonostante il tema amoroso sia conveniente alla gioventù, alla finzione e alla poesia, lui, il vecchio che parla di un amore, ne parla in prosa perché racconta un caso

veramente accaduto² proprio nella città di Siena. Dopo questa breve prefazione egli comincia a scrivere dell'amore nato fra il giovane franco e la bella italiana.

Subito dopo questa prima, il Piccolomini scrisse un'altra lettera mandata poi al cavaliere Kaspar Schlick. Nella seconda lettera chiede al suo superiore ed amico di verificare se la vicenda, della quale anche lui fu protagonista («Tu etiam aderas et si verum his auribus hausi, operam amori dedisti») fosse accaduta così come era stata scritta nella novella («Ideo historiam hanc ut legas precor, et an vera scripserim videas [...]»³). Grazie a questi riferimenti fatti da Enea Silvio, l'opinione pubblica da secoli identifica il personaggio di Eurialo con quello del cancelliere Schlick, la cui moglie Agnes fu veramente una duchessa, figlia del duca von Oels di Silesia.

A L L E S T A M P E

La storia di due amanti diventò popolare velocemente in tutta l'Europa e fino al 1500 venne stampata in 73 casi, in latino ed in lingue nazionali.⁴ Poi tra il 1500 e il 1600 nacquero circa altre 40 edizioni.⁵ Ma io qui vi risparmio dall'elencare tutte le edizioni, vorrei menzionare soltanto le prime, fondamentali pubblicazioni che servivano da base per stampe e ristampe.

La versione latina *Historia de duobus amantibus* venne pubblicata indipendentemente la prima volta a Colonia (Köln, in Germania) da Ulrich Zell probabilmente tra il 1467 e il 1470 (H 214)⁶. Adam Rot a Roma insieme con la novella stampò anche un'altra lettera del Piccolomini, intitolata *De remedio amoris* oppure *Remedium amoris* nel 1472 (H 225). Nel 1478 a Reutlingen, Germania, lo stampatore Michael Greyff⁷ pubblicò la novella come parte dell'edizione dell'*Epistole familiares* di Piccolomini, redatta da Niklas von Wyle. Probabilmente nel 1488 ad Anversa (Antwerpen, in Belgio) presso Gerardus Leeu nacque la prima edizione, che oltre alla novella ed il *Remedium amoris* contenne anche la cosiddetta *epistola revocatoria* oppure *epistola retractatoria* del papa Pio II. In questa lettera il pontefice vuole richiamare l'attenzione della gente affinché non legga la sua novella amorosa, oppure se la legge ne ricavi soprattutto la morale e non soltanto i contenuti erotici. Infine nel 1551, a Basilea (Basel, in Svizzera) presso l'officina Henricpetri, venne pubblicata postuma l'*Opera omnia* di Enea Silvio Piccolomini, contenente tutte le opere scritte in prosa.

Riguardo alle traduzioni, a volte sarebbe meglio chiamarle volgarizzamenti della novella, vorrei elencare soltanto quelle nate prima di quella ungherese. Qui non vorrei parlare nemmeno della problematica fra traduzione e volgarizzamento, userò queste due parole come sinonimi. La prima traduzione della *Historia* fu tedesca ed inesorabilmente letterale, fu fatta da Niklas von Wyle nel 1462 ma venne stampata soltanto nel 1477.⁸ Alessandro Braccesi, o Bracci⁹, verso il 1478-'79 produsse la versione fiorentina della novella in prosimetro, la cui *editio princeps* fu del 1481. Poi nel 1492 apparve un'altra versione fiorentina in prosa dalla penna di Alamanno Donati, che dedicò la sua opera a Lorenzo il Magnifico.¹⁰ Nell'anno seguente Octavien di Saint-Gelays pubblicò a Parigi la prima redazione francese dell'opera piccolominiana. Lavorando indipendentemente del primo volgarizzamento francese Anthi-

tus Faure, o Favre, fece stampare la propria versione in prosa piuttosto che in versi a Lione, tra il 1494 e il 1497¹¹. La terza traduzione italiana della novella, tutta in ottave, venne pubblicata nel 1508 a Milano da Giovanni Paolo Vernigione.¹² Nel 1512 in Spagna presso l'officina di Jacobo Cronberger venne stampata una traduzione spagnolo-castigliana anonima e prosastica.¹³ Altrettanto anonima fu la prima redazione inglese della *Historia* pubblicata a Londra nel 1553 da John Day.¹⁴ Non si sa esattamente la datazione del volgarizzamento polacco di Krzysztof Golian, ma si può dire con abbastanza sicurezza che la sua riscrittura in versi sia nata tra il 1560 e il 1575 e sia stata pubblicata dopo il 1580.¹⁵ Veniamo ora al volgarizzamento ungherese, fatto in versi dall'Anonimo di Patak, probabilmente negli anni Settanta del Cinquecento, e stampato già negli Ottanta (circa nel 1587). A noi contemporanei, però, sono rimasti solo i volumi dell'edizione claudiopolitana (Cluj-Napojca, in Transilvania) di ifj. Heltai Gáspár del 1592.¹⁶

Per quanto ne sappia, nella maggior parte dei casi la ricerca internazionale ha già chiarito i rapporti esistenti fra il testo originale latino e i diversi volgarizzamenti, ed ha risposto alle questioni quali l'uso di un manoscritto o di una versione stampata dell'opera di Piccolomini, l'uso di una particolare edizione, le possibili aggiunte, riduzioni o commenti dei singoli traduttori, ecc. La ricerca ungherese, invece, deve ancora pagare il suo debito in questo campo, anche se la prima edizione critica della novella venne fatta da un filologo dilettante, JÓZSEF DÉVAY¹⁷, nel 1904. Dopo aver esaminato il testo della traduzione ungherese convengo con l'ipotesi di ÁGNES RITÓK-SZALAY¹⁸ che l'originale latino del nostro testo sia da cercare tra quelle edizioni – oppure tra le possibili copie manoscritte di queste edizioni – che oltre la novella contengono anche l'*epistola revocatoria* o *retractoria* del papa Pio II. Il testo ungherese infatti contiene una descrizione di Amore, figlio di Venere, che con molta probabilità viene dal verso piccolominiano scritto sul dio cieco proprio in questa lettera revocatoria. Tendendo in considerazione questa possibilità, in teoria rimane un circolo abbastanza stretto delle edizioni che dobbiamo filologicamente controllare: i volumi che sono simili a quello stampato per la prima volta ad Anversa nel 1488 dal Gerardus Leeu (per quanto io sappia dopo questo primo, il volume ebbe ancora almeno 4 ristampe¹⁹), e le due pubblicazioni dell'*Opera omnia* di Enea Silvio Piccolomini del 1551 e del 1571.

D'altra parte, invece, ancora basandoci sul testo ungherese, non possiamo escludere, che il nostro traduttore parallelamente al latino usò anche una traduzione volgare della novella. L'Anonimo di Patak generalmente dimostra di essere abbastanza fedele al testo latino, e lo riduce soltanto nelle parti troppo mitologiche, oppure dove il supposto lettore ungherese, ignorante della città e dei costumi senesi, non capirebbe affatto la vicenda della novella. Per es. la chiavica (in latino *cloaca*) nel testo ungherese non pende dal muro della casa di Lucrezia, ma sta al pianterreno, visto che nel Cinquecento in Ungheria non c'erano tante case a più piani. Ma nel testo ungherese ci sono anche alcune aggiunte fatte dal traduttore, per motivi che non riusciamo a trovare nel latino ma forse dobbiamo cercare in una delle traduzioni italiane o addirittura in quella polacca. A giustificare questa mia ipotesi, però, devo ancora filologicamente comparare tra di loro i volgarizzamenti in questione. Sarà mio compito farlo nel futuro prossimo.

LA PROBLEMATICA DELLA PULCE

La popolarità della *Historia* è durata attraverso i secoli, anche nel Novecento, e dura fino ai nostri giorni. Dopo l'edizione di Dévay – che almeno secondo lo scopo del redattore fu una edizione critica della novella latina – nel 1909 Rudolf Wolkan²⁰ preparò l'edizione critica delle lettere private di Enea Silvio Piccolomini. Il testo della *Historia* invece non risulta identificato neanche in queste due volumi, ci sono molte differenze tra le due trascrizioni. Ne vorrei citare qui solo un esempio che, secondo me, è abbastanza caratteristico.

Nella sua seconda lettera Lucrezia, scrivendo sulla possibilità d'incontrarsi, dice ad Eurialo: «Invenire me solam, nisi fias hirundo, non potes», cioè in italiano «Non puoi trovarmi sola, se non ti trasformi in rondine». Secondo la trascrizione di Dévay, Eurialo risponde così: «O utinam possem fieri hirundo; sed libentius transformari in **pulicem** vellem, ne mihi fenestram clauderes»²¹, cioè «Potessi diventare una rondine, ma vorrei trasformarmi più volentieri in pulce, affinché tu non mi chiuda la finestra». Nell'edizione di Wolkan invece Eurialo scrive: «O utinam possem fieri hirundo! Sed libentius transformari in **pulverem** vellem, ne mihi fenestram clauderes»²², cioè dice che vuole diventare polvere.

A mio parere è abbastanza chiaro che quest'ultima lettura ha poco senso, se ci si rende conto che l'uomo, secondo la Bibbia, è di polvere e generalmente diventa polvere soltanto dopo la morte; con tutta probabilità Eurialo non desidera morire prima di entrare nella camera di Lucrezia.

Vediamo i possibili argomenti filologici delle diverse letture. I due redattori hanno usato diverse fonti per la trascrizione: Dévay ha esaminato un manoscritto di Budapest, uno di Eger, due di Vienna, e due incunaboli (H 215, H213), Wolkan invece ha pubblicato il testo trovato nel codice Lobkowitz 462 (MS XXIII F 112) di Praga. Nell'introduzione della sua opera DÉVAY non chiarisce esattamente le idee su cui ha basato le proprie scelte nei punti dubbi. Possiamo dire che in più casi le scelte di Dévay sono indubbiamente erranee e falsate, ma nel caso della pulce Dévay ha pienamente ragione. Secondo me Dévay ha tenuto conto anche del testo ungherese mentre faceva la propria redazione latina. Infatti nel punto in questione l'Eurialo ungherese scrive così: «Vajha ideiglen feckskévé lehetnék, azmint te magad írod, Jól-lehet **bolhává** örömesben lennék, ne tennéd be ablakod». Eurialo, quindi, anche nella traduzione ungherese vuole diventare pulce e non polvere.

Un argomento però non è argomento vero e proprio neanche nella filologia, così esaminiamo anche le altre traduzioni delle quali ho potuto ottenere un campione di testo. Nella versione tedesca di Niklas von Wyle leggiamo quanto segue: «O wölt got das ich möch wrdwn ain schwalb aber lieber wölt ich sin ain **floch** umb daz du mir mit nit möchtest beschliessen dine fenster»²³. Anche qui abbiamo quindi «pulce». La versione francese di Octovien de Saint-Gelays similmente risale al luogo «trasformari in pulicem», perché nel testo possiamo leggere così: «A mon desir fusse ores commué en yrunde pour mes desirs vuos dire! Plus soufentiers **puce** ie deviendroye fors fenestre ne pourries fermer».²⁴ Abbiamo una prova indiretta del fatto anche che nel testo fiorentino di Alamanno Donati si trova la forma «pulce».

Infatti MARIAROSA MASOERO²⁵, in un suo saggio scritto su questa traduzione, classifica tra i fraintendimenti e le sviste il punto dove per il latino «trasformarsi in pulverem» Donati traduce «trasformarmi in pulice». La MASOERO invece basa questa sua opinione sull'edizione latina di Wolkan, quindi su un testo che ormai possiamo definire con sufficiente certezza come erroneo, e possiamo dichiarare che su questo punto aveva ragione József Dévay. Fortunatamente per l'ultima pubblicazione latino-italiana del testo piccolominiano (2001) DONATO PIROVANO²⁶ ha comparato il testo di Wolkan con l'edizione di Colonia del 1470 ed ha fatto la propria traduzione basandosi su un testo latino molto migliore e corretto.

Concludendo, oltre agli argomenti testuali vorrei citare ancora un altro argomento molto forte, quello della cosiddetta tradizione della pulce ovvero la *traditio pulicis*. Partendo da una piccola poesia pseudo-ovidiana²⁷ intitolata *Elegia de pulice*, nel corso dei secoli nacque una tradizione di scrivere versi sulle avventure della pulce vissute tra le pieghe delle vesti femminili. Secondo me nelle righe sopraccitate di Eurialo, Enea Silvio Piccolomini si riferisce della *traditio pulicis*, così nel caso del suo testo la lettura di «trasformarsi in pulicem vellem» è migliore anche perché la pulce è capace di penetrare in quei luoghi dove la rondine o la polvere non riuscirebbero mai.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *A magyar irodalom története 1600-ig*, a cura di T. Klaniczay, Akadémiai, Budapest 1964.
- Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*, Edited with introduction, notes and glossary by E. J. Morrall, (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 77) Rodolpi, Amsterdam 1988.
- BRACCESI A., *Historia di due amanti*, Officina Stampatrice di Nicolò di Lorenzo, Firenze editio princeps 1481.
- Der Briefweschel des Eneas Silvius Piccolomini*, Hrsg. von R. WOLKAN, I. Abteilung: Briefe aus der laienzeit (1431–1445), I. Band: Privatbriefe, Wien 1909. (Fontes rerum austriacarum LXI)
- DÉVAY J. I., *Aeneae Sylvii De duobus amantibus historia cento ex variis*, Heisleri, Budapest 1904.
- DI FRANCESCO S., «La riscrittura polacca della Historia de duobus amantibus», in: AA. VV., *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII. Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18-21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, (Quaderni della Rassegna 49), Franco Cesati Editore, Firenze 2007, pp. 499–513.
- DONATI A., *L'Historia di dua amanti composta da Silvio Enea Pontefice Pio II a Mariano compatriota et tardocta di lingua latina in fiorentino da Alamanno Donati al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Officina Stampatrice di Antonio Miscomini oppure di Francesco Bonaccorsi, Firenze 1492.
- Eurialus und Lukrezia l'ystoire de Eurialus et Lucesse, vrays amoureux, selon pape Pie*, übers. von Octovien de Saint-Gelais. Mit Einl., anm. u. glossar hrsg. von Else Richter, Niemeyer, Halle a. s. 1914.
- Eurialus and Lucretia The goodli history of the moste noble and beautifull ladye Lucrez of Scene in Tuskane*, John Day, London 1553.
- HAIN L., *Repertorium bibliographicum*, Hopfer de l'Orme, Stuttgart e Paris 1826-1838, ristampa: Milano 1948.
- Historia de duobus amantibus. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*. 1. Gerard Leeu, Anversa 1488. 2. Mathias van der Goes, Anversa 1488. 3. Conrad Kachelofen, Lipsia 1489-95. 4. Heinrich Quentell, Colonia cc. 1490. 5. Heinrich Quentell, Colonia cc. 1495.

JANKOVITS L., «Kanbolhavadászat: Janus Pannonius pajzán epigrammái», in: AA. VV., *Ámor, álom és mámor*, a cura di G. Szentmártoni Szabó, Universitas, Budapest 2002, pp. 141–152.

MASOERO M., «Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini», in: AA. VV., *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa 26–28 ottobre 1998, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Salerno, Roma 2000, pp. 317–335.

MORRALL E. J., «Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II), *Historia de duobus amantibus*: The early editions and the English translation printed by John Day», in: *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, Sixth series, vol. 18, No. 1., March 1996, pp. 216–228.

PICCOLOMINI E. S., *Estoria muy verdadera de dos amantes, traduzione castigliana anonima del XV secolo, Enea Silvio Piccolomini*, a cura di Ines Ravasini, Bagatto, Roma 2004.

PICCOLOMINI E. S., *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001.

RITÓOK-SZALAY Á., «Irájk gyermek-képben», in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, Nr. 5–6, 1976, pp. 681–684.

SALVA P., «Ancora sulla prima versione polacca della *Historia de duobus amantibus*», in: AA. VV., *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII. Convegno Internazionale (Chianciano-Pienza 18–21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, (Quaderni della Rassegna 49), Franco Cesati Editore, Firenze 2007, pp. 487–497.

VERNIGLIONE G. P., *Lo innamoramento de Lucrecia et Eurialo traducto per miser Jo. Paulo Verniglione in versi rithimi. Opera nova*, Pietro Martire Mantegazza e fratelli per Giovanni Giacomo da Legnano, Milano 5 III 1508.

F O N T I I N T E R N E T

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-70849&M=chemindefer>

N O T E

- ¹ Cito da Piccolomini: «Rem petis haud convenientem etati mee, tue vero et adversam et repugnantem. [...] Ego vero cognosco, amatorium scriptum mihi convenire, qui iam meridiem pretergressus in vesperam feror [...] Nam quanto es natu maturior, tanto equius est parere amicitie legibus, quas, si tua iustitia non veretur mandando infringere, nec stultitia mea transgredi timebit obediendo.» In: E. S. PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, a cura di D. Pirovano, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 18.
- ² «Non tamen, ut ipse flagitas, fictor ero, nec poete utemur tuba, dum licet vera referre.» In: E. S. PICCOLOMINI, *op. cit.*, p. 18.
- ³ Per tutte e due le citazioni latine si veda: E. S. PICCOLOMINI, *op. cit.*, p. 120.
- ⁴ Cfr. *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*, Edited with introduction, notes and glossary by E. J. Morrall, (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, 77) Rodolpi, Amsterdam 1988, p. 35.
- ⁵ Cfr. M. MASOERO, «Novella in versi e prosimetro: riscritture volgari dell'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini», in: AA. VV., *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del convegno di Pisa 26–28 ottobre 1998, a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci e R. Bessi, Salerno, Roma 2000, pp. 317–335.
- ⁶ Cfr. L. HAIN, *Repertorium bibliographicum*, Hopfer de l'Orme, Stuttgart e Paris 1826–1838, ristampa: Milano 1948.

- ⁷ Si veda E. J. MORRALL, «Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II), *Historia de duobus amantibus*: The early editions and the English translation printed by John Day», in: *The Library. The Transactions of the Bibliographical Society*, Sixth series, vol. 18, Nr. 1., March 1996, pp. 216–228.
- ⁸ Edizione critica moderna: *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*, cit.
- ⁹ A. BRACCESI, *Historia di due amanti*, Officina Stampatrice di Nicolò di Lorenzo, Firenze editio princeps 1481. Finora non esiste un'edizione moderna dell'opera.
- ¹⁰ A. DONATI, *L'Historia di dua amanti composta da Silvio Enea Pontefice Pio II a Mariano compatriota et tardocta di lingua latina in fiorentino da Alamanno Donati al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Officina Stampatrice di Antonio Miscomini oppure di Francesco Bonaccorsi, Firenze 1492. Non ne esiste un'edizione moderna.
- ¹¹ *Eurialus und Lukrezia l'ystoire de Eurialus et Lucesse, vrays amoureux, selon pape Pie*, übers. von Octovien de Saint-Gelais. Mit Einl., anm. u. glossar hrsg. von Else Richter, Niemeyer, Halle a. S. 1914. Questa edizione contiene il confronto dei primi due volgarizzamenti francesi della novella piccolominiana e, inoltre, un testo latino e un elenco dei volgarizzamenti in tedesco, in spagnolo ed in italiano.
- ¹² G. P. VERNIGLIONE, *Lo innamoramento de Lucrecia et Eurialo traducto per miser Jo. Paulo Verniglione in versi rithimi. Opera nova*, Pietro Martire Mantegazza e fratelli per Giovanni Giacomo da Legnano, Milano 5 III 1508. Non ne esiste un'edizione moderna.
- ¹³ Edizione moderna: E. S. PICCOLOMINI, *Estoria muy verdadera de dos amantes, traduzione castigliana anonima del XV secolo, Enea Silvio Piccolomini*, a cura di Ines Ravasini, Bagatto, Roma 2004.
- ¹⁴ *Euryalus and Lucretia. The goodli history of the moste noble and beautifull ladye Luces of Scene in Tusckane*, John Day, London 1553. I dati sui diversi volgarizzamenti sono citati da M. MASOERO, *op. cit.*
- ¹⁵ Sui problemi della datazione del testo polacco e della sua stampa vedi gli studi citati da PIOTR SALWA e SIMONE DI FRANCESCO: P. SALWA, «Ancora sulla prima versione polacca della *Historia de duobus amantibus*», in: AA. VV., *Pio II umanista europeo*, Atti del XVII Convegno Internazionale (Chianciano–Pienza 18–21 luglio 2005), a cura di L. Secchi Tarugi, (Quaderni della Rassegna 49), Franco Cesati Editore, Firenze 2007, pp. 487–497, e S. DI FRANCESCO, «La riscrittura polacca della *Historia de duobus amantibus*», in: AA. VV., *Pio II umanista europeo*, cit., pp. 499–513.
- ¹⁶ Cfr. AA. VV., *A magyar irodalom története 1600-ig*, a cura di T. Klaniczay, Akadémiai, Budapest 1964, pp. 442–445.
- ¹⁷ J. I. DÉVAY, *Aeneae Sylvii De duobus amantibus historia cento ex variis*, Heisleri, Budapest 1904.
- ¹⁸ Á. RITOÓK-SZALAY, «Irájk gyermek-képbén», in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, Nr. 5–6, 1976, pp. 681–684.
- ¹⁹ *Historia de duobus amantibus. De remedio amoris. Epistola retractatoria ad quendam Karolum*. 1. Gerard Leeu, Anversa 1488; 2. Mathias van der Goes, Anversa 1488; 3. Conrad Kachelofen, Lipsia 1489–95; 4. Heinrich Quentell, Colonia cc. 1490; 5. Heinrich Quentell, Colonia cc. 1495.
- ²⁰ *Der Briefweschel des Eneas Silvius Piccolomini*, Hrsg. von R. Wolkan, I. Abteilung: Briefe aus der laienzeit (1431–1445), I. Band: Privatbriefe, Wien 1909. (Fontes rerum austriacarum LXI)
- ²¹ Per tutte e due le citazioni latine si veda: J. I. DÉVAY, *op. cit.*, p. 17.
- ²² *Der Briefweschel*, cit., p. 365.
- ²³ *Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II) and Niklas von Wyle. The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*, cit., p. 30.
- ²⁴ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/CadresFenetre?O=NUMM-70849&M=chemindefer>
- ²⁵ Cfr. M. MASOERO, *op. cit.*, p. 327.
- ²⁶ Cfr. D. PIROVANO, *op. cit.*
- ²⁷ Vedi: L. JANKOVITS, «Kanbolhavadászat: Janus Pannonius pajzán epigrammái», in: AA. VV., *Ámor, álom és mámor*, a cura di G. Szentmártoni Szabó, Universitas, Budapest 2002, p. 149.

Virgilio e Lucano: una stratificazione della memoria classica nel canto IX dell'*Inferno*

Ver è che altra fiata qua giù fui
congiurato da quell'Eritòn cruda
che richiamava l'ombre ai corpi sui.¹

ANGELA MARIA IACOPINO

A PRONUNCIARE QUESTE PAROLE È VIRGILIO, IL *DUCE* DI DANTE, IL *MAESTRO E L'AUTORE*. CI TROVIAMO IN *IF IX*, ALLE SOGLIE DELLA CITTÀ DI DITE, LA SEDE DEL DEMONIO, LA BABILONIA INFERNALE CON LE SUE «MESCHITE»², DI FRONTE AD UN OSTACOLO CHE, IN MODO DEL TUTTO INASPETTATO, PARE INSORMONTABILE. Dante e Virgilio sono appena scesi dalla barca di Flegiàs e si accorgono subito che l'aria intorno a loro è ostile, dato che i «piovuti dal ciel»³ si oppongono vistosamente alla loro presenza. Dante è spaventato. E lo è al punto che suggerisce timidamente alla sua guida di tornare indietro:

«O caro duca mio, che più di sette
volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,
non mi lasciar», diss'io, «così disfatto;
e se 'l passar più oltre ci è negato,
ritroviam l'orme nostre insieme ratto».⁴

Ma Virgilio lo rassicura e senza indugio si reca a parlare con le infernali creature: egli vorrebbe usare la consueta espressione che già ha messo a tacere in precedenza altri personaggi, ma i diavoli sembrano essere del tutto insensibili all'imperativo del maestro. Tant'è che Virgilio, scosso, torna sui suoi passi, «con li occhi a terra e le ciglia [...] rase d'ogne baldanza»⁵. Egli appare in qualche modo sconfitto, sembra aver perso quella sicurezza che persiste in lui data la natura *fatale* del viaggio, data la sua ineluttabilità.

Nonostante Virgilio, però, ribadisca che la tracotanza dei diavoli verrà punita e che già sta scendendo verso quel luogo «tal che per lui ne fia la terra aperta»⁶, nulla accade: Dante è terrorizzato.

Siamo immersi in un palpabile clima di attesa. Sembra quasi di trovarsi di fronte ad una *sacra rappresentazione*. Sulla scena si materializza un ostacolo improvviso ed angoscioso la cui rimozione, irrinunciabile nella logica del poema come nella logica di qualsivoglia narrazione d'avventura, rallenta lo svolgimento del viaggio e dilata i tempi del racconto – ci si muove a cavaliere di *IfVIII* e *IfIX* – sino al momento di una felice risoluzione dell'incidente.

Alla base di questa rappresentazione dantesca c'è ovviamente la *κατάβασις* virgiliana, il grande antecedente di *Aen VI*: i molteplici ed evidenti punti di contatto attestano una sicura dipendenza di questo episodio da quello virgiliano.

Bisogna dire, però, che Dante ci offre una rielaborazione alquanto complessa del testo latino, a partire proprio dalla difficoltà, per il pellegrino, di varcare la soglia infernale: ad Enea, infatti, quando la Sibilla lo ammonisce intimandogli che «a nessuno è permesso, se casto di calcare la soglia degli scellerati»⁷, basterà protestare il suo essere degno all'impresa, ricordare le sue origini divine e richiamarsi a chi lo precedette⁸ per passare oltre senza grandi difficoltà.

Ma c'è un dettaglio da prendere in considerazione, un'informazione che si potrebbe definire *di servizio*, un particolare aggiunto dalla Sibilla che non può rimanere in ombra nella presente analisi: il riferimento che ella fa ad una sua precedente discesa nell'Averno, ad un suo precedente viaggio in questi luoghi, viaggio compiuto per conto di Ecate che l'ha voluta esperta dei medesimi. Insomma, la Sibilla è già stata quaggiù. E ben prima del viaggio con Enea⁹.

E questo dettaglio ci riporta alla citazione di apertura, mettendoci di fronte ad una singolare situazione, molto imbarazzante per Dante come per Virgilio: Virgilio è perplesso. Il messo divino, che dovrebbe giungere e vincere l'ostilità dei diavoli, sembra tardare ed in realtà non giunge e Dante ne riesce ovviamente atterrito. È preso dalla paura di restare prigioniero dell'Inferno che, traslitterando, va intesa come paura di rimanere imprigionati nel peccato e perdere per sempre la possibilità della salvezza.

L'angoscioso timore, sia pur con estrema discrezione e prendendola un po' alla larga, porta Dante ad esprimere la sua perplessità:

«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?»¹⁰

Dante ha tutte le ragioni di dubitare in tal frangente della sua guida. Sin qui puntualissima ed inappuntabile ora sembra titubante: prima si fa sbattere le porte in faccia dai diavoli, poi annuncia l'arrivo di un messo che non compare, infine pronuncia parole ambigue¹¹ che terrorizzano il poeta.

Di fronte a queste parole, ma soprattutto di fronte ad una prospettiva che incalza sempre più minacciosamente (quella assai poco allettante di restare prigio-

nieri delle profondità infernali), Dante vuole sapere. Vuole capire e con molta discrezione ma con malcelata angoscia chiede a Virgilio se, insomma, egli sia in grado di andare avanti.

Una «interrogazione tendenziosa»¹² quella di Dante, ma di una tendenziosità ingenua, quasi fanciullesca. Se non sapessimo per certo che Virgilio nulla può aver a che fare con la menzogna, pur se affettuosa e a fin di bene, potremmo addirittura credere che anche il racconto che egli fa a seguire sia squisitamente tendenzioso. Ma così non è.

L'accorta guida si rende perfettamente conto che il suo discepolo ha perso fiducia. Cerca, quindi, di rassicurarlo sulla propria idoneità raccontandogli come già prima di allora egli abbia avuto modo di compiere quel percorso¹³.

Virgilio è già stato in quei luoghi perché la maga tessala Eritòne lo evocò appena morto con le sue crudeli arti affinché scendesse sin nel cerchio di Giuda per trascinare su uno degli spiriti dei sommi traditori.

La prima coincidenza alquanto chiara su cui porre l'accento è quella tra la condizione di Virgilio e quella della Sibilla: entrambe le guide hanno avuto una precedente esperienza che le rende esperte dei luoghi infernali. E sulla fondamentale importanza dell'antecedente virgiliano, sulla necessaria ed imprescindibile e continua lettura in filigrana di *Aen VI* nessuno avrà da obiettare.

La critica di ogni tempo si è affannata a lungo a ricercare spunti che potessero spiegare questa *trovata*, con risultati anche abbastanza bizzarri sin nei primi commentatori della *Commedia*¹⁴.

Un'invenzione «curiosa»¹⁵ questa di Dante, ma non più di un espediente, consimile a quello utilizzato da Virgilio per offrirci una spiegazione plausibile delle conoscenze analoghe ostentate dalla sua Sibilla¹⁶.

Effettivamente, esplorando la tradizione letteraria, quella enciclopedica, quella erudita, non si trova alcuna testimonianza relativa a questa notizia di un precedente viaggio di Virgilio nell'Inferno cristiano: una «pura invenzione di Dante»¹⁷, quindi, in qualche modo *suggesta* dal maestro Virgilio.

Ma è proprio qui che si verifica una sorta di corto circuito nella rielaborazione della messe di spunti che Dante ricava dalle sue letture: il canto IX dell'*Inferno* è un canto saturo di cultura classica, esibita alle volte in modo patente, altre volte allusa, altre ancora lasciata sullo sfondo. È un canto in cui bene si può osservare come operi la memoria dantesca dei classici, in una *stratificazione* che chiama in causa, accanto al grande antecedente virgiliano di *Aen VI* un'altra, fondamentale fonte.

C'è un secondo elemento, un secondo dettaglio molto importante da notare: Dante inventa che Virgilio sia già disceso in quei luoghi, convocato dalla «Eritòn cruda», la maga tessala che, con i suoi sortilegi, traeva dal fondo delle tombe i morti.

L'importanza di questo dettaglio risiede nel fatto che Eritòne è un personaggio della *Pharsalia* di Lucano: ci troviamo di fronte ad un uso non unico della fonte antica, ma ad un uso della fonte classica per cui il ricordo si articola e si arricchisce in virtù di ulteriori richiami e riprese.

A questo punto della *Commedia*, tra *IfVIII* e *IfIX*, si riconosce che la memoria dantesca è presa da un luogo preciso di *Aen VI*; tuttavia, sul tronco principale

dell'invenzione dell'*Eneide* si innesta una seconda ma non secondaria suggestione, riferibile ad un poeta che esercita su Dante un'influenza certa: Lucano ed il suo *Bellum Civile*.

Autore caro a Dante, ha una centralità che è pari pressoché a quella di Virgilio. Se dovessimo indicare, nell'ambito della tradizione classica, le voci che sembrano avere una maggiore risonanza nella *Commedia* e in tutta l'opera dantesca, dovremmo collocare l'autore della *Pharsalia* accanto all'antecedente virgiliano.

Leggendo la *Commedia* con la *Pharsalia* alla mano si vedrà affiorare una messe nutrita di spunti lucanei, che denuncia l'assiduità con cui Dante ha frequentato l'opera, rendendosela familiare.

Non ci troviamo di fronte ad uno spunto isolato, non si tratta di una suggestione che Dante ha colto da un autore come gli altri, come un Ovidio o come un Orazio se non un Giovenale, pure essi presenti nella sua memoria classica: il cordovese ha un'importanza che non esito a definire basilare per Dante.

In relazione al luogo preso in esame, non è possibile affermare con sicurezza se ci sia stato o meno qualche documento da Dante conosciuto che possa averlo autorizzato a richiamare un'antecedente *discesa infernale* di Virgilio voluta dalla negromante tessala, e in tutta onestà la questione mi pare anche oziosa. Ma non c'è dubbio alcuno sul fatto che il riferimento alla «Eritòn cruda» sia immediatamente riconducibile al libro VI del *Bellum Civile*.

È propriamente questo aggiungersi della memoria lucanea alla memoria virgiliana che risulta interessante, in quanto mostra come l'influenza dei classici possa agire in una specie di sovrapposizione e di accumulo nella memoria del poeta.

Alla base dell'invenzione dell'*Inferno* dantesco c'è, dunque, la *κατάβασις* virgiliana, ma in questo dettaglio di *IfIX*, innestato sul ricordo virgiliano, c'è chiaramente il ricordo della *Pharsalia* l'interesse è nella densità della memoria classica che interseca qui due piani, Virgilio e Lucano.

E non si possono avere dubbi sulla chiara volontà di Dante di richiamare con meticolosa precisione l'antecedente lucaneo. Il termine «congiurato»¹⁸, un *ἄπαξ* nel poema, è termine tecnico del linguaggio magico e significa precisamente «evocato per mezzo di scongiuri».

Questi *scongiuri* erano le pratiche demoniache caratteristiche, nella tradizione classica, delle maghe e dei maghi tessali, indovine ed indovini che abitavano la Tessaglia, regione della Grecia cui l'antichità tutta attribuiva la caratteristica d'essere il luogo proprio delle pratiche magiche più oscure, dei vaticinii, delle evocazioni demoniache, condotte per lo più sui corpi dei defunti.

Ci troviamo di fronte ad una materia orrida che intrinsecamente, nell'atto in cui la si evoca, concorre a conferire al discorso un connotato molto preciso: quello dell'orrore, appunto.

Sempre al v. 23 Virgilio ci parla della «Eritòn cruda», una maga che nel corso delle sue pratiche non esitava ad evocare le anime dei defunti, facendo in modo che esse rientrassero nei propri corpi, rimasti insepolti sul terreno.

Come altre volte nella *Commedia*, Dante usa un'espressione estremamente sintetica: «Eritòn cruda», *Eritòne crudele*. La tendenza dantesca, nei passi della *Com-*

media in cui riconosciamo l'influsso di Lucano, è quella a condensare la prolissa, verbosa sovrabbondanza del testo originale, isolando e ripetendo, rinnovandole, le espressioni più caratteristiche: con mirabile capacità Dante puntualizza in un'immagine sola, in un unico sintagma ciò su cui più a lungo insiste Lucano.

Ma l'informazione non rimane inerte, bensì attende d'essere avvalorata, riempita, specificata nel momento in cui il lettore coglie e accoglie la provocazione al testo lucaneo e lo va a prendere e torna a leggerlo e alla fine capisce perché Eritòne, con mirabile proprietà di linguaggio, è detta «cruda».

È evidente che a Dante non interessa restituire naturalisticamente l'orrore della «Eritòn cruda», perché richiamando Lucano richiama un orrore già magistralmente rappresentato, che quindi non ha alcun bisogno di essere rinnovato: il lettore che abbia bisogno di una scena orrida è rimandato al *Bellum Civile* ed alla descrizione che nel libro VI Lucano fa dell'apparizione della maga e delle efferate pratiche cui è dedita.

L'*effera Erichtho*¹⁹ è il prototipo della magia empia e sanguinaria delle donne tessale; essa indossa una veste *furialis* per esercitare atti di violenza traendo anime dagli inferi o discendendovi lei stessa.

È la *medium* empia ed orrida del contatto violento tra mondo dei vivi e mondo dei morti, una negromante che è il rovescio della Sibilla che officia la *κατάβασις* di Enea voluta dalla provvidenza divina, legittima e non violenta.

Nella negromanzia di Eritòne il modello del *descensus Averni* virgiliano è capovolto: la profezia della *translatio imperii* cui approderà il viaggio dei troiani fatta da Anchise ad Enea attraverso la presentazione delle *inlustres animas* che unendosi ai troiani daranno origine alla stirpe romana, risulta ribaltata nel racconto del disastroso epilogo della guerra civile che il soldato rianimato da Eritòne profetizza a Sesto Pompeo.

E se qualche perplessità dovesse ancora sussistere sulla presenza di una memoria lucanea alla base di questo episodio infernale, si potrà aggiungere qualche altro elemento illuminante.

Phars VI narra come il figlio degenerare di Pompeo, Sesto Pompeo, per ottenere i vaticinii riguardanti l'esito della guerra civile in corso tra il padre e Giulio Cesare, non esitasse, invece di rivolgersi ai tradizionali metodi di divinazione, a consultare la feroce Eritòne, maga dedita a pratiche che terrorizzano gli stessi Dei dell'Olimpo. Alla richiesta di Sesto, Eritòne risponde in maniera ben precisa: «*sed pronum, cum tanta novae sit copia mortis, [...]*»²⁰.

La risposta della maga, pronta a corrispondere alla richiesta di Sesto Pompeo, è molto dettagliata. Si faccia attenzione ad un punto in particolare: per poter ottenere profezie, non basta evocare un morto, perché necessità impone che sia *morto da poco*. Solo uno spirito deceduto da poco tempo potrà essere ricondotto in un corpo non ancora decomposto e potrà quindi pronunciare parole «con voce piena», intelleggibili proprio perché il corpo ed in particolare la bocca, la lingua, gli organi fonatori, non sono ancora stati intaccati dal processo di decomposizione.

Al v. 25 di *IfIX* Virgilio ci dà un'ulteriore e specifica informazione: «Di poco era di me la carne nuda». Egli sottolinea che era morto da poco, quando Eritòne lo evocò

per farlo scendere nel cerchio di Giuda per trarne uno spirito: a chi rilegga il passo citato di *Phars* VI appare in modo evidente che Dante cita esplicitamente Lucano e cita precisamente le parole della «Eritòn cruda», la quale sottolinea l'importanza ai fini della riuscita del vaticinio, che si tratti di un morto recente²¹.

Dante non lascia cadere questo dettaglio, anzi lo sfrutta in tutta la sua carica evocativa: il poeta si limita a dire che Virgilio era *morto da poco*, ma lascia al lettore il capire perché fosse così importante per Eritòne che Virgilio fosse morto da poco. Il lettore, in base all'affermazione virgiliana, può andare a leggere direttamente dal testo di Lucano la spiegazione, il motivo che spinge a quella precisazione, trovando nel testo della *Pharsalia* la prescrizione per ottenere vaticinii validi.

Non ho esitazioni nel ribadire che *If* IX sia un canto capitale per l'indagine che da sempre si svolge in merito al rapporto che Dante instaura con gli antecedenti classici, con i suoi *auctores*, di cui egli si dispone docilmente a seguire la lezione.

È nel magistero dei poeti della «bella scola»² d'Omero che Dante trova il modo di ripetere un'esperienza intrinsecamente nobile, dignitosa, onorevole: fare poesia. E non una poesia come che sia, bensì degna d'onore perché ha assimilato la lezione degli antichi. Lezione che Dante ha imparato bene, non solo da Virgilio ma dall'intera cultura classica, nei confronti della quale, con gli opportuni *distinguo*, Dante afferma la propria posizione di discepolo.

Solo che i maestri non si copiano né si emulano: i maestri si superano.

E Dante ha assai chiaro di fronte a sé il progetto di una poesia che si ponga sì alla scuola dei classici, ma che insieme ne rappresenti il superamento.

L'elemento integrativo che permette alla poesia di Dante di librarsi oltre le vette già attinte dai grandi del passato è facilmente intuibile: si tratta del possesso del Cristianesimo.

Dante si appropria del mondo classico, lo interpreta rendendolo cosa sua. Lo adatta alla sua concezione cristiana dell'aldilà e vi ricerca un linguaggio appropriato all'incontro tra un mondo vecchio ed un mondo nuovo.

La poesia classica, così vissuta, sentita ed interiorizzata, offre la perfetta e compiuta forma lirica: lo spirito che la informa è nuovo ed è quello religioso di Dante, che piega quella forma secondo i parametri di una nuova coscienza e di un nuovo, peculiare ideale.

E questo canto è un privilegiato punto di osservazione da cui leggere e seguire, in un gioco di richiami, sovrapposizioni e scambi tra Virgilio e Lucano, il percorso dantesco di appropriazione e riutilizzo del materiale offerto dal patrimonio della classicità.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (1a Edizione 1973), con particolare riguardo alle voci *Eritone*, *Farsaglia*, *Lucano*, *Virgilio*.

ALIGHIERI D., *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco, Le Monnier, Firenze 1988.

DELL'AQUILA M., «Dante lettore dei Classici», in: AA. VV., *Dante in lettura*, Longo, Ravenna 2005, pp. 39–50.

- DELL'AQUILA M., «Il canto IX dell'Inferno», in: ID., *Al millesimo dal vero – Letture Dantesche*, Schena, Brindisi 1989, pp. 67–91.
- FUMAGALLI E., «Canto IX», in: AA. VV., *Lectura Dantis Turicensis – Inferno*, Cesati, Firenze 1998, vol. I, pp. 127–138.
- FUNAIOLI G., «Dante e il mondo antico», in: AA. VV., *Medio Evo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Sansoni, Firenze 1955, pp. 321–338.
- GENTILI S., «La necromanzia di Eritone da Lucano a Dante», in: AA. VV., *Dante e il «locus Inferni»*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 13–43.
- LUCANO M. A., *Bellum Civile*, a cura di Renato Badali, UTET, Torino, 1996.
- MARCAZZAN M., «Il canto IX dell'Inferno», in: AA. VV., *Lectura Dantis Scaligera*, Le Monnier, Firenze 1961, pp. 151–172.
- MARTELLOTTI G., «Dante e i classici», in: *Cultura e Scuola*, Nr. 13–14, 1965, pp. 125–137.
- PARATORE E., «Lucano e Dante», in: AA. VV., *Lectura Dantis Romana*, SEI, Torino 1962, pp. 165–210.
- PARODI E. G., «Il primo viaggio di Virgilio attraverso l'Inferno», in: *Fanfulla della Domenica*, XXXVII, 1915, Nr. 28 poi in: *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, Nr. XXIII, 1916.
- RONCONI A., «Per Dante interprete dei poeti latini», in: *Studi Danteschi*, Nr. XLI, 1964, pp. 5–44.
- RUGGIERI R. M., «Il canto IX dell'Inferno», in: AA. VV., *Inferno – Letture degli anni 1973–'76*, Bonacci, Roma 1977 (10 feb. 1974), pp. 219–240.
- RUSSO V., «Virgilio 'autore' di Dante», in: ID., *Il romanzo teologico*, Liguori, Napoli 2002, pp. 115–132.
- SERMONTI V., *L'Inferno di Dante*, Rizzoli, Milano 1988.
- TARTARO A., «L'identità del male», in: ID., *Letture Dantesche*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 1–30.
- USSANI V., «I viaggi di Virgilio nel sotterra», in: AA. VV., *Wirtschaft und Kultur*, Sauer & Auvermann, Francoforte 1966, pp. 604–610 (1a Edizione Vienna, 1938).
- VALLONE A., «Il canto IX dell'Inferno», in: AA. VV., *Nuove letture dantesche*, I, Le Monnier, Firenze 1966, pp. 237–260.
- VIRGILIO MARONE P., *Eneide*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1978 (1a Edizione).
- VOSSLER K., «Il Virgilio dantesco e il Virgilio storico», in: ID., *La Divina Commedia studiata nella sua genesi ed interpretata*, Laterza, Bari 1913, vol. II, parte I, pp. 859–863.
- ZANNONI U., «Il canto IX dell'Inferno», in: AA. VV., *Lectura Dantis Scaligera*, Le Monnier, Firenze 1961, pp. 5–27.

NOTE

¹ *If* IX, vv. 22–24.

² *If* VIII, v. 70.

³ *If* VIII, v. 83.

⁴ *If* VIII, vv. 97–102.

⁵ *If* VIII, vv. 117–118.

⁶ *If* VIII, v. 130.

⁷ *Aen* VI, v. 563.

⁸ Enea ricorda Orfeo, che scese agli Inferi e commosse Ade con il suono della sua cetra tracia per riottenere la sua sposa Euridice; poi richiama il ricordo di Polluce, immortale figlio di Zeus, che percorre ogni notte il cammino verso l'Ade per dividere il suo dono con il fratello Castore, figlio di Tindaro e quindi mortale. Inoltre nomina Teseo, che insieme a Piritoo scese nell'Ade per rapire Proserpina; ed infine Ercole, che si recò agli Inferi per liberare Teseo e Piritoo, rimasti imprigionati, e ne trascinò fuori anche Cerbero, il terribile guardiano. Cfr. *Aen* VI, vv. 119–123: «*si potuit*

manis arcessere coniugis Orpheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris, / si fratrem Pollux alterna morte redemit / itque reditque uiam totiens. Quid Thesea, magnum / quid memorem Alciden? et mi genus ab Ioue summ» – «Se Orfeo potè evocare i Mani della sposa, / fidando nella tracia cetra e nelle corde canore, / se Polluce riscattò il fratello con alterna morte, e va / e torna ripetutamente per la via – perché ricordare / Teseo e l'Alcide? – anch'io discendo dal sommo Giove».

⁹ *Tum vates sic orsa loqui: «Dux inclute Teucrum, / nulli fas casto sceleratum insistere limen; / sed me cum lucis Hecate praefecit Avernus, / ipsa deum poenas docuit, perque omnia duxit»* – Allora la veggente cominciò: «O glorioso capo dei teucri, / nessun innocente può sostare sulla soglia scellerata; / ma quando Ecate mi prepose ai boschi averni, / mi mostrò i castighi divini, e mi condusse per tutti i luoghi» – *Aen VI*, vv. 562–565.

¹⁰ *If IX*, vv. 16–18.

¹¹ «Pur a noi converrà vincer la punga», / cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse. / Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!», *If IX*, vv. 7–9. Ma cfr. tutta la parte iniziale del canto sino al v. 18.

¹² M. MARCAZZAN, «Il canto IX dell'Inferno», in: *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze 1961, p. 160.

¹³ Questa question fec'io; e quei «Di rado / incontra», mi rispuose, «che di noi / faccia il cammino alcun per qual io vado. / Ver è ch'altra fiata qua giù fui, / congiurato da quella Eritón cruda / che richiamava l'ombre a' corpi sui. / Di poco era di me la carne nuda, / ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro, / per trarne un spirito del cerchio di Giuda. / Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro, / e 'l più lontan dal ciel che tutto gira: / ben so 'l cammin; però ti fa sicuro» – *If IX*, vv. 19–30.

¹⁴ JACOPO DELLA LANA, nella *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo Della Lana bolognese* del 1334, attribuì a Lucano stesso l'identificazione tra Virgilio ed il soldato risuscitato dalla maga Eritòne. Questo è avvenuto a seguito di un fraintendimento di un passo del cordovese: il *vatem* di *Phars VI*, v. 628 venne dal DELLA LANA inteso come indicante Virgilio, ma questi non era ancora morto nel 48, anno della battaglia di Farsalo, cosa che non mancò di sottolineare BENVENUTO DA IMOLA, che combattè tale tesi. L'OTTIMO ebbe un'ulteriore pensata: che Eritòne avesse risuscitato Virgilio poco prima di Filippi. A ciò rispose prontamente il BOCCACCIO nel suo commento, facendo dell'erudita cronologia e affermando che Virgilio al tempo di Filippi era vivo ed in buona salute.

¹⁵ Cfr. E. G. PARODI, «Il primo viaggio di Virgilio attraverso l'Inferno», in: Fanfulla della Domenica, XXXVII, 11 luglio 1915, Nr. 28 poi in: *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, Nr. XXIII, 1916.

¹⁶ PARODI afferma che l'invenzione dantesca di questa discesa di Virgilio all'Inferno «non ha che questo scopo di dar ragione della pratica che Virgilio mostra di avere dei sentieri infernali, e si riduce dunque ad un espediente parallelo a quello che Virgilio (*Aen VI*, v. 563 sgg.) aveva trovato per dar ragione delle cognizioni consimili di cui è fornita la Sibilla» – Cfr. E. G. PARODI, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ V. USSANI, nel suo saggio «I viaggi di Virgilio nel sotterra», in: AA. VV. *Wirtschaft und Kultur*, Francoforte 1966, prende una posizione vicina a quella già esposta assunta dal PARODI e conclude infatti affermando che «la discesa di Virgilio dal Limbo al cerchio di Giuda per arte di Eritòne a trarre 'un spirito dal cerchio di Giuda' è come già vedemmo pura invenzione di Dante» (p. 610).

¹⁸ *If IX*, v. 23.

¹⁹ *Phars VI*, v. 508.

²⁰ *Phars VI*, vv. 619–623: «*sed pronum, cum tanta novae sit copia mortis, / Emathiis unum campis atollere corpus, / ut modo defuncti tepidique cadaveris ora / plena voce sonent, nec membris sole perustis / auribus incertum feralis strideat umbra.*» – «È facile, dal momento che c'è un'abbondanza così grande di morti recenti, far risorgere dai campi Tessalici un solo corpo, in modo che la bocca del cadavere morto da poco e ancora tiepido possa parlare con voce piena e non sia un'ombra spettrale, appartenente ad un corpo le cui membra siano completamente rinsecchite dal sole, a mormorare all'orecchio parole inintelligibili».

²¹ S. GENTILI, nel suo saggio «La necromanzia di Eritone da Lucano a Dante» (in: AA. VV., *Dante e il «locus Inferni»*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 13–43), opera una distinzione: quando Virgilio menziona in *IfIX* le attività negromantiche della maga lo farebbe come categoria distinta da quella dell'esperienza da lui fatta. Egli sarebbe dunque stato oggetto non di negromanzia bensì di quella che in termine tecnico si definiva *sciomantia*: la sua anima, evocata, avrebbe lasciato la sua collocazione limbicola e sarebbe scesa nella Giudecca *senza* ricongiungersi al corpo. Senza nulla togliere all'approfondita analisi della GENTILI, ci pare però che proprio l'affermazione fatta da Virgilio («di poco era di me la carne nuda») sia un chiaro richiamo dell'attività propriamente di negromanzia, quella che richiede per la buona riuscita che l'anima evocata abbia lasciato il proprio corpo da un tempo assai breve. Appoggiandosi alla *lectura* virgiliana di Servio, la Gentili afferma che la differenza esistente tra la semplice evocazione di un'ombra (*sciomantia*) e la negromanzia, che prevede una trattazione cruenta del cadavere, è ciò che contrappone l'evocazione che la Sibilla fa dell'anima di Miseno in *AenVI* a quella di altra natura praticata da Eritone in *PharsVI*. In questo modo opera un parallelo tra l'operazione compiuta dalla maga tessala sull'anima di Virgilio e quella praticata dalla Sibilla sull'ombra di Miseno, restituendo dignità al personaggio lucaneo. Quasi che quell'*effera* passato nell'onomastica dantesca sia uno scrupolo letterario legato al passato lucaneo della maga senza specificarne e circostanziarne la funzione nella *Commedia*. La negromanzia – nota sempre la GENTILI – è una delle forme di magia condannate in maniera esplicita in *IfXX*. Ma Eritone non si trova qui. Come non c'è la Sibilla, in conseguenza probabilmente del fatto che essa fu il tramite della *κατάβασις* di Enea, viaggio irregolare sì, ma voluto dagli dei. Dato che l'avvicinamento di Eritone alla Sibilla fa leva proprio su questa liceità per volontà divina delle rispettive pratiche magiche, la GENTILI giunge a giustificare così l'assenza della maga lucanea tra gli indovini dannati per l'eternità. Rinnovando il rispetto per il lungo lavoro di ricerca e studio alla base del saggio succitato, peraltro molto ricco di particolari e spunti interessanti, continua a sembrarci sconveniente e fuorviante cercare di costringere Dante, con sotterfugi e funambolismi, a dirci quello che egli ha preferito tacere.

²² *IfIV*, v. 94.

Il simbolismo dell'aquila nella *Divina Commedia*

TÜNDE SÜLI IN ÓNOZÓ

I N T R O D U Z I O N E

A PRODUZIONE DI SIMBOLI, ATTIVITÀ FONDAMENTALE DELLE SOCIETÀ UMANE, SVOLGE UN RUOLO RILEVANTE NELLA RELIGIONE, NELLE ARTI¹ E IN LETTERATURA. IL SIMBOLO, CONSIDERATO UN NUTRIMENTO SPIRITUALE, SPECIALMENTE NEL MEDIOEVO AVEVA UN'ENORME IMPORTANZA COME MEZZO DI COMUNICAZIONE. Sulla spiritualità dei simboli anche MIRCEA ELIADE scrive, nel suo saggio *Immagini e simboli*: «il simbolo, il mito e l'immagine appartengono alla sostanza della vita spirituale».²

L'uomo medievale è molto vicino alla natura e, secondo la sua concezione del mondo, l'universo è un'armonia in cui ogni elemento occupa un determinato posto: gli esseri e gli oggetti che popolano il mondo sono classificati, secondo le scale di priorità, in:

- *lapidari*: libri medievali sulla virtù delle pietre preziose;
- *erbari*: volumi in cui sono descritte le piante medicinali e le loro proprietà;
- *bestiari*: trattati sulle caratteristiche degli animali reali, mitici oppure fantastici; generalmente, le brevi descrizioni degli animali sono accompagnate da spiegazioni di contenuto morale e da riferimenti tratti dalla *Bibbia*. Gli oggetti che si trovano allo stesso livello sono messi l'uno accanto all'altro.³ Tra le opere enciclopediche in cui sono presenti bestiari, erbari e lapidari vorrei menzionare le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, il *Trésor* di Brunetto Latini. Il *Fisiologo*, traduzione latina di un anonimo testo greco scritto nel II secolo d. C., si compone di 48 capitoli che presentano le caratteristiche di vari animali, piante e pietre. Il *Fisiologo* è una delle opere più lette nel Medio-

veo, il bestiario più noto e più rilevante. Il *Bestiario moralizzato di Gubbio*, a caratteristiche morali e religiose – quasi tutti i bestiari medievali hanno tale carattere – si compone di 64 sonetti con una forte caratterizzazione linguistica umbra.

Tutte le cose e tutti gli esseri viventi del mondo creato acquisiscono un valore simbolico e sono considerati segni e simboli di Dio: cioè, la sua presenza si manifesta tramite i simboli. Anche dietro i fenomeni c'è un'essenza nascosta, che in tal modo simboleggia il mondo divino. Il *pensiero romanico si basa sul simbolo* e il pensiero simbolico è consustanziale all'uomo orientato verso la luce.⁴

I L S I M B O L O

La parola greca *symbolon* (da *synballein*, «gettare con, mettere insieme») indica in origine un rapporto che si instaura tra due oggetti ed entità separate quasi fondendole insieme: ma è passata molto presto a definire aspetti essenziali della comunicazione e del pensiero umano, con accezioni molto diversificate e contrastanti.⁵ Il simbolo è una delle basi principali dello sviluppo della conoscenza. Ogni simbolo è un veicolo universale e allo stesso tempo particolare, in quanto i simboli presentano un carattere universale pur adattandosi ad una data epoca.

Nelle *Etimologie* di ISIDORO DI SIVIGLIA il simbolo viene definito come un segno, un *signum* che rende possibile l'accesso ad una conoscenza.

MIRCEA ELIADE dice che «il simbolo rivela alcuni aspetti della realtà – i più profondi – che sfidano qualsiasi mezzo di conoscenza»⁶.

Per JUNG, il simbolo si colloca al centro della psicologia analitica. Esso unifica il conscio e l'inconscio, l'avvenire e il passato. Di tale attualizzazione esso offre un presente.⁷ Secondo JUNG, solamente i segni e le allegorie sono semplici mentre il simbolo copre sempre una realtà complessa.

L' ALLEGORIA: LA CONCEZIONE DANTESCA

Mentre ai giorni nostri si opera una netta distinzione fra simbolo e allegoria, in Dante e, in generale, nelle opere letterarie medievali, non viene operata una separazione tra le due nozioni. Nel Medioevo esisteva infatti un'assimilazione fra simbolo e allegoria: la definizione applicata di quest'ultima era diversa da quella tradizionale.

Secondo la tradizionale definizione, *l'allegoria* è una figura retorica che consiste nel «dire altro» da ciò che vuol significare: si tratta così di una metafora prolungata.⁸ Nei testi medievali, questo strumento retorico mette in rapporto anche serie complesse di elementi come personificazioni, azioni e schemi narrativi e descrittivi con realtà mentali e astratte, con significati spirituali o morali; mette in relazione l'espressione allegorica con l'interpretazione allegorica di una scrittura: *due*

procedimenti di segno opposto che però si completano. Dato che la definizione medievale dell'allegoria è molto vasta, può esser applicata a quasi tutte le varietà dell'espressione, in primo luogo a quella simbolica.

Nel *Convivio*, DANTE espone la sua opinione sull'interpretazione di un testo. Secondo l'autore, sia i testi sacri che quelli profani possono essere interpretati *massimamente* in quattro sensi.⁹ Il primo senso è quello «*litterale*» che non va oltre il significato delle parole che costituiscono il poema. Dato che il senso letterale include gli altri sensi, è quindi considerato il fondamento degli altri significati e, perciò, un senso più esteriore ed esplicito.¹⁰

Il *sensu allegorico* è quello che si nasconde «*sotto 'l manto di queste favole*»¹¹ – cioè sotto il senso letterale: si tratta di una verità nascosta sotto una bella menzogna o una finzione.

Poi DANTE sottolinea la differenza fondamentale tra *i testi poetici* che hanno un significato vero solo in senso allegorico mentre il loro significato letterale è considerato falso, ed *i testi sacri*, che hanno un significato vero sia in senso morale o analogico che in quello letterale.

Il *sensu morale* è quello che i lettori devono cercare di cogliere nei testi, con profonda attenzione, a vantaggio di se stessi e dei loro allievi: si tratta di un insegnamento e di una regola di comportamento che si può trarre dalle scritte.

Il *sensu anagogico* o il sovrasenso rende possibile la penetrazione nelle superiori verità: ha, infatti, intendimenti spirituali una scrittura che, sebbene sia vera anche alla lettera, reca il vero significato attraverso le cose dette e rappresenta le cose divine della gloria eterna.

Dopo aver fatto una distinzione fra due specie di allegoria, *l'allegoria dei poeti* e quella dei *teologi*, sulla base della verità o della falsità del senso letterale, DANTE precisa che, nell'interpretazione delle canzoni inserite nel *Convivio* si seguirà l'allegoria dei poeti; nell'*Epistola a Cangrande della Scala*¹², però, viene proposta per il poema l'interpretazione applicata dai teologi.¹³

Anche il soggetto dell'opera è duplice. Il poema interpretato letteralmente parla dello «*status animarum post mortem*», e quindi dello stato delle anime dopo la morte in generale; se però l'opera viene interpretata allegoricamente, il poema ha come argomento la *giustizia di Dio*: in relazione alla sua decisione, dopo la morte l'uomo riceve i premi oppure le punizioni della giustizia divina.

Per restare alla duplicità del senso, CHARLES S. SINGLETON, ne *La poesia della Divina Commedia*, parla del duplice viaggio visibile nella *Commedia*: quello di un singolo individuo verso l'alto, nell'Aldilà, e quello che si svolge nella vita terrena. Il viaggio oltremondano di un singolo individuo svoltosi nel passato e rievocato nella memoria riflette quello del genere umano. Dopo i primi due canti dell'*Inferno*, che costituiscono il prologo del poema, avviene un cambiamento di scena, di luogo e di tempo, e quindi cessa la doppia visione: il nostro viaggio diventa il suo, quello del «*Viandante*». Il senso allegorico del poema riguarda il nostro viaggio verso la salvezza che si svolge durante la vita terrena. Il poeta organizza il suo poema in modo tale che il lettore arrivi al senso letterale solo dopo esser passato attraverso il secondo senso, quello riflesso. Con un prologo, Dante dispone il viaggio che deve es-

ser riflesso là dove egli possa regolare la riflessione entro la struttura organica del suo poema.¹⁴

Secondo la *tipologia biblica*, gli avvenimenti della vita di Cristo sono prefigurati nell'*Antico Testamento*: per esempio, l'adorazione dei magi ricorda i tre guerrieri che offrono acqua a David, e la Cena evoca la Pasqua. Anche la *Divina Commedia* può esser ritenuta *tipologica* perché gli avvenimenti del poema, il viaggio di Dante attraverso i primi due regni e l'apparizione di Beatrice nel Paradiso terrestre possono prefigurare la visione di Dio.¹⁵

IL SIMBOLISMO DELL'AQUILA

L'*aquila* è un simbolo spesso usato nelle opere di Dante. Le tradizioni concettuali e quelle visuali, i bestiari medievali, i mosaici di Ravenna, le decorazioni delle chiese possono essere considerati come fonti sull'applicazione dei simboli e delle allegorie.

Nel quarto capitolo del libro secondo del *De vulgari eloquentia*, DANTE precisa che lo stile tragico e sublime usa il volgare illustre, che però non conviene a tutti i poeti, ma solo a quelli magistrali per cultura e ingegno, e il loro canto viene paragonato al volo dell'aquila che si alza alle stelle.

Nel secondo libro del *De Monarchia*, che dimostra l'origine divina dell'Impero Romano, il segno dell'aquila e quello del regno indicano l'Impero stesso.

In seguito alla discesa di Arrigo VII di Lussemburgo, sposo dell'Italia vedova, che vi veniva per far valere i suoi diritti imperiali, Dante sperò di veder risolvere tutti i problemi dell'Italia e scrisse *tre epistole* improntate all'ottimismo. Nell'*Epistola V*, l'aquila sublime e, nell'*Epistola VI*, quella d'oro, alludono all'Imperatore. Impero e Imperatore sono due motivi ricorrenti nelle opere di Dante e, allo stesso tempo, due elementi fondamentali nella sua concezione politica.

Possiamo distinguere *due famiglie* di simboli danteschi, che perciò divengono portatori di un significato allegorico: i simboli che sono personaggi reali, come Virgilio o Beatrice, e quelli che sono pure finzioni, come il leone oppure l'*aquila*.

L'AQUILA NELLA DIVINA COMMEDIA

Tra le due forme, l'*aquila* e l'*aguglia*, che si alternano nella *Divina Commedia*, prevale la seconda. Dante scrive solo due volte la parola *aquila*, una volta nell'*Inferno* e una volta nel *Paradiso*, in ambedue i casi al singolare; scrive però la parola *aguglia* nove volte, tre volte al singolare e una volta al plurale nel *Purgatorio*, e quattro volte al singolare e una volta al plurale nel *Paradiso*; e l'aquila, una volta, viene indicata come «l'*uccel di Giove*».

Secondo il *Fisiologo*, l'aquila è capace di *volare fino al cielo del sole*, di raggiungere un'altezza eccezionale con il suo volo, che Dante paragona all'eccellenza dell'opera di Omero, cioè «*di quel signor de l'altissimo canto*» nel quarto canto dell'*Inferno*

(IV, 96). Dante usa il superlativo altissimo per esprimere l'eccellenza dell'opera omerica rispetto al canto degli altri poeti.

Anche la potenza della *facoltà visiva* dell'aquila si offre come termine di paragone. Secondo la tradizione, l'aquila è l'unico volatile capace di sopportare a lungo la luce accecante del sole. L'aquila sottopone alla luce suprema anche i suoi piccoli, e riconosce come vera prole solo quelli che riescono a sopportare i raggi del sole: gli altri, invece, sono cacciati dal nido.¹⁶ Nel primo canto del *Paradiso* (I, 48), Dante descrive un'azione soprannaturale di Beatrice: siamo nell'Emisfero australe del cielo, il meriggio illumina la vetta del Paradiso Terrestre e Beatrice, rivolta sul fianco sinistro¹⁷, fissa i suoi occhi nel sole con un'intensità visiva superiore a quella dell'aquila.

Poi le *capacità naturali* dell'uccello si collegano all'*eccezionalità* dell'aquila, la cui figura è formata dalle luci (*fochi*) degli spiriti beati (*Paradiso*, XVIII, 107; *Paradiso*, XX, 32).¹⁸ L'aquila è in molte culture l'emblema della potenza divina, di quella regale – con questo messaggio del simbolo affonda le radici in diverse culture – e diventa *l'emblema della Roma imperiale* cui Dio ha affidato la giustizia in terra secondo la concezione dantesca dell'Impero. Solamente l'Imperatore è capace di esercitare la giustizia e di mantenere la pace. Roma è considerata da Dante lo specchio dell'ordine divino nel mondo, e il simbolo dell'Impero che ha realizzato tutti i valori che una società deve avere. L'aquila, che in questo canto appare come *simbolo della Giustizia*, anche nel simbolismo cristiano è uno degli attributi di questa virtù cardinale.¹⁹ L'aquila, formata dagli spiriti giusti, come un essere vivente comincia a parlare e dialoga con Dante (*Paradiso*, XX, 26).

L'aquila, indicata come «*l'uccel di Giove*», rappresenta gli imperatori romani nelle scene della mistica processione del Paradiso terrestre (*Purgatorio* XXXII, 112). In Grecia e a Roma, l'aquila era attributo di Zeus, uccello di Giove, emblema dell'Impero Romano, dei suoi trionfi e del suo dominio universale, simbolo dell'Imperatore. L'uccello che cade rapidamente dal cielo e strappa la scorza, i fiori e le foglie nuove dell'albero simboleggia gli imperatori romani che perseguitarono i cristiani. Poi «*l'uccel di Giove*» che viene per la stessa via, scende nell'arca del carro²⁰ e ci lascia una parte delle sue penne, rappresenta l'Imperatore Costantino (*Purgatorio*, XXXII, 125). L'imperatore, «*sotto buone intenzion*»²¹, cioè con buona intenzione, donò alla Chiesa Roma ed altre terre, anche se poi in parte il potere temporale ne causò la deviazione verso i beni temporali. L'allegoria allude all'*Editto di Milano*, che Dante ritiene autentico ma che non considera valido: l'Imperatore infatti non aveva il diritto di donare una parte dell'Impero alla Chiesa, né il Papa aveva il diritto di accettarla, poiché il *Vangelo* proibisce il possesso di beni temporali.²²

Con *l'aquila* del XXXIII canto del *Purgatorio* (XXXIII, 38), altresì simbolo dell'Imperatore, Dante fa riferimento ad un fatto storico: dopo la morte di Federico II – da lui considerato uno dei valorosi imperatori del Sacro Romano Impero –, alla data della visione l'Imperatore era Alberto d'Asburgo, che però non discese a farsi incoronare, trascurò l'Impero e il suo dovere. Secondo Dante, compito del Nuovo Cesare era quello di occupare il proprio trono a Roma, di respingere la Chiesa entro i limiti della spiritualità e di limitare i poteri del re.

Un'*aquila* dalle penne d'oro, apparsa in sogno a Dante addormentato nella valletta dei principi, trasporta il viaggiatore fino alla sfera del fuoco e lo aiuta a continuare il suo viaggio (*Purgatorio*, IX, 20). Qui l'aquila può esser interpretata come simbolo della *grazia divina*, oppure come trasposizione onirica di *Lucia*, simbolo della grazia illuminante, e come *il simbolo dell'Impero ideale*, inteso come strumento della grazia divina che conduce l'uomo alla realizzazione del perfezionamento morale e rende possibile la nascita di una società perfetta, la cui raffigurazione è il Paradiso terrestre. La giustezza di quest'ultima constatazione è testimoniata dalle immagini usate da Dante come quella imperiale: cioè, *l'insegna imperiale* costituita da un'aquila d'oro in campo vermiglio, spesso usata come simbolo dell'autorità dell'Impero.



La miniatura del Codex Italicus rappresenta la scena in cui l'uccello rapisce il pellegrino dal Monte Ida e lo trasporta fino alla sfera del fuoco²³

«*L'aguglie nel oro*» del X canto del *Purgatorio* (X, 80) indicano le *insegne* dell'esercito romano. Al momento della partenza per un'impresa militare, i cavalieri circondano l'Imperatore Traiano, e le insegne di Roma – *l'aguglie nel oro* –, spinte dal vento, si muovono. «*L'aguglie nel oro*» – espressione creata da Dante – indicano le insegne con le aquile dorate.

L'aquila del VI canto del *Paradiso* (VI, 1) appare come sacrosanto *segno dell'Impero*. Costantino trasferì la sede dell'Impero da Roma a Bisanzio, cioè portò l'aquila contro al corso del cielo, da ovest a est. L'imperatore Giustiniano narra la sua vita²⁴, e la sua storia personale s'intreccia con quella del segno dell'aquila, il cui glorioso cammino viene evocato.



La miniatura del Codex Italicus rappresenta la scena in cui Traiano, alla testa dell'esercito, sospende la propria partenza per rendere giustizia ad una povera vedova: terzo esempio di umiltà nella cornice dei superbi

L'aquila è in primo luogo un *simbolo araldico*, e si trova in molti stemmi gentili ed emblemi cittadini. Per le sue qualità eroiche, molti regnanti la scelsero come animale araldico: per esempio, i sovrani tedeschi, i duchi di Baviera e i re polacchi. «*L'aguglia da Polenta*», che fa parte dello stemma dell'omonimo casato, si riferisce a tutta la famiglia che reggeva la Signoria di Ravenna, e in generale si allude alla violenza delle Signorie in formazione, ai tradimenti, alle diffidenze (*Inferno*, XX–VII, 41). Dante non voleva capire le nuove forme sociali, e nel mondo vedeva solo il caos e la confusione: cercava di adeguarsi al perfetto ordine mondiale, e tale perfezione voleva realizzarla anche nella sua vita politica.

Con *l'aguglia di Cristo* (*Paradiso*, XXVI, 53) Dante allude all'evangelista Giovanni, discepolo prediletto di Gesù. L'aquila, tra i quattro animali apocalittici che simboleggiano gli Evangelisti, è il simbolo di Giovanni. L'uccello è paragonabile all'*Apocalisse* di Giovanni: infatti, il *Libro della Rivelazione* eleva l'uomo verso Dio come l'aquila vola verso il cielo.

Nel *Physiologus* si trova la leggenda popolare dell'aquila secondo cui, quando il rapace invecchia, le sue ali si appesantiscono e la sua vista si offusca: allora, cerca una fonte di acqua pura e vola sopra questa sorgente *fino al cielo del sole* e brucia con i raggi solari le sue vecchie ali ed il velo che offusca la vista. Poi scende alla fonte, vi si immerge tre volte e subito si rinnova. Anche l'uomo deve cercare la sorgente spirituale del Signore: l'uomo battezzato in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo rinnoverà la sua giovinezza come l'aquila nella fonte di acqua pura e, in tal modo, il ringiovanimento dell'uccello appare paragonabile al battesi-

mo.²⁵

L'INTERPRETAZIONE DEI SIMBOLI

L'interpretazione dei simboli e degli emblemi esige la conoscenza del modo di pensare dell'uomo dell'epoca data, richiede la nozione relativa alla civiltà di un dato periodo della storia cui è legata la nascita oppure la ripresa di un simbolo e di un emblema. Gli stessi simboli possono essere ripresi, interpretati e utilizzati con significati sempre più estesi, e da ciò risulta la molteplicità dell'interpretazione. La conoscenza simbolica è simile alla rivelazione che, legata al simbolo, dipende dal livello di colui che la riceve.

Noi cerchiamo di comprendere il messaggio dei simboli, nati e usati nelle diverse epoche: però, per noi, essi restano sempre in parte misteriosi, poiché viviamo in un'altra *epoca* ed apparteniamo ad un'altra civiltà.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *A keresztény művészet lexikona*, a cura di Seibert J., Corvina, Budapest 1986.
- AA. VV., *Enciclopedia dantesca*, Treccani, Roma 1984.
- AA. VV., *Guida alla letteratura italiana*, Edizione Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 1998, vol. I.
- AA. VV., *I simboli del medioevo*, Jaca Book, Milano 1981.
- AA. VV., *Szimbólumtár*, Balassi, Budapest 2001.
- ALIGHIERI D., *Tutte le opere*, Newton, Roma 1993.
- BARANSKI Z. G., *Sole nuovo, luce nuova*, Scriptorum, Torino 1996.
- BIEDERMANN H., *Szimbólumlexikon*, Corvina, Budapest 1996.
- Dante Alighieri – Commedia. Biblioteka Uniwersitarna di Budapest, Codex Italicus*, a cura di Marchi G. – Pál J., SiZ, Verona 2006, vol. I-II.
- DAVY M. M., *Il simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma 1988.
- DI CESNOLA M. P., *Semiotica dantesca*, Longo, Ravenna 1995.
- ELIADE M., *Képek és jelképek*, Európa, Budapest 1997.
- FERRONI G., *Storia della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Milano 1991, vol. I.
- PÁL J., *Ikonológia és műértelmezés*, JATEPress, Szeged 1997, vol. VI: «Silány időből az örökkévalóba» – Az Isteni Színháték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa.
- Physiologus*, Helikon, Budapest 1986.
- SINGLETON. C. S., *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1978.
- ZAMBON E., *Romanzo e allegoria nel Medioevo*, La Finestra Editrice, Trento 2000.

FONTI INTERNET

www.italicon.it/schede/T145-004.pdf

NOTE

- ¹ L'arte medievale, in quanto Bibbia dei poveri, è fondamentalmente didattica: si può insegnare agli analfabeti con l'aiuto delle immagini. Le decorazioni delle chiese romaniche, le immagini, i *messaggi* scolpiti in pietra però non si rivolgono solo agli umili, ai pellegrini, ma anche ai dotti e ai signori.
- ² M. ELIADE, *Képek és jelképek*, Európa, Budapest 1997, p. 12.
- ³ L'uomo si colloca in cima al mondo creato.
- ⁴ Cfr. M. M. DAVY, *Il simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma 1988, p. 13.
- ⁵ Cfr. G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Milano 1991, vol. I, Introduzione – Termini base XXXVII.
- ⁶ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 14.
- ⁷ Cfr. M. M. DAVY, *op. cit.*, p. 106.
- ⁸ La parola allegoria deriva dal vocabolo greco *allegon*, che significa *altro o differente*.
- ⁹ *Massimamente* significa che un'interpretazione così articolata non può esser data a tutti i testi. DANTE si propone di spiegare, per le sue canzoni, dapprima il senso letterale, poi quello allegorico e, all'occasione, gli altri sensi.
- ¹⁰ Senza capire il significato letterale, il lettore non può comprendere gli altri significati.
- ¹¹ D. ALIGHIERI, «Convivio. Trattato secondo», in: *Tutte le opere*, Newton, Roma 1993, p. 902.
- ¹² Di particolare rilievo è l'*Epistola XIII*, scritta per accompagnare l'invio e la dedica del *Paradiso* a Cangrande della Scala.
- ¹³ Applicando l'allegoria dei poeti, la narrazione del viaggio di Dante nei tre regni dell'Aldilà dovrebbe essere considerata come una bella favola che nasconde il significato profondo, quello allegorico. L'allegoria applicata nel quarto canto del *Paradiso* (l'architettura del *Paradiso* di Dante) è però quella dei poeti: un'allegoria puramente retorica o *in verbis*, una pura metafora. Dante dichiara la sua inadeguatezza a dire le realtà divine, che hanno una verità cui l'allegoria tipologica non può assolutamente aspirare.
- ¹⁴ Cfr. C. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 35.
- ¹⁵ *L'ascesa verso la giustizia eterna* è un motivo fondamentale della *Commedia*. Il viaggio di Dante è anche quello verso la pace, un tranquillizzarsi in Dio. Secondo Dante, l'uomo può trovare la pace solamente nella *visione di Dio*: la pace è infatti uguale alla *Beatitudine*.
- ¹⁶ Cfr. AA. VV., *A keresztény művészet lexikona*, a cura di Seibert J., Corvina, Budapest 1986 p. 277.
- ¹⁷ Dato che nel Purgatorio il cielo si muove da destra a sinistra.
- ¹⁸ Le luci delle anime più nobili (*li sommi*), costituiscono l'occhio scintillante dell'uccello.
- ¹⁹ Siamo nel cielo di Giove, dove si trova la *sfera della Giustizia*, dove sono i principi, i re, i grandi politici, e i giudici che esercitarono perfettamente la *Giustizia*. Quattro sono le *virtù cardinali*: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza.
- ²⁰ Il carro della Chiesa – sposa di Cristo. Ai tempi di Dante, la Chiesa era corrotta a causa della donazione di Costantino. Secondo la teoria delle due spade, il Papa, accanto alla spada–potere spirituale, voleva possedere anche la spada–potere temporale. Il carro si trasformò prima in mostro, e poi divenne preda del gigante.
- ²¹ *Paradiso*, XX, 56.
- ²² LORENZO VALLA dimosterà poi, nel XV secolo, la falsità di tale documento.
- ²³ Il *Codex Italicus* è la riproduzione di un codice trecentesco di origine veneta, frutto di una collaborazione scientifica fra le Università di Verona e di Szeged. Insieme al codice, è stato pubblicato anche il volume intitolato *Studi e Ricerche*, a cura di G. P. Marchi e J. Pál.
- ²⁴ Nel suo discorso si racchiude, in sintesi, il pensiero dantesco sull'istituto imperiale.

Sulla conoscenza del Petrarca in Ungheria nel Quattrocento

RÉKA LENGYEL

TIBOR KARDOS, NEL SUO ARTICOLO INTITOLATO *PETRARCA E LA FORMAZIONE DELL'UMANESIMO UNGHERESE*, PUBBLICATO NEL 1967, SCRIVE CHE «IL DESTINO DI UN GRANDE POETA EUROPEO FUORI DELLA SUA PATRIA, IN UN PAESE STRANIERO PRESENTA SEMPRE DELLE SORPRESE.»¹ Quanto a me, il mio destino mi lega da tempo a questo grande poeta, più esattamente al grande e imparagonabile autore, e questo destino presentava delle sorprese fin dagli inizi. Investigando le tracce del *De remediis utriusque fortunae* del Petrarca, in un catalogo di manoscritti medievali² mi sono accorta dell'esistenza di due manoscritti che si trovano nella Biblioteca Nazionale Széchényi: uno di questi codici contiene l'opera completa; nell'altro, invece, si può leggere il testo solo in forma abbreviata. Questo fatto in sé era una grande sorpresa per me perché mi ricordavo bene che, nel catalogo di NICHOLAS MANN³, fra i manoscritti non si trovano questi due di Budapest. Poi, sapendo che conosciamo soltanto 8-10 manoscritti di questo periodo, era un motivo di grande gioia vedere che la segnalazione di uno dei codici è datata Trecento. Dopo questa bella sorpresa ho ricevuto una grossa delusione quando, esaminati i due codici, mi sono dovuta rendere conto di: *a*) non avere in mano un codice trecentesco perché il cosiddetto è stato scritto sicuramente nel Quattrocento; *b*) non avere nessuna possibilità di supporre che i codici fossero copiati o almeno conosciuti nel secolo XV in Ungheria, essendo venuti nel nostro paese tantissimi anni dopo. Dunque, la fortuna del Petrarca in Ungheria per me è iniziata con due testi che evidentemente *non* erano conosciuti dai nostri bravi umanisti del XV secolo. Per curiosità, vi farò conoscere fra poco anche questi manoscritti nonchè un altro codice con testi petrarcheschi con il quale siamo entrati in rapporto solo in conseguenza di un gran malinteso; prima, però, parliamo un

po' di chi poteva leggere le opere del Petrarca in Ungheria nel Quattrocento e di che cosa leggeva.

Nonostante che abbiamo a disposizione pochissimi dati riguardanti questo problema, si può affermare per certo che erano stati gli umanisti italiani i primi a portare e far conoscere le copie dei testi del Petrarca in Ungheria. Uno dei primissimi mediatori era Pier Paolo Vergerio, conosciuto dal re Sigismondo in occasione di un'ambasciata, e che è arrivato in Ungheria nel 1417.

Il Vergerio, autore della prima biografia del Petrarca, curatore dell'eredità letteraria di lui, editore dell'*Africa*, esercitava influenza anche in Ungheria come seguace del Petrarca e possiamo misurare questo sull'*Epistolario* di János Vitéz, sul cambiamento dello stile cancelleresco ungherese.⁴

È logico e chiaro che le copie dei vari testi petrarcheschi posseduti dal Vergerio sono letti e ben conosciuti da János Vitéz che «con lo stesso spirito del Vergerio, di ammirazione e di imitazione nei confronti del Petrarca»⁵ ha mandato a Ferrara Janus Pannonius per studiare da Guarino, l'altro grande ammiratore e imitatore del Petrarca. L'epigramma di Janus sulla tomba del Petrarca ad Arquà è ben noto a tutti, e così anche le sue due altre poesie in cui elogia la poesia petrarchista. A Padova, tra il 1454 e il 1458, Janus leggeva ripetutamente l'intero *Canzoniere*, l'*Africa* e anche le *Epistolae metricae*, ritornando in Ungheria, portava con sé la profonda conoscenza, la stima e l'affetto al Petrarca.⁶

È sicuro che alla corte del Mattia Corvino non erano ignoti i sopraccitati libri, e che questo circolo ha conosciuto il nome e le opere del Petrarca soprattutto tramite Janus e Vitéz. Un altro tramite o mediatore della tradizione del grande maestro di tutti gli umanisti fu il Bonfini. Antonio Bonfini entrò in contatto con il re Mattia e la regina Beatrice d'Aragona e con la leggendaria Bibliotheca Corviniana negli anni ottanta, ed il suo rapporto con il re diventò sempre più stretto, fino ad essere nominato storico di corte. Il Bonfini, quale rappresentante tipico dell'educazione e della cultura umanistiche, conoscitore della lingua e della letteratura greco-latina, operava a lungo nella corte ungherese ed è diventato uno dei più importanti personaggi protetti dal mecenatismo del re. Nella sua monumentale opera storica, il *Rerum Hungaricarum Decades*, incontriamo il nome del Petrarca quattro volte. In primo luogo (2. 9. 335), l'autore ci dice cosa ha letto del re Francesco Roberto nel Petrarca; in secondo (2. 9. 390), fa riferimento all'incoronazione del poeta che ha avuto luogo presso il Campidoglio nel 1347⁷; in terzo (2. 10. 180), ci informa che il Bonfini aveva letto la lettera del Petrarca scritta al Barbato di Sulmona⁸; in quarto (2. 10. 200), anche che della visita di Cola di Rienzo ad Avignone alla corte del Clemente VI Bonfini si era accorto grazie al Petrarca.⁹ I manoscritti dei diversi testi del Petrarca furono copiati, già durante la vita del loro autore, da molte parti e stavano circolando fra gli umanisti sia entro che fuori i confini d'Italia. Secondo il catalogo del MANN citato già sopra, nel mondo esistono circa 150 manoscritti del *De remediis*, ma è molto probabile che ce ne siano anche molti di più (è evidente che questo catalogo non è completo – forse non lo sarà mai). Le ragioni di quest'incompletezza vanno ricercate nel fatto che

il *Remediis* era molto popolare (si può dire la più popolare fra le opere petrarchesche scritte in latino) sin dagli inizi, ma è vero anche che la situazione era simile anche nel caso degli altri testi. Così il Bonfini, che aveva studiato a Padova, Firenze e Ferrara, poteva conoscere ed anche copiare i manoscritti da lui considerati interessanti per far sì che venissero in seguito utilizzati. E poteva non soltanto conoscerli, ma anche farli conoscere in un'ambiente molto accogliente e propizio alla ricettività.

A proposito di Mattia e della sua corte, non possiamo eludere il caso interessante di una *Corvina* che in realtà non è una *Corvina*. A Parigi, nella Biblioteca Nazionale, c'è un manoscritto contenente i *Trionfi* e il *Canzoniere* del Petrarca, il Cod. Ital. 548.¹⁰ Il testo è stato copiato da un certo Antonio Sinibaldi nel 1475-76; il codice è riccamente illustrato, e le sette miniature sono il lavoro di un miniatore ignoto o finora non identificato. In base agli uccelli neri niellati simili a corvi che si vedono sulla tavola, TAMMARO DE MARINIS classificò il codice come una *Corvina*.¹¹ Seguendo questa indicazione ed esaminando il testo ed il libro intero sul microfilm per lei mandato da Parigi, KLÁRA CSAPODINÉ GÁRDONYI pensava che si trattasse di un lavoro commissionato da Mattia come dono di nozze per la moglie, e che solo più tardi, dopo la dispersione della biblioteca di Napoli, pervenisse in possesso del re di Francia. A lei sembrava che l'immagine sulla prima pagina (di cui, similmente alle altre, credeva che fosse lavoro di Francesco di Antonio del Cherico), quella, dunque, di un paesaggio con un fiume, una montagna e un castello, fosse la raffigurazione della veduta di Visegrád, e che lo stemma originale di Beatrice sul frontespizio fosse sostituito soltanto dopo da quello attuale, cioè dallo stemma dei reali di Francia. Per opera di MARIE-PIERRE LAFFITTE, adesso siamo sicuri: questo codice era solo una *Corvina* finta, non è mai giunto in Ungheria essendo stato preparato per Lorenzo de' Medici ed offerto a Carlo VIII dalla città di Firenze.¹²

A questo punto, dobbiamo dichiarare che, dopo aver perso la nostra finta *Corvina*, non abbiamo nessun codice o manoscritto con testo petrarchesco sia latino sia italiano: neanche i due manoscritti sopraccitati del *De remediis*, di cui potremmo dire che siano stati nostri, cioè che fosse arrivato in Ungheria già nel Quattrocento. L'antecedente di questi manoscritti contiene il testo intero insieme ad opere diverse di Lattanzio, di Pseudo-Lattanzio e di altri, e sulla prima pagina si vede una miniatura dorata. Il copista fu Cristoforo Pisarense, un frate agostiniano di cui sono conosciute alcune opere giuridiche e teologiche. Egli ha fatto il lavoro tra il gennaio e il settembre del 1464. La storia dell'arrivo di questo libro nel nostro paese non è conosciuta, però è assolutamente sicuro che nel secolo della sua nascita non poteva ancora essere qui da noi. Nell'altro codice (che, per un paio di giorni felici, credevo essere di origine trecentesca) si trova il testo in forma abbreviata: l'ignoto autore qualche volta prende quasi una mezza parte, mentre altre volte soltanto una o due sentenze dei dialoghi originali. Il testo fu copiato da un certo Filippo de Valle, nel 1480. Sulla successiva storia di quest'altro libro abbiamo alcune informazioni: nella seconda parte dell'Ottocento, un certo Iván Nagy lo ha comprato da un antiquario a Budapest e poi, nel 1889, lo ha donato al Museo di Balassagyarmat. Dal museo, nel 1950, è pervenuto nella raccolta della Biblioteca Nazionale Széchényi. Così, è chiaro che neanche questo codice era in Ungheria nel periodo esaminato.

Ho detto che non abbiamo a disposizione nessun manoscritto quattrocentesco di Petrarca né latino né italiano che fosse stato da noi conservato nel suo secolo. Però esiste un codice in origine del secolo XV che contiene un testo petrarchesco tradotto in ungherese in un linguaggio molto bello. Nel 1912 LAJOS KATONA dimostrò che i *Septem Psalmi penitentialis* conservati nel *Codice Festetich* erano pure di origine petrarchesca.¹³ Il codice è stato fatto intorno al 1493 per Kinizsi Pálné Magyar Benigna, decorato in modo molto ricco nello stile del Rinascimento, e contiene preghiere, tutte in lingua ungherese.

[Nel libro] non risulta che quella parte sia del Petrarca ma essa viene trattata come una preghiera, come una lotta interiore, simile ai *Salmi* [...]. Questa opera del Petrarca, lo sappiamo, nella Boemia già intorno al 1440 entrò in breviari e cominciò a staccarsi dall'autore.¹⁴

Il testo della traduzione ungherese risponde alla variante manoscritta della Boemia il cui autore è probabilmente un'amico del Petrarca, il cavaliere Sacramour de Pomiers. «In tal modo esso poteva facilmente pervenire a quelli dei prelati o anche frati ungheresi dopo la metà del secolo e, nell'epoca di Mattia, arrivare anche al bellissimo adattamento ungherese.»¹⁵

L'ultimo codice che può essere interessante è il *Codice Szalkai*, un libro che adesso si trova nella Biblioteca della Chiesa ad Esztergom ed in realtà non è altro che un allegato ad alcuni quaderni contenenti lezioni di scuola. Il possessore dei quaderni era László Szalkai, più tardi gran cancelliere ed arcivescovo di Esztergom, che li ha scritti quando studiava nella scuola cattolica di Sárospatak. Sul foglio 172 troviamo il nome del Petrarca in un discorso sull'educazione dei ragazzi. L'autore, cioè probabilmente un professore della scuola, dice che nell'educazione dei giovani ragazzi si devono seguire i consigli del Petrarca, citando i pensieri dello scrittore secondo cui il maestro dei ragazzi deve fare attenzione al fatto che gli studenti possano avere ottimi precettori nel conoscere i primi elementi della scienza letteraria dai migliori autori. ISTVÁN MÉSZÁROS, autore di un libro sul *Codice Szalkai*, suppone che questa citazione forse potrebbe essere presa dal *De remediis*, dal dialogo intitolato *De educatione puerorum*.¹⁶ In questo dialogo, però, non troviamo questi pensieri, e neanche qualcosa di simile a questi. Avendo fatto una ricerca completa sul testo del *Libro di Fortuna* sul CD contenente l'*Opera omnia* del Petrarca¹⁷, sono giunta alla conclusione che nemmeno nel testo integrale si può identificare un luogo a cui si riferiscano le parole del professore sconosciuto. Dopo, sempre con l'aiuto del CD, ho fatto la stessa ricerca anche sul testo delle *Epistole* e su altre opere. Risultato: nel materiale esaminato non si trovano le stesse parole o un discorso paragonabile a quello del codice. Così, finora non sono riuscita ad identificare il luogo citato, e per questo mi sembra che la soluzione del problema può essere il semplice fatto che il professore, sebbene creda di citare il Petrarca, in realtà – o non ricordandosi bene il contesto dove ha letto queste cose, o avendo letto un testo che pensava fosse del Petrarca – cita qualcun'altro.

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

BONFINI A., *A magyar történelem tizedei* [Rerum Ungaricarum Decades], trad. di Péter Kulcsár, Ballasi, Budapest 1995.

CSAPODINÉ GÁRDONYI K., «A párizsi Petrarca–Dante-kódex [Il codice Petrarca–Dante in Parigi]», in: Id., *Humanista kódexek nyomában* [Alla ricerca dei codici umanistici], Magvető, Budapest 1978, pp. 25–30.

CSAPODINÉ GÁRDONYI K., «Un manuscrit Pétrarque–Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et les rapports avec la «Bibliotheca Corviniana»», in: Acta Historiarum Artium, 1962, pp. 96–106.

KARDOS T., «Petrarca e la formazione dell'Umanesimo ungherese», in: AA. VV., *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Akadémiai, Budapest 1967, p. 67–90.

KATONA L., *Petrarca*, Franklin, Budapest 1907.

KRISTELLER P. O., *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries. Vol. IV. Alia itinera. Great Britain to Spain*, Brill, Leiden 1989.

MANN N., «The manuscripts of Petrarch's 'De remediis': a checklist», in: Italia Medioevale e Umanistica, Nr. 14, 1971, pp. 57–90.

MÉSZÁROS I., *A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola* [Il codice Szalkai e la scuola del Sárospatak alla fine del secolo XV], Akadémiai, Budapest 1972.

PETRARCA F., *Opera omnia* (CD-ROM), a cura di Pasquale Stoppelli, Lexis Progetti Editoriali, Roma 1997.

PÓCS D., «Urbino, Firenze, Buda – minták és párhuzamok a királyi könyvtár fejlődésében [modelli e paralleli nello sviluppo della biblioteca del re]», in: *Mátyás király öröksége – késő reneszánsz művészet Magyarországon, 16–17. század. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2008. március 28 – 2008. július 27.* [L'eredità del re Mattia – l'arte del tardo Rinascimento in Ungheria, Secoli XVI–XVII. Mostra alla Galleria Nazionale Ungherese, 28 marzo 2008–27 luglio 2008], a cura di Árpád Mikó e Mária Verő, MNG, Budapest 2008, pp. 147–163.

N O T E

¹ T. KARDOS, «Petrarca e la formazione dell'Umanesimo ungherese», in: AA. VV., *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Akadémiai, Budapest 1967, p. 67.

² P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum: a finding list of uncatalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries. Vol. IV. Alia itinera. Great Britain to Spain*, Brill, Leiden 1989.

³ N. MANN, «The manuscripts of Petrarch's 'De remediis': a checklist», in: Italia Medioevale e Umanistica, Nr. 14, 1971, pp. 57–90.

⁴ T. KARDOS, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 77.

⁶ Sull'influenza del Petrarca nelle opere di Janus pötete trovare ulteriori dettagli ed informazioni nell'articolo del KARDOS.

⁷ Cfr. A. BONFINI, *A magyar történelem tizedei* [Rerum Ungaricarum Decades], trad. di P. Kulcsár, Ballasi, Budapest 1995, p. 446.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 462.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 464.

¹⁰ VEDI K. CSAPODINÉ GÁRDONYI, «A párizsi Petrarca–Dante-kódex [Il codice Petrarca–Dante in Parigi]», in: Id., *Humanista kódexek nyomában* [Alla ricerca dei codici umanistici], Magvető, Budapest 1978, pp. 25–30, oppure: Id., «Un manuscrit Pétrarque–Dante de la Bibliothèque Nationale à Paris et les rapports avec la 'Bibliotheca Corviniana'», in: Acta Historiarum Artium, 1962, pp. 96–106.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 134.

¹²Vedi D. PÓCS, «Urbino, Firenze, Buda – minták és párhuzamok a királyi könyvtár fejlődésében [modelli e paralleli nello sviluppo della biblioteca del re]», in: AA. VV., *Mátyás király öröksége – késő reneszánsz művészet Magyarországon, 16–17. század. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 2008. március 28 – 2008. július 27.* [L'eredità del re Mattia – l'arte del tardo Rinascimento in Ungheria, Secoli XVI-XVII, Mostra alla Galleria Nazionale Ungherese, 28 marzo 2008–27 luglio 2008], a cura di Á. Mikó e M. Verő, MNG, Budapest 2008, p. 161. Altrimenti, il problema era molto facile da risolvere per il LAFFITTE: doveva soltanto prendere in mano il manoscritto. L'iscrizione sulla seconda pagina gli ha detto chiaramente che il libro, nonostante gli uccelli neri sulla tavola, è stato posseduto dal Lorenzo il Magnifico. Forse sarà un'altro mistero da risolvere perchè non si è vista l'iscrizione sul microfilm giunto a CSAPODINÉ.

¹³ Cfr. L. KATONA, *Petrarca*, Franklin, Budapest 1907, p. 114.

¹⁴ T. KARDOS, *op. cit.*, pp. 88–89.

¹⁵ *Ivi*, p. 89.

¹⁶ Cfr. I. MÉSZÁROS, *A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola* [Il codice Szalkai e la scuola del Sárospatak alla fine del secolo XV], Akadémiai, Budapest 1972, p. 256.

¹⁷ F. PETRARCA, *Opera omnia*, a cura di Pasquale Stoppelli, Lexis Progetti Editoriali, Roma 1997.

La concezione di Lorenzo il Magnifico sulla lingua e poesia volgare, in relazione alla *Raccolta Aragonese* – l'ampia silloge di antica poesia toscana e siciliana

L'ambiente mediceo-laurenziano è l'opera di valorizzazione della tradizione poetica e linguistica toscana dalle esperienze stilnoviste fino alla produzione contemporanea. La *Raccolta Aragonese* è una silloge che stabiliva il canone letterario toscano fondato non solo sui grandi trecentisti, ma anche sui poeti dell'ambiente mediceo e rappresenta meglio di qualsiasi documento il progetto politico-linguistico di espansione del modello toscano-fiorentino.

ESZTER PAPP

DALLE PAROLE DI RICCARDO TESI TRATTE DA *LA FORMAZIONE DELLA LINGUA COMUNE DALLE ORIGINI AL RINASCIMENTO*¹ APPARE CHIARO QUANTO L'*ANTOLOGIA ARAGONESE* E, IN PRIMO LUOGO, LA SUA CELEBRE *EPISTOLA PREFATORIA*² OCCUPI UN POSTO FONDAMENTALE NELL'AFFERMAZIONE DELLA LINGUA VOLTARE TOSCANO, NONCHÈ NELLA DESCRIZIONE DELLA STORIA DELLA POESIA VOLTARE ITALIANA A PARTIRE DALLA SCUOLA SICILIANA, ATTRAVERSO GLI STILNOVISTI E I TRE ANEA E, COSÌ, FINO ALLA POESIA DI LORENZO STESSO.

Vorrei esaminare quest'ampia silloge di poesia toscana e siciliana, messa insieme da Lorenzo il Magnifico e inviata nel 1476 al suo amico, il giovane principe Federico d'Aragona, soprattutto dal punto di vista del contenuto, dal momento che nella mia tesi di laurea avevo svolto piuttosto un'analisi filologica³, comparando ed esaminando le tre famose copie della Raccolta, rispettivamente i codici Laurenziano XC inf. 37 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, il Palatino 204 della Nazionale Centrale di Firenze e il ms. Italiano 554 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Il Libro di Ragona, chiamato così dal COLOCCI in uno dei suoi indici di rime antiche – il codice Vaticano lat. 4823⁴, ritengo sia una tappa essenziale vuoi per la riflessione e concezione critica del Magnifico (e del Poliziano) sulla poesia e lingua volgare, vuoi per l'ulteriore ragionamento di Lorenzo sul tema nel suo *Comento*⁵: è a proposito di questa linea appunto che vorrei approfondire il discorso iniziato già nella mia tesi.

Nella prima parte della mia esposizione vorrei accennare al percorso Landino–Poliziano–Lorenzo sul ragionamento attorno alla lingua volgare prendendo, come punto di riferimento, sempre l'Epistola prefatoria della Raccolta e le lievi differenze nell'ulteriore concezione del Magnifico che emergono nel Proemio del suo *Comento*.

Nella seconda parte della relazione, vorrei parlare della poesia volgare del Magnifico. Invece di delineare i punti sostanziali della concezione poetica di Lorenzo, prendendo in esame le varie fasi del suo poetare lungo tutto l'arco della vita – che per la loro vastità e varietà non ammettono in questa sede un riassunto soddisfacente ed esauriente – ho spostato il mio discorso sulla linea evolutiva della poesia laurenziana, assumendo a esempio solo alcuni tratti essenziali del *Canzoniere* di Lorenzo – la sezione laurenziana della Raccolta Aragonese e il suo *Comento de' miei sonetti*⁶ –, tutti in relazione all'epistola prefatoria dell'Antologia da lui fatta preparare.

Scoprendo, nel lavoro di tesi, un nesso stretto tra il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo e la silloge aragonese, ho sostenuto che le rime laurenziane aggiunte alla Raccolta contribuirono in grande misura alla successiva ripresa dell'attività lirica del poeta-Lorenzo e alla decisione di intraprendere un commento del proprio *Canzoniere*, accettando, tra l'altro, l'opinione espressa dal MAZZACURATI, in *Rinascimenti in transito*⁷. Ora, però, vorrei modificare un po' il discorso, perché credo si debba proseguire su una linea più complessa, in quanto nel *Comento*, a mio avviso, Lorenzo oltrepassa le idee espresse nell'Epistola prefatoria della Raccolta – la composizione della quale, tra l'altro, è attribuita ad Angelo Poliziano: tale ipotesi, sostenuta già da MICHELE BARBI, è confermata da vari saggi, tra i quali quelli di SANTORO⁸ e di ZANATO⁹.

Anche se nell'Epistola prefatoria si sente circolare lo spirito e la concezione del Magnifico – che fu il committente dell'Antologia e, ovviamente, dell'Epistola stessa – nel suo Proemio al *Comento* egli espresse delle idee lievemente differenti da quelle espresse nell'Epistola (la redazione definitiva del *Comento* è infatti posteriore alla stesura dell'Antologia). Anche se può trattarsi di una collaborazione tra Lorenzo e Poliziano – e sicuramente così fu – nella stesura dell'Epistola, per varie divergenze tra l'idea ivi espressa e il concetto presente nel *Comento*, diventa tuttavia importante la questione dell'attribuzione di paternità al Poliziano della lettera accompagnatoria.

Veniamo prima però alle somiglianze tra le idee del Magnifico e del Poliziano.

Per quanto attiene alla lingua volgare, nel discorso dell'Epistola dobbiamo tener presente anche la linea Landino–Poliziano–Lorenzo, e qui mi baserò soprattutto sulle osservazioni del CARDINI¹⁰. Essendo discepoli tanto Lorenzo che Poliziano del Landino, prendono molto dal loro maestro, ma anche lo oltrepassano, in quanto Poliziano, diversamente dal Landino, fa un riesame critico dell'intera tradizione e assume la difesa della lingua volgare toscana non teoricamente, bensì mediante un recupero storico-filologico. E lo fa insieme a Lorenzo. Possiamo osservare l'oltranza della difesa del toscano che va al di là delle posizioni landiniane. Nel Poliziano, e così anche in Lorenzo, si assiste a un recupero formidabile del Duecento e dello Stilnovo, del Petrarca, presentati chiaramente nell'epistola aragonese, rispetto alla scelta molto selettiva del percorso culturale condotto dal Landino. Al contentutismo di Landino si oppone un formalismo strenuo. Nel Poliziano si crea una dialettica tutta interna alla forma, all'ideale stilistico, in cui si contrappongono la leggiadria e la rozzezza: di qui la citazione sul giudizio limitativo intorno a Dante nell'Epistola della Raccolta: «Cino da Pistoia [...] il quale primo, al mio parere, cominciò

l'antico rozzore in tutto a schifare, dal quale né il divino Dante, per altro mirabilissimo, s'è potuto da ogni parte schermire.»¹¹ Quindi Lorenzo e Poliziano sono **contro** la prospettiva quattrocentesca e albertiana e **contro** l'assoluta superiorità di Dante: opinione invece propria del Landino – comunque neanche questo è un discorso così semplice, almeno da parte di Lorenzo, come vedremo in seguito. Riassumendo, la differenza fondamentale tra le tesi del Landino e quella della coppia Poliziano–Lorenzo è la seguente: nel primo si riscontra una prospettiva quattrocentesca-albertiana, mentre nel signore medico e nel Poliziano se ne individua una duecentesca e stilnovistico-petrarchesca. È curioso constatare anche che mentre nell'Antologia aragonese figurano tutti i poeti che presero parte del Certame Coronario albertiano, non vi figura l'Alberti stesso, né vi figura Leonardo Dati, due poeti cari al Landino. Dante viene ricacciato dall'Epistola sia per la sua rozzezza che per il suo essere ancora medievale. Non ricacciato nel senso letterale della parola, essendo «per altro mirabilissimo», come vedremo in seguito.

L'epistola prefatoria, anche secondo le osservazioni del TESI – che attribuisce pienamente la lettera accompagnatoria al Poliziano – mira a difendere il primato del toscano come volgare-guida della letteratura e pone i presupposti della sua affermazione nel ruolo di lingua comune fuori dei suoi confini geografici.

Dell'*Epistola prefatoria* parla ancora dettagliatamente DANIELA DELCORNO BRANCA nel suo saggio intitolato *Savonarola e la cultura laurenziana: note su Poliziano e Dante*¹², dove tratta della posizione del Poliziano all'interno dell'acceso dibattito fiorentino contemporaneo sulla supremazia di Dante. La DELCORNO BRANCA definisce l'epistola a Federigo d'Aragona come il primo fondamentale banco di prova della riflessione di Poliziano su Dante, sia pure provocata dalle esigenze della politica culturale laurenziana. Poi aggiunge ancora che la posizione originale dell'*Epistola* (e dell'annessa *Raccolta Arag.*) – in qualche modo isolata all'interno del dibattito fiorentino sulle Tre Corone – è stata analizzata con grande acutezza da GIULIANO TANTURLI¹³ sottolineando come, nel pur comune superamento del contenutismo poetico a vantaggio della forma che l'avvicina al peraltro antitetico Landino, la sua caratteristica consista nel tentativo di costruire una prospettiva storica attraverso una documentazione, quindi una metodologia storico-filologica applicata alla tradizione volgare, come già avevo accennato prima.

Ancora la DELCORNO BRANCA dice dell'*Epistola*, per quanto riguarda l'opinione del Poliziano (e così, in parte, ma solo in parte, anche del Magnifico) su Dante: il Dante del Poliziano è soprattutto il Dante della *Commedia*, opera che restava senza possibilità di confronti – come già sosteneva Leonardo Bruni: «[...] vantaggia ogni opera del Petrarca» –; nella lirica Dante aveva una posizione di spicco, ma doveva cedere o di fronte al Petrarca, o, come si ricava dall'epistola, di fronte al «vago, dolce e peregrino stile» di Cavalcanti e soprattutto di Cino da Pistoia. A rileggere nel suo contesto la discussa censura sull'«antico rozzore» di Dante appare chiaro che essa si riferisce alla linea di svolgimento del linguaggio lirico, dai siciliani a Cino, e lascia fuori la *Commedia*, alla quale l'espressione «per altro mirabilissimo» nella citazione: «[...] il quale primo [Cino da Pistoia], [...] cominciò l'antico rozzore in tutto a schifare, dal quale né il divino Dante, **per altro mirabilissimo**, s'è potuto da ogni

Quingenti . 16.

Allo Illustrissimo S^{re} Federico de Aragona figliolo
del Re de Napoli,

Ripensando assai volte inco medesimo Ill^{mo} Signor
mio FEDERICO Quale intra molte et infinite
Laudi delli antiqui tempi fosse la piu eccellente,
una per certo sopra tutte l'altra essere gloriosissima
ma et quasi singulari ho giudicato che nessuna Illustre et
virtuosa opera ne di mano ne d'ingegno si puote immaginare
alla quale in quella prima età non fossero et in publico &
in priuato grandissimi premij et nobilissimi ornamenti
apparecchiati. Impero che si come dal mare oceano tutti
li fiumi et fonti si dice hauer principio, cosi da questa una
egregia consuetudine tutti i famosi fatti et le marauigliose
opere delli antiqui huomini s'intende esser derivati. Lo
honor e ueramente quello che porge a ciascuna arte uirtu
mento ne da altra cosa quanto dalla gloria sono li animi
di mortali alle preclare opere infiammati. A questo fine ad
unque a Roma i magⁿⁱ triumphi in grechia i famosi giuochi
del monte olimpo apparso, e ad ambedue el poetico et orato
rio certame con tanto studio fu celebrato. Per questo solo
el carro et arco triumphale e marmorci trophai, li ornatis
simi theatri, le statue, le palme, le corone, le funebre lau
dationi, per questo solo infinite altri mirabilissimi orna
menti furono ordinati. Ne d'altronde ueramente hebbero ori
gine li leggiadri et alteri fatti et col seno et co' la spada et
tante mirabili eccellentie de ualerosi antichi, li quali senza al

La prima parte dell'Epistola prefatoria del manoscritto Palatino 204.

parte schermire¹⁴ allude, qualora non si voglia intenderlo come un tipico omaggio alla supremazia dantesca.

Continuando però adesso lungo il percorso tracciato dal TESI, egli sostiene come nell'Epistola «si tratti di una lingua non dialettale e regionale, ma già consapevole delle sue potenzialità migratorie e unificatrici, cioè il toscano dei poeti medicei continua e perfeziona l'opera livellatrice avviata dai trecentisti.» Ritengo quest'osservazione un rilievo essenziale per quanto riguarda la critica della Raccolta e di Lorenzo stesso (non dimentichiamo che anche se la lettera deve essere scrittura del Poliziano, egli dovette comunque esprimere – oltre ai propri gusti – soprattutto lo stile e l'opinione del suo magnifico committente), visto che anche il TESI pensa quanto io avevo già accennato nella mia tesi, che la silloge aragonese, essendo il primo riassunto sistematico della poesia e tradizione volgare due-trecentesca, diede un apporto notevole alla rivalutazione e allo sviluppo della lingua volgare toscana (e fiorentina) che, diventando in seguito la lingua nazionale della penisola, si presenterà come contributo essenziale alla nascita dell'Italia Unita, formulata nella mente del Magnifico quattrocento anni prima della sua realizzazione.

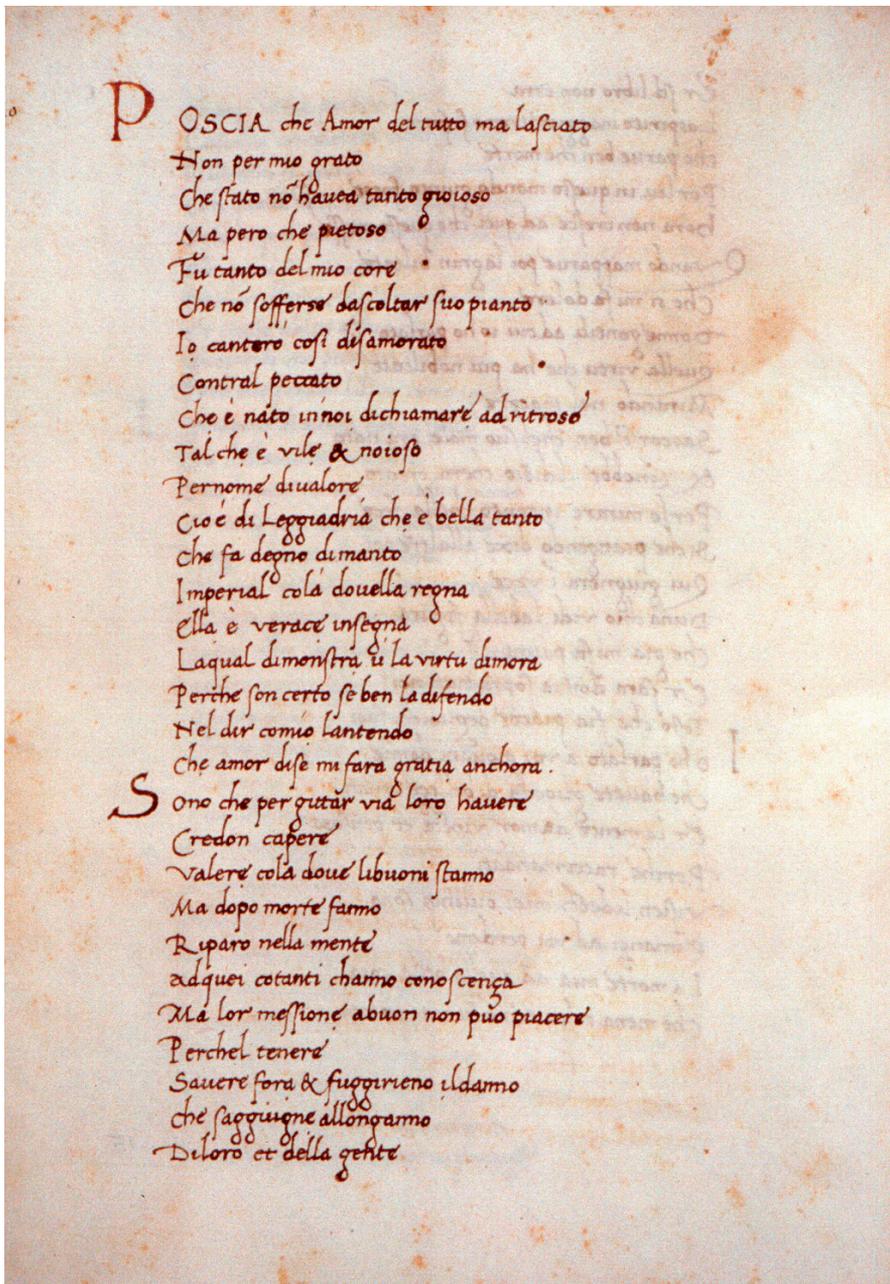
Il discorso si fa ancora più complicato se vediamo l'*istanza classicistica* di Landino, Lorenzo e Poliziano: per Landino è molto importante la tradizione classica e la conoscenza del latino, appunto come dice nella sua *Prolusione* petrarchesca – che viene in seguito oltrepassata dal modello dantesco –: «è necessario essere latino chi vuole essere buono toscano»¹⁵; e vede in Dante la persona che ha riconosciuto per primo e meglio che la lingua e letteratura moderna non potevano svilupparsi se non mediante un classicismo vero e perfetto e non attraverso assidui trasferimenti di lingua, arte e cultura latina¹⁶. Per Poliziano similmente; ma per lui questi modelli della tradizione classica non devono essere solamente gli autori dell'età aurea: non essendo Poliziano un seguace del ciceronianismo, rivendica la validità artistica anche degli scrittori della latinità più tarda¹⁷. Perché è importante sottolineare tutto questo? Perché credo che solo attraverso la conoscenza delle altre opinioni circolanti possiamo cogliere veramente il concetto di Lorenzo, da un lato fortemente influenzato da loro, dall'altro invece capace di formulare delle idee proprie, con le quali, a mio parere, riesce in un certo senso ad oltrepassare i suoi contemporanei, almeno per la sua concezione sulla lingua volgare. Qualcosa di ciò poté intuire anche Landino che, nonostante le idee differenti da quelle del Magnifico e il poetare esclusivamente volgare del suo discepolo, lo ritenne il maggior poeta del secolo.

Giovanni Pico della Mirandola, in una celebre epistola sulla poesia del Magnifico¹⁸, riconosce la necessità del superamento fra la discordia della linea contentutistica e quella formalistica in una *sintesi superiore* – Pico, come il Poliziano dei *Nutricia*, avrebbe esaltato, anche per motivi di gratitudine, il *Comento de' miei sonetti* di Lorenzo de' Medici che sarebbe allora il modello del contemporaneo *Comento sopra una canzone de amore* di Pico¹⁹ –: questo problema è ormai la vera materia del contendere; ci si pone o sulla linea *formalistico-petrarchesca*, ma di scarsa profondità, o su quella dell'*antico «rozzore» di Dante*, ma «*sensibus, grandior et sublimior*». Si ha bisogno dunque di una nuova poesia che tenga conto delle giuste esigenze di entrambe le linee e le integri. Secondo Pico, questo era quello che ave-

va già fatto il Magnifico nella sua poesia matura del *Comento*, dove la lirica filosofica e amorosa e la filosofia sono presenti, «nate dalle nozze tra il *Canzoniere* e la *Commedia* dantesca». D'altra parte il Landino e il Magnifico hanno in comune una considerazione simile dell'eredità di Dante e della fortuna della *Commedia* dantesca: si ha bisogno di un dantismo **ben più sostanziale** («Dante ha assai perfettamente assoluto che in diversi autori, così greci come latini, si truova» – come scrive nel *Comento* Lorenzo) di una nozione antiformalistica e il suo messaggio ideologico-religioso poteva benissimo essere salvaguardato anche calandolo nel genere lirico e nella poesia d'amore di ascendenza petrarchesca, come aveva fatto Lorenzo. Così, attraverso la mediazione di Lorenzo e di Pico, era proprio la sostanza del discorso landiniano che passava²⁰. Riassumendo, possiamo dire che Lorenzo ha comunque ripreso il filo dantesco contenutistico della sua poesia, non mai del tutto abbandonato, conciliandolo alla forma della lirica petrarchesca, anch'essa quasi sempre presente nella sua poesia, soprattutto nel suo *Canzoniere*, allontanandosi in questo modo un po' dal Poliziano.

Vediamo ora cosa dice Lorenzo della lingua volgare nel *Proemio*. Difendendosi dall'obiezione di aver scritto in volgare, il Magnifico dà «più meditate lodi» alla «materna lingua» che nell'*Epistola prefatoria*. Oltre a ritenere la lingua volgare copiosa, abbondante, atta a esprimere bene il senso e concetto della mente, quello che fa più eccellente una lingua è quando in essa sono scritte cose *subtili, gravi, necessarie*. Ma le cose veramente nuove e differenti rispetto all'*Epistola* sono per prima cosa, come dice Lorenzo nel *Comento*, le osservazioni su: «Chi negherà nel Petrarca trovarsi uno stile grave, lepido e dolce, e queste cose amoroze con tanta gravità e venustà trattate, quanta senza dubbio non si truova in Ovidio, Tibullo, Catullo, Propertio e alcuno altro latino?»²¹. In questo senso devo trovarmi d'accordo con il SANTORO che, paragonando le due opere (l'*Epistola* e il *Comento*), afferma che mentre nella lettera aragonese l'esaltazione della lingua volgare non viene mai sfiorata dalla polemica verso la lingua e letteratura latina, anzi, l'avviamento del discorso sul volgare è preso paradossalmente dal ricordo di un'epistola latina del Petrarca!²² Questo era il modo di saldare la letteratura in volgare alla tradizione classica, così cara al Poliziano – ma anche agli altri –; nel *Comento* invece possiamo osservare il tono polemico verso la letteratura latina: Lorenzo esalta il volgare al di sopra di ogni altra lingua, anzi, antepone i poeti volgari ai sommi poeti della latinità: il che non vuol dire che i modelli classici non gli siano cari, ma se ne vuole in certo senso distaccare – per lo stile, il linguaggio sicuramente – per seguire la propria via autonoma. I modelli classici devono essere senz'altro conosciuti, è necessario sapere il latino, perché, secondo il Landino, senza quella base culturale non possiamo diventare neanche buoni toscani. Lorenzo accetta questo (anzi anch'egli usa le fonti classiche – vedi per es. l'*Ambra* e il saggio attorno al problema di ROSSELLA BESSI²³, nonché il suo saggio *La suggestione del mondo classico*²⁴).

In Lorenzo inoltre è riscontrabile anche un atteggiamento critico di fronte al volgare stesso: riconosce infatti l'*adolescenza* di questa lingua che deve fare ancora tanti progressi, così che probabilmente nella sua *gioventù* o *età adulta* possa venire in maggiore perfezione. In questa prospettiva progressiva di Lorenzo possia-



Una pagina del manoscritto Laurenziano XC inf. 37:
 una canzone di Dante Alighieri: «Poscia che amor del tutto ma lasciato»
 che non è presente nel ms. Palatino 204.

mo vedere delle idee simili a quelle del Landino, mentre nell'epistola di mano del Poliziano, anche se voluta da Lorenzo, si riscontra un'ammirazione quasi *incondizionata* verso la lingua volgare (almeno per il suo stato attuale – le critiche sono presenti verso il passato come per es. il già accennato «antico rozzore» di Dante): «Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa e gentile [...] si puoté immaginare»²⁵; insomma, è una vera e propria apoteosi della lingua volgare che, secondo il CARDINI, forse non dobbiamo prendere troppo alla lettera, ma senza questa affermazione non potremmo capire sia l'oltranza che ispira la poesia delle *Stanze* del Poliziano, sia le ragioni che spinsero il committente della *Raccolta* – il Magnifico – a volersi esprimere per tutta la sua vita esclusivamente nella lingua della *sua città*²⁶.

Veniamo ora alla linea evolutiva della poesia laurenziana e la concezione poetica del Magnifico.

Alla prima fase della poesia di Lorenzo appartengono le rime improntate alla lezione petrarchesca – il suo *Canzoniere*, appunto –, ma anche qui è possibile fare una distinzione interna, fra una prima maniera ancora legata alla lirica minore del Trecento e del primo Quattrocento e un'altra fase successiva, di più fedele imitazione petrarchesca, ma dove sono riscontrabili già degli echi danteschi. Stando all'opinione del MARTELLI²⁷, il vero e proprio *Canzoniere* laurenziano, quello appunto improntato ai RVF petrarcheschi, che narra una storia d'amore con un suo inizio e un suo svolgimento, non sussiste al di là del cca. 75esimo componimento – opera organica, composta negli anni Sessanta del Quattrocento –, dopodiché segue solo una serie di sonetti messi uno dopo l'altro. Infatti, proprio col num. 80 i sonetti cominciano a far parte del *Comento*, segno evidente del fatto che quando Lorenzo cominciò a costruire nella forma attuale (o quasi) il *Comento*, forse, alla metà cca. degli anni Settanta, dovette abbandonare il progetto del *Canzoniere*, che non sopravvisse²⁸.

Stando all'edizione critica delle opere di Lorenzo, curata da ZANATO²⁹, nella sezione laurenziana della *Raccolta* possiamo riscontrare 16 pezzi del Magnifico, 11 poesie tratte dal suo *Canzoniere*, fatte precedere a 5 canzoni a ballo. I 4 sonetti più recenti da lui composti per la morte di Simonetta Cattaneo, oltre ad essere presenti anche nel *Comento* (sono i primi quattro sonetti della sezione), qui sono divisibili in due coppie: in apertura e in chiusura della sezione. La vera novità rispetto al suo *Canzoniere* sta nel fatto di un'apertura timida, però sempre più decisa allo *Stilnovo* e ai temi petrarcheschi³⁰.

Timida, dico, ma vedremo che nell'*Epistola* quest'apertura è tutt'altro che timida: anche da qui si vede forse nella stesura della lettera la presenza di un'altra mano. Tuttavia il Magnifico riesce ad allargare e anche modificare i confini della sua lirica, fino a quel momento saldamente legata al Petrarca. Ma ciò non vuol dire l'annullamento del fare poetico petrarcheggiano: il lessico si farà più ricco, ma anche più topico. Il petrarchismo si riscontra sul piano retorico e sintattico, l'apertura allo *Stilnovo* invece si vede chiaramente nel discorso che diviene più argomentativo. L'atteggiamento critico del Magnifico, così come si manifesta nella *Raccolta*, significa un'apertura *non unidirezionale* agli stilnovisti; ci sono infatti significative con-

comitanze fra i versi laurenziani e gli altri componimenti presenti nella *Raccolta*. Per esempio, i due Buonaccorso da Montemagno e Cino Rinuccini: il salvataggio dei loro nomi e componimenti vuol dire da un lato la possibilità di poter veramente allargare le basi culturali ed espressive della versificazione laurenziana, dall'altro – e ciò non è compito secondario della *Raccolta* – di riconoscere nelle scelte di Lorenzo il suo ruolo di codificatore delle presenze e gerarchie della silloge aragonese. Con la sezione laurenziana il Magnifico, senza complessi di inferiorità, volle dare da sé un'immagine non monocroma: un poeta d'amore in grado di toccare diversi registri, dal comico al tragico (canzoni a ballo, sonetti, ballata di diletto religioso)³¹, infatti si legge anche nell'*Epistola*:

Abbiamo ancora nello estremo del libro [...] aggiunti alcuni delli nostri sonetti et canzone [...], li quali, se degni non sono fra sì maravigliosi scritti essere annumerati, alme-
no per far alli altri paragone [...], non sarà forse inutile stato averli con essi collegati.³²

Come si vede, la figura di Lorenzo, tra Landino e Poliziano, non è certo quella, spesso delineata dalla critica, di un dilettante di gusto raffinato, ma di un intellettuale complesso, che sa anche piegare gli studi alle necessità della politica, in particolare alla difesa e promozione, anche attraverso la poesia e la lingua, dell'imperio fiorentino.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, 4 maggio–30 giugno 1992, a cura di A. Lenzuni, Comitato Nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Silvana Editoriale, Milano 1992.
- AA. VV., *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Einaudi–Gallimard, Torino 1997.
- AA. VV., *Il volgare come lingua di cultura dal Trecento al Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale, Mantova, 18–20 ottobre 2001, a cura di A. Calzona, F. P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Leo S. Olschki, Firenze 2003.
- AA. VV., *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, Convegno di Studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992, Pacini, Pisa 1996, Letteratura – Tomo II.
- AA. VV., *Lorenzo dopo Lorenzo. La fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, Biblioteca Nazionale, 4 maggio–30 giugno 1992, a cura di P. Pirollo, Comitato Nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1992.
- AA. VV., *Umanesimo e Rinascimento. Studi offerti a Paul Oskar Kristeller da V. Branca, A. Frugoni, E. Garin, V. R. Giustiniani, S. Mariotti, A. Perosa, C. Vasoli*, Leo S. Olschki, Firenze MCMMLXXX.
- BARBI M., *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Società Dantesca Italiana, Firenze MCMXV (ristampa fotomeccanica, ivi 1965).
- BAUSI F., «L'epistola di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici. Testo, traduzione e commento», in: *Interpres*, Nr. 17, 1998, pp. 7–57.
- BESSI R., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Leo S. Olschki, Firenze MMIV.
- CARDINI R., «Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare», in: Id., *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 113–232.

- DE CAPRIO V. – GIOVANARDI S., *I testi della letteratura italiana: dalle origini al Quattrocento*, Einaudi Scuola, Milano 1993.
- FLAMINI F., *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Le Lettere, Firenze – ristampa a Bologna 1977.
- GARIN E., *L'Umanesimo italiano*, Laterza, Roma–Bari 1993.
- MARTELLI M., «Il filtro degli anni Sessanta», in: ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 241–254, 269–284.
- MAZZACURATI G., «Storia e funzione della poesia lirica nel *Comento* di Lorenzo de' Medici», in: ID., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 7–26.
- MEDICI L. DE', *Opere*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1992.
- SANTORO M., «Poliziano o il Magnifico?», in: *Giornale italiano di filologia*, I, 1948, pp. 139–149.
- AA. VV., *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*, a cura di G. C. Garfagnini, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001.
- WALTER I., *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Donzelli, Roma 2005.

NOTE

- ¹ R. TESI, «La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento», in: ID., *Storia dell'italiano – La lingua letteraria alla fine del '400*, Laterza, Roma–Bari, 2001, p. 168.
- ² Il testo dell'*Epistola* è tratto da: LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913 (II ed. 1939), vol. I, pp. 3–8. (Si può leggere anche in G. CONTINI, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze, 1976; e in: AA. VV., *Prosatori volgari del Quattrocento*, a cura di C. Varese, Ricciardi, Milano–Napoli 1955, pp. 985–990.)
- ³ Cfr. E. PAPP, *La Raccolta Aragonese e la concezione di poesia di Lorenzo de' Medici*, Tesi di laurea, Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest, 2002. Relatore: Prof. József Takács.
- ⁴ Cfr. M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Società Dantesca Italiana, Firenze MCMXV (ristampa fotomeccanica, ivi 1965).
- ⁵ Cfr. L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1992 (introduzione al *Comento* di Lorenzo di T. Zanato), pp. 555–564.
- ⁶ Cfr. *Ibidem*.
- ⁷ Cfr. G. MAZZACURATI, «Storia e funzione della poesia lirica nel *Comento* di Lorenzo de' Medici», in: ID., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996, p. 9 in part.
- ⁸ Cfr. M. SANTORO, «Poliziano o il Magnifico?» (Sull'attribuzione dell'*Epistola* a Federico d'Aragona), in: *Giornale italiano di filologia*, I, No. 2, 1948, pp. 139–149.
- ⁹ Cfr. L. DE' MEDICI, *op. cit.* (Introduzione alla *Raccolta aragonese*, Sonetti e canzone), pp. 313–320.
- ¹⁰ Cfr. R. CARDINI, «Cristoforo Landino e l'Umanesimo volgare», in: ID., *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 113–232.
- ¹¹ Il testo dell'*Epistola* è tratto da: L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913 (II ed. 1939), vol. I, pp. 3–8.
- ¹² Cfr. D. DELCORNO BRANCA, «Savonarola e la cultura laurenziana: note su Poliziano e Dante», in: AA. VV., *Una città e il suo profeta: Firenze di fronte al Savonarola*, a cura di G. C. Garfagnini, SISMEL Edizioni Del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 139–159.
- ¹³ Cfr. G. TANTURLI, «La Firenze laurenziana davanti alla propria storia letteraria», in: AA. VV., *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G. C. Garfagnini, Leo S. Olschki, Firenze 1992, in part. pp. 27–347.

- ¹⁴ Il testo dell'*Epistola* è tratto da: L. DE' MEDICI, *op. cit.* (1913), pp. 3–8.
- ¹⁵ C. LANDINO, «Prolusione petrarchesca», in: ID., *Scritti critici e teorici*, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, p. 38, vv. 1–2.
- ¹⁶ Cfr. C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, cit.
- ¹⁷ Cfr. *ibidem*.
- ¹⁸ Cfr. F. BAUSI, «L'epistola di Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo de' Medici. Testo, traduzione e commento», in: *Interpres*, Nr. 17, 1998, pp. 7–57.
- ¹⁹ Cfr. P. CESARE BORI, *Pluralità delle vie. Alle origini del Discorso sulla dignità umana di Giovanni Pico della Mirandola*, Feltrinelli, Milano 2000.
- ²⁰ Cfr. R. CARDINI, *op.cit.*
- ²¹ L. DE' MEDICI, «Comento de'miei sonetti. Proemio», in: ID., *Opere*, cit. (1992), p. 582, vv. 95–96.
- ²² Cfr. M. SANTORO, *op.cit.*
- ²³ Cfr. R. BESSI, «L'Ambra di Lorenzo», in: ID., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Leo S. Olschki, Firenze MMIV, pp. 179–215.
- ²⁴ Cfr. R. BESSI, «La suggestione del mondo classico», in: AA. VV., *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, Convegno di Studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena, 5–8 novembre 1992, Pacini, Pisa 1996, Tomo II, pp. 375–385.
- ²⁵ Il testo dell'*Epistola* è tratto da: L. DE' MEDICI, *op.cit.* (1913), pp. 3–8.
- ²⁶ Cfr. R. CARDINI, *op.cit.*
- ²⁷ Cfr. M. MARTELLI, «Il filtro degli anni Sessanta», in: ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 241–254, 269–284.
- ²⁸ Cfr. *ibidem*.
- ²⁹ Cfr. L. DE' MEDICI, *op. cit.*, p. 315.
- ³⁰ Cfr. *ibidem*.
- ³¹ Cfr. *ivi*, pp. 315–316.
- ³² Il testo dell'*Epistola* è tratto da: L. DE' MEDICI, *op. cit.* (1913), pp. 3–8.

La questione dell'immortalità dell'anima nelle utopie cinque- e seicentesche

MÁRTON RÓTH

PENCHÉ A PRIMA VISTA LA QUESTIONE DELL'IMMORTALITÀ DELL'ANIMA POSSA SEMBRARE UN ARGOMENTO DI POCA RILEVANZA, ESSA SVOLGE UN RUOLO ESSENZIALE ALL'INTERNO DELLE UTOPIE. LA SUA IMPORTANZA NASCE DAL FATTO CHE OLTREPASSA I LIMITI DELL'ARGOMENTO RELIGIOSO: DIVENTA UN PROBLEMA POLITICO-SOCIALE CHE DETERMINA FONDAMENTALMENTE L'INTERA STRUTTURA DELLA SOCIETÀ.

Patrizi dedica il primo capitolo della *Città felice* alla questione della natura dell'uomo. Avendo il «commune consentimento de' filosofi»¹ – come egli stesso scrive nelle prime righe – Patrizi divide l'unità dell'essere umano in due parti principali e separa l'anima dell'uomo dal suo corpo mondano. La prima «è immortale ed incorrottile, sola a sé stessa è bastante»², mentre il corpo, come una cosa materiale e «di deboli parti composta»³, richiede delle cose estrinseche – come il mangiare, il bere, il ripararsi dal freddo e caldo – ed esige la cura dell'anima, la quale lo governa. L'origine di questo dualismo risale alla *Politica* di Aristotele, visto che Patrizi venne ad una conclusione conforme a quella del filosofo greco: «l'animale è essenzialmente costituito di anima e di corpo, dei quali per natura l'una comanda e l'altro obbedisce»⁴. Quindi, anche Aristotele ribadisce che l'anima esercita sul corpo un'autorità padronale⁵, però – similmente al Chersino – non perde mai di mira che le soddisfazioni delle esigenze corporali sono i requisiti primari⁶ per raggiungere la felicità.

Allo stesso modo degli altri utopisti dell'epoca anche in Patrizi appare il concetto dell'immortalità dell'anima. Nel caso dei suoi contemporanei la premessa della perpetuità dell'anima si nutre di una spiegazione teologica, mentre per il Cher-

sino la supposizione prende le sue radici dalla filosofia antica: da Platone e da Aristotele.

All'opposto dei filosofi presocratici, in Platone e in Aristotele appare la concezione dell'anima come una sostanza immateriale che è il luogo nel quale si concentrano le attività mentali (riflessione, sensazione, volontà). I due filosofi postulano l'anima, ovvero, la suppongono come una conseguenza delle loro premesse. Per Platone le connessioni essenziali dell'ontologia dei due mondi (cioè la distinzione del mondo trascendente delle idee dal mondo immanente) rendevano evidenti l'incorporazione delle dottrine dell'immortalità dell'anima e della reincarnazione⁷ nella sua epistemologia. L'anima immortale, alloggiata nella testa umana, dopo la rovina del corpo giunge nel mondo delle Idee, che può conoscere in misura maggiore o minore a seconda di quella che è stata la vita mondana del suo possessore. Le anime immortali, secondo la cornice mitica della reincarnazione, rinascono dopo mille anni in qualche corpo, dimenticando tutto quello che hanno imparato nel mondo delle Idee, perché queste nuove unità del corpo e dell'anima, prima della loro nascita, bevono dal fiume Amelete della pianura del Lete⁸. Il neonato proprio per questo non sa niente, ma l'esperienza delle cose gli suscita la rimembranza delle Idee corrispondenti. L'esperienza grazie alla *methexis* rende possibile che la cosa mondana divenga simile a quell'Idea alla quale partecipa e sia riconoscibile tramite il processo del ricordo. Così secondo Platone tutta la cognizione e lo studio, che vengono suscitati dall'esperienza e realizzati dal dialogo, sono un ricordo. La chiave della conoscenza è quindi l'immortalità dell'anima, che presuppone però la dottrina delle Idee⁹.

Platone ragiona sull'immortalità dell'anima non soltanto nel *Fedone*, ma anche nella sua *Repubblica*, che può essere considerata come precedente a tutte le utopie moderne. Platone anche qui ribadisce le ipotesi già osservate nel caso del *Fedone*, però in questo caso l'argomentazione è diversa. A prova dell'immortalità dell'anima, questa volta Platone ritiene giustificato in sede teoretica che non può esistere nulla che potrebbe causare la morte dell'anima¹⁰. Anche in questo caso la perpetuità dell'anima porta con sé come conseguenza – anche se solo in modo sottinteso – la supposizione della reincarnazione¹¹.

Benché, contrariamente a Platone, Aristotele non dedichi nessuna attenzione alla questione dell'immortalità dell'anima nella *Politica*, la sua concezione si delinea chiaramente nel trattato *De Anima*. In Aristotele l'anima è sostanza, nel senso che è «l'atto primo di un corpo naturale che ha la vita in potenza»¹². Nel caso dello Stagirita sia la materia sia la cosa concreta (come unità della materia e della forma) sono sostanza, però quella più importante è la forma. La forma non soltanto è una figura esterna, ma principalmente è la funzione, che viene eseguita dalla cosa (oggetto o essere vivente). Così, la forma come anima è il compimento del corpo naturale e l'anima come funzione della forma sostanziale è la vita stessa. Aristotele continua a sviluppare il concetto dell'anima di Platone: le Idee traslocano nell'anima diventando il contenuto di essa come forme immateriali. Visto che nella concezione aristotelica soltanto le cose strutturate in maniera complessa hanno l'anima, l'immagine della trasmigrazione dell'anima platonica perde la sua ragione d'es-

sere e viene negata. La concezione dell'anima come forma di corpo vivente oltre alla negazione della reincarnazione comporta anche il diniego dell'immortalità dell'anima: con la morte del corpo, muore anche essa poiché la forma non può esistere senza la materia.

Come si vede l'idea patriziana dell'anima si nutre di origini antiche. Il Cherisino mantenendo la promessa della lettera dedicatoria prende come punto di partenza la dottrina aristotelica per stabilire la qualità del rapporto dell'anima e del corpo. Respinge invece il concetto aristotelico della mortalità dell'anima per poter constatare – senza l'idea della reincarnazione – la dottrina dell'immortalità dell'anima sulla traccia del «divino Platone».

Naturalmente non soltanto Patrizi tra i diversi utopisti dell'epoca tocca questo argomento: Tommaso Moro, Campanella, Giovanni Bonifaccio parimente prendono posizione nei confronti della questione. Per cominciare si deve stabilire una differenza notevole: nel caso del Cancelliere e degli altri utopisti italiani (Campanella, Bonifaccio, Agostini) – contrariamente a Patrizi – la certezza dell'immortalità dell'anima, invece di essere il risultato di un contesto filosofico, trae la sua origine da una convinzione religiosa.

Infatti, Moro prende aperta posizione al favore dell'immortalità dell'anima: essa «è immortale e nata per la bontà di Dio alla felicità»¹³. Però, per capire meglio la concezione moriana, oltre a quest'affermazione, è importante prendere in considerazione anche quella parte del discorso che segue la citazione precedente: «dopo questa vita per le nostre virtù e buone azioni è assegnato il premio, per le nostre colpe il castigo»¹⁴. Moro – per mettere in rilievo la serietà del tema – ritorna di nuovo sull'argomento e ripete l'affermazione con altre parole: «credono che, dopo la vita presente, per le colpe siano fissati dei tormenti e per la virtù stabiliti dei premi»¹⁵. Si profila anche da questi piccoli commenti quella differenza, che distingue la concezione di mondo di Patrizi da quello del Moro. Patrizi accetta la dottrina dell'immortalità dell'anima ma nella sua utopia non svolgono un ruolo importante né la preparazione alla vita dell'altro mondo, né il raggiungimento della felicità oltremondana. In opposizione all'utopia di Patrizi, volta al conseguimento di una felicità terrena, Moro estende la ricerca della beatitudine anche alla vita ultramondana: dopo aver accennato alla perpetuità dell'anima, richiama subito l'attenzione sulle conseguenze delle buone e delle malvagie azioni che dopo la vita mondana determinano per sempre – in forma di premio o di castigo – la sorte celeste dell'anima.

Però nel caso di Moro la concezione dell'immortalità dell'anima – oltre alla convenzione teologica – svolge anche un'altra funzione: essa protegge la stabilità dello Stato. La paura della punizione oltremondana pone freno alla cupidigia dei cittadini poiché «colui pel quale non c'è altro da temere al di là delle leggi, non c'è più da sperare al di là del corpo»¹⁶ non si sentirebbe costretto a rispettare «le leggi pubbliche della patria»¹⁷.

Nonostante il forte impegno religioso, nella sua *Utopia* Moro non vincola i cittadini della sua comunità ideale al rispetto dei suoi stessi precetti religiosi. Sull'isola regna una completa libertà mentale e di coscienza, ed una tolleranza assoluta nei

confronti della convinzione religiosa altrui. Unica ed imprescindibile prescrizione religiosa è la dottrina dell'immortalità dell'anima. Utopo – il primo Re dell'isola –

lasciò libero ognuno di ciò che volesse credere, salvo che religiosamente e severamente vietò che nessuno avvilito la dignità della natura umana fino al punto da credere che l'anima perisca col corpo o che il mondo vada innanzi a caso, toltane di mezzo la provvidenza¹⁸.

Sull'Isola tutti credono in un eterno, unico, incommensurabile, sconosciuto, inspiegabile Dio, che eccede ogni immaginazione umana: lo chiamano padre, e gli attribuiscono l'origine, la crescita, il progresso, il cambiamento e la fine di tutte le cose. Benché Moro osservi che, nonostante la libertà di culto, la maggioranza dell'Isola ha accettato volontariamente le dottrine di Cristo come l'ideale etico più sublime.

L'*Utopia* di Moro sin dall'inizio gode di una grande popolarità in tutti i Paesi d'Europa. L'immediato successo portò anche alla nascita di una serie di traduzioni in lingue volgari: nel 1524 Claudio Cantiuncula eseguì la versione tedesca, poi Jean LeBlond lo rese in francese nel 1550. La traduzione inglese fu terminata nell'anno successivo (1551) grazie al contributo di Ralph Robinson. Naturalmente l'accoglienza entusiastica non mancò nemmeno in Italia: il successo del libro nel Bel Paese viene provato anche dal fatto che la resa italiana di Ortensio Lando, a cura di Anton Francesco Doni, – pubblicata a Venezia nel 1548 presso l'editore Pincio – precorre nel tempo sia la traduzione francese sia quella inglese. L'interesse di Doni per la materia utopistica non è sorprendente, visto che si era occupato del tema dello stato ideale in un capitolo della sua opera intitolata *Mondi*.

Benché l'influsso del Cancelliere sul *Mondo savio e pazzo* sia indiscutibile, nel caso della trattazione sull'immortalità dell'anima Doni non segue il concetto moriano. Come Moro e altri utopisti anche Doni tratta la questione della morte, però non fa alcun cenno né all'immortalità dell'anima, né all'esistenza di una vita ultraterrena. L'unico aspetto concernente la materia che Doni lascia intendere al lettore riguarda l'impossibilità di tornare su questo mondo dopo la morte. Doni non prende una posizione ferma nei confronti della questione, poiché anche quest'affermazione si realizza nel dialogo solo attraverso una domanda ironica. Parlando del morto e delle seconde nozze della vedova Doni giunge alla seguente conclusione: «che importa a colui che la si rimariti o no? Ha egli forse a tornare per essa e non la possi menar via per esser rimaritata un'altra volta? O che baie!»¹⁹

Sebbene Doni si trattienga dall'argomentare sull'immortalità dell'anima, nelle questioni relative alla morte e al funerale si può riconoscere il germe della concezione moriana ed erasmiana. Per Doni la morte è un «accidente naturale»²⁰, una «cosa ordinaria»²¹: ed è per questo che egli sente avversione per i funerali in pompa magna²². Una simile concezione della morte appare anche nel Cancelliere: gli abitanti dell'isola «sono persuasissimi e sicurissimi che la felicità futura sarà così incommensurabile, che piangono per le malattie altrui, non già per la morte di alcuno»²³. Si rattristano solamente ove qualcuno abbia paura della morte: essi lo con-

siderano un pessimo «augurio»²⁴, come se il moribondo volesse evitare l'incontro con Dio per timore della punizione oltremondana. In questo caso gli abitanti accompagnano il morto alla tomba in silenzio, pregano Dio di salvare la sua anima, poi lo ricoprono di terra.

Chi invece si disparte da questa vita allegramente e pieno di buona speranza, nessuno lo piange, ma ne accompagnano cantando il funerale e, raccomandandone sentitamente l'anima al grande Dio, all'ultimo ne cremano la spoglia con più rispetto che dolore, e rizzano una colonna, incidendovi i meriti del defunto. Tornati poi a casa, ne passano in rassegna i costumi e le azioni, e non c'è parte della sua esistenza che tornino a considerare con piacere e più spesso che la sua lieta fine.²⁵

Come si vede sia per Doni sia per Moro la morte è parte organica della vita. Oltre alle somiglianze, si notano anche differenze notevoli: se per Moro la fine della vita mondana sottintende l'inizio della vita eterna, per Doni la questione rimane aperta. Per trovare il perché della soluzione doniana, basti pensare alla differenza che si manifesta tra le due utopie: benché sia Moro sia Doni vogliano rendere gli uomini felici, nel loro dizionario il termine *felicità* ha diversi significati: per il Cancelliere – che considera il mondo trascendente come una realtà indubitabile – la felicità consiste nell'ottenimento del premio oltremondano, mentre per Doni – che è legato organicamente al mondo immanente – essa esiste solamente come miglior compimento delle possibilità mondane. Questo è il motivo per cui Doni rimane indifferente riguardo alla questione dell'immortalità del corpo: la sua utopia si riferisce esclusivamente ad una condizione ideale mondana, che procura una felicità terreste ai suoi abitanti.

Per quanto riguarda la questione del funerale nel testo di Doni, oltre alle reminiscenze moriane possiamo trovare alcune allusioni ad un'altra opera dell'epoca. *L'Elogio della pazzia* di Erasmo, pubblicato nel 1509, ebbe infatti un grande influsso sul pensiero di Moro e sulla sua *Utopia*. Appare altrettanto evidente l'influenza di Erasmo sul Doni: nella protesta di Erasmo contro i funerali sfarzosi si possono riconoscere le origini della concezione doniana.²⁶

Appena vent'anni dopo la prima edizione del *Mondo savio e pazzo* di Doni anche Giovanni Bonifaccio pubblica la sua operetta intitolata *Repubblica delle Api*. Sebbene il trattato si limiti solo a cento affermazioni, anche in questo caso vengono dedicate alcune righe sia alla questione dell'immortalità dell'anima sia a quella della morte.

L'osservanza dei «precetti della Cristiana Cattolica fede»²⁷ è un requisito sostanziale della *Repubblica delle api*. Bonifaccio accetta la concezione della «immortalità delle nostre anime»²⁸, poiché la considera come «fondamento della nostra religione»²⁹. La particolarità dell'opera consiste nel fatto che lo scrittore – invece della descrizione di una società immaginaria – prescrive punto per punto tutte quelle leggi che devono esser rispettate nella sua repubblica. Così, nel caso di Bonifaccio, la concezione dell'immortalità dell'anima non è una convinzione profonda degli abitanti ma solo una legge da osservare. Benché Bonifaccio richieda ai suoi abitanti il riconoscimento dell'immortalità dell'anima, nel corso dell'opera non viene dedicata speciale attenzione alla questione della vita ultramondana: Bonifaccio

– contrariamente a Moro – non considera le azioni buone e malvagie dal punto di vista della premiazione divina. Per questo l'importanza della vita eterna si trova in posizione emarginata e la realizzazione di una felicità mondana diventa il vero obiettivo dell'opera.

Per quanto riguarda i riti funerali pone soltanto due esigenze: «se veniranno à morte siano con degne essequie sepolti»³⁰ e che «gli altri con pianti amari, & dolorose querele, diano segno della loro mestitia.»³¹ Anche se queste righe laconiche non rivelino nettamente l'opinione di Bonifaccio sui riti funebri, possono darci qualche punto di riferimento: la concezione della dignità in sé per sé esclude ogni eccesso.

Nel 1625 a Venezia Lodovico Zuccolo pubblica i suoi *Dialoghi*, nei quali, oltre alla critica dell'utopia di Moro, vengono collocate anche due utopie: il *Porto o vero della Repubblica d'Evandria* ed il *Belluzzi o vero la città felice*.

Una delle funzioni basilari delle utopie è sempre l'aspra critica delle istituzioni vigenti. Forse la valutazione negativa del presente non appare sempre tanto nettamente quanto nel caso di Moro – che dedica l'intero primo capitolo della sua *Utopia* alla stroncatura della società inglese – però in modo sottinteso può esser rilevato quasi in tutte le utopie dell'epoca. Visto che la società attuale viene interpretata come il mondo delle ingiustizie, il distacco da questa realtà diventa un requisito primario nella costruzione dello stato ideale. Zuccolo invece si differenzia di questa tradizione e propone il modello veneziano (*Repubblica d'Evandria*) e quello sanmarinese (*Belluzzi*) come esempi dello stato ideale.

Questo metodo influenza non soltanto il modo di vedere dello scrittore ma anche il modo con cui egli esamina i problemi. A causa del richiamo agli esempi realmente esistenti, Zuccolo (forse anche incoscientemente) si concentra più sui problemi empirici che su quelli metafisici: le questioni filosofico-teologiche vengono lasciate ai margini e di conseguenza anche il problema dell'immortalità dell'anima rimane trascurato.

In Moro – come abbiamo già visto – la perpetuità dell'anima svolge anche la funzione di porre freno all'avidità degli uomini. Secondo il Cancelliere i cittadini aspireranno ad un comportamento virtuoso e stimeranno volontariamente la legge dello stato per la loro paura della punizione oltremondana di Dio. Anche il filosofo faentino si occupa della questione della cupidigia, però lui non argomenta il problema dal punto di vista dell'anima. Secondo Zuccolo lo «spirito svegliato»³² e l'intelletto «perspicace»³³ cerca sempre di «soprafare gli altri»³⁴ e «tirare innanzi i privati interessi senza punto curarsi dei pubblici»³⁵ mentre «gli uomini o d'animo rimesso o di cervello ottuso si uniscono facilmente a consultare degli affari comuni»³⁶. Con questo ragionamento spiega Zuccolo anche il fatto che i fiorentini, i quali sono più di vivo ingegno dei Veneziani, «son loro di gran lunga rimasi a dietro nel bene amministrar ragione ai popoli, nella unione nel pigliare i partiti e nella fermezza nell'eguirli»³⁷. Benché questo «elogio della pazzia» sia fortemente discutibile dal punto di vista dell'esattezza, mostra perfettamente le peculiarità delle utopie di Zuccolo. Lo scrittore concentra la sua attenzione solamente sul mondo immanente, sulle esperienze tangibili e non prende in considerazione – contrariamente a Moro – le influenze di un possibile mondo trascendente.

Per quanto riguarda il tema dei riti funerali, Zuccolo dedica ad esso un paio di righe nella *Repubblica d'Evandria*. Nello stato ideale il modo di seppellire del defunto è in stretta correlazione della vita terrestre di esso:

Gli uomini di gran senno, o di segnalato valore, i quali hanno a pro della patria fatte azioni riguardevoli e illustri, quando vengono a morte, sono con pubbliche orazioni, lodati, e con solenni esequie seppelliti, e si erigono loro per ordine publico sepolcri, e drizzano statue di marmo o di bronzo³⁸

mentre gli scellerati «si lasciano vedere al popolo con pubbliche vituperazioni, e poi vengono sotterrati di nascosto, e talora anco lasciati insepolti agli uccelli, ai cani, alle fiere»³⁹.

Tra le utopie dell'epoca la concezione religiosa di Campanella è la più complessa visto che essa, oltre a contenere elementi religiosi, incorpora anche quelli filosofici e astronomici. I Solari sono monoteisti, benché adorino Dio in Trinitate, «dicendo ch'è somma Possanza, da cui procede somma Sapienza, e d'essi entrambi, sommo Amore»⁴⁰. Dato che nella concezione del Campanella in Dio si riconosce una processione e relazione di sé a sé, le cose vengono giudicate in base ai loro modi di esistenza: quelle che hanno l'essere si compongono di possanza, sapienza ed amore, mentre quelle che «pendono dal non essere»⁴¹ constano di «impotenza, insipienza e disamore»⁴². In Campanella il male ed il peccato nascono «dal correre al niente»⁴³ poiché il peccato viene inteso come causa deficiente e non efficiente. I Solari tengono credono nell'immortalità dell'anima: morendo, a seconda del merito, essa si unirà con spiriti buoni o rei. Benché non siano certi dei «luoghi delle pene e premi», pare loro assai ragionevole che «il cielo ed i luochi sotterranei» esistano.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, «Politica», in: ID., *Politica e Costituzione di Atene*, a cura di M. Zanatta, UTET Libreria, Torino 2006, pp. 51–342.
- ARISTOTELE, *L'Anima*, a cura di G. Movia, Rusconi, Milano 1998.
- G. BONIFACCIO, *La Repubblica delle api*, Presso Daniel Bissuccio, Rovigo 1627.
- T. CAMPANELLA, *La città del Sole*, Adelphi, Milano 1995.
- A. F. DONI, «Il mondo savio e pazzo», in: ID., *I mondi e gli inferni*, a cura di P. Pellizzari, Einaudi, Torino 1994, pp. 162–173.
- T. MORO, *L'Utopia*, Editori Laterza, Bari 2005.
- PATRIZI F., «La città felice», in: AA. VV., *Utopisti e riformatori del Cinquecento*, a cura di C. Curcio, Zanichelli, Bologna 1941, pp. 121–142.
- PLATONE, *Fedone*, introduzione, premessa al testo e note di A. Lami, traduzione di P. Fabbrini, Fabbri Editori, Bergamo 1998.
- PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Bari 2006
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della pazzia*, Einaudi, Torino 1978.
- ZUCCOLO L., *Il Belluzzi ovvero La città felice*, a cura di A. A. Bernardi, Zanichelli, Bologna 1929.
- ZUCCOLO L., *La repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici*, Colombo, Roma 1947.

NOTE

- ¹ F. PATRIZI, «La città felice», in: AA. VV., *Utopisti e riformatori del Cinquecento*, a cura di C. Curcio, Zanichelli, Bologna 1941, p. 121.
- ² *Ibidem*.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ ARISTOTELE, «Politica», in: ID., *Politica e Costituzione di Atene*, a cura di M. Zanatta, UTET Libreria, Torino 2006, Libro I, 5, 1254a, 43–44, p. 71.
- ⁵ Cfr. *ivi*, Libro I, 5, 1254b, 5–6, p. 71.
- ⁶ Cfr. «Innanzitutto ci deve essere il cibo» in: *ivi*, Libro I, 5, 1254b, 5–6, p. 71.
- ⁷ Cfr. «Siamo d'accordo, dunque, anche su questo terreno che i vivi provengono dai morti non meno che i morti dai vivi. Ma, stando così le cose, mi pareva già che questo fosse una prova adeguata della necessità di ammettere che le anime dei morti esistono in qualche luogo, e che è da là appunto che rinascono.» In: PLATONE, *Fedone*, introduzione, premessa al testo e note di A. Lami, traduzione di P. Fabbrini, Fabbri Editori, Bergamo 1998, XVI, p. 116.
- ⁸ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Bari 2006, Libro X, 621a–b, XVI, p. 345.
- ⁹ Cfr. «Senza dubbio, disse Cebete cogliendo l'occasione, ed anche, Socrate, secondo quella famosa teoria, se è vera, di cui sei solito parlare spesso, che il nostro apprendere non è altro in realtà che reminiscenza; anche secondo questa teoria è senza dubbio necessario che noi si sia appreso in un tempo anteriore ciò di cui ora ci ricordiamo. E questo è impossibile se l'anima nostra non esistette in qualche luogo prima di entrare in questa nostra forma umana. Dimodochè, anche per questa via appare verosimile che l'anima sia qualcosa di immortale» In: PLATONE, *Fedone*, cit, XVIII, 72e–73a, pp. 117–118.
- ¹⁰ Cfr. «Ebbene, quando una cosa non perisce per male alcuno, né suo né non suo, è chiaro che deve esistere sempre e, se esiste sempre, è immortale.» In: PLATONE, *Repubblica*, Libro X, 610e–611a, X, p. 333.
- ¹¹ Cfr. «E se è così, tu comprendi che esisteranno sempre le medesime anime. Se non ne perisce nessuna, non potranno né diminuire né aumentare di numero. Perché se una qualsiasi cosa immortale aumentasse, vedi bene che questo suo aumento si farebbe con ciò che è mortale e alla fine tutto sarebbe immortale.» In: *ivi*, Libro X, 611a, XI, p. 333.
- ¹² ARISTOTELE, *L'Anima*, a cura di G. Movia, Rusconi, Milano 1998, Libro B (secondo), 412a, p. 117.
- ¹³ T. MORO, *L'Utopia*, Laterza, Bari 2005, p. 83.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ *Ivi*, p. 119.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ *Ivi*, pp. 118–119.
- ¹⁹ A. F. DONI, «Il mondo savio e pazzo», in: ID., *I mondi e gli inferni*, a cura di P. Pellizzari, Einaudi, Torino 1994, p. 171.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Cfr. «Pa: Quando un moriva? Sa: Allo spedale, e ti facevano come si fa ora negli spedali fra noi: mettilo là senza troppi *funus*, e senza menarlo a torno a procissione a farlo vedere vestito d'oro o di seta, ma come un pezzo di carnaccia (non più uomo, cadavero, e non cosa da qualche cosa)» in: *ibidem*.
- ²³ T. MORO, *op. cit.*, p. 120.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. «Alla medesima compagnia appartengono quelli che fissano da vivi con qual pompa funebre esser seppelliti, e con tanta precisione, che a parte indicano quante candele, quanti incappati di nero, quanti cantori, quante préfiche vogliono che si siano, come se essi dovessero aver coscienza dello spettacolo e provar vergogna, una volta morti, se il loro cadavere non è interrato con grande splendore; e ciò fanno con più zelo che se, creati edili, dovessero dar giochi pubblici o un banchetto.» In: ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della pazzia*, Einaudi, Torino 1978, p. 70.

²⁷ G. BONIFACCIO, *La Repubblica delle api*, Presso Daniel Bissuccio, Rovigo 1627, p. 21.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 36.

³¹ *Ibidem*.

³² L. ZUCCOLO, *Il Belluzzi ovvero La città felice*, a cura di A. A. Bernardi, Zanichelli, Bologna 1929, p. 33.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ L. ZUCCOLO, *La repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici*, Colombo, Roma 1947, p. 66.

³⁹ *Ivi*, pp. 66–67.

⁴⁰ T. CAMPANELLA, *La città del Sole*, Adelphi, Milano 1995, p. 74.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

I rapporti intertestuali fra la *Divina Commedia* e *Csongor e Tünde*

BARBARA LENGYEL

L MIO SAGGIO TRATTA DEI RAPPORTI INTERTESTUALI FRA LA *DIVINA COMMEDIA* E *CSONGOR E TÜNDE*, DANTE E VÖRÖSMARTY... TRA I DUE AUTORI C'È UNA GRANDE DISTANZA SIA SPAZIALE, SIA TEMPORALE, EPPURE PENSO CHE ESISTA QUALCHE SOMIGLIANZA TRA DI LORO, TRA I LORO TESTI E PENSIERI ED ANCHE LA LORO CONCEZIONE DELLE IMMAGINI È SIMILE.

Secondo JÓZSEF KAPOSI Vörösmarty «tacque su Dante»¹, questa dichiarazione non esclude che egli abbia conosciuto qualche opera di Dante, significa semplicemente che non aveva scritto delle annotazioni di nessun genere sull'influenza di Dante. Ma è sicuro che Vörösmarty lesse la *Gerusalemme liberata* in traduzione di János Tanárki (1805), e gli piacque tanto quest'epopea che imparò l'italiano e poco dopo esaminò quest'opera in originale.²

Le relazioni personali e le nozioni acquisite in questo modo provocarono un grande effetto su Vörösmarty.³ Queste erano più importanti delle sue letture. La biblioteca di Sándor Perczel e le amicizie con Antal Egged e László Teslér furono i fattori decisivi nello sviluppo del suo talento. In questa maniera conobbe ed approfondì le opere di Tasso, Shakespeare, Zrínyi, Goethe e Schiller.

GÁBOR DÖBRENTEI ha scritto qualche riga su Dante nel periodico intitolato *Museo Transilvanico* e questo fatto fu sufficiente per richiamare l'attenzione di Vörösmarty sullo scrittore italiano. Esiste la possibilità teorica che il nostro autore abbia letto la traduzione manoscritta di Döbrentei (1806), ma non possiamo dimostrarlo. Vörösmarty incontrò Széchenyi, il quale conosceva molto bene la *Divina Commedia* e l'aveva citata molte volte.⁴

Molti sono gli storici della letteratura che si sono occupati dell'influenza di Dante su Vörösmarty. LÁSZLÓ SZÖRÉNYI ha esaminato quest'influsso in tre poesie (*Gon-*

dolatok a könyvtárban – Pensieri in biblioteca, Az emberek – Gli uomini, A Guttenberg-albumba – Nel volume di Gutenberg), considerando l'influenza dell'antropologia poetica con lo sfondo della filosofia scolastica proveniente da Dante. Anche nelle opere epiche intitolate *Tündérvölgy – La Valle delle fate* ed *A Délsziget – L'Isola meridionale* lo storico della letteratura ha trovato l'influsso del grande precursore italiano. Secondo SZÖRÉNYI il potere magico-meteorologico del protagonista di Vörösmarty (*Délszaki Tündér – Il Mago del Sud*) è molto simile alla potenza dei demoni di Dante. Le caratteristiche comuni sono che entrambi possono ammonteggiare le nuvole e preparare i temporali. Nell'*Isola meridionale* c'è una visione dell'inferno come nella *Divina Commedia*.⁵

Molti hanno rilevato che l'inizio della poesia intitolato *Pensieri in biblioteca* assomiglia all'iscrizione della porta dell'Inferno⁶:

Hová lépsz most, gondold meg, oh tudós⁷

Dove entri ora, pensaci, oh studioso⁸

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate⁹

Secondo me anche il monologo della Signora della Notte in *Csongor e Tünde* e quest'iscrizione comunicano tra di loro.

GYÖRGY KIRÁLY ha analizzato un poema di Vörösmarty dal titolo *Volt tanítványaimhoz – Ai miei vecchi allievi* e lui parlava del «dolce stil nuovo» tipicamente ungherese, e secondo lui Vörösmarty era il creatore ed il più grande maestro di questo stile in Ungheria.¹⁰ L'espressione «dolce stil nuovo» evoca la stesura suggestiva di Dante e possiamo mettere in correlazione i due scrittori con questo termine.¹¹

Partendo da tutto ciò il mio scopo è comparare i due testi: la *Divina Commedia* e *Csongor e Tünde* scoprendo i punti di contatto. Non sono sicura che l'influenza di Dante su Vörösmarty sia stata diretta, ma il nostro scrittore potrebbe aver conosciuto quest'opera indirettamente o frammentariamente. La causa del dialogo fra i due testi potrebbe essere spiegata con gli architesti comuni, pensando soprattutto alla *Bibbia*, alla *Metamorfosi* di Ovidio ed alle storie di *Mille e una notte*. La cultura cristiana e la conoscenza profonda dell'erudizione greco-latina sono decisive nel caso dei due scrittori.

Secondo me i più importanti punti comuni sono:

- tutte e due le opere sono sintesi,
- sono state scritte a cavallo di due epoche,
- ci sono degli architesti comuni,
- il loro modo di porre la questione è simile,
- c'è somiglianza fra la creazione delle immagini.

Continuando vorrei dimostrare questi punti di contatto più approfonditamente.

Sappiamo che Dante fu l'autore eminente del Medioevo e Vörösmarty fu lo scrittore ed il poeta del Romanticismo, ma possiamo mettere in correlazione altre

due epoche con tutti e due gli autori. Molti pensano che Dante fu il precursore del Rinascimento e dobbiamo menzionare l'influsso significativo della filosofia dell'Illuminismo nel caso di Vörösmarty.

Ci sono delle concordanze fra il Medioevo ed il Romanticismo che hanno influenzato lo sviluppo della concezione del mondo delle due opere, per esempio la rivalutazione dell'anima umana, la morte non significa la fine ma l'inizio della vita eterna, la rivalutazione del trascendente, la funzione decisiva della fede e la creazione del simbolismo proprio.¹²

Si può argomentare l'importanza eccezionale delle due opere definendole «sintesi». La *Divina Commedia* è stata definita la sintesi del Medioevo e, secondo ANDRÁS MARTINKÓ, Vörösmarty ha provato a creare la sintesi dell'Illuminismo e del Romanticismo in *Csongor e Tünde*.¹³ Anche per quanto riguarda il genere, tutte e due le opere sono sintesi, perché possiamo trovarvi caratteristiche drammatiche, epiche e liriche.

C'è un altro livello dove si manifesta il carattere sintetico dei due testi, il sincretismo dei componenti cristiani e pagani al loro interno. Dante ha scelto Virgilio come guida nell'Inferno, e sappiamo che nel Medioevo Virgilio era ritenuto un profeta pagano. Dante fu misericordioso con gli altri grandi pensatori pagani mettendoli sulla terrazza dell'Inferno, perché il loro unico peccato era di non essere stati battezzati. Anche *Csongor e Tünde* contiene parecchi elementi pagani, per esempio i numeri favolosi popolari, la considerazione del mondo duplice e l'albero della vita che collega i vari livelli del mondo.

Alla *Divina Commedia* prendono parte contemporaneamente le figure note della mitologia antica e gli angeli del Signore. IMRE MADARÁSZ ha rivelato che anche le colonne d'Ercole sono tipici elementi sincretici.¹⁴ In *Csongor e Tünde* Vörösmarty ha attribuito la creazione del mondo alla Signora della Notte, ma i personaggi menzionano più volte il paradiso e l'inferno. Sappiamo che tutti e due gli autori hanno ricevuto un'educazione cattolica, ma la loro fantasia ha superato i limiti dogmatici ed hanno sognato un mondo dove i vari personaggi affollano i diversi luoghi.

Ed ora vorrei parlare degli architetti comuni. Tutti e due i testi si collegano alla *Bibbia*, sebbene a prima vista sembra che questo collegamento sia più evidente e più stretto nel caso della *Divina Commedia*. Lucifero soffre nel profondo dell'Inferno, il Signore – che ha creato il mondo – lo governa in maniera giusta e prudente e dopo la morte tutti i mortali giungono nei luoghi opportuni nell'aldilà, secondo i loro peccati o le loro virtù. Questo è il principio del contrappasso.¹⁵ La concezione di Dante è tipicamente cattolica, per esempio ci sono tre regioni ultraterrene (l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso).

Anche Vörösmarty ha creato un mondo diviso in tre sfere d'esistenza: cioè in livelli terrestri, celesti ed infernali. Mi fa pensare che nella sfera celeste sembra separare il Regno delle fate dal Paradiso, e qui possiamo trovare anche la Signora della Notte, le cui caratteristiche sono simili a Dio, perché sono eterne, creatrici ed invariabili.

L'uso dei termini biblici si trova in tutti e due i testi, per esempio inferno, paradiso, Eden, diavoli, peccato, pena e salvezza dell'anima. I numeri hanno delle funzioni simboliche, e tra di loro il numero tre domina come nella *Bibbia*, dove sim-

boleggia soprattutto la Santa Trinità. Anche nella struttura dei due testi il numero tre è il più importante.

Se vediamo insieme questi tre testi, ne troviamo il topos dell'albero. L'albero della sapienza buona e cattiva, gli alberi della selva oscura e l'albero delle fate sono immagini tipiche. Il giardino dove *Csongor e Tünde* si incontrano può essere percepito come la proiezione dell'Eden.

Anche la *Metamorfosi* d'Ovidio è un architetto commune. Tutti e due gli autori avevano la possibilità di conoscerlo e leggerlo e conoscevano anche la mitologia greco-romana. La *Divina Commedia* e *Csongor e Tünde* contengono più metamorfosi significative. Vediamo un esempio dai due testi. La *Divina Commedia* tratta delle nove Muse ed il poeta racconta una storia in correlazione con la mitologia antica. Le figlie di Pierio – re di Tessaglia – sfidarono le Muse nel canto, ma furono vinte da Calliope che le trasformò in gazze (Purgatorio I. 7-12.).

Anche *Csongor e Tünde* abbonda di metamorfosi e trasformazioni, le capacità di Mirígy sono le più significative. Lei persegue i diavoletti sotto forma di gufo, poi di vacca, più tardi si trasforma in una brutta, vecchia pietra ed ha la possibilità di trasformare gli altri personaggi. Per esempio, trasforma Kurrah in Balga e sua figlia in volpe. Balga è spettatore di questa capacità di Mirígy e vede quando la strega maligna si sdoppia:

Két alakban egy boszorkány,
Itt is, ott is ő, az undok.¹⁶

In forma doppia c'è una strega,
Qua e là anche lei, fastidiosa.¹⁷

Le grandi opere che colpiscono anche i lettori dei nostri tempi cercano risposte alle domande universali, per esempio qual'è il senso della vita umana? Che cosa può rendere felici gli uomini? Chi ci ha creato e perché? Che cosa sarà dopo la morte? Da dove siamo venuti e dove andiamo? Questo modo di porre la questione assicura un carattere filosofico alle opere e si trova sia nella *Divina Commedia*, sia in *Csongor e Tünde*. Nascono risposte totalmente diverse alle domande poste, ma il cammino che i protagonisti devono percorrere crea di nuovo un dialogo fra i due testi.

Vediamo dapprima le situazioni di partenza. Dante – autore, narratore e protagonista allo stesso tempo della *Divina Commedia* – nel mezzo della vita umana (in un punto insignito della sua esistenza) si è smarrito lasciando il giusto cammino.

Csongor invece ha percorso invano tutte le regioni, ma non ha trovato la bellezza celeste che avrebbe potuto renderlo felice:

Minden országot bejártam,
Minden messze tartományt,
S aki álmaimban él,
A dicsőt, az égi szépet
Semmi földön nem találtam.¹⁸

Girai tutti i paesi,
Tutte le regioni lontane
Ma non ho trovato
La gloria, la bellezza celeste
Nè in cielo, nè in terra.¹⁹

I due protagonisti devono percorrere un lungo cammino per raggiungere lo scopo e devono lasciare il mondo terrestre, passare alla sfera trascendente ed avviarsi verso una direzione metafisica. Il topos cammino-viaggio-vagabondaggio ha sempre «un senso d'iniziazione»²⁰ e i due uomini devono superare il complicato labirinto del mondo e diventare aperti e capaci di cambiare.

In nessun caso i protagonisti rimangono da soli. Dante ha tre guide per attraversare le regioni ultraterrene: Virgilio, Beatrice e San Bernardo; Balga accompagna Csongor ed Ilma è l'accompagnatrice di Tünde.

In tutte e due le opere i personaggi escono dallo spazio reale e dal tempo obiettivo. Nell'opera di Dante l'inizio del viaggio ha un significato simbolico, nel Paradiso il tempo cessa nel senso quotidiano. L'azione di *Csongor e Tünde* dura un giorno cosmico²¹.

Ma quali sono gli scopi dei protagonisti? Dante vorrebbe presentarsi davanti a Dio come un uomo vivo, vorrebbe purgarsi delle colpe ed incontrarsi con Beatrice, il suo vero amore. Questo viaggio cambia tutta la sua concezione della vita e la sua visione cosmica. Alla fine del viaggio Dante arriva davanti al trono del Signore compiendo anche il suo capolavoro, cioè la *Divina Commedia*, e per questo Dante taglia il traguardo non solo come protagonista ma anche come autore.

Che cosa vorrebbero raggiungere i protagonisti di *Vörösmarty*? Vorrebbero ricevere ciò che può completare e rendere felice la loro vita. All'inizio Csongor non sa cosa sta cercando in realtà, cosa sia la bellezza celeste e solo dopo aver conosciuto Tünde può esprimerla con parole e concretizzarla grammaticalmente. Tünde ha uno scopo concreto dall'inizio: vorrebbe ottenere l'amore di Csongor. Alla fine riescono a trovarsi, soprattutto grazie a Tünde. Il viaggio ha formato il carattere di Csongor. Per lui solo l'amore celeste e quello terrestre sono stati dei veri valori.

Tutti e due i viaggiatori hanno tagliato il traguardo, entrambi avevano degli accompagnatori ed hanno oltrepassato i confini del mondo terrestre. Dante ha girato le tre regioni ultraterrene e Csongor è giunto al Regno delle fate, la loro vita ha ottenuto un nuovo significato. È vero che Csongor è ritornato al luogo da dove era partito, cioè nel giardino dei suoi genitori, ma questo giardino è diventato molto diverso grazie all'amore di Tünde. Quindi il cammino di Csongor descrive un cerchio, mentre Dante cammina linearmente, dalla selva oscura fino alla presenza di Dio.

Secondo me anche la creazione delle immagini poetiche è simile perché in tutte e due le opere dominano le allegorie ed i simboli, e le altre immagini si assomigliano. Tre bestie allegoriche sbarrano la strada di Dante, e ci sono anche tre vianianti allegorici con cui Csongor si incontra ad un trivio. Molti sono i simboli; per esempio l'albero delle fate, la via triplice, la selva, il monte, l'oscurità, la luce ecc. Oltre il topos cammino-viaggio c'è il topos del tempo, le parti del giorno come l'al-

ba e la notte, per esempio, hanno un significato aggiuntivo nei due testi analizzati. Possiamo trovare più volte anche il motivo della stella, la metafora del velo ed il motivo del sogno rafforzano la comunicazione tra i due testi.

Possiamo parlare del plurilinguismo sia nella *Divina Commedia* che in *Csongor e Tünde*. Dante ha usato lingue e stili diversi secondo i vari temi della sua opera, mentre Vörösmarty ha scelto diversi registri linguistici secondo la parlata dei suoi personaggi.

Nel mio saggio ho provato a presentare i punti fondamentali della comunicazione fra i due testi per dimostrare che la *Divina Commedia* e *Csongor e Tünde* sono in rapporto intertestuale. Il mio scopo non era dimostrare che Dante influenzò direttamente Vörösmarty ma è di evidenziare che ci sono molte somiglianze fra le due opere.

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

- BÉCSY TAMÁS, «A Csongor és Tünde drámai modellje», in: AA. VV., «*Ragyognak tettei...*» – *Tanulmányok Vörösmartyról*, a cura di K. Horváth – S. Lukácsy – L. Szörényi, Fejér megyei Tanács Művelődésügyi Osztálya, Székesfehérvár 1975, pp. 147–171.
- CROCE B., *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1942.
- DANTE, «Divina Commedia», in: *Tutte le opere* (I Mammot, 11), Newton, Roma 1993, pp. 19–664.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, Newton, Roma 1991.
- DE SANCTIS F., *Saggi danteschi (1855–1869)*, Dall'Oglio, Milano 1965.
- GENTILE, G., *Studi su Dante*, Sansoni, Firenze 1965.
- GRIMAL P., *A latin irodalom története*, Akadémiai, Budapest 1992.
- KAPOSI J., *Dante Magyarországon*, Révai és Salamon, Budapest 1911.
- KELEMEN J., *A filozófus Dante*, Atlantisz, Budapest 2002.
- KIRÁLY GY., *A filológus kalandozásai*, a cura di Á. Kenyeres, Szépirodalmi, Budapest 1980.
- MADARÁSZ I.: *Az olasz irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.
- MADARÁSZ I., «Zengj hárfa!» *Tanulmányok a magyar felvilágosodás és reformkor lírájából (Vers-elemzések)*, Országos Pedagógia Könyvtár és Múzeum, Budapest 1990.
- MALATO E., *Dante*, Salerno, Roma 2002.
- MARTINKÓ A., «A «Földi menny» eszméje Vörösmarty életművében», in: ID., *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest 1977, pp. 172–221.
- NEMESKÜRTY I., *Elérhetetlen, tündér csalfa cél*, Hungarovox, Budapest 1997.
- RAJNAI L., *Vörösmarty Mihály*, Árgus, Székesfehérvár 1999.
- SZÖRÉNYI L., «A magyar 'dolce stil nuovo'», in: AA. VV., *Vörösmarty és a romantika*, a cura di Takáts József, M. Vészettek Háza, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Pécs–Budapest 2000, pp. 89–94.
- SZAUDER J., «Csongor és Tünde», in: ID., *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 323–363.
- TAXNER-TÓTH E., *Rend, kételyek, nyugtalanság*, Argumentum, Budapest 1993.
- VÖRÖSMARTY M., «Gondolatok a könyvtárban», in: *Vörösmarty Mihály összes költeményei*, a cura di M. Domokos, Osiris, Budapest 1998, pp. 454–457.
- VÖRÖSMARTY M., «Csongor és Tünde», in: *Vörösmarty Mihály drámai művei*, a cura di M. Domokos, Osiris, Budapest, 1998, pp. 199–363.

F O N T I I N T E R N E T

- BABITS MIHÁLY, «A férfi Vörösmarty», in: Nyugat, Nr. 24, 1911,
in: <http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00094/02986.htm>
BAKOS JÓZSEF, «Hermetikus feljegyzések», in: Őshagyomány, Nr. 5, 1992,
in: <http://oshagyomany.fusi.hu/OH05/OH0504.html>
SZÖRÉNYI L., «Virrasztott a szív égő romja mellett», in: Élet és irodalom, Nr. 51–52, 2000,
in: <http://es.fullnet.hu/005152/proza3.htm>

N O T E

- 1 J. KAPOSÍ, *Dante Magyarországon*, Révai és Salamon, Budapest 1911, p. 70.
2 Cfr. *ibidem*.
3 Cfr. E. TAXNER-TÓTH, *Rend, kételyek, nyugtalanság*, Argumentum, Budapest 1993, p.6.
4 Cfr. L. SZÖRÉNYI, «A magyar 'dolce stil nuovo'», in: *Vörösmarty és a romantika*, a cura di J. Takáts, M. vésetek Háza, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Pécs–Budapest 2000, p. 91.
5 Cfr. L. SZÖRÉNYI, *op. cit.*, p. 91.
6 Cfr. I. MADARÁSZ, «Zengj hárfal!» *Tanulmányok a magyar felvilágosodás és reformkor lírájából (Vésetelemzések)*, Országos Pedagógia Könyvtár és Múzeum, Budapest 1990, p. 56.
7 M. VÖRÖSMARTY, «Gondolatok a könyvtárban», in: *Vörösmarty Mihály összes költeményei*, a cura di M. Domokos, Osiris, Budapest 1998, p. 454.
8 Il verso suddetto nella mia traduzione.
9 D. ALIGHIERI, «Divina Commedia», in: *Tutte le opere*, (I Mammot, 11), Newton, Roma 1993, p. 44.
10 Cfr. GY. KIRÁLY, *A filológus kalandozásai*, a cura di Á. Kenyeres, Szépirodalmi, Budapest 1980, pp. 153–161.
11 Cfr. L. SZÖRÉNYI, *op. cit.*, p. 91.
12 Cfr. L. RAJNAI, *Vörösmarty Mihály*, Árgus, Székesfehérvár 1999, pp. 47–53.
13 Cfr. A. MARTINKÓ, «A «Földi menny» eszméje Vörösmarty életművében», in: ID., *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest 1977, p. 29.
14 Cfr. I. MADARÁSZ, *Az olasz irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 1994, p. 61.
15 Cfr. I. MADARÁSZ, *Az olasz irodalom története*, cit., p. 54.
16 M. VÖRÖSMARTY, «Csongor és Tünde», in: *Vörösmarty Mihály drámai művei*, a cura di M. Domokos, Osiris, Budapest 1998, p. 312.
17 La citazione suddetta nella mia traduzione.
18 M. VÖRÖSMARTY, «Csongor és Tünde», in: *Vörösmarty Mihály drámai művei*, cit., p. 201.
19 La citazione suddetta nella mia traduzione.
20 J. BAKOS, «Hermetikus feljegyzések», in: Őshagyomány, Nr. 5, 1992, in: <http://oshagyomany.fusi.hu/OH05/OH0504.html>
21 Cfr. J. SZAUDER, «Csongor és Tünde», in: ID., *A romantika útján*, Szépirodalmi, Budapest 1961, p. 63.

L'attenzione – incontro magico tra personaggio e autore

La questione dell'alienazione e la soluzione esistenziale nell'opera di Alberto Moravia

NOÉMI BERETHALMI

NELL'AMBITO DELLA PRESENTE RELAZIONE FOCALIZZO LA MIA ATTENZIONE SU UNO DEI ROMANZI MORAVIANI CHE HO GIÀ ANALIZZATO NELLA MIA TESI DI LAUREA, IN CUI AFFRONTAI IL PROBLEMA DELL'ALIENAZIONE E DELL'ESTRANIAMENTO. Tra *Gli indifferenti*, *Il disprezzo*, *La noia* e *L'attenzione*, ho scelto di presentare quest'ultimo che, a mio avviso, differisce nettamente dai romanzi precedenti; tale differenza è nel rapporto che si instaura tra l'autore e il protagonista.

Benché Moravia ammetta di inventare personaggi e situazioni sempre basandosi su una generica esperienza personale,¹ in questo caso si tratta di qualcosa che supera un'astratta fonte di ispirazione: ne *L'attenzione* troviamo un parallelismo significativo tra la concezione artistica del protagonista e quella di Moravia. Non è mia intenzione imbarcarmi in un discorso di psicologia infondato, bensì desidero sottolineare gli elementi presenti nel romanzo che possono fungere da chiave per capire, attraverso le riflessioni del protagonista de *L'attenzione*, quale poteva essere la risposta dell'autore al senso di isolamento e di inquietudine o, come dice l'autore romano, «noia» che «è una forma di angoscia che mi è congenita e che via via nei miei libri ho chiamato noia, disperazione, mancanza di rapporto con la realtà, incapacità di azione ecc.»²

Nell'analisi del romanzo che segue ora, mi soffermerò su alcuni motivi fondamentali, su alcuni elementi del modo di pensare di Francesco Merighi, che poi confronterò con le parole dell'autore espresse nel saggio *Uomo come fine* (1946) e nelle opere biografiche su Moravia di ALAIN ELKANN e di ENZO SICILIANO. Per quanto concerne la scelta di queste opere, citerò delle parti proprio dal saggio *Uomo come fine* perché in esso Moravia – nonostante la nota all'inizio dell'elaborato, in cui af-

ferma che esso esprime soltanto uno stato d'animo del momento e non vuole avere alcun valore sistematico – esplica il proprio pensiero in maniera chiara e dettagliata, spiegando i motivi per cui nel mondo moderno l'uomo si isola e si stacca dalla realtà. I pensieri esposti nell' *Uomo come fine*, sulle cause e sul fenomeno dell'alienazione dell'uomo moderno, appaiono immutati nella prefazione dell'autore alla raccolta dei saggi del 1963, anch'essa intitolata *Uomo come fine*. Quindi le idee formulate nel saggio, pur non facendo parte di un sistema filosofico, sono elementi fondamentali del pensiero di Moravia.

Le opere biografiche di SICILIANO e di ELKANN sono nate ambedue in forma di intervista. In esse Moravia evoca la propria vicenda di narratore, romanziere e soprattutto di uomo; attraverso le domande degli intervistatori-amici compaiono dettagli significativi sul carattere, la mentalità, la concezione dell'arte e della vita dell'autore romano.

Torniamo, però, all'analisi tematica de *L'attenzione*. Il motivo fondamentale che determina l'andamento dell'opera è l'ossessione del protagonista di scrivere un romanzo autentico, dopo un precedente tentativo fallito. In particolare, si forma in lui un'estetica che finisce per dominare non solo il suo stile letterario ma anche tutta la vita *reale*. La trama de *L'attenzione*, non è particolarmente movimentata, sebbene la situazione di apertura che il protagonista deve affrontare è esplicitamente assurda. Merighi, giornalista e scrittore, che passa 10 anni in una condizione di *assenza* dalla sua famiglia (moglie e figliastra), un giorno scopre che la moglie è una ruffiana che ha tentato di indurre a prostituirsi anche la propria figlia. Questa strana rivelazione avviene però solo per ragioni letterarie – perché Merighi decide di scrivere un diario.

Decisi così di fare una specie di esperimento: avrei tenuto un diario durante uno di quei brevi soggiorni romani, tra due viaggi. Un diario di due mesi della mia vita. Poi da questo diario, in qualche modo, avrei ricavato il romanzo, cioè una narrazione oggettiva, in terza persona e in passato remoto.³

E proprio nei primi momenti del suo *nuovo* atteggiamento, più attento, avviene la rivelazione della funesta condizione in cui è caduta la sua famiglia. In una situazione simile qualsiasi persona penserebbe di agire, tentando di rimettere in ordine le cose. Ma non Merighi che, nel dramma familiare vede soprattutto un ostacolo alla realizzazione di un romanzo senza azione, e che, con il suo atteggiamento da letterato isolato, opta per risolvere i problemi a modo suo; decide quindi di accettare le cose come stanno e di non intervenire in alcun modo.

Ho capito ad un tratto che non dovevo assolutamente risolvere la mia situazione familiare da «uomo», come l'avrebbe risolta «chiunque al mio posto». Non ero infatti un uomo, né chiunque, ma quella ben precisa persona che ero. Dovevo dunque risolvere la mia situazione familiare esattamente da quel romanziere che ero [...].⁴

Il protagonista sceglie ancora più facilmente la via dell'inazione, persuaso che la corruzione non è una cosa insolita, né eccessivamente rovinosa, poiché essa «era qual-

cosa di naturale, di biologico, forse di necessario, comunque di inevitabile che perciò non poteva avere alcun significato, alcuna importanza».⁵

Inizia così la redazione del diario in cui gli eventi non solo vengono descritti ma anche selezionati sulla base di un principio di utilità letteraria; il protagonista non si ferma alla selezione dei fatti, li completa anche quando ne sente il bisogno. Ben presto, tuttavia, supera anche la semplice selezione e finisce per regolare il proprio atteggiamento, aderendo a un principio di estetica *dell'autenticità*: la scrittura del diario si trasforma in un metodo per eccellenza per poter capire la realtà.

Una delle conseguenze imprevedute del mio impegno di tenere un diario col progetto di ricavare più tardi un romanzo è che la mia condotta viene a subire indirettamente l'influenza di questo progetto.

[Il romanzo] serve da pietra di paragone per tutto ciò che va fatto e non va fatto nella vita. Il romanzo è diventato col tempo per me una maniera di intendere il rapporto con la realtà. Incapace di agire autenticamente, ritrovo come d'incanto l'autenticità appena metto tra me e la realtà la mediazione del romanzo.⁶

Merighi quindi, con il tramite del diario, comincia a controllare e discriminare gli eventi che accadono intorno a lui. Per l'appunto in questa maniera il progetto del romanzo e la scrittura del diario fanno sorgere un metodo efficace che aiuta a trovare una ragione nella complessità imbarazzante della vita. Il problema fondamentale del protagonista, dunque, è di non riuscire ad integrarsi e vivere con naturalezza un'esistenza che egli ritiene assurda e banale. Ecco perché inventa il metodo della scrittura esistenziale, attraverso la quale, se non per la vita, almeno per l'opera d'arte e quindi in parte a sé stesso, riesce a devolvere l'autenticità.

Vediamo, nel dettaglio, cosa pensa della realtà un uomo che deve inventare un metodo scientifico per poterne ricavare l'autenticità che normalmente non riesce a scoprire in essa. Abbiamo già visto che il protagonista percepisce l'assurdità delle azioni umane. Citerò un passo che descrive con massima precisione l'impressione che Merighi ha sulla vita e sulla realtà.

Sulla facciata di una delle case [...] ho visto che erano stati applicati due giganteschi cartelloni pubblicitari. Il primo faceva la pubblicità ad una marca di estratto di carne per il brodo. Vi si vedeva una tavola imbandita di tutto a punto [...] una famigliola composta di madre, padre e figlia. La moglie, sorridente e felice, [...] sollevava il coperchio di una zuppiera: il marito e la figlia [...] aspettavano con gioiosa impazienza di essere serviti.

Nell'altro cartellone, c'era invece la pubblicità di un film. I personaggi sembravano gli stessi [...] ma la situazione in cui si trovava la famigliola così serena e così felice dell'estratto di carne, era diversa: la moglie stava rannicchiata seminuda su un letto sconvolto, [...] il marito le spianava contro una rivoltella, dietro di lui si intravedeva il volto della figlia, atterrito, una mano sulla bocca, come chi si assiste impotente ad un fatto di sangue. [...] I due cartelloni descrivevano la stessa famiglia in due situazioni diverse, una di serena felicità, l'altra di tragico contrasto. Naturalmente su ambedue i cartelloni dominava l'irrealità.

Ma questa non era in fondo la questione. La questione era un'altra; ed era che quei due cartelloni erano non già rappresentazioni falsificate e convenzionali di una realtà autentica; bensì due rappresentazioni fedeli di una realtà che era, essa, all'origine del tutto inautentica.⁷

Ecco, quindi, il pensiero del protagonista disilluso. La realtà oggettiva esiste, ma per Merighi tale realtà non ha alcun valore, non è giudicabile, è soltanto un *surrogato*. E questa realtà a suo avviso *inautentica*, si nutre dalle azioni umane; dunque l'azione stessa non può essere autentica: «l'inautenticità del romanzo derivava dal fatto che vi si agiva. Io avevo infatti riscontrato che nella realtà della vita non era possibile, almeno per me, agire in maniera autentica.»⁸

Prendiamo in esame ora la comparazione dei pensieri del protagonista de *L'attenzione* e quelli di Moravia. Si può notare che le critiche formulate dal personaggio principale del romanzo esprimono pienamente i pensieri dell'autore e che, in qualche modo, la reazione di Merighi, che nasce dalla coscienza dell'assurdità della vita, sia in molti tratti identica a quella dell'autore romano. Il concetto di alienazione è espressamente teorizzato nel saggio *Uomo come fine* (1946). Merighi, il protagonista de *L'attenzione*, è alienato, come in qualche modo lo sono tutti i personaggi moraviani e Moravia, appunto, nel saggio predetto delinea i motivi dell'alienazione.

Il motivo principale del rapporto mancato con la realtà, secondo l'autore, è «l'uso dell'uomo come mezzo» insieme all'uso esagerato della ragione. L'impiego dell'uomo come mezzo consiste in una visione trasformata dell'uomo, in cui il fine non è più quello di giungere all'armonia delle capacità umane. I fini che daranno senso alla vita umana saranno scopi che non hanno nulla di umano: l'ottenimento di beni materiali, l'efficienza produttiva e così via. L'origine di questo cambiamento è la presenza smisurata della ragione.

La ragione è uno strumento indispensabile per ogni attività umana; [...] ma non è, né può essere la materia di cui sono impastati la nostra vita e il nostro destino.

Ma se lasciamo che la ragione esca dalla sua sfera di ausiliaria ed invada i campi che non le competono, essa diventerà presto facilmente tirannica e paradossale e ci dimostrerà con la massima disinvoltura che la fine non è l'uomo bensì il benessere di quella società oppure il rendimento di quella fabbrica [...].⁹

Per l'autore, a causa di questa nuova visione dell'uomo, il nostro mondo è diventato somigliante ad un incubo opprimente che non solo rende impossibile avere rapporti sociali adeguati ma disfa anche il singolo individuo.

Il mondo moderno rassomiglia assai ad una di quelle scatole cinesi dentro la quale si trova una scatola più piccola, a sua volta involucro ad un'altra ancora più piccola e così via [...] l'incubo generale del mondo moderno ne contiene degli altri minori, sempre più ristretti, finché si giunge al risultato ultimo che ogni singolo uomo risente se stesso come un incubo.¹⁰

Moravia riflette anche sul ruolo dell'azione nel mondo moderno e giunge alla medesima opinione del protagonista de *L'attenzione*; afferma cioè, che l'agire non può che creare una disperazione senza scampo, in quanto agire solo per sentire la nostra esistenza non può che essere una forma di autodistruzione.

In realtà l'impiego dell'uomo come mezzo e il proporsi fini materiali e disumani indicano una disperazione un disgregamento straordinari dell'umanità.

[...] il ricorso alla sola ragione, l'adottare un fine materiale e disumano, [...] è indizio in ogni civiltà, di disperazione [...] questi stati di disperazione inducono l'umanità a ricorrere sempre più frequentemente [...] a quei modi di vita [...] che non possono che accrescere la disperazione stessa. Questi modi di vita [...] si possono riassumere in uno solo: la preminenza dell'azione sulla contemplazione.¹¹

A questo punto è d'uopo esaminare alcune analogie tra la concezione di Merighi e quella di Moravia sulla funzione della scrittura; questa aiuta a comprendere meglio la figura del narratore, nonché il suo problema personale di relazione conflittuale con la realtà. Per Merighi il progetto del romanzo e la scrittura del diario diventano gli unici mezzi che possono portare ad un avvicinamento alla realtà. Tuttavia egli afferma che scrivere è qualcosa di artificiale; egli, quindi, non riesce a far nascere un diario sincero: modifica la realtà, è continuamente indotto a cancellare e aggiungere dettagli, in funzione del suo concetto di creare un romanzo vero, autentico. Compariamo partendo da questo punto. Moravia, per quanto riguarda la propria attività creativa, sottolinea di non essere mai capace di fermarsi alla pura percezione dei fatti accaduti; aggiunge inoltre di essere carente di sincerità, proprio a causa del suo istinto a costruire. La causa originaria di tutto questo risiede in un unico fatto: l'autore solo attraverso la *scrittura artificiosa* è in grado di interpretare il modo segreto in cui i fatti si sono articolati dentro di noi.

Sono portato a costruire, ad architettare. Sono poco sincero, in altri termini. Sono incapace di parlare di me con ingenuità; [...] è molto difficile sapere quel che si è [...] quel che si nasconde sono i fatti, quanto i meccanismi dei fatti. Quel che è segreto sono i modi in cui i fatti, dentro di noi, si sono articolati, strutturati, connessi tra di loro.¹²

Moravia sostiene che sia molto difficile sapere quel che si è; dunque l'unico modo per concepire la realtà ed intendere sé stessi è fornito dalla scrittura.

Analizziamo allora le *confessioni* dell'autore circa il proprio rapporto ambiguo con la realtà per scoprire quale risposta diede al dilemma dell'estraniamento e dello smarrimento di fronte alla complessità della realtà. (Per questa parte della relazione ho preso spunto dall'opera *La magia della scrittura* di ARMANDO LA TORRE¹³.)

«Scrittore apparentemente 'aperto', sostanzialmente 'chiuso'. Chiarezza e complessità. Ecco le prime immediate caratteristiche di Alberto Moravia.»¹⁴ Questa è l'osservazione di ENZO SICILIANO che si trova in apertura della sua opera biografica su Alberto Moravia. Ma Moravia va oltre e poco dopo, confermando l'opinione del-

l'amico che lo intervista, confessa pure che tutto ciò che scrive è sempre costruito, architettato. La motivazione è nella complessità della vita, perché il nostro rapporto con il mondo, e con noi stessi, è «molto misterioso»¹⁵. Quel che ci sfugge è «la radice misteriosa, ineffabile, cangiante [...] che sta nella vita, che è la vita stessa»¹⁶.

Per l'autore, la vita è complessa, porta alla molteplicità; tuttavia Moravia si era escluso proprio da questa complessità a causa della malattia che lo opprimeva fin dall'infanzia e che lo aveva segnato anche durante l'adolescenza. Inoltre egli è convinto che l'esperienza esistenziale è fondamentale per la capacità espressiva di uno scrittore e, nella sua esperienza personale, affronta il tema della malattia con una sensibilità anormale, da cui nasce un nuovo mondo di sensibilità.

Io ho una sensibilità anormale, come tutti gli artisti. Questa sensibilità anormale avrebbe dovuto travolgermi, cioè far di me un pazzo se non avessi avuto la capacità di esprimerla. L'espressione della sensibilità è estremamente complessa, perché non è guidata dalla ragione, [...] ma dalla volontà intuitiva. Infatti dentro di me non sono un razionalista, sono una persona che soffre di angosce, di irrealtà, di senso del vuoto.¹⁷

L'individuo che non riesce ad essere *razionalista* è quindi messo in difficoltà dalla realtà molteplice e contraddittoria. Tuttavia il riconoscimento della labilità dell'esistenza non porta al nichilismo, bensì alla responsabilità, e suscita la volontà di vivere, cioè di scrivere. Mediante la scrittura Moravia si pone di fronte alla propria condizione esistenziale di angoscia; la osserva a distanza, e la disperazione svanisce nel conforto e nella serenità della contemplazione.

La scrittura, per il Nostro, è la scrittura dell'interiorità in cui si intrecciano sogni e realtà. Nelle *Lettere dal Sahara* lo scrittore chiarisce come la disperazione legata alla realtà oggettiva, ambigua, può svanire nel miraggio, nella realtà soggettiva: la realtà oggettiva «non mi riguarda, non è mia ma di tutti; mentre la realtà del miraggio ha una qualità privata, personale ed esclusiva proprio perché mi ha fatto passare dalla disperazione alla contemplazione»¹⁸.

La realtà esterna in questo modo non viene negata, ma vissuta in rapporto all'inconscio. Il dato del destino termina con l'agire in direzione del carattere, quindi si conclude nella scrittura. «La scrittura è il sismografo del mio temperamento»¹⁹, «io sono i miei libri, quindi la scrittura è il mio mondo e la mia esperienza»²⁰. Moravia così riesce a trovare una ragione nella confusione assurda della vita. Per lui la scrittura è la soluzione della questione esistenziale, è il rimedio alla *noia*, la riconquista della realtà soggettiva (che è l'unica realtà afferrabile per noi) di fronte alle frustrazioni, al mistero e al nulla.

BIBLIOGRAFIA

ELKANN A., *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990.

LA TORRE A., *La magia della scrittura*, Bulzoni, Roma 1987.

MORAVIA A., «Disperazione e miraggio», in: ID., *Lettere dal Sahara*, Bompiani, Milano 1981, pp. 74-78.

MORAVIA A., *L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965.

MORAVIA A., «L'Uomo come fine», in: ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, pp. 193–248.

SICILIANO E., *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano 1982.

NOTE

¹ Cfr. A. ELKANN, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 87.

² *Ivi*, p. 282.

³ A. MORAVIA, *L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965, p. 36.

⁴ *Ivi*, p. 72.

⁵ *Ivi*, p. 73.

⁶ *Ivi*, pp. 135–136.

⁷ *Ivi*, pp. 300–301.

⁸ *Ivi*, p. 35.

⁹ A. MORAVIA, «L'Uomo come fine», in: ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p. 210.

¹⁰ *Ivi*, p. 215.

¹¹ *Ivi*, pp. 240–241.

¹² E. SICILIANO, *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano 1982, pp. 24–25.

¹³ A. LA TORRE, *La magia della scrittura*, Bulzoni Editore, Roma 1987, pp. 9–53.

¹⁴ *Ivi*, p. 12 e p. 19.

¹⁵ *Ivi*, p. 25.

¹⁶ *Ivi*, p. 27.

¹⁷ A. ELKANN, *op. cit.*, p. 105.

¹⁸ A. MORAVIA, «Disperazione e miraggio», in: ID., *Lettere dal Sahara*, Bompiani, Milano 1981, p. 77.

¹⁹ A. ELKANN, *op. cit.*, p. 104.

²⁰ E. SICILIANO, *op. cit.*, p. 74.

Il linguaggio di *Treno di panna*

DÉNES MÁTYÁS

TRENO DI PANNA, USCITO NEL 1981, È IL LIBRO D'ESORDIO DI ANDREA DE CARLO CHE HA PRESTO TROVATO L'INTERESSE DELLA CRITICA LETTERARIA, TRA L'ALTRO, PER IL SUO STILE E IL SUO LINGUAGGIO OGGETTIVI E, PER COSÌ DIRE, SEMPLICI. GIANNI RIOTTA, per esempio, nella sua prefazione a *Treno di panna*, osserva in relazione al linguaggio del romanzo che «De Carlo riuscì, con grazia irripetibile, ad aprire la strada a un italiano «inglese», fluido, costante, innocente, narrato alla *Blow Up* di Antonioni, libero dalla gnagnera snob.»¹ Infatti, leggendo il romanzo, la ristrettezza del linguaggio della narrazione balza subito agli occhi. Il lettore si trova di fronte a una «ingenuità e freddezza [...] che si traduce in una sintassi veloce, in una lingua essenziale e precisa.»² Non è per caso, quindi, che in *Treno di panna* troviamo una semplice costruzione di periodi: la narrazione è costituita maggiormente di frasi semplici, ma anche quando ci sono proposizioni composte, esse sono piuttosto coordinative. Perciò, si può dire che è dominante nel romanzo la semplicità della grammatica, il che è messo in risalto anche dall'uso di un tempo verbale *semplice*: l'imperfetto. Ma accanto a questa semplicità è in prevalenza semplice anche il vocabolario: la narrazione accoglie i tratti che sono caratteristici più della lingua parlata che di quella scritta, per cui il suo linguaggio diviene un «parlato scaltro e visivo,»³ un ««parlato-scritto», [...] la mimesi letteraria del registro orale della lingua.»⁴ Il linguaggio del romanzo è costituito, infatti, dalla lingua media, «un ipotetico standard che ricicla le istanze meno marcate della tradizione letteraria.»⁵ Questa è una lingua comunicativa, anche colloquiale, per cui quello di *Treno di panna* è uno *stile semplice*, definito da ENRICO TESTA come

un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui «naturalità» comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e, contemporaneamente, un incremento della finzione dell'aspetto eteronomo del linguaggio e dei suoi tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi).⁶

Questo stile semplice, questo linguaggio preciso e ridotto – e perciò anche ellittico – porta, però, informazioni peculiari per il lettore.⁷ Siccome la narrazione si svolge in prima persona singolare, il linguaggio aiuta il lettore a ricavare un'immagine più completa e effettiva dei problemi di articolazione di Giovanni, e anche del suo esser rinchiuso nel proprio mondo intimo. Vale a dire, esso rivela molte cose della personalità del protagonista: essendo Giovanni il narratore, il lettore si trova di fronte a una lingua ristretta, semplice – una lingua simile alla sua personalità. Lui è uno che vive sulla superficie delle cose e non penetra nella loro profondità, o anche se cerca di farlo, analizza le cose in se stesso, senza che le sue riflessioni abbiano alcun effetto sull'ambiente in cui si muove; è un uomo incapace di articolazione, un carattere osservativo, quindi è così che deve essere anche il suo linguaggio: semplice e superficiale, privo di mezzi letterari. Anche i dialoghi di Giovanni con gli altri sembrano contestare quest'affermazione: frasi semplici costituiscono la base anche per questi, spesso solo giri di parole superficiali e vuoti, i quali vengono usati spesso ma non suonano sinceri. Ciò che risulta da essi sono comunicazioni svuotate, senza un vero contenuto:

Si girava ogni tanto, non del tutto rivolto a me: mi presentava un profilo a tre quarti. Mi chiedeva: «Come va, allora?», oppure «Com'era la Nuova Guinea?». In ogni caso non mi lasciava abbastanza spazio per rispondere; davo risposte molto semplificate.

Un paio di volte ha detto «Stai benissimo». Ho risposto «Anche voi due state benissimo».⁸

Avendo Giovanni come narratore, mettendogli in bocca il linguaggio banale, l'autore onnipotente svanisce dalla narrazione, e la distanza tra il mondo narrato e la realtà del lettore si riduce. È il protagonista che narra la storia, sottolineando ciò che trova importante lui stesso: lui «descrive la storia dall'interno, facendo prevalere così il suo punto di vista.»⁹ In questo modo, però, anche tutto ciò che il protagonista *trattiene* diventa importante e comunica al lettore informazioni su di lui, sulla sua personalità, visto che quello che è omesso viene omesso – se non perché Giovanni non riesce ad esprimersi – perché lui non vuole che esso sia narrato (per esempio, lui non parla delle sue motivazioni o perché non ne ha, o perché non riesce a definirle: è, cioè, un uomo insicuro di sé e incapace di articolazione). Oltre a questo, il fatto che la narrazione si svolge in prima persona singolare – che essa è, cioè, una narrazione soggettiva (nonostante che il *modo* in cui Giovanni guarda e descrive il mondo sia abbastanza distaccato e oggettivo, caratteristica per cui il romanzo di De Carlo somiglia anche ai *nouveaux romains* francesi) – porta il lettore più vicino alla storia stessa, gliela fa sentire più sua (per lo meno un «lettore naïf»¹⁰ sente così, anche se

in realtà un io-narrante è meno credibile di un narratore onnipotente, visto che la realtà, anche se narrata oggettivamente, è filtrata e descritta attraverso la sua soggettività).

Lo stile semplice della narrazione serve anche ad un altro scopo, oltre a dare un'immagine della personalità di Giovanni e del suo atteggiamento verso il mondo. Esso, parlando della società di consumo, caratterizza anche questa società e il suo ordine dei valori perché, come dice STEFANO TANI, »[s]aper vedere un ambiente richiede di per sé competenza, significa guardarlo attraverso lo spessore conoscitivo del linguaggio adatto.»¹¹ E infatti, in pochi altri modi, con pochi altri mezzi sarebbe possibile descrivere meglio questa società ristretta e concentrata sulla superficie se non con un linguaggio proprio ristretto e superficiale. Ma anche l'uso dell'imperfetto ha una forza caratterizzante la società e il mondo: esso allude al succedersi continuo degli eventi e alla lotta continua per il successo, di cui – se uno lo voglia o no – non è possibile uscire, uno deve vivere dentro questa continuità per forza, senza che possa sperare che finisca.

Malgrado la semplicità generale del vocabolario di *Treno di panna*, il linguaggio della narrazione viene spesso descritto anche come tecnologico, come, per esempio, da MARIA PIA AMMIRATI: «il linguaggio letterario viene contaminato dall'uso di [...] espressioni che vengono dalla cultura delle immagini.»¹² E infatti, la narrazione non è priva di tali espressioni:

La mia vita quotidiana mi pareva una sorta di filtro opalino, attraverso cui osservare una catena infinita di possibilità inesprese. Vedevo decine di immagini di me stesso a Los Angeles, in ruoli diversi ma comunque dall'altra parte delle siepi e cancelletti che andavo a guardare ogni giorno.¹³

La causa di questo è in parte il fatto che Giovanni ha l'hobby della fotografia e anche De Carlo ha fatto il fotografo, in parte che – forse come conseguenza del primo – sembra che De Carlo abbia la «volontà di celare l'identità di quest'ultimo [di Giovanni], ridurlo a 'puro sguardo'»¹⁴ Ma lo sguardo e il linguaggio sono tecnologici anche perché è una società cambiata, tecnologizzata che il protagonista guarda, una società di spettacolo, la quale si può descrivere nel modo migliore con questi mezzi che sono i più adatti alla sua rappresentazione. Lo sguardo fotografico di Giovanni è talmente dominante che secondo TANI è proprio questo sguardo che costituisce la vera voce narrante del romanzo.¹⁵ Pensa similmente anche AMMIRATI: secondo lei il guardare nel romanzo equivale proprio allo scrivere «in maniera tale che guardare sia soprattutto inverare sulla pagina una realtà altrimenti alterata da altri possibili fattori concorrenti.»¹⁶ Lei sottolinea inoltre il verbo *guardare* in contrasto con *osservare*: il guardare è un'attività più neutra dell'osservare che implica anche certe prese di posizione, la misura dell'attenzione, ecc.¹⁷

Giovanni a volte guarda, a volte osserva, ma lo fa sempre così che gli rimane un certo distacco dal mondo, nei confronti del quale prova un certo disgusto. Questo disgusto è ben rintracciabile anche nel suo linguaggio: Giovanni (o De Carlo)

usa un linguaggio asciutto e tecnico con cui offre *fotografie* fredde del mondo che lo circonda. Questo linguaggio rivela, quindi, anche il suo atteggiamento verso la società, il suo distacco dalla realtà rappresentata.

Usa, però, un tale linguaggio forse non solamente perché così può rimanere estraneo alla realtà, ma anche perché questo sembra essere il modo migliore, il più preciso e fedele possibile della rappresentazione della realtà: oggi si ha a che fare con un tale numero di segni e significati che l'individuo non trova più un ordine in essi ma si trova invece di fronte alla loro confusione. Perciò, come dice ROLAND BARTHES ne *Il grado zero della scrittura*, l'unico modo possibile di guardare (e conoscere) la realtà sarebbe se si potessero liberare i segni dai loro significati, se si potesse decontestualizzarli: così rimarrebbero solo i puri segni, e l'individuo potrebbe avere un'immagine leale della realtà.¹⁸ Le fotografie e il linguaggio tecnico – visto che guardano la realtà con distacco – toccano e riportano la superficie delle cose, i segni, ma non (o solo in misura minore) comprendono le profondità, i significati – vale a dire che essi sono i mezzi più fedeli possibili per rappresentare la realtà. Giovanni, infatti, guarda il mondo «attraverso una lente che ingrandisce i dettagli 'fino a fargli perdere il significato'»¹⁹. *Treno di panna* e il suo linguaggio sono superficiali anche per questo, per dare un'immagine più fedele (e più neutra) possibile della realtà.

Come si vede, uno stile semplice e un linguaggio ridotto, alcune frasi e dialoghi semplici (a volte proprio banali) sono capaci di implicare e comunicare molto di più di come uno potrebbe pensare, come anche nel caso del romanzo di De Carlo che, come si è visto, nella sua «apparente leggibilità immediata, rivela una intrinseca complessità.»²⁰

BIBLIOGRAFIA

- AMMIRATI M. P., *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Rubettino, Soveria Mannelli 1991, p. 54.
- AMOROSO G., *La bussola e il sogno – narrativa italiana 1991*, Morcelliana, Brescia 1992, p. 153.
- BARTHES R., «Az írás nulla foka» [Il grado zero della scrittura], in: *Roland Barthes: A szöveg öröme* [Il piacere del testo], a cura di E. Babarczy, Osiris, Budapest 1996, pp. 5–50.
- BENUSSI C. – LUGHI G., *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Marsilio, Venezia 1986, p. 174.
- CARVER R., «A Storyteller's Shoptalk», in: *The New York Times Book Review*, 15 febbraio 1981, pp. 9 e 18. (Edito anche come: «On Writing», in: *Mississippi Review*, Nr. 40–41, 1985, pp. 46–51.)
- DE CARLO A., *Treno di panna*, Mondadori, Milano 1997 (1ª edizione: Einaudi, Torino 1981.).
- ECO U., «Levéél az eszményi olvasónak» [Lettera al lettore ideale], in: *Pompeji*, Nr. 3, 1991, pp. 68–84.
- LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- PETITO R., *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Edizione Studio LT2, Venezia 2005.
- TANI S., *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Mursia, Milano 1990.
- TANI S., «La giovane narrativa italiana: 1981–1986», in: *Il Ponte*, Nr. 3–4, 1986, pp. 120–148.
- TESTA E., *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

NOTE

- ¹ L'opinione di G. RIOTTA cit. in: R. PETTO, *Andre De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Edizione Studio LT2, Venezia 2005, pp. 64–5.
- ² F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 27.
- ³ S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Novanta*, Mursia, Milano 1990, p. 248.
- ⁴ E. TESTA, *Lo stile semplice: discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 6.
- ⁵ C. BENUSSI – G. LUGHI, *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*, Marsilio Editori, Venezia 1986, p. 174.
- ⁶ E. TESTA, *op. cit.*, p. 6.
- ⁷ «For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes. [Perché i dettagli siano concreti e portino significato, il linguaggio deve essere accurato e preciso. Le parole possono essere tanto precisi che possono anche suonare piatte, eppure possono sempre spingere; se usate bene, possono colpire in pieno.]» Così facendo esse possono implicare anche quello che viene omesso, «the landscape just under the smooth [...] surface of things. [il paesaggio appena sotto (...) la superficie liscia degli oggetti.]» R. CARVER, «A Storyteller's Shoptalk», in: *The New York Times Book Review*, 15 febbraio 1981, p. 18. (Edito anche come: «On Writing», in: *Mississippi Review*, Nr. 40–41, 1985, pp. 46–51.)
- ⁸ A. DE CARLO, *Treno di panna*, Mondadori, Milano 1997 (1ª edizione: Einaudi, Torino 1981), p. 14.
- ⁹ M. P. AMMIRATI, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Rubettino, Soveria Mannelli 1991, p. 54.
- ¹⁰ U. ECO, «Levél az eszményi olvasónak» [Lettera al lettore ideale], in: *Pompeji*, Nr. 3, 1991, p. 70.
- ¹¹ S. TANI, «La giovane narrativa italiana: 1981–1986», in: *Il Ponte*, Nr. 3–4, 1986, p. 123.
- ¹² M. P. AMMIRATI, *op. cit.*, p. 62.
- ¹³ A. DE CARLO, *op. cit.*, p. 104.
- ¹⁴ R. PETTO, *op. cit.*, pp. 58–9.
- ¹⁵ Cfr. S. TANI (1986), *ibidem*.
- ¹⁶ M. P. AMMIRATI, *op. cit.*, p. 60.
- ¹⁷ Cfr. *ibidem*.
- ¹⁸ Cfr. R. BARTHES, «Az írás nulla foka» [Il grado zero della scrittura], in: *Roland Barthes: A szöveg öröme* [Il piacere del testo], a cura di E. Babarczy, Osiris, Budapest 1996, pp. 42–3.
- ¹⁹ G. AMOROSO, *La bussola e il sogno – narrativa italiana 1991*, Morcelliana, Brescia 1992, p. 153.
- ²⁰ R. PETTO, *op. cit.*, p. 58.

Alcune delle influenze letterarie ne *La carrozza cremisi*

LORENZO MARMIROLI

È POSSIBILE COLLOCARE ED INDIVIDUARE LA PRODUZIONE ARTISTICA DI GYULA KRÚDY (1878–1933) IN DUE CAMPI: QUELLO DI PROSATORE UNGHERESE IMBEVUTO DI LETTERATURA EUROPEA (FRANCIA, GRAN BRETAGNA, GERMANIA), MA COSTANTEMENTE ESPOSTO AI VENTI DELL'IMMENZA STEPPIA RUSSA, E QUELLO DI CANTORE DEL *FINIS AUSTRIAE* MAGIARO.

In Italia, la presenza di Krúdy, purtroppo, non è molto affermata. Al contrario di Sándor Márai, al giorno d'oggi, forse, il più conosciuto autore ungherese nel Bel Paese, l'ultima traduzione in lingua italiana di Krúdy è *Szindbád*, del 1991, preceduto da *Via della Mano d'oro*, del 1982, e da *La carrozza cremisi*, del 1983. Come è evidente, le edizioni sono vecchie, e tralasciano sia i *Viaggi d'autunno sulla carrozza cremisi*, seguito del primo libro, sia la sterminata produzione novellistica di Krúdy, importantissima nell'ambito del corpus delle sue opere.

È proprio con la scrittura di novelle che Krúdy esordisce nel mondo letterario, dopo essersi trasferito a Budapest, per lavorarvi come giornalista. Diseredato dalla famiglia, che lo voleva avvocato, sarà proprio con la pubblicazione di racconti su *Nyugat* e *Magyar Figyelő* (due riviste di opposte impostazioni di interessi: l'una filo-occidentale, l'altra, invece, impegnata a incarnare la magiarità) che farà i primi passi nella carriera.

La grande protagonista delle sue opere è quasi sempre la Budapest della *Belle Époque*, a cavallo tra Otto e Novecento, che fa da sfondo e cornice alle (inesistenti) imprese degli eroi e delle eroine krudiane. Arrivato in città, a Krúdy si spalancano le porte del bel mondo: sale da tè e da gioco, corse di cavalli, circoli aristocratici e letterari; tutte cose di cui la città, in piena ascesa politica ed economica, fino alla Grande Guerra, pullulava. L'iniziazione ai luoghi più elitari, però, ha una controparte,

un prezzo da pagare: la caduta della patina dorata, una sorta di *caduta dell'aura* riferita ad ambienti e situazioni, oltre che a persone: cene di gala, grandi balli, ma anche letterati ed aristocratici. All'inizio del *La carrozza cremisi*, libro di cui mi occuperò dettagliatamente nel corso di questo mio intervento, l'autore premette una lettera, destinata all'editore József Kiss, in cui scrive «quale sarà l'argomento del romanzo»:

l'uomo onesto [a Budapest], come una mosca bianca, e contro di lui il signore e la dama che mercanteggiano gioielli e virtù; la fiera budapestina, come se stessimo a guardare le cose dalla finestra.¹

Nel libro di Krúdy le dame e i cavalieri ci sono, sì, ma «se ne vanno in giro senza vestiti», e «i morti hanno fatto proprio bene ad andarsene dalla città». La Città è forse il vero protagonista del romanzo, e i personaggi altro non sono se non un mezzo narrativo per descriverla. Nel romanzo è completamente assente la *puszta* magiara, sostituita da scene d'interni o, al massimo, da passeggiate sul Lungodanubio.

A far da padrone sulla scena è la *gentry* ungherese degli anni '10, quel coacervo di medio-alto borghesi che vedeva la sua ascesa sociale e politica continua, fino alla battuta d'arresto e la decadenza seguite alla Grande Guerra: proprietari terrieri e capitani d'industria animano le serate, e alla loro ombra si crogiolano avvocati, militari in congedo, mercanti e, perché no, scrittori e poeti.

La critica letteraria ancora dibatte sul problema se *La carrozza cremisi* sia una raccolta di novelle o un romanzo. È certo che il lettore comune si trova confuso e spaesato davanti alla struttura del libro, ma non dobbiamo dimenticarci che fu pubblicato nel 1913: un periodo, quello degli anni '10 e '20 del '900, che vede scardinarsi le certezze e la linearità del romanzo borghese ottocentesco, soppiantato dalle idee di Freud, dalla nuova concezione della letteratura, dalla Grande Guerra e dagli eventi che ne seguirono, oltre che dall'avanguardia letteraria: penso ad autori come Joyce, Woolf, Kafka, Svevo, Pirandello. Krúdy si trova ancora in un periodo di passaggio: i capitoli potrebbero essere letti separatamente, o come un'unica storia. Personalmente, nel caso de *La carrozza cremisi*, preferisco la seconda possibilità. Comunque sia, non dimentichiamoci che l'autore è un prolifico scrittore di novelle: già al momento della prima pubblicazione del libro, sulle pagine di *Nyugat* Ady e altri dibattevano cosa mai fosse quest'opera.

Nel primo capitolo fanno la comparsa tre dei quattro personaggi principali: Klára e Szilvia, attrici di provincia venute nella Capitale per cercarvi fortuna, e la famigerata Carrozza Cremisi, col suo possessore, il conte Eduárd Alvinczi. L'alter-ego dell'autore appare sulla scena successivamente, ed è il giornalista, anche lui di provincia, Kázmér Rezeda. Le attrici e lo scrittore interagiscono continuamente l'uno con l'altro, mentre Alvinczi resta sullo sfondo, pur essendo lui il motore dell'azione. Ed ecco che qui si delinea la posizione letteraria dell'autore, a metà fra Est e Ovest: se il sogno di Flaubert era di scrivere un romanzo sul nulla, Krúdy ci è riuscito. L'azione, nel romanzo, è ridotta ai minimi termini: i protagonisti mai corrono o si

affannano, ma mantengono sempre un'andatura compassata. La critica definisce i personaggi krudiani, non a caso, *cavalieri della nebbia*: si spostano in un mondo letterario, fittizio, nebuloso, che non ha a che fare con la realtà. UMBERTO ECO, nel suo *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, scrive a proposito del romanzo del francese Nerval, *Sylvie*:

La parola «nebbia» è molto importante. Pare davvero che l'effetto di *Sylvie* è destinato a produrre sul suo lettore sia un «effetto nebbia», come se guardassimo un paesaggio con gli occhi socchiusi. Senza esattamente distinguere i contorni delle cose. Ma non è che non si distinguano le cose [...]. In effetti quello che il lettore non riesce a capire è in che momento del tempo si trovi.²

Ho voluto citare UMBERTO ECO sia perché ritengo che le parole riferite al romanzo di Nerval ben possano descrivere le sensazioni che il lettore può provare leggendo *La carrozza cremisi*, sia perché ritengo che Krúdy stesso si sia potuto ispirare al già citato romanzo francese (c'è una traduzione in tedesco del 1910, *Aurelia oder der Traum und das Leben*, München/Leipzig, ma deve essere verificata; ignoro se Krúdy parlasse francese). Effettivamente, il lettore di Krúdy rimane spaesato non solo a causa della inafferrabilità dei personaggi e degli ambienti del romanzo, ma anche a causa della *consecutio temporum*, che non è lineare e *classica*: alle vicende delle due attrici si mescolano digressioni su figure incontrate nei salotti budapestini, che spesso si dilatano fino a comprendere interi capitoli (è il caso del capitolo *L'ultimo nichilista*, ma anche la descrizione della giovinezza di Madame Louise, della genealogia degli Alvinczi, e del *contratto* con Lotti Stümmer).

Importantissimo, oltre alle influenze europee, è il *filone orientale* nelle novelle krudiane, evidente nel caso del ciclo di *Szindbád* (chiaramente è il prode e coraggioso marinaio de *Le mille e una notte*), ma presente anche nel *La carrozza cremisi*. Lo stile è infatti quello narrativo, del racconto letto ad altra voce (il terzo capitolo gioca tutto sulla lettura che Szilvia fa della *Lanterna*, il giornale di Rezeda) e richiama alla mente tutta quella tradizione orale o scritta del Medio Oriente. Ritengo che questa corrente sia penetrata in Krúdy sia attraverso i poeti francesi Simbolisti (Baudelaire), sia grazie ai suoi amici e compagni scrittori magiari (Ady, Csáth), ma sia anche attraverso la tradizione russa, che è sempre e ovunque costellata dell'eredità *mongola* ed orientale che la Storia le ha assegnato (Blok, Gončarov, ma anche Gogol', Puškin dei racconti, l'ambientazione caucasica nell'*Un eroe del nostro tempo* di Lermontov, e tanti altri).

Oltre a ciò, l'autore, un po' come Gogol' nei suoi bozzetti *viventi ne Le anime Morte*, tende a darci *pennellate espressioniste* non necessarie per lo svolgersi del romanzo, ma che contribuiscono a dargli quell'atmosfera sottile, da sogno: «Bonifác era un ometto nero [...]. Gli occhi invece erano teneri e malinconici come quelli di un bambino che pensi sempre alla cara mamma morta». Una pennellata, ed ecco un personaggio vivo e completo. La composizione a mosaico, tecnica usata anche da Gogol', ci consente di avere, alla fine, una visione d'insieme particolareggiata della Città, dei personaggi e della vita nel 1913.

Lungo tutto il libro, Klára, Szilvia e Rezeda cercano in ogni modo di incontrare (con motivazioni diverse) il conte Alvinczi, che compare e scompare per le vie di Budapest a bordo della sua carrozza, ma, tuttavia è il personaggio più vero. E qui entra in gioco la Russia, oltre all'Occidente.

La figura di Alvinczi è modellata sul nobile ungherese classico: fiero e annoiato. La sua famiglia, quando gli Hohenzollern erano ancora pastori, già era formata da capitani e dottori. È l'uomo più fiero di Budapest, ma anche uno dei più infelici. Nel terzo capitolo, Krúdy ce lo presenta appena sveglio, disteso sul letto, con un giornale francese in mano. È una figura assimilabile all'aristocratico-tipo mitteleuropeo: sto pensando a *L'uomo senza qualità* di Musil, o a Schnitzler, o a *L'educazione sentimentale* di Flaubert, o al *Diario di un uomo superfluo*, di Turgenjev. In *Oblomov*, di Gončarov, ci viene descritta dettagliatamente la giornata di un uomo dalle molte qualità (è infatti buono, intelligente e perspicace) ma che, giunto il momento, si rivela incapace di metterle in pratica. E non è un caso che sia in *Oblomov* che ne *La carrozza cremisi*, i due personaggi ci vengano presentati a letto, da poco svegli: l'uno con una lettera disastrosa proveniente dalle sue proprietà, l'altro con un giornale e con la notizia del raccolto in India, che è stato cattivo. La *Oblomovka* di Gončarov è la Ung di Krúdy: una sorta di Paradiso Perduto, legato all'infanzia, alla casata e alle origini mitiche della stirpe, dove ogni cosa è migliore, e il sole splende più luminoso. Alvinczi è definito spesso «il khan mongolo», una figura proveniente dall'Est, dalla steppa russa, nel passato come nei modi indolente e altezzoso: anche se decisamente più mite, Oblomov è descritto mentre si avvolge nel *sarafan* orientale, così fuori moda ma così comodo... Questo sguardo al Levante riflette nei personaggi un comune atteggiamento verso la vita, di nobile e orgogliosa rassegnazione verso il mutare dei tempi, sempre più lontani dalle origini: oramai siamo nel Novecento, il mondo dei Padri, quello di Onegin, è sconfitto e sorpassato, sono i Figli, i Nichilisti, a dettar legge, e i rampolli di antica casata (il conte Eduárd) e gli ultimi Romantici (Rezeda) sono costretti a guardare, lasciando il posto ai capitani d'industria, agli Zeno, che sanno far fortuna non con la penna o con la spada, ma trasformandosi in *pescecani*.

Alvinczi è un uomo senza qualità, che è il corrispettivo mitteleuropeo dell'uomo superfluo: in realtà di qualità ne avrebbe tante (questo anche grazie al suo patrimonio) ma, una volta giunto all'atto pratico, si perde, attendendo un evento, un qualcosa che lo riscuota dal suo torpore, invano. E la noia genera i vizi, rendendo Alvinczi un uomo pronto a tutto pur di provare una soddisfazione momentanea, passeggera (come le corse dei cavalli, o come scommettere col maggiordomo, Szilveszter, sulla rispettabilità di una cameriera) e divenendo insensibile. Rezeda cerca di avvertire Klára di ciò, ma ogni discorso è inutile e il giornalista, piegandosi alla volontà della donna amata, cerca di far incontrare i due. Da ultimo, vorrei mettere in evidenza come Szilveszter, con i suoi atteggiamenti ossequiosi e l'attaccamento verso il padrone, ricordi vagamente il servo di Oblomov, Zachar.

Rezeda Kázmer è l'alter-ego dell'autore, ed è un prodotto della cultura del suo tempo: è stato avvelenato dalla letteratura. In gioventù legge *l'Eugenio Onegin* di Puškin, immedesimandosi sia in Onegin, l'eroe tenebroso, annoiato e costantemente

infelice, sia in Lenskij, suo tragico amico, romantico e focoso, anche lui avvelenato di letteratura. Nel sesto capitolo, *L'ultimo nichilista* (termine di turgeneviana memoria), K. scrive che

gli uomini sarebbero molto più felici se non ci fosse letteratura. Continuerebbero a nascere, amare e morire. [...] Le mogli degli scrittori sono sempre donne infelici. La figlia sedicenne di Szilveszter si è impiccata.³

Per K., la letteratura è un veleno, e Rezeda (cioè Krúdy stesso) si è rovinato la vita volendo viverla come il personaggio di un libro. Anche lui si annoia, ma in modo diverso da Alvinczi: mentre il conte è disilluso ed insensibile, Rezeda, all'opposto, è sempre esaltato da una nuova missione, e dall'amore verso Klára (che poi forse non è amore, ma fa parte del personaggio avere una donna irraggiungibile, un po' come Werther), creandosi mondi inesistenti e rimanendo sempre tragicamente deluso dalla differenza tra Arte e Vita (come nel Thomas Mann dei *Buddenbrook*). Da analizzare con attenzione, a tal proposito, è anche l'opera di Chekhov: continuamente l'autore russo ci presenta situazione di felicità possibile, ma negata dalla paura che hanno gli anti-eroi ed eroine di gettarsi nella vita, di prendere una posizione. Pensando di essere in un romanzo, a casa delle attrici il giornalista cerca «il diario dorato, i fiori, le lettere». Crea un mondo intorno alla vita delle attrici, tanto lontano dalla realtà che Klára non può fare a meno di fargli notare come «il lattaio spesso non ci fa credito. E bisogna corteggiare il sarto». Eppure lui è un cavaliere senza macchia e senza paura, come gli eroi puškiniani (potrebbe essere lui il Griniov de *La figlia del capitano*, o il Lavreckij di *Un nido di nobili*). Rezeda è destinato ad essere un escluso, uno sconfitto dalla Vita. Compare sempre con nuovi progetti stampati, nuovi giornali, nuove letture, tra cui, citate espressamente, le *Memorie di un cacciatore* di Turgenev: più precisamente, lo ritroviamo immerso nella lettura di *Un Amleto del distretto di Sigry*.

Puškin è onnipresente nel libro, a cominciare dalla citazione iniziale:

Passò l'amore, torna la poesia
a illuminare la mia oscura mente,
e, libero, dei suoni la magia
coi sentimenti fondo nuovamente.
Scrivo e non più la nostalgia mi culla,
né più la penna oziosa mi trastulla
a disegnare delle strofe in fine
piedini di fanciulle o testoline.
La cenere scintille più non dà;
soffro ancora ma lacrime non verso⁴

Fin dall'inizio, il lettore è messo davanti a un chiaro parallelismo con Puškin, che da un lato vuole richiamare l'attenzione sul grande poeta russo, dall'altro è Krúdy stesso a ironizzare su di sé e su Rezeda: il giornalista non è che una parodia dei grandi eroi romantici dalla collera furibonda e dagli amori infelici: non ama una Tat'ja-

na, ma un'attrice di Debrecen, e solo perché è attrice; ed è innamorato non tanto di Klára, quanto dell'idea che si fa della donna in questione. Con questa citazione, tutta *La carrozza cremisi* ci viene presentata come una creazione a posteriori dell'autore, che però spesso si confonde con Rezeda, appunto il suo alter-ego. Secondo ZSÓFIA KALAVSZKY, così come Kázmer si identifica in Onegin ma anche in Lenskij, il suo sfortunato amico, anche Puškin si identifica con entrambi i personaggi da lui ideati, che altro non rappresenterebbero se non due parti, da sempre conviventi e in conflitto, dell'animo del poeta. Non solo, ma per KALAVSZKY anche in Alvinczi sono presenti *elementi* oneghiani e puškiniani: non a caso, il monogramma del conte è EA, cioè Evgenij Anyegin nella traduzione ungherese.⁵ A San Pietroburgo si innamora di una ballerina, combatte un duello contro l'ambasciatore francese (Edmond d'Anthès?) e prova la prima delusione amorosa. Come è evidente, le influenze russe, in particolare di Puškin, sono numerose e distribuite lungo tutto il testo.

Szilvia è un personaggio di nicchia, che col tempo si perde in un amore fatale, letterario, e cede alle lusinghe della fantasia e dei tarocchi, e non ci è dato di sapere come prosegua la sua storia. Forse lei è l'unica felice nel romanzo.

Klára è la protagonista femminile del romanzo (in Krúdy, spesso le donne rivestono ruoli importanti). Lei è intelligente, emancipata ed indipendente, ed in certe sue azioni, in certi suoi discorsi, è forse possibile riconoscere la Vera di *Che fare?* di Černiševskij. Ma lei, per la professione che fa (l'attrice), è portata a essere divisa tra un mondo reale, prosaico, ed uno fittizio, letterario, tanto da innamorarsi di un uomo, Alvinczi, che non è una brava persona, come dice Rezeda: «gli uomini devono essere solo un po' più belli del diavolo. Alvinczi non è un bell'uomo» (in senso morale, ovviamente). È Klára a mettere in moto tutto il romanzo, ed è grazie a lei che c'è un po' di azione, fatta di passeggiate nel parco, corse di cavalli, incontri e banchetti. Alla fine è a un passo dalla felicità, ma anche dalla tranquillità e dalla semplice vita prosaica, di tutti i giorni, lontana dalle sue fantasie, prendendosi cura del tentato suicida Rezeda, che tutto farebbe per lei, ma rifiuta questa possibilità, ben conoscendo la differenza tra Arte e Vita, tra Realtà e Finzione. Rezeda potrebbe essere un Werther mancato, sopravvissuto al colpo di pistola, e Klára è di certo una Madame Bovary ungherese, che però, grazie proprio alla sua educazione sentimentale, si salva dall'abisso dei sogni infranti.

Come ho già accennato, importantissima è l'influenza francese ne *La carrozza cremisi*. A suo modo, è anche un romanzo di formazione, ma è una formazione incompiuta: il libro finisce quando i protagonisti hanno fatto i conti con i loro sogni, e sono adesso di andare veramente nella Vita (come Onegin). Klára ha la sua educazione sentimentale, o, come il Frèdèric di Flaubert, la sua educazione a non essere sentimentale, a relegare i sentimenti in un luogo dove non possano essere raggiunti dal Mondo. L'educazione di Klára è anche un'educazione a stare in società, ad addentrarsi e a padroneggiare quella fiera budapestina di inizio secolo, senza lasciarsi travolgere. È una Madame Bovary che «sarà duchessa o ragazza di strada», come mormora, sconsolato, Rezeda. Ma nel libro incontriamo Signore delle Camelie e Conti di Montecristo: a quanto sembra, l'influenza francese è solo leggermente inferiore a quella russa.

In realtà, sia Rezeda che Klára vivono di sogni, in un mondo tutto loro, e commettono entrambi lo stesso errore: il giornalista innamorandosi di un'attrice, la donna affezionandosi ad un nobile. Ed entrambi resteranno delusi, insoddisfatti e inappagati, sconfitti. Entrambi non provano veri sentimenti, ma immaginano soltanto quanto potrebbe essere bello se ciò che credono accadesse, paralizzandosi poi al momento dell'atto pratico. Alla fine del romanzo, un bivio: l'attrice farà ritorno in provincia, nella sua Debrecen che tanto ricorda Oblomovka-Nogent, lontana dalla capitale e dalle sue falsità, perché la sua educazione è terminata con successo, mentre il giornalista continuerà ad amare di un amore letterario, attardandosi fino al primo mattino nei caffè di Budapest.

BIBLIOGRAFIA

- ČECHIV A. P., *Teatro*, Garzanti, Milano 2007.
- ČERNIŠEVSKIJ N. G., *Che fare?*, Garzanti, Milano 2004.
- ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Tascabili Bompiani, Bergamo 2007.
- FLAUBERT G., *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano 2002.
- FLAUBERT G., *Madame Bovary*, Garzanti, Milano 2006.
- GOETHE W., *I dolori del giovane Werther*, Utet, Torino 1981.
- GOGOL' N. V., *Le anime morte*, Einaudi, Cles (TR) 2004.
- GONČAROV I. A., *Oblomov*, Garzanti, Milano 2006.
- KALAVSZKY Zs., *Rezeda Kázmér a Puskint író Anyegint olvassa*, in: Ex-Symposion, Nr. 46–47, 2004, pp. 43–52.
- KRÚDY Gy., *La carrozza cremisi*, Marietti, Casale Monferrato 1983.
- KRÚDY Gy., *A vörös postakocsi*, Szépirodalmi, Budapest 1977.
- LERMONTOV M. J., *Un eroe del nostro tempo*, Einaudi Tascabili, Farigliano (CN) 1998.
- PUŠKIN A. S., *Eugenio Onegin*, Superbur Classici, Milano 2000.
- SZAUDER J., «Krúdy hősök», in: ID., *Tavaszi és őszi utazások*, Szépirodalmi, Budapest 1980, pp. 16–35.
- TURGENEV I. S., *Memorie di un cacciatore*, Garzanti, Milano 2004.
- TURGENEV I. S., *Un nido di nobili*, Garzanti, Milano 1989.
- TURGENEV I. S., *Padri e figli*, Mondadori, Verona 1970.

¹ Se qualcuno fosse interessato più profondamente dell'argomento, Lorenzo Marmioli sta scrivendo la sua tesi di laurea triennale a Roma presso l'Università degli Studi 'La Sapienza' su *La carrozza cremisi* di Gyula Krúdy, che sarà pronta per ottobre 2008.

² Gy. KRÚDY, *La carrozza cremisi*, Marietti, Casale Monferrato 1983, p. 3.

³ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Tascabili Bompiani, Bergamo 2007, p. 36.

⁴ Gy. KRÚDY, *op. cit.*, p. 128.

⁵ Capitolo I, strofa LIX; tr. it. di E. LO GATTO, Sansoni, Firenze 1967, pp. 46–47.

⁶ Zs. KALAVSZKY, «Rezeda Kázmér a Puskint író Anyegint olvassa», in: Ex-Symposion, Nr. 46–47., 2004, p. 43.

Storia

Károly Eszterházy e Roma

BEATRIX ANTAL

L'OBBIETTIVO DEL PRESENTE STUDIO È QUELLO DI RIASSUMERE, BREVEMENTE, IL RAPPORTO ASSAI STRETTO DI KÁROLY ESZTERHÁZY, VESCOVO DI EGER TRA IL 1761 E IL 1799, CON LA CURIA ROMANA ATTRAVERSO LA CORRISPONDENZA CHE TENEVA CON I SUOI AGENTI (*AGENTES*) ROMANI.

La diocesi di Eger, fondata nel 1004 e diventata arcivescovado nel 1804, primeggia sulle altre diocesi grazie alla sua estensione territoriale e al ruolo di prestigio nella vita culturale, spirituale ed economica della regione. Tale primato deve soprattutto ai presuli settecenteschi. Dopo il dominio turco dovevano ricostruire loro la città rovinata, dovevano far funzionare la loro diocesi distrutta.

L'epoca di Eszterházy, cioè il Settecento, è la più conosciuta e la più interessante epoca nella storia della diocesi. Oltre all'attività dei vescovi István Telekesy, Gábor Erdődy, Ferenc Barkóczy, quella di Károly Eszterházy è unica. Si potrebbe riempire una biblioteca intera scrivendo dei suoi meriti e dei suoi sforzi per la fioritura della città.¹ Finora poi non si è studiato il capitolo più interessante e più importante del suo governo ecclesiastico: il suo rapporto con la Santa Sede.

Eszterházy, studente del Collegio Germanico-Ungarico, si è formato a Roma.² Le esperienze e gli influssi degli anni romani sono dunque presenti fino alla fine della sua vita. Anche Eszterházy ha avuto un rapporto stretto e costante con la Curia romana anche se il giuseppinismo stava diventando sempre più forte. I protagonisti di questo collegamento, di questa *politica estera* sono il vescovo e gli agenti romani, cioè i rappresentanti costanti della diocesi a Roma.³ Ogni vescovo aveva un suo agente, per lo più avvocati e funzionari della corte pontificia, con il quale intratteneva una fitta corrispondenza e oggi quasi completamente custodita nei vari archivi diocesani.⁴

Gli agenti avevano due compiti fondamentali. Da un lato il servizio d'informazione sugli eventi curiali e dall'altro lato la gestione degli affari di una diocesi presso le varie congregazioni romane.

Generalmente gli agenti mandavano i loro avvisi ogni dieci-quattordici giorni in italiano o, nel caso di Eszterházy, in latino. Gli avvisi giungevano a destinazione attraverso la posta veneziana o quella milanese, ma se si trattava di libri o di reliquie, la prima stazione era l'agente imperiale della cancelleria di Vienna.⁵ Oltre al servizio postale, qualche volta venivano utilizzati gli studenti del Collegio Germanico-Ungarico o un prete dimorante a Roma. Se dovevano mandare pacchi più grandi o di maggior valore, gli agenti si rivolgevano a una casa di commercio⁶ o si affidavano a staffette⁷.

Naturalmente i *datori di lavoro* pagavano un salario agli agenti, anzi, dopo un lavoro coronato di successo gli davano ulteriori ricompense. Questa somma era variabile: in generale erano 45 scudi all'anno, ma troviamo annotazioni da 21 o 70 scudi.

Le corrispondenze degli agenti sono piene di informazioni: possiamo conoscere la vita interna di una diocesi e possiamo incontrare personaggi importanti o meno famosi di un'epoca. Ci forniscono dati sugli abitanti, sui sacerdoti, sui fedeli di un vescovado di quali altrimenti non si saprebbe nulla. Inoltre, ci informano notizie, in ordine cronologico, sugli affari discussi con la Curia. Di conseguenza, siamo in una situazione favorevole in quanto conosciamo le relazioni romane di Eszterházy in modo completo, senza bisogno di nuove ricerche negli archivi romani e viennesi. È inoltre più facile anche dal punto di vista paleografico occuparsi di due o tre calligrafie soltanto.

Gli agenti di Eszterházy hanno informato la diocesi di Eger sugli affari di Curia per circa quaranta anni. Complessivamente abbiamo circa 650 avvisi.⁸ Accanto a questi si trovano alcune lettere dai nunzi apostolici di Vienna (Vitaliano Borromeo, Giuseppe Grampi, Giovanni Battista Caprara), da qualche personaggio ecclesiastico romano (Alessandro Albani, ambasciatore imperiale a Roma; Giambattista Guerrieri, rettore del Collegio Germanico-Ungarico; Girolamo Ondedei, preside secolare del collegio; il gesuita Giovan Battista Fanse, ex-prefetto degli studi del Collegio Germanico; Aloisio Bini, segretario dei Brevi; Giovanni Carlo Boschi card., penitenziere), dai segretari di stato (Opizio Pallavicini, Ignazio Buoncompagni), da privati (il pittore Marco Caricchia, l'orefice Giuseppe Agricola, il tipografo e l'editore Antonio Fulgoni, e due padri olivetani: Giacinto Martinelli e il poeta Giorgi de' Bertola). Si vede che molti furono i personaggi italiani che mantenevano una corrispondenza con il vescovo ungherese.

GLI AGENTI

Grazie al fondo d'archivio conosciamo quindi i nomi degli agenti di Eszterházy. Giuseppe Maria Merenda è stato il primo agente romano di Eszterházy, già ai tempi di Vác (1760–1762). Dalle lettere si sa che la famiglia è di Milano, ma da secoli abitano a Roma, dove possono vivere una vita nobile grazie redditi propri. Tra il 6

dicembre 1760 e il 24 aprile 1762 ha redatto ventisei avvisi. Il suo incarico è durato fino alla sua morte. Però, ancora durante la sua attività, ha raccomandato il figlio, Giorgio, al presule.

Giorgio Merenda ha iniziato la sua attività per il vescovo, risiedente ancora a Vác, quando il padre ha avuto una malattia degli occhi. Dopo la morte del padre è stato l'agente di Eszterházy, nel frattempo trasferito a Eger il 29 giugno 1762, per circa venticinque anni.⁹ Ha lavorato anche per altri illustri ecclesiastici tra cui Durini, nunzio apostolico in Polonia,¹⁰ nonché per vescovi tedeschi. Dal 1792 Merenda ha avuto problemi di vista e, seguendo la tradizione familiare, i suoi due figli, Giuseppe e Pietro hanno redatto sempre più spesso le relazioni. Dopo la morte del padre,¹¹ i figli potevano confidare che il vescovo di Eger, riconoscendo i meriti paterni, li avrebbe accettati al suo servizio. Per alcuni mesi hanno dunque seguito le istanze di Eger.¹² Poi Caprara, nunzio apostolico a Vienna, li ha giudicati poco adatti ed ha raccomandato come persona assai onesta di Domenico Sala che aveva tutte le qualità necessarie per svolgere l'attività.¹³ Naturalmente i Merenda, in lutto per il loro padre, hanno cercato di convincere il vescovo delle proprie capacità, ma i loro tentativi sono stati inutili ed Eszterházy dal 1796 ha incaricato Sala.¹⁴

SERVIZIO D'INFORMAZIONE

Il primo compito degli agenti era di informare sulla politica interna ed estera della Curia romana. A Eger si aspettavano attentamente le novità, volevano sapere subito e tra i primi tutte le piccole vicende, tutti gli episodi accaduti nella corte papale. Possiamo dire che gli agenti dovevano essere allo stesso tempo esperti politici, inviati speciali e portavoci ben informati dei loro committenti che così, grazie ai loro avvisi, avevano informazioni di prima mano sulle vicende romane.

Eszterházy non ha mai avuto motivo di lamentarsi, perché i suoi agenti hanno compiuto un lavoro accurato e coscienzioso. In particolare hanno relazionato con attenzione sui concistori e sui cambiamenti di personale. Leggendo gli avvisi possiamo conoscere la data del primo concistorio di Paolo VI, la data delle nomine dei nunzi apostolici, i nomi dei nuovi cardinali o il momento della fondazione di una nunziatura. Per riguardo all'amicizia vera e sincera tra Garampi e Eszterházy¹⁵, Merenda ha riassunto nel dettaglio la vita dell'ex nunzio e tratta anche della tisi apparsa nell'autunno del 1791 – e della sua morte¹⁶.

Nei resoconti vi sono anche le congetture attorno al risultato di un conclave e l'elezione di un papa nuovo.

Gli agenti fecero copiare i brevi, le bolle papali, tra cui *Dominus ac redemptor noster* che scioglieva la Compagnia di Gesù, o la circolare apostolica emanata per l'Anno Santo del 1775, o il catechismo romano appena stampato. Mandarono regolarmente, oltre ai libri liturgici, i cataloghi dei libri appena usciti dalla tipografia della S. Congregazione de Propaganda Fide cossiché il vescovo aveva l'opportunità di ordinarli. Lo stesso Eszterházy incaricava gli agenti di rintracciare volumi su vari argomenti. Chiese specialmente opere greco-cattoliche per aiutare i fedeli di quel-

la chiesa. Gli agenti non dimenticarono di elencare nelle loro lettere i nomi dei beati e i libri messi all'indice. Tra questi ultimi sono molto interessanti quelle lettere che avvisarono Eszterházy degli scritti condannati al rogo di Giuseppe Balsamo. Il nome di Balsamo, ossia il conte Cagliostro, si conosce per merito de *La collana della regina* di Alexandre Dumas e di Antal Szerb. Eszterházy fu informato probabilmente tra i primi in Ungheria che il papa aveva condannato il conte e sua moglie all'ergastolo nella fortezza di S. Leo. La causa di questa pena fu un'opera di Cagliostro sulla massoneria egiziana, nemica dei gesuiti e della Chiesa, per la sua filosofia anticristiana. Ma nella sua epoca Balsamo fu veramente un personaggio così notevole che la sua fama arrivasse fino a Eger? Perché era così importante per l'agente questa notizia? Risponde proprio lui: il libro bruciato era *in folio manuscripto transmissio Ex[cellen]tiae V[estrae]*. Doveva annunciare a Eszterházy che il libro che gli aveva spedito era ormai all'indice.

Dalla seconda metà del 1790 incontriamo sempre più spesso le espressioni *difficillimus hisce temporis; post tot rerum discrimina, quibus Europa ingemiscit; oeconomia miserrimis*, che si riferiscono all'occupazione francese dello Stato Pontificio. Da questo periodo, ossia tra il 1796 e il 1799, troviamo tra le lettere degli agenti delle sorte di diari dell'occupazione. I racconti minuziosi descrivono solamente l'invasione delle truppe francesi, gli alleati, le perdite dello Stato Pontificio, il comportamento del papa, la miseria e lo stato d'animo degli abitanti (*omnibus iam desperatis, squalidae facies, madentes lacrimys oculi*). Sono registrate pure le condizioni della pace di Tolentino (1797) e copia della pace sottoscritta.

G E S T I O N E

Il secondo compito degli agenti, avendo accesso a tutti gli uffici importanti della Curia, era la gestione degli affari della diocesi.

Tra queste subito dopo la nomina di Eszterházy alla testa della diocesi di Eger il compito dell'agente era la cura del pagamento per *la bolla di conferma* che costava 3131 scudi. Eszterházy considerava salatissima questa tassa ma non poteva far altro che mandare la somma richiesta.

Il decreto di riforma del Concilio Tridentino (1545–1563) rese obbligatoria la *visita* regolata delle diocesi. Il decreto era valido anche per Eszterházy. Però rispettare i termini fissati era difficile prima di tutto per le condizioni pericolose del viaggio e per le dimensioni della diocesi, che si estendeva su 11 province dell'Ungheria settentrionale. Non è sorprendente quindi che uno degli incarichi più frequenti degli agenti era la gestione delle concessioni di proroga.

Tra gli incarichi frequenti degli agenti troviamo la presentazione, presso gli organi competenti, delle suppliche pertinenti alle diverse *dispense* (quelle matrimoniali, le irregolarità e quelle in cui i diaconi chiedono la sospensione dai limiti di età canonica per poter prendere l'ordine maggiore). In questi casi gli agenti dovevano presentare le domande alla Dataria, seguire la faccenda, inviare i documenti necessari, tenere il conto delle spese e inviare brevi.

Durante il Settecento aumentavano il numero delle *feste* e delle processioni ma anche quello dei pellegrini che volevano rendere onore ai santuari, alle reliquie e alle sacre immagini. Nella corrispondenza degli agenti troviamo al primo posto i brevi concedenti indulgenze plenarie. In una sola lettera l'agente mandò, in media, otto-dieci brevi segnalando sempre a quali feste, a quali culti si riferiscono.

Per quanto riguardano le feste religiose, dobbiamo rilevare il culto di S. Stefano, re d'Ungheria, che si diffuse durante il Settecento e sulle cui celebrazione anche il vescovo di Eger pose particolare accento. È vero che la Destra Santa fu portata al Castello di Buda solo nel 1771, ma Eszterházy, già nel 1769, chiese a Roma di poter celebrare messa e ufficio in onore di questa reliquia. L'iter di questa richiesta durò un anno ma alla fine la diocesi ricevette la concessione *pro gratia*.¹⁷ Per l'esito anche il cardinale Boschi si congratulò con Eszterházy, aveva infatti presentato e appoggiato alla Congregazione dei Riti l'istanza del prelado ungherese.¹⁸

Dal 1771 Eszterházy s'impegnò ulteriormente per le pratiche di promuovere il culto delle reliquie, peraltro già diffuso ampiamente, chiese corpi santi da Roma. Anche quest'impresa fu coronata da successo: oltre alle otto reliquie di diversi santi minori furono spedite a Eger alcune ossa di S. Carlo Borromeo e quelle di S. Marziale da collocare nella cappella della parrocchiale di Pápa.¹⁹

Gli agenti presero parte ugualmente alla ricerca di *pitture* e quadri di temi diversi. Nel 1782 Eszterházy chiese a Merenda di fargli disegnare gli episodi della vita di S. Stefano protomartire dipinti nella chiesa di S. Stefano Rotondo a Roma. L'agente doveva cercare naturalmente un pittore ben qualificato. Fu scelto Marco Caricchia, discepolo di Pompeo Batoni. Poiché Eszterházy fu contento del lavoro, Caricchia gli fece altri dipinti, copie, bozzi da utilizzare per decorare i numerosi edifici fatti costruire dal vescovo a Pápa e a Eger. Allo stesso tempo, il vescovo mandò a Roma un ritratto di se stesso (*«ut vulgus dicit, portrait»*), in cornice d'oro, richiesta di Giambattista Guerrieri s. j., rettore del Collegio Germanico-Ungarico.

Il vescovo, ben conoscendo l'edificio del collegio, fece disegnare anche il candelabro bronzeo dell'altare maggiore della chiesa di S. Apollinare dorato da Luigi Valadier. Anche quest'azione richiese l'aiuto dell'agente visto che l'argentiere incaricato, Giuseppe Agricola, poteva entrarci solo con un permesso speciale.

Eszterházy diede particolare importanza alle sorti degli *alunni* di Eger nel Collegio Germanico-Ungarico. Nella corrispondenza dell'agente si trovano numerosi avvisi sui posti riservati ai pellegrini ungheresi, nonché brevi cenni alla storia dell'istituto e anche sui cambiamenti personali. Anzi, oltre all'agente, anche i rettori del collegio informarono il vescovo degli atteggiamenti e dei progressi dei suoi protetti.²⁰ Il motivo di questa attenzione così intensa è evidente: Eszterházy sapeva perfettamente come erano importanti gli influssi spirituali e culturali di cui i seminaristi si arricchivano nella Roma barocca. Le cognizioni approfondite a Roma potevano fornire la base di un'educazione seminaristica a livello superiore in Ungheria e potevano contribuire alla ricostruzione barocca della diocesi.

Grazie alla raccomandazione del vescovo otto studenti ottennero l'ingresso nell'edificio tra cui István Fischer, futuro arcivescovo di Eger. Il canonico Girolamo Ondedei, preside secolare del collegio, accettò la sua ammissione – sappiamo dal-

la lettera di Merenda – il 4 luglio del 1778. Purtroppo dall'agente non arrivarono altre notizie di Fischer, ma fortunatamente abbiamo a disposizione altre fonti. Giuseppe Garampi, nunzio apostolico a Vienna, richiamava l'attenzione di Ondedei, fra gli altri, su questo giovane ungherese.²¹ Probabilmente anche questa lettera contribuì al fatto che il 12 agosto 1780 il preside Ondedei e il cardinale protettore Casali fecero sapere a Eszterházy della disputa teologica di Fischer organizzata nella chiesa riccamente ornata di S. Apollinare. Alla fine delle loro lettere sia il cardinale che il canonico affidano alla protezione del vescovo questo suo diocesano.

Come si sa, nel 1783 Giuseppe II fece trasferire il collegio con i suoi allievi a Pavia. Ma il clero ungherese non ci mandò volentieri i loro candidati. La resistenza dei vescovi ungheresi si attenuò soltanto dopo la morte dell'imperatore.²² Nel 1792 l'agente si rivolse di nuovo a Eszterházy segnalando che si aspettavano i suoi studenti tra i muri del collegio.

Ai tempi di Eszterházy, il compito più importante fu la lotta all'erezione dell'*autonomo vescovado greco-cattolico* a Munkács.²³ Eszterházy mise molta energia in quest'affare che all'inizio promise bene, ma anche l'agente, che esibì i documenti davanti al papa e alle congregazioni competenti, ebbe bisogno di altrettanta energia. Grazie alle ricerche minuziose di ANTAL HODINKA e NÁNDOR BOSÁK²⁴ sono già stati pubblicati saggi su questo tema, i quali fanno vedere sia gli argomenti del vescovo, sia quelli dell'imperatrice Maria Teresa.

Malgrado l'evoluzione sfavorevole della vicenda, il 12 marzo 1771 Merenda informò Eszterházy sull'erezione dell'autonomo vescovado greco-cattolico sottoposto al metropolita di Esztergom, durante la sede vacante al capitolo,²⁵ Eszterházy chiese altri libri nuovi da Roma per facilitare l'insegnamento e la liturgia greco-cattolica, in particolare messale greco, grammatica, abbecedario greco e illirico.

Alla fine del 1794 e all'inizio dell'anno successivo Merenda inviò informazioni a Eszterházy sulla fondazione *orfanotrofi*. Scrisse che occorreva l'erezione di istituti nuovi e che quelli già esistenti dovevano essere capaci di funzionare. Con l'editto del 1693 papa Innocenzo XII emanò un regolamento globale per gli ospizi apostolici dei poveri invalidi. In una lettera l'agente parlava di una pia casa mostrandone il funzionamento con parole esplicite e mandava a Eger il ristretto del regolamento dei poveri invalidi dell'ospizio di S. Michele che si trovava a Roma sulla riva del Tevere²⁶ e che attualmente ospita il Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali.

Eszterházy nella primavera del 1790 chiese informazioni all'agente sui *monti di pietà*, quando e da quale papa era stato ordinato di istituirli? Dalla risposta di Merenda apprendiamo che il papa Leone X, con la bolla emanata nel 1515, ordinò la fondazione dei monti di pietà, ma che il documento non forniva altri ragguagli sull'essenza e sulle circostanze di tali istituti, facilitando il lavoro del vescovo, l'agente anche questa volta portò un esempio e, insieme con la copia della bolla, mandò a Eger la descrizione del monte di pietà di Benevento fondato dal card. Pierfrancesco Orsini, futuro papa Benedetto XIII.

Infine, nel 1793, l'agente, alla richiesta di Eszterházy, gli fa sapere le regole recenti della Chiesa sul digiuno. Il vescovo è curioso di conoscere le consuetudini ro-

mane e vuole sapere a questo proposito il contenuto della bolla di Clemente XIV emanata nel 1771.²⁷

Mediante le informazioni ritrovate siamo spettatori di uno sviluppo di circa quarant'anni della diocesi, possiamo vedere il perfezionamento della cultura barocca e del *Tridentinum*.

Ci siamo potuti fare un'idea dello sforzo di Eszterházy per adempire ai decreti tridentini, abbiamo visto che ruolo avevano la Curia e la Città Eterna. Arrivarono reliquie che resero più solenne la liturgia, Eszterházy si fece portare libri, copie delle pitture, disegni, piani promuovendo lo sviluppo barocco della sua sede vescovile. Studiò i regolamenti di istituzioni benefiche italiane. I suoi chierici studiarono a Roma. Allo stesso tempo, nella gestione delle dispense, delle istanze ecclesiastiche era assolutamente necessaria la presenza romana, e a questo si aggiunse l'ufficio, diretto o mediato, dell'agente.

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

ANTAL B., «Giambattista Guerrieri S. I., a Collegium Germanicum et Hungaricum rektorának levelei gróf Eszterházy Károly püspökhöz», in: AA. VV., *Lymbus. Magyarságtudományi Forrásközlemények*, Magyar Országos Levéltár, Budapest 2005, pp. 129–139.

ANTALÓCZY L., «Eszterházy Károly bibliográfiája», in: AA. VV., *Eszterházy Károly Emlékkönyv*, a cura di B. Kovács, Érseki Gyűjteményi Központ, Eger 1999, pp. 399–414.

BITSKEY I., «Eszterházy Károly római tanulmányai és az egri barokk», in: AA. VV., *Eszterházy Károly emlékezete*, a cura di J. Nagy, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, Eger 1993, pp. 43–54.

BITSKEY I., *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma. Contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, Viella, Roma 1996.

BOSÁK N., «Eszterházy Károly és a görög katolikusok», in: AA. VV., *Eszterházy Károly Emlékkönyv*, a cura di B. Kovács, Érseki Gyűjteményi Központ, Eger 1999, pp. 165–188.

HODINKA A., *A munkácsi görög-katolikus püspökség története*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1910.

TANI M., *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregoriana University Press, Roma 2005.

TUSOR P., «A magyar püspökök első római ágensei», in: *Vigilia*, Nr. 67, 2002, pp. 338–342.

N O T E

¹ Una bibliografia minuziosa in: L. ANTALÓCZY, «Eszterházy Károly bibliográfiája», in: AA. VV., *Eszterházy Károly Emlékkönyv*, a cura di B. Kovács, Érseki Gyűjteményi Központ, Eger 1999, pp. 399–415.

² Sugli studi a Roma: I. BITSKEY, «Eszterházy Károly római tanulmányai és az egri barokk», in: AA. VV., *Eszterházy Károly emlékezete*, a cura di J. Nagy, Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola, Eger 1993, pp. 43–54.

³ Sulla storia, sull'importanza e sulle caratteristiche degli agenti: P. TUSOR, «A magyar püspökök első római ágensei», in: *Vigilia*, Nr. 67, 2002, pp. 338–342.

⁴ Sugli agenti dei vescovi di Pécs, Vác, Szombathely, Kalocsa: M. TANI, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Gregoriana University Press, Roma 2005, p. 60.

- ⁵ Questi agenti viennesi, assunti presso la Cancelleria ungherese di Vienna, naturalmente non si sono mai mescolati con quelli romani.
- ⁶ Ai tempi di Eszterházy usavano la casa *Grassi e compagni* di Trieste.
- ⁷ A Eger gli *expeditori Bulacchi* trasportavano reliquie, libri, oggetti più preziosi.
- ⁸ La gran parte delle lettere degli agenti di Eszterházy sono custodite nell'Archivio Arcivescovile di Eger (da ora in poi: AAE), ma alcune si trovano in quello di Provincia di Heves.
- ⁹ Anche se Vitaliano Borromeo, il nunzio apostolico di Vienna, raccomandò alla carica vacante il suo agente e capellano segreto di Sua Santità, Pierantonio Fioli. Si vede che la carica d'agente aveva un prestigio riconosciuto nella Curia Romana. Cfr. AAE, *Archivum Vetus*, 2266. Borromeo a Eszterházy, Vienna, 1^o giugno 1762. La gran parte delle fonti usate sono qui accessibili di seguito quindi indico soltanto quelle che si trovano in altro fondo.
- ¹⁰ Angelo Maria Durini fu nunzio apostolico in Polonia tra il 1767 e il 1772.
- ¹¹ Giorgio Merenda morì nei primi giorni di dicembre 1795. Eszterházy si condolse con i figli della loro perdita, *Morti patris vestri Georgii Merenda, qui mihi et dextra et fideliter servierat*. AAE, *Archivum Vetus, Protocollum*, vol. 3641, ff. 31. Eger, 11 gennaio 1796.
- ¹² Nell'archivio ci sono 19 lettere scritte da loro.
- ¹³ «Capace, onesto, destro, [...] ha la maggiore influenza.» Caprara a Eszterházy, Roma, 12 dicembre 1795.
- ¹⁴ Sala mandò la sua prima lettera di presentazione il 9 febbraio 1796. A Eszterházy scrisse trentaquattro avvisi, ma continuò il suo lavoro anche dopo la morte del vescovo per i suoi successori. I loro avvisi non furono scritti di suo pugno.
- ¹⁵ L'amicizia nacque già durante la permanenza romana di Eszterházy. Garampi visitò l'amico anche nella sua città sede. Sulle sue esperienze scrive una lettera gioiosa al segretario di stato: «Ammirando le pie munificenze e l'instancabile zelo di quel degnissimo vescovo, la dottrina e l'edificazione di tutto il suo clero [...] la diocesi di Agrigò è delle più vaste del regno, ed è infelicamente piena di calvinisti [...] ha unitamente al suo clero fondata una università di ogni sorta di scienze [...] la mole dell'edificio supera l'idee e le forze di un privato. Dopo queste di Breslavia e di Praga [...] non ne conosco una maggiore né più magnifica. Sarà in breve terminata». Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Segreteria di Stato. Germania* vol. 395, Garampi a Pallavicini, Pest, 22 agosto 1776, f. 432r-v.
- ¹⁶ La notizia colpì dolorosamente il vescovo di Eger. La generosità del nunzio è degna di lode e, come scrive all'agente, pregherà Dio per la sua pace dell'animo. Cfr. AAE, *Archivum Vetus, Protocollum*, vol. 3637, ff. 371, 529.
- ¹⁷ Roma, 17 febbraio, 12 giugno 1770.
- ¹⁸ Cfr. Il card. Boschi a Eszterházy, Roma, 16 giugno 1770.
- ¹⁹ Eszterházy era il signore di questa città ungherese.
- ²⁰ Le nove lettere del rettore, Giambattista Guerrieri, a Eszterházy in: B. ANTAL, «Giambattista Guerrieri S. I., a Collegium Germanicum et Hungaricum rektorának levelei gróf Eszterházy Károly püspökhöz», in: AA. VV., *Lymbus. Magyarságtudományi Forrásközlemények*, Magyar Országos Levéltár, Budapest 2005, pp. 129-139.
- ²¹ «I detti sei giovani le siano specialmente raccomandati, e nominatamente conte Haller e barone Fischer che più specialmente conosco, e che vengono forniti di quella buona idole, docibilità, talento, e zelo, che sono necessari a formare degni operai nella vigna del Signore.» ASV, *Archivio della Nunziatura Apostolica in Vienna*, vol. 190, Garampi a Ondedei, Vienna, 29 settembre 1778, ff. 168r-v.
- ²² Cfr. I. BITSKEY, *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma. Contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, Viella, Roma 1996, pp. 97-98.

- ²³ L'inizio del conflitto fu nel 1763, quando Eszterházy confermò in veste di vicario apostolico Mihály Olsavszky anziché come vescovo greco-cattolico. Cfr. N. BOSÁK, «Eszterházy Károly és a görög katolikusok», in: AA. VV., *Eszterházy Károly Emlékkönyv*, cit., pp. 167–168.
- ²⁴ Cfr. A. HODINKA, *A munkácsi görög-katolikus püspökség története*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1910, e l'opera soprammenzionata di Bosák.
- ²⁵ Il decreto concistoriale fu emanato il 20 marzo mentre la bolla papale, *Eximia regalium*, il 19 settembre 1771.
- ²⁶ «In hospitio apostolico sancti Michaelis arcangeli prope ripam fluminis nostri Tyberis, vulgo a Ripagrande, in quo ultra senes utriusque sexus adest etiam orphanotrophium pro pauperibus iuvenibus utriusque sexus.» Roma, 3 gennaio 1795. Da due altre lettere (17 gennaio, 28 febbraio 1795) conosciamo anche il nome del direttore: «D[omin]o Aloisio Gazzoli praesidi dicti hospitii apostolici». Lo zelante agente manda ancora anche il regolamento del Conservatorio di S. Giuseppe che fu eretto a Fabriano nel 1785 dal cardinale Giuseppe Vinci; Roma, 28 febbraio 1795.
- ²⁷ Le cause di queste domande risiedono da un lato negli influssi delle dottrine anticlericali settecenteschi, dall'altro nelle prescrizioni religiose sempre meno rigorose con le quali la Chiesa cercava di tenere il passo con l'età moderna.

I retroscena del Risorgimento

ISTVÁN NAGY

SCRIVERE DEL RISORGIMENTO IN 6-7 PAGINE È QUASI IMPOSSIBILE, MA VALE LA PENA DI PROVARCI. PRIMA DI TUTTO, SI È IN UNA SITUAZIONE IN CUI LA RICERCA E, PURTROPPO, ANCHE L'INSEGNAMENTO DELLA STORIA ITALIANA NON È IL TEMA PIÙ POPOLARE IN UNGHERIA, SEBBENE NON SIA ABBASTANZA BENE CONOSCIUTO NÉ IL PERIODO DEL RISORGIMENTO E NÉ SVILUPPATA LA RICERCA SULL'ETÀ CONTEMPORANEA.

I T E O R E M I

La primavera degli popoli è cominciata a Palermo. La prima guerra di indipendenza non è stato un caso collettivo italiano. Il Piemonte non era preparato ad unificare tutti gli stati italiani. Il Risorgimento è solo un passo dell'unificazione dell'Italia. L'intero periodo è cominciato con la guerra napoleonica ed è finito solo dopo la seconda guerra mondiale.

IL REGNO DELLE DUE SICILIE E LA PRIMA GUERRA D'INDIPENDENZA

Accettando che lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale sia la conseguenza della pace di Versailles, vale la pena di riflettere sul rapporto esistente tra le decisioni del Congresso di Vienna e le rivoluzioni del 1848 in Europa ed in Italia. Spesso si dimentica che la prima rivoluzione del 1848 è scoppiata il 12 gennaio a Palermo, per

la liberazione di Sicilia, nei confronti dei Borboni spagnoli che regnavano su Napoli, e non contro gli Asburgo. Sulla base di tale teoria, si può accettare che la rivoluzione siciliana non si collochi in un rapporto diretto con quelle di Parigi, di Vienna, di Berlino o di Budapest, e pare ammissibile che la storiografia non ne mostri la stretta correlazione con la primavera dei popoli. In realtà, però, questo rapporto esiste, perché la rivoluzione scoppiata il 12 gennaio si è opposta all'Europa scaturita dal Congresso di Vienna così come gli altri moti rivoluzionari europei, dal momento che il Regno delle Due Sicilie è nato in base all'articolo 104 del documento finale del Congresso di Vienna. Napoli nonostante ciò, e diversamente dagli stati settentrionali, non si è trovata sotto l'influenza austriaca. L'esercito austriaco è uscito dal regno nel 1827. Il re napoletano era duca ereditario d'Austria, e così l'orientamento di Napoli non era indifferente alla Corte degli Asburgo. Ma, nonostante ciò, l'unico rapporto tra le due corti era rappresentato dalla presenza del ministro austriaco a Napoli, e non si può parlare di vera e propria influenza austriaca. Il re di Napoli ha sempre mantenuto una politica neutrale. Ai tempi della rivoluzione siciliana, Vienna ha dato numerosi consigli amichevoli al Regno di Napoli, ma naturalmente Ferdinando II non li ha seguiti quando ha concesso la costituzione al Regno delle Due Sicilie¹, la prima carta denominata liberale in Europa nella primavera dei popoli².

Nella rivoluzione del Regno, il pensiero antiaustriaco ha fatto una breve apparizione. La prima manifestazione anti-asburgica è stata organizzata il 25 marzo, quando praticamente l'idea rivoluzionaria partita da Napoli è tornata con un contenuto modificato. Lo stemma austriaco è stato spezzato, il ministro austriaco – Schwarzenberg – ha lasciato Napoli e il popolo reclamava la partecipazione alla lotta per la Lombardia (è molto importante che non fosse per l'Italia). Il Regno delle Due Sicilie non aveva nulla a che fare con la guerra contro l'Austria, denominata prima guerra d'indipendenza e, al contrario degli stati settentrionali e centrali, Ferdinando II non aveva interesse a dichiarare guerra all'Austria.³ La situazione venutasi a creare comportava per Ferdinando II la legittimazione a non partecipare alla prima guerra di indipendenza, indipendentemente dalle proprie intenzioni, non potendo attraversare lo stato pontificio.

Il governo napoletano è stato quindi accusato di volersi sottrarre al dovere di difendere l'Italia. Gli stati settentrionali consideravano ben poca cosa le truppe inviate da Napoli. L'11 maggio il capitano Sponzilli ha sollecitato la nascita di un esercito comune sardo-napoletano con 300 mila soldati, affinché il Regno di Napoli potesse essere primo nella lotta, come era stato il primo a concedere la costituzione. A dire la verità, la situazione politica a Napoli era cambiata totalmente da gennaio e così, il 15 maggio, quando il nuovo parlamento iniziava i lavori, Ferdinando II stroncava i riformisti con la forza militare.⁴ La costituzione menzionata restava in vigore, ma non serviva a suggerire la strada da seguire al sovrano. Con questo pretesto, dobbiamo accettare che *la primavera dei popoli* è cominciata a Palermo, ma dobbiamo separare la lotta tra Sicilia e Napoli dalla prima guerra d'indipendenza.

Gli eventi siciliani sono stati anti-napoletani e non anti-asburgici, e Napoli ha fatto tutto il possibile per rimanere fuori dal conflitto che va sotto il nome di

prima guerra d'indipendenza. Sono stati compiuti dei passi per salvare le apparenze, ma quando la dichiarazione di guerra è stata inviata, praticamente è stato impossibile mandare la maggior parte delle truppe al Nord, perché lo Stato Pontificio ha chiuso qualsiasi via di terra. Napoli non è stata occupata dall'Austria: i Borboni spagnoli hanno costruito un assolutismo nazionale tardivo, in cui la nazione è rappresentata dal popolo napoletano. I napoletani non sono così stati tentati dall'idea del Risorgimento e dall'unità nazionale italiana come è stato scritto dagli storici più tardi.

Ferdinando II avrebbe avuto la possibilità – con l'aiuto francese – di guidare un movimento per l'unità d'Italia, ma non si immedesimava in tale progetto. Gli Asburgo credevano di essere capaci di influire sul Regno delle Due Sicilie, ma senza alcun risultato e, dopo 15 anni, hanno accettato la politica neutrale della corte napoletana. Tanto più perché temevano maggiormente una restaurazione di tipo murattista⁵ che l'unificazione dei Borboni. Questa possibilità è stata presente nella politica piemontese e non in quella napoletana. I due stati, Nizza e Savoia – occupati nel 1796 da Napoleone – dopo 62 anni sono stati offerti da Cavour alla Francia, nonostante che l'aristocrazia piemontese fosse originaria proprio della Savoia. Con il trattato di Plombières, il Piemonte ha rifiutato il ruolo ereditario di *Guardiano delle Alpi* di sua volontà, per una nuova idea. Ma, allo stesso tempo, ha rinunciato agli stati centrali e meridionali per *l'unità nazionale*: così, a mio avviso, la nuova politica, il nuovo ruolo piemontese non è molto attendibile. Il trattato – tracciando i rapporti di forza e gli scopi originali – non teneva conto del Mezzogiorno e, nella parte centrale, si proponeva di organizzare regni francesi temuti dall'Austria. Quando in parlamento Cavour è stato criticato per la sua politica, egli ha risposto in tono ironico, con mentalità degna di Machiavelli: «condizione essenziale del proseguimento di quella via politica che in così breve tempo ci ha condotti a Milano, a Firenze, a Bologna»⁶. Questo pensiero ci guida al quesito centrale del testo.

LA SECONDA GUERRA D'INDIPENDENZA, L'UNITÀ D'ITALIA E IL RUOLO DEL PIEMONTE

Nel 1861 è nata l'Italia con gli italiani, oppure solo il Regno d'Italia dei toscani, lombardi, napoletani, ecc., guidato dal Piemonte? Quando si possono vedere i primi passi nell'interesse reale dell'Italia che mostrano una volontaria intenzione comune italiana?

La seconda guerra d'indipendenza durava da circa due anni, dall'aprile del '59 fino all'agosto del '61. Con l'occupazione di Venezia e poi di Roma è finito il processo d'unificazione territoriale dell'Italia.⁷ Ma la gioia sentita per l'unificazione non è stata capace di far dimenticare le nuove difficoltà non anticipate durante la lotta per l'unità.

Il Regno d'Italia aveva due grandi compiti, la legittimazione e l'instaurazione dell'amministrazione statale. Da una parte, quindi, la legittimazione della famiglia

reale e del parlamento, la richiesta ideologica di riconoscimento del potere. Dall'altra, ha comportato l'unificazione amministrativa di 6-8 stati separati, cioè la risoluzione di un problema tecnico.

In relazione al primo punto vorrei menzionare solo che la base della legittimazione non è stato il comune accordo, anzi mancava anche il senso di appartenenza, e forse anche l'identità italiana in senso generale.⁸ Nel 1861, solo l'1,8 per cento della popolazione ha avuto il diritto di partecipare alle elezioni⁹ (Ungheria: 1848 – 7% / 1919 – 40%). Il re – come tutto il sistema amministrativo – era piemontese. Il primo re del nuovo regno è stato Vittorio Emanuele II, sebbene in Italia vi sia stato un re nominato *Vittorio Emanuele I*. Ma era in Piemonte, e questo segna la direzione vera dell'unificazione.

Riguardo l'unificazione amministrativa – secondo la mia specializzazione in storia dell'economia – vorrei presentare alcuni passaggi economici molto importanti perché questi mostrano bene la scarsa preparazione della nuova *élite* – *ex-élite* piemontese – e mostrano che nel 1859 tale classe dirigente si sia trovata faccia a faccia con una situazione nuova e sconosciuta. I moderati nel 1848 hanno pensato che l'unificazione economica dovesse precedere quella politica. Essi volevano cominciare con la formazione del mercato e del commercio interno, prima totalmente mancati, ma non ne hanno avuto la possibilità. Così, questa è rimasta il compito del nuovo governo del '61, e solo dopo l'unificazione politica. L'ordine è cambiato e questo ha causato un grave problema quasi irrisolvibile.

Il governo ha dovuto prima di tutto conoscere la situazione economica del Paese. Dopo trent'anni, il sistema delle misurazioni periodiche è stato interrotto, fatto che rende difficile la ricerca, ma è sicuro che i primi passi sono stati l'unione doganale e fiscale, per accelerare la creazione del mercato interno e nazionale e trasformare l'Italia in un Paese moderno europeo.

Secondo il progetto, la trasformazione totale della penisola dovrebbe essere compiuta in base al modello sperimentato con successo in Piemonte. Ma, purtroppo, il governo non ha considerato le differenze esistenti nella struttura dell'economia e nella politica dei diversi stati unificati, né ha calcolato bene neanche le spese occorrenti durante l'unificazione. Il processo è risultato più costoso di quanto il paese fosse capace di produrre.

Il primo passo, l'unificazione doganale, significava la cancellazione dei confini doganali interni e l'introduzione delle tariffe piemontesi, causando la fine della protezione dei mercati locali e dell'industria locale, consegnandoli così a mani straniere e abbandonando a se stessi i microsistemi economici prima fioriti.

L'unione fiscale ha seguito lo stesso processo. Dal 1862, in tutta l'Italia è divenuta moneta legale il denaro in oro decimale, che ha comportato il tramonto del denaro in argento, per esempio quello dei borboni. Il processo è stato molto lungo, perché i diversi denari sono scomparsi solo nel 1894.

Per la formazione del bilancio comune, il computo del debito unitario è avvenuto in base ad una confessione volontaria. Il parlamento ha accettato il *Grande Libro* del debito nel 1861 secondo cui esso è stato di 2402,3 milioni di vecchie lire. Il 55 per cento (1321 milioni di lire) di questo è stato portato dal Piemonte e i due

terzi sono sorti durante la prima e la seconda guerra d'indipendenza. Possiamo definire questa somma il vero prezzo dell'unità.¹⁰

I primi bilanci sono stati aboliti e per 4 anni il debito – raddoppiando – è aumentato a 4797 milioni di lire. Il governo ha cominciato il consolidamento acquistando i crediti e liquidando i possedimenti statali, creando in questo modo la possibilità di presentare una nuova borghesia ricca. Il processo è finito solo nel 1871, quando è terminata la prima grande riforma – cioè l'aumento – delle tasse. 1,2 milioni di persone (generalmente nel Mezzogiorno) non si aspettava un cambiamento economico, e ha lasciato l'Italia.¹¹

I dati e fatti esposti mi suggeriscono che l'unificazione non è stata un processo ben ragionato. L'espansione del modello piemontese non è servita a raggiungere il livello degli stati Europei, anzi ha causato un ritardo. Ha costretto alla periferia d'Europa il nuovo stato e le parti centrali e meridionali della penisola. Naturalmente, anche la questione meridionale si deve ricondurre a questo periodo, perché il nuovo regno non è stato capace di risolvere le questioni pratiche ed ideologiche già menzionate.

Non si può dimenticare che il Regno delle Due Sicilie definito *il più sottosviluppato* nella penisola, negli anni quaranta è stato il rivale degli stati settentrionali. Nel 1861, nonostante il debito di 600 milioni di lire (il Piemonte di 1200 milioni) ha avuto una riserva d'oro di 443 milioni di lire (la Lombardia solo di 8 milioni di lire contro un debito di 151 milioni). Tra gli stati della penisola vi sono state differenze fondamentali, considerando il sistema economico e politico. Il Mezzogiorno praticava una politica neutrale, produceva nel mercato interno e non aveva grandi contatti commerciali con gli altri stati della penisola.¹² I piccoli stati settentrionali hanno seguito il sistema delle alleanze, hanno intessuto un commercio con la Francia, la Monarchia Asburgica e la Germania, destando l'interesse verso il settore *made in Italy*, che a poco a poco ha salvato l'economia italiana. È interessante come nel 1848 la costituzione piemontese ha concesso al re il diritto di stipulare i contratti commerciali (proprio come a Napoli). Nello stesso tempo, la costituzione toscana è stata la più liberale e dispone la libertà totale del commercio e dell'industria. In Piemonte è cominciata la costruzione della ferrovia in ritardo di cinque anni rispetto a Napoli, dove è nata la prima linea del continente, ma ambedue sono state possibili utilizzando il capitale francese e inglese.

Si può vedere, insomma, che la situazione prima dell'unificazione è più variegata, come si è dimostrato. Non si può dimenticare che l'introduzione generale del sistema piemontese ha distrutto anche il modello liberale toscano e l'industria sviluppatasi nel Regno delle Due Sicilie. L'Italia centrale ha perduto nell'unificazione quanto il Mezzogiorno.

A mio avviso, l'unificazione da atto di forza è diventata volontaria solo nel momento in cui i politici hanno cominciato a prendere in considerazione e a difendere anche le tradizioni culturali, politiche ed economiche delle diverse parti della penisola. Questo è il vero tesoro d'Italia. Solo dopo questo passo si può parlare di un'Italia unita, perché solo dopo di ciò la volontà dei governi si incontra con quella della popolazione. Il cambio della mentalità (forse nel ventennio fascista) guidava al

successo del periodo del *boom* economico, sostenuto anche dalla società. In conclusione, si può dichiarare che, mentre gli eventi militari dell'unificazione sono finiti nel 1861, quella territoriale è finita nel 1871, e quella della società, cioè la creazione del paese è finita solo negli anni 1950.

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

- AA. VV., *Il 1848 nell'Italia meridionale*, Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1950.
- ACTON H., *Gli Ultimi Borboni di Napoli*, Giunti, Firenze 1997.
- ANDREIDES G. – NAGY I., «Egy nem létező nemzet?», in: AA. VV., *Öt kontinens*, a cura di I. Majoros, ELTE BTK Új- És Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék, Budapest 2004, pp. 7–23.
- ARCHI A., *Gli ultimi Absburgo e gli ultimi Borbone in Italia (1814–1861)*, Cappelli, Bologna 1965.
- BEALES D. – BIAGINI E. F., *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*, Il Mulino, Bologna 2005.
- CANDELORO G., *Storia dell'Italia moderna*, Feltrinelli, Milano 2005, vol. V (La costruzione dello Stato unitario).
- COHEN J. – FEDERICO G., *Lo sviluppo economico italiano 1820–1960*, Il Mulino, Bologna 2001.
- CREPAX N., *Storia dell'industria in Italia*, Il Mulino, Bologna 2002.
- DURELLI F., *Cenno storico di Ferdinando II re del Regno delle Due Sicilie*, Stamperia Reale, Napoli 1859.
- GHIARELLI A., *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1992.
- Giornale costituzionale del Regno delle Due Sicilie*, Nr. 40–54, 1848.
- MOSCATI R., *Ferdinando II di Borbone nei documenti diplomatici austriaci*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1947.
- ROMEO R., *Dal Piemonte sabaudo all'Italia liberale*, Einaudi, Torino 1963.
- ROBERTS M., *Európa története 1789–1914*, Akadémiai, Budapest 1992.
- SESTAN E., *Dizionario storico politico italiano*, Sansoni, Firenze 1971.
- SZABÓ T., «Olasz nemzeti identitás és politikai kultúra», in: *Politikatudományi szemle*, Nr. 3, 2003, pp. 135–156.
- Telegrafo*, Nr. 1–40, 1848.
- WOOLF S. J., *Il Risorgimento italiano*, Einaudi, Torino 1981.

N O T E

- ¹ «Il dare una costituzione nelle presenti circostanze sarebbe far la rovina di questo Regno e dell'Italia intera. La costituzione domandata da una minoranza composta di faziosi e conceduta per effetto della paura, impedirà il ristabilimento di qualsiasi potere, vale a dire porterebbe la anarchia.» Il documento fatto dalla diplomazia austriaca il 27 gennaio 1848 è in R. MOSCATI, *Ferdinando II di Borbone nei documenti diplomatici austriaci*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1947, p. 117.
- ² Secondo la leggenda Schwarzenberg telegrafò a Vienna: «Il re di Napoli ed i ministri hanno perduto il senno». Metternich rispose: «Non si può perdere quello che non si aveva prima». A. ARCHI, *Gli ultimi Absburgo e gli ultimi Borbone in Italia (1814–1861)*, Cappelli, Bologna 1965, p. 326.
- ³ Il re, volendo evitare una guerra per lui priva di interesse, fino al 7 aprile – data della dichiarazione di guerra contro l'Austria – autorizzava solo la partenza dei contingenti dell'esercito volontario. Il 27 aprile Giuglielmo Pepe, ritornando dall'esilio durato 28 anni, partì con due colonne dell'esercito napoletano, ma senza ottenere l'autorizzazione al passaggio del Po. Il 26 aprile Ferdinando

- Il aveva siglato un accordo con lo stato Pontificio al fine di non varcare il confine comune, ed il 29 aprile lo Stato della chiesa dichiarò la neutralità armata nella guerra contro l'Austria.
- ⁴ Il rapido e pieno successo non è stato per caso. 12 mila soldati a piedi, 22 cannoni e la cavaliere leggera tenuta nel palazzo reale hanno attaccato le barricate. La lotta di un giorno ha fatto 150 vittime e la polizia ha fermato 500 persone. Secondo l'opposizione, il numero delle vittime è stato di 2000.
- ⁵ Il murattismo è un «[m]ovimento diffuso soprattutto nel decennio precedente l'unità che aveva per programma la restaurazione della dinastia murattiana [...]. Confidava con l'appoggio di Napoleone III di portare sul trono il figlio del re Gioacchino.» E. SESTAN, *Dizionario storico politico italiano*, Sansoni, Firenze 1971, p. 877.
- ⁶ R. ROMEO, *Dal Piemonte sabauda all'Italia liberale*, Einaudi, Torino 1963, p. 226.
- ⁷ Nel 1871, dopo l'occupazione di nuovi territori e la rioccupazione delle zone staccate, il nuovo regno non voleva più altre annessioni. La discussione inerente ai territori multinazionali – il Sud Tirolo (Alto Adige), la Dalmazia, la zona del confine comune italo-croato-sloveno – si acutizza solo nel Novecento, quando i politici argomentano con un processo incompiuto durante il Risorgimento. Cfr. G. ANDREIDES – I. NAGY, «Egy nem létező nemzet?» in: AA. VV., *Öt kontinens*, a cura di I. Majoros, ELTE BTK Új- És Jelenkori Egyetemes Történelmi Tanszék, Budapest 2004, p. 11.
- ⁸ Durante il Risorgimento sono venute alla luce innumerevoli teorie della nazione e patria italiana e dello stato italiano, della patria comune e unità. Vittorio Alfieri (1749–1803), Alessandro Manzoni (1785–1873), Carlo Cattaneo (1801–1869), Giuseppe Mazzini (1805–1872), Camillo Benso di Cavour (1810–1861) e anche Giuseppe Garibaldi pensavano totalmente diverse cose parlando della patria e della nazione. Cfr. G. ANDREIDES – I. NAGY, *op. cit.*, p. 8.
- ⁹ Questo numero è stato dell'8% negli anni '80 durante l'amministrazione della sinistra storica, e solo negli anni attorno al 1910 è diventato del 20% sotto il terzo governo di Giolitti. Cfr. <http://cronologia.leonardo.it/elezio1.htm>
- ¹⁰ Il Regno di Sard-Piemonte 1321; il Regno delle Due Sicilie 657,8; il Granducato di Toscana 219,3; la Lombardia 151,5; la Romagna 22,5; Modena 16,1; Parma 14,1 milioni di lire. Nel 1861 Roma e Venezia naturalmente non sono stati nell'elenco. Cfr. G. CANDELORO, «La costruzione dello Stato unitario» in: ID., *Storia dell'Italia moderna*, Feltrinelli, Milano 2005, vol. V, p. 241.
- ¹¹ Dal 1861 fino al 1970 circa 22 milioni di persone hanno lasciato il paese sperando in un lavoro e in una vita migliore. La maggior parte degli emigranti è stata di origine meridionale. Tra il 1901 e il 1913, quando l'emigrazione è stata più vasta, 8 milioni di persone hanno scelto un paese nuovo. Cfr. G. ANDREIDES – I. NAGY, *op. cit.*, p. 10.
- ¹² Dopo il 1830 è cominciato lo sviluppo industriale e infrastrutturale. Nel Regno delle Due Sicilie (denominato il più conservatore e sottosviluppato) fu costruita la prima linea ferroviaria nel continente europeo (1836), ha funzionato l'illuminazione stradale a gas e, con le navi fatte a Castellamare di Stabia, è stata raddoppiata la marina mercantile del regno. I progressisti hanno voluto vedere Napoli come il nuovo centro del commercio di Levante. Con la nascita del canale di Suez, Napoli ha avuto la possibilità di diventare un centro commerciale, ma i progetti sono stati cancellati dalla storia.

*Storia
dell'arte*

La critica italiana e ungherese sulle esposizioni universali in Italia fra il 1900 e il 1914

MIKLÓS SZÉKELY

QUESTO BREVE STUDIO CERCA DI MOSTRARE L'OPINIONE CHE SI AVEVA DELL'ARCHITETTURA UNGHERESE IN ITALIA, ALL'INIZIO DEL XX° SECOLO, SULLA BASE DELL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DECORATIVA DI TORINO (1902), DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE DI MILANO (1906), E DI QUELLA PER IL 50° ANNIVERSARIO DELL'INDIPENDENZA (1911).

Le esposizioni mondiali offrivano agli stati organizzatori un'importante possibilità di ripresentarsi non solo all'opinione pubblica internazionale ma anche ai propri compatrioti. La questione era più viva per gli italiani, alle prese con i problemi dell'autoidentità creati dalla recente unità. Come è noto, dopo la Francia l'Italia aveva un importantissimo ruolo come paese organizzatore di esposizioni universali e tematiche fra il 1890 e il 1918. Ma a cosa serviva effettivamente tale forzata volontà di apertura internazionale?

L'architetto MARIO CERADINI notava, nel 1890, che la mancanza di una moderna architettura nazionale diventava un punto dolente all'interno della gioia provata per l'unità italiana¹. Il problema più importante era l'atteggiamento da tenere nei confronti dell'architettura dei vecchi tempi: in quel momento, il rappresentante della critica progressista italiana era ALFREDO MELANI². GIOVANNI SACHERI, editore della rivista *L'ingegneria civile e le arti industriali*, scrive che gli assi dell'architettura italiana dell'epoca si consacravano allo studio del passato e se ne perdevano totalmente.³ Per poter capire la critica sui padiglioni ungheresi a Milano (1906) e a Torino (1911), occorre prendere in considerazione un altro aspetto. Nell'interpretazione di MELANI si può leggere dell'architettura attuale, realizzata in ferro, vetro ed altri materiali moderni, comparata con quella italiana contemporanea che, a suo avviso, costituisce una falsa interpretazione delle norme architettoniche dell'antichità. Uno

dei fili conduttori delle sue appassionante notazioni era l'elogio della *fantasia* dell'architetto. Secondo la visione di ETLIN, esperto in architettura italiana, per i migliori esponenti di questa generazione di critici, e in particolare per MELANI e GELATI, l'immaginazione e l'originalità costituivano i due principi e criteri secondo i quali giudicare le opere dei loro contemporanei⁴.

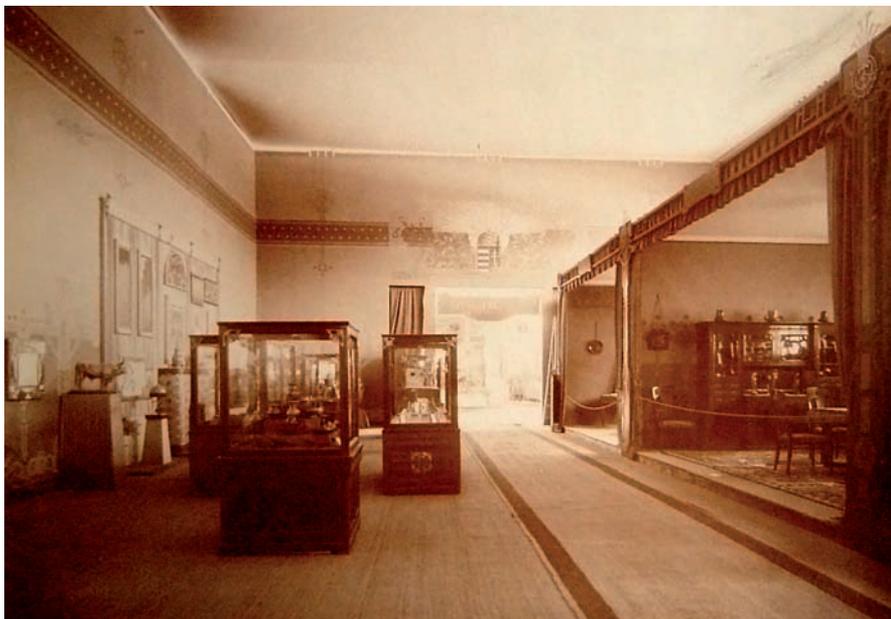
Però, esaminando la critica dell'architettura italiana degli ultimi decenni dell'800, non possiamo dimenticare neanche l'importanza della tendenza volta alla rievocazione degli stili storici. Il rappresentante più conosciuto di questa tendenza fu CAMILLO BOITO. Della sua presa di posizione testimonia più di qualunque altra cosa il fatto che il suo scritto sull'architettura italiana a venire, dal titolo *Sullo stile futuro dell'architettura italiana*, apparve in un volume che analizzava l'architettura medioevale italiana, intitolato *Architettura del medioevo in Italia* (1880). Proprio lo spettacolare contrasto fra queste due tendenze lasciò il segno sull'architettura italiana nel periodo fra il 1890 ed il 1911.

LA PRIMA ESPOSIZIONE D'ARTE MODERNA (TORINO, 1902)

Tutti gli artisti decoratori e le principali istituzioni artistiche europee furono invitati alla Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna. I criteri basilari dell'Esposizione erano severi: furono accettati soltanto oggetti che «stabiliscono tendenze determinanti per il rinnovamento artistico»⁵ mentre le opere dello storicismo, cioè le pure e semplici imitazioni degli stili antichi vennero rifiutate⁶. Gli edifici realizzati da Raimondo D'Aranco per la Prima Esposizione d'Arte Decorativa Moderna del 1902 mostrarono all'opinione pubblica l'immagine di una nazione giovane alla ricerca della propria identità, ma i suoi padiglioni testimoniavano anche l'immaturità dello stile architettonico italiano degli inizi del '900.

Il volume di VITTORIO PICA – in cui è possibile trovare un rendiconto dell'esposizione torinese –, parlando del padiglione ungherese sottolinea il fatto che, a causa della loro arte distinta dall'influenza viennese «gli ungheresi hanno ragione di voler presentarsi nella loro propria sezione»⁷. L'osservazione di PICA, posta in rapporto con le opere ungheresi, ha determinato la ricezione in Italia dell'arte ungherese nel primo decennio del '900⁸. La contemporanea critica italiana apprezzava gli artisti ungheresi – ricordati in buon numero per lo sforzo da loro compiuto nell'interesse dell'arte moderna – che collegavano l'ancestrale ricchezza dei motivi dell'arte ungherese alle moderne tendenze estetiche e tecniche europee. Ne risultava infatti una sintesi delle particolarità storiche sistematicamente ricorrenti nelle realizzazioni ungheresi: 1) l'origine orientale (asiatica); 2) l'arte medioevale (soprattutto l'oreficeria); 3) gli artificiali risultati del Rinascimento all'epoca di Mattia Corvino; 4) l'influsso di tutti questi elementi sull'arte degli inizi del secolo.

Facendo propria la classificazione di PICA, la maggior parte dei critici italiani applicava la dimostrazione dei rapporti storico-artistici fra i due paesi come una particolarità destinata a divenire fissa nelle critiche sull'arte ungherese nei primi de-



Dettaglio della mostra ungherese a Torino nel 1902

cenni del '900. Il contatto realizzatosi, con l'aiuto delle circostanze storiche, attraverso i secoli, si è rivelato una base adeguata ad incoraggiare l'opinione pubblica italiana ad uscire dal regresso artistico e culturale, nonché dalla sterilità dopo l'unificazione del paese. Rievocando i rapporti storici, i critici italiani potevano riscontrare nell'estetica delle opere ungheresi il valore dell'originalità come retaggio del passato.

L'ESPOSIZIONE DEL SEMPIONE (MILANO, 1906)

La seconda grande esposizione del '900 in terra italiana era quella del Sempione (Milano, 1906). Il programma della sezione d'arte industriale dell'esposizione mondiale di Milano segue i criteri torinesi del 1902 nella definizione dell'opera d'arte decorativa⁹. Partendo dall'esperienza torinese del 1902 – e soprattutto dall'immaturità dell'edilizia – gli organizzatori dell'esposizione di Milano volevano mostrare un'Italia unita, forte ed orgogliosa della sua potenza e del suo continuo progresso economico. Il comitato organizzativo della mostra milanese – facendo suoi i severi criteri della mostra torinese – accettava soltanto opere originali da ogni branca dell'arte industriale, e quindi escludeva ogni servile imitazione degli stili del passato. A tale concezione corrispondeva in pieno l'eclettismo, con il quale gli architetti potevano far riferimento ai passati stili artistici dell'Italia.

Il critico UGO OJETTI, fanatico dello stile storicizzante, considerava il milanese Sebastiano Locati come l'architetto più rispondente alle esigenze della mostra di Milano del 1906. ALFREDO MELANI era più prudente nel considerare *il modernismo cauto* una strada praticabile dal punto di vista dello stile nazionale italiano: ciò però

Dettaglio del Salone principale nel Padiglione ungherese a Milano, nel 1906



significava il voluto accoppiamento fra la *Secessione* – o l'*Art Nouveau* francese o belga – e il classico stile architettonico mediterraneo. L'architettura di Locati era un *ritorno all'ordine*, e infatti nei suoi padiglioni riprendeva di nuovo la riflessione sul tradizionale linguaggio architettonico¹⁰.

Gli architetti ungheresi dovevano progettare soltanto gli interni del padiglione, che occupava un terzo dell'edificio di Arte Decorativa Italiana di Locati. Lungo l'asse centrale della superficie rombica del padiglione ungherese di Milano si allinearono le sale di rappresentanza di Géza Maróti. La superficie di Maróti conteneva nove sale, venti interni e tre gallerie. Ödön Faragó era autore della parte sull'insegnamento industriale e di quella sull'industria domestica, ambedue collocate ai lati dell'asse centrale. L'ingegnosità di Maróti sta nel fatto che poteva far pensare ad una costruzione permanente invece che a padiglioni provvisori¹¹. Appunto per ciò, la sua attività a Milano e a Venezia lasciava il segno sugli interni degli anni successivi al 1906. Il padiglione dell'Esposizione Torricelli a Faenza, nel 1908, e di quella di Arte Industriale a Vicenza seguivano la formazione strutturale di quello magiaro a Milano e di quello della Casa Ungherese a Venezia¹². Nella formazione interna del padiglione ungherese si possono osservare le coesistenti tendenze della secessione magiara. L'asse centrale di Maróti seguiva le tendenze della secessione internazionale: alcune sale rispecchiavano il mondo di quella ungherese popolare. La mostra sull'istruzione industriale e artistica in Ungheria rappresentava una parte importante di quella realizzata da Faragó. Gli esperti ungheresi impiegati nell'appa-

Interno della mostra ungherese sull'industria domestica a Milano, 1906



rato statale ed alla direzione dei musei riconoscevano che la presentazione delle istituzioni nazionali ungheresi all'estero era molto più importante per l'insegnamento industriale, in svantaggio di alcuni decenni anche come sviluppo artistico rispetto alle più grandi nazioni europee: e perciò davano notevole risalto alle correnti artistiche ungheresi. Ne fu una manifestazione la mostra dell'insegnamento industriale a Milano.

Oltre agli ungheresi, gli altri paesi quasi non partecipavano ad un'esposizione con una simile tematica. VITTORIO PICA così sottolineava l'importanza delle istituzioni:

Ora per rendersi ben conto e per spiegarsi lo sviluppo così largo e così prospero che l'arte decorativa ha fatto in un abbastanza breve giro di anni ed in seguito ad un lungo periodo di letargo presso i magiari, nulla può giovare meglio dell'esaminare le tre vaste sale, in cui sono esposti i lavori delle scuole governative dell'Ungheria. [...] Come non ripensare, per spontaneo raffronto mentale, con profonda tristezza allo stato miserando delle scuole e delle officine dei nostri musei d'arte industriale, di cui neppure uno ha osato di esporre qui a Milano, come non aveva osato farlo a Torino quattro anni fa?¹³

Dunque, il successo dell'Arte industriale ungherese aveva tre importanti componenti: 1) l'alto livello artistico delle opere; 2) una sezione veramente accurata anche per esecuzione professionale; 3) elogiative critiche straniere.

GÉZA MARÓTI, nelle sue memorie, ricorda l'amicizia instauratasi fra lui ed i più famosi critici italiani dell'epoca, UGO OJETTI, ALFREDO MELANI, VITTORIO PICA, CAMILLO BOITO e il CONTE GRIMANI. Non è quindi sorprendente che tutte le più importanti riviste italiane d'arte offrissero un resoconto sull'esposizione ungherese a Milano¹⁴.

Infatti, più di una volta apparvero complessivamente meno – o altrettanti – scritti su mostre a tematica analoga provenienti da altri stati che su quelle ungheresi: tale fenomeno possiamo riscontrarlo non solo in giornali come *Il Secolo*, *La Lega Lombarda*, *Il Corriere della Sera*, ma anche in riviste d'arte come *Arte Italiana Decorativa e Industriale* (con un articolo di PIETRO CHIESA), *Emporium* (con uno scritto di VITTORIO PICA) o come il *Giornale Ufficiale Illustrato dell'Esposizione* (con un articolo di UGO OJETTI). Nella rivista italiana specializzata nel settore, *Arte Italiana decorativa e industriale*, PIETRO CHIESA scrisse una presentazione di 6 pagine sull'esposizione ungherese, mentre a tutti gli altri paesi la rivista dedicava in genere 2-3 pagine nei numeri pubblicati fra giugno e novembre¹⁵. Una rivista italiana altrettanto nota, *Emporium*, pubblica su di essa una critica elogiativa di 20 pagine firmata da VITTORIO PICA, e le dedica quindi lo stesso spazio di solito dato alla presentazione delle esposizioni d'arte industriale di altri paesi nel numero precedente¹⁶. In un suo scritto, UGO OJETTI diceva che quanto aveva visto nel padiglione ungherese d'arte industriale era allo stesso livello delle opere esposte dalla Francia e dal Belgio: parlava in modo particolare, e con apprezzamento, della sezione dedicata all'insegnamento industriale e ai suoi risultati¹⁷.

Secondo il corrispondente de *Il Corriere della Sera*, il rapido sviluppo dell'arte industriale ungherese era dovuto all'alto livello raggiunto dai numerosi istituti lo-



Mostra ungherese delle scuole d'arte a Milano, 1906

cali d'arte e d'insegnamento del disegno¹⁸. L'autore addita poi come esempio da seguire agli studiosi dell'arte industriale italiana gli ottimi contatti fra le istituzioni dell'istruzione e quelle degli industriali in Ungheria. Uno scritto di UGO MENNERET DE VILLART sottolinea inoltre i punti importanti per gli italiani, e cioè l'originalità e l'intelligente utilizzazione del passato. DE VILLART metteva in luce il principale valore degli artisti ungheresi: la capacità di fondere le tradizioni nazionali con le tecniche moderne. Quindi, con l'applicazione professionale della tradizione alle esigenze della vita moderna, le opere d'arte esposte nella sezione ungherese hanno soddisfatto le aspettative degli organizzatori milanesi.

LE CELEBRAZIONI DEL CINQUANTENARIO: TORINO – FIRENZE – ROMA

Per le Celebrazioni del Cinquantenario della Nuova Italia, nel 1911, l'architettura sembrava comunque essere il mezzo più adeguato. La manifestazione a Roma si occupò delle questioni artistiche, mentre a Torino ci si concentrò sui problemi urbanistici e, a Firenze, fu presentata una mostra retrospettiva della pittura ritrattistica italiana.

I padiglioni romani erano progettati sulla scorta dei tre grandi periodi storici, quello classico romano antico, quello rinascimentale (cioè barocco) e, infine, quello dell'epoca del Risorgimento. A causa delle differenti tematiche dell'esposizione, che si divideva fra Roma, Firenze e Torino, divenne necessario cercare adeguate so-

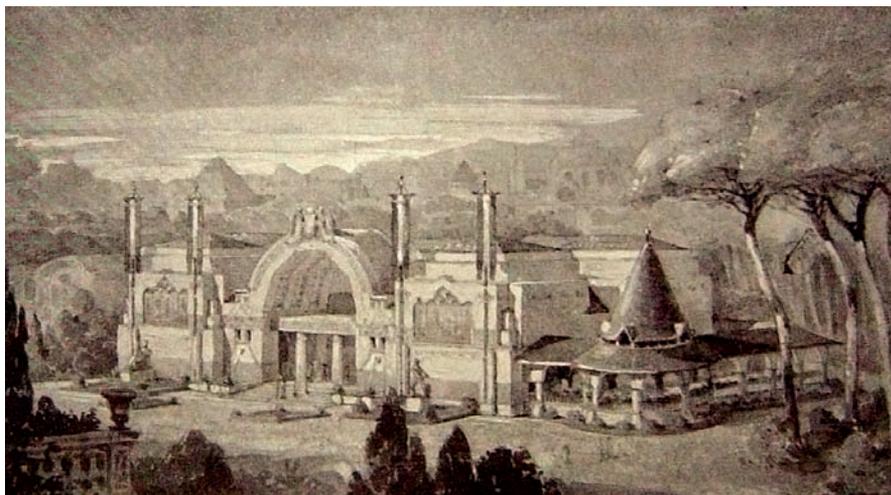
luzioni architettoniche. Ne risultava che l'esposizione di Roma, con la sua presentazione delle arti e della cultura, poteva offrire una soluzione storicizzante al nuovo stile italiano¹⁹.

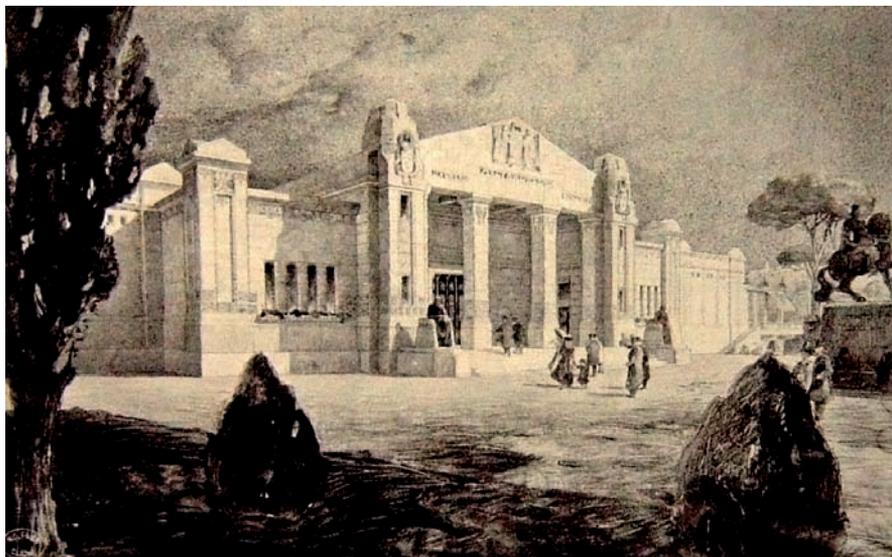
Le nazioni straniere ubicarono le loro esposizioni negli edifici da loro stesse progettati. Tra i padiglioni più rappresentativi, situati in luoghi privilegiati, si trovavano quelli della Russia, dell'Austria, della Francia, degli Stati Uniti, della Germania e dell'Ungheria. La maggior parte di tali padiglioni fu realizzato nel più caratteristico stile architettonico del paese d'origine.

Il padiglione ungherese delle Belle Arti a Roma fu realizzato su progetto di Guido Hoepfner (architetto ungherese di origine italiana) e di Géza Györgyi. La versione originale del padiglione magiaro costruito a Roma mostra un edificio nello stile della secessione popolare ungherese, che seguiva la tradizione architettonica di Károly Kós e di Dezső Zrumeczky.

Il blocco monumentale ed alcuni elementi dell'ecclettico edificio del padiglione realizzato sono stati ripresi da quelli delle grandi basiliche romane, come Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano. Anche dalle poche informazioni disponibili è possibile accertare che il poco noto padiglione della coppia Hoepfner-Györgyi fa parte della serie dei padiglioni ungheresi già noti, come quelli di Milano (1906), di Venezia (1908) e di Torino (1911), soprattutto se se ne prendono in considerazione le invenzioni architettoniche, la funzionalità e le soluzioni di alto livello a problemi di architettura da esposizione, come le qualità estetiche, la formazione del terreno e le invenzioni strutturali. La mostra d'arte ungherese a Roma era la più significativa esposizione di pittura magiara all'estero nei primi due decenni del '900 assieme ai materiali della futura Esposizione Universale di San Francisco (1915). Accanto alla mostra d'arte, un'altra più piccola illustrava, attraverso 102 opere d'arte, i rapporti italo-ungheresi dall'epoca di Attila fino alla rivoluzione del 1848.

Il padiglione ungherese per la mostra romana del 1911





Il padiglione realizzato a Roma nel 1911

In occasione della mostra del 1911, gli organizzatori torinesi volevano rendere omaggio al periodo d'oro della città nel '600, nonché al più grande architetto del periodo, Filippo Juvara, creatore anche di Palazzo Madama. Quindi, la maggior parte degli edifici della mostra torinese era realizzata in stile neo-barocco. I padiglioni romani, quindi, testimoniarono, a livello nazionale, il comune passato *italiano*. Si può osservare, a livello locale, la stessa tendenza nei rapporti fra Torino e Juvara. Infatti, i padiglioni si riferivano al più brillante periodo del passato storico di Torino, cioè all'epoca più prospera della dinastia Savoia ed al suo architetto più famoso.

La maggior parte dei critici ha però giudicato il complesso degli edifici arido e privo di vita. PASQUALE DI LUCA affermava, nella sua analisi critica pubblicata sulle colonne della rivista *Emporium*, che nell'ambito dell'esposizione internazionale del 1911 non si era visto in architettura alcunché di notevole né a Torino né a Roma²⁰. La sommaria presa di posizione fu rafforzata anche da ALFREDO MELANI, che mise l'accento sulla monotonia degli edifici torinesi²¹.

La partecipazione dell'Ungheria all'esposizione industriale di Torino era influenzata da motivi non solo economici ma anche politici. Nella città di Torino, il capo della rivoluzione ungherese del 1848, Lajos Kossuth, aveva passato gli ultimi anni della sua vita e, quindi, il suo soggiorno poteva venir considerato come un atto palesemente dimostrativo da parte del governo ungherese che, in tal modo, faceva riferimento alla volontà di indipendenza politica di Kossuth, come del resto è dimostrato dai documenti originali e da alcune lettere scambiate fra il governo e gli organizzatori ungheresi della mostra torinese. Fra le opere in concorso, risultò vincitrice quella di Emil Töry, Móric Pogány e Györgyi Dénes²². Secondo le intenzioni

degli architetti, il padiglione ungherese doveva presentarsi come una sintesi fra la tradizione nazionale e i nuovi risultati dell'architettura moderna. Volevano infatti

raccogliere tutto ciò che ci è rimasto dai nostri antenati, che purtroppo non è molto, e presentare al mondo questa eredità rinfrescata dalla tecnica moderna. Così l'edificio servirebbe come cornice per la cultura, l'agricoltura e l'economia di un popolo migrato, quasi pellegrino, dall'oriente all'occidente.²³

Il padiglione era sormontato da cupole basse, dalle quali spiccava quella centrale, alta 42 metri. Per la decorazione interna gli architetti utilizzavano oggetti sepolcrali e motivi caratteristici dell'epoca delle migrazioni. L'entrata principale, ideata originariamente sul modello di quella della Casa Ungherese di Venezia, nella versione finale era collocata sotto una cupola formata da un quarto di sfera, ed era affiancata da sei guardie. Queste figure di soldati, identificabili nei militari del Duca Csaba, rappresentavano l'originario mito degli ungheresi assieme alle cupole a casco, analoghe ai cumuli visibili nello stemma del paese. Il muro della facciata volto alla riva del fiume si collocava fra due torri simili ad obelischi ed era scandito da grandi aperture orizzontali. La cupola era sostenuta dalla travatura posta sull'incrocio dei muri. Le finestre policrome sotto il parapetto, disegnate da Miksa Róth, mostravano personaggi e caratteri delle antiche leggende ungheresi, mentre i tre vani monumen-

L'entrata principale del padiglione ungherese a Torino nel 1911



tali sotto le cupole erano destinati a scopi di rappresentanza²⁴. La decorazione interna, che comprendeva l'installazione nonché gli oggetti (mobili), era disegnata da architetti. Il soggetto dell'esposizione nelle tre grandiose sale sotto le cupole era messo in stretto rapporto con la tematica industriale ed urbanistica della mostra di To-

Interno del padiglione ungherese a Torino (1911)



rino. Veniva presentata la storia di Budapest, lo sviluppo urbanistico dovuto all'opera del Consiglio dei Lavori Pubblici e, allo stesso tempo, le istituzioni culturali, educative e di salute pubblica della capitale. Secondo TÖRÖK,

il padiglione ungherese mostra i procedimenti dell'architettura magiara, in quanto nella disposizione del piano architettonico è presente una certa forza decorativa, che collega per ragioni intrinseche i vani di rappresentanza a quelli destinati all'esposizione.²⁵

La critica contemporanea all'estero in genere si concentrava sui motivi decorativi bizantini, che alludevano all'origine orientale degli ungheresi. Le stesse notazioni si possono leggere anche sulla presenza ungherese alla mostra di Milano (1906). Il motivo del successo del padiglione ungherese a Torino si può trovare negli scritti di MELANI. Lo stesso critico, che riprovava aspramente la mancanza di originalità degli altri edifici costruiti in stile eclettico e storicizzante, lodava la sintesi fra tradizione e tecnica moderna raggiunta dal padiglione ungherese. La posizione di MELANI diviene di particolare interesse alla luce dello scontro che si svolgeva, rispettivamente fra i rappresentanti delle tendenze storicizzanti e moderniste, nell'Italia del tempo. Il padiglione organico soddisfaceva due fondamentali criteri della critica italiana modernista: l'originalità e l'immaginazione. E, non a caso, nel suo particolarmente significativo scritto, MELANI indicava quello ungherese come il padiglione-chiave della mostra. La sua critica costituiva di fatto un apprezzamento della soluzione proposta dagli ungheresi ad un problema ampiamente dibattuto dalla critica italiana. L'opera di Töry e di Pogány incarnava, nella sua unità organica, quei valori che erano considerati punti di riferimento anche per la moderna architettura italiana: la praticità della vita quotidiana, il linguaggio formale che unifica in un solo complesso armonico i vari motivi e dettagli²⁶. Così, l'edificio diventa una cornice quasi naturale per gli oggetti esposti, che costituiscono una sintesi fra i motivi nazionali e tradizionali e l'architettura moderna: quindi, il modello per eccellenza nelle ricerche in arte e in architettura nel periodo qui esaminato.

BIBLIOGRAFIA

ÁCS P., «Maróti Géza pavilonművészete», in: AA. VV., *Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*, OmvH, Budapest 2001.

BUSCIONI M. C., «Milano 1906. 'Esposizione Universale Internazionale'», in: ID., *Esposizioni e stile nazionale (1861–1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi Kermesse nazionali e internazionali*, Alinea, Firenze 1990.

CHIESA P., «L'arte decorativa nella esposizione di Milano. Ungheria», in: *Arte Italiana decorativa e industriale*, Nr. IX, 1906.

CORNAGLIA P., «A magyar pavilon az 1911-es Torinói Világkiállításon», in: AA.VV., *Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*, OmvH, Budapest 2001.

DE LUCA P., «L'Arte all'esposizione di Torino», in: *Emporium*, Nr. XXXIV, 1911.

ETLIN R. A., *Modernism in Italian Architecture 1890–1940*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)–London 1991.

- GELLÉRI M., «Olaszország 1911 évi kiállításai», in: ID., *Újabb kiállítások*, Budapest 1915.
Il Corriere della Sera, 25/IV/1906, p. 4.
 Magyar Építőművészet, Nr. 6, 1910, p. 95.
 Maróti Géza emlékiratai. Milánói kiállítás, in: AA. VV., *Lapis Angularis IV*, Építészeti Múzeum, Budapest 2002.
 MELANI A., «Some Notes on the Turin Exhibition», in: *The Studio*, The Studio, London 1911, vol. 53.
 OJETTI U., *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Treves, Milano 1906.
 PICA V., «L'arte decorativa all'esposizione di Milano: La sezione ungherese», in: *Emporium*, Nr. XXIV, 1906.
 PICA V., *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903.
Prima Esposizione Internazionale dell'Arte Decorativa Moderna (Torino, 1902), Regolamento Generale, 1902.
Programma della sezione per l'Arte Decorativa. Sezione per l'Arte Decorativa, Milano, 1904.
 TÖRÖK GY., *A Turini világkiállítás magyar háza*, Pátria, Budapest 1912.
 ZAMBRA A., «A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó», in: Magyar Iparművészet, Nr. 4, 1907.

N O T E

- ¹ Cfr. R. A. ETLIN, *Modernism in Italian Architecture 1890–1940*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts)–London 1991, p. 5.
² Cfr. *ivi*, p. 6.
³ Cfr. *ivi*, p. 7.
⁴ Cfr. R. A. ETLIN, *op. cit.*, p. 12.
⁵ Cfr. *Prima Esposizione Internazionale dell'Arte Decorativa Moderna (Torino, 1902). Regolamento Generale*, p. 1.
⁶ Cfr. *ibidem*.
⁷ V. PICA, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, p. 323.
⁸ Cfr. *ivi*, p. 235.
⁹ Cfr. *Programma della sezione per l'Arte Decorativa. Sezione per l'Arte Decorativa*, Milano, 1904, p. 3.
¹⁰ Cfr. M. C. BUSCIONI, «Milano 1906. 'Esposizione Universale Internazionale'», in: ID., *Esposizioni e stile nazionale (1861–1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi Kermesse nazionali e internazionali*, Alinea, Firenze 1990, p. 209.
¹¹ Cfr. P. ÁCS, «Maróti Géza pavilonművészete», in: AA. VV., *Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*, OmvH, Budapest 2001, p. 100.
¹² Cfr. A. ZAMBRA, «A veneziai magyar kiállítás és az olasz sajtó», in: Magyar Iparművészet, Nr. 4, 1907, pp. 153–154.
¹³ V. PICA, «L'arte decorativa all'esposizione di Milano: La sezione ungherese», in: *Emporium*, Nr. XXIV, 1906, pp. 101–102.
¹⁴ Cfr. «Maróti Géza emlékiratai. Milánói kiállítás», in: AA. VV., *Lapis Angularis IV*, Építészeti Múzeum, Budapest 2002, p. 17.
¹⁵ Cfr. P. CHIESA, «L'arte decorativa nella esposizione di Milano. Ungheria», in: *Arte Italiana decorativa e industriale*, Nr. IX, 1906, pp. 69–75.
¹⁶ Cfr. V. PICA, «L'arte decorativa all'esposizione di Milano», *cit.*, pp. 82–102.
¹⁷ Cfr. U. OJETTI, *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Treves, Milano 1906, pp. 77–116.

¹⁸ Cfr. *Il Corriere della Sera*, 25/IV/1906, p. 4.

¹⁹ Cfr. M. C. BUSCIONI, *op. cit.*, p. 224.

²⁰ Cfr. P. DE LUCA, «L'Arte all'esposizione di Torino», in: *Emporium*, Nr. XXXIV, 1911, p. 272.

²¹ Cfr. A. MELANI, «Some Notes on the Turin Exhibition», in: *The Studio*, The Studio, London 1911, vol. 53, p. 288.

²² Cfr. *Magyar Építőművészet*, Nr. 6, 1910, p. 95.

²³ M. GELLÉRI, «Olaszország 1911 évi kiállításai», in: ID., *Újabb kiállítások*, Budapest 1915, p. 40.

²⁴ Cfr. P. CORNAGLIA, «A magyar pavilon az 1911-es Torinói Világkiállításon», in: AA.VV., *Pavilonépítészet a 19–20. században a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*, cit., pp. 79–80.

²⁵ GY. TÖRÖK, *A Turini világkiállítás magyar háza*, Pátria, Budapest 1912, p. 14.

²⁶ Cfr. A. MELANI, *op. cit.*, pp. 289–290.

La fortuna letteraria e collezionistica delle vere da pozzo veneziane*

ANNA TŰSKÉS

LE VERE DA POZZO VENEZIANE HANNO RICHIAMATO L'ATTENZIONE DI POCHI STUDIOSI.¹ FORSE TANTA TRASCURATEZZA NON SOLTANTO VERSO LE SPONDE DEL POZZO VENEZIANE, MA ANCHE VERSO I LORO SCULTORI NASCE ANCHE DALLA MANCANZA DOCUMENTARIA CHE AVVOLGE ENTRAMBI. Solo dal terzo quarto del Settecento sono fioriti studi importanti e di diverso taglio. Quando FERDINANDO ONGANIA nel 1889 pubblicò una raccolta di fotografie delle vere da pozzo veneziane,² pose l'attenzione su questo aspetto della scultura veneziana che nel corso di un secolo si è approfondita per alcuni aspetti, ma non ampliata in altri. Sul ruolo delle sponde nell'ammirazione di Venezia poggiano i miei sforzi per afferrare i processi degli ultimi quattro secoli e la moda dell'Ottocento nei diari dei viaggiatori, nelle opere letterarie e nell'attività dei fabbricanti e commercianti di opere d'arte, puntando su casi poco noti di vere da pozzo veneziane di stile romanico in collezioni europee.

Le dieci vere da pozzo veneziane di stile romanico, gotico e rinascimentale custodite nel Salone Rinascimentale del Museo delle Belle Arti di Budapest ebbero grande importanza nei viaggi di nozze delle coppie aristocratiche ungheresi alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Per esempio, quando Gyula e Melinda Károlyi si sono sposati, nel 1894, e sono andati a Venezia per il viaggio di nozze, hanno comprato due vere per abbellire il giardino del castello di Nagykaroly (Carei, Romania).³ Ventiquattro anni dopo, nel 1918, una delle due sponde fu trasportata a Majk e collocata davanti al monastero camaldolese come regalo di nozze per la loro figlia Margit e il suo sposo Móric Esterházy.

Questo esempio non è l'unica storia di questo genere in Ungheria. Già nella prima metà dell'Ottocento, molte famiglie hanno comprato o preso in affitto un pa-

lazzo a Venezia per passare lì parte dell'anno. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, anche le famiglie Hadik, Somsich, Enyedy e Windischgrätz hanno portato una vera da pozzo da Venezia per decorare i parchi dei loro castelli. Queste sponde, in seguito alla statalizzazione dei castelli negli anni Cinquanta, finirono al Museo.⁴ Gli altri esemplari custoditi al Museo, furono comprati da Károly Pulszky nel 1894 per rappresentare questo stile di scultura nella collezione.⁵

Per l'osservatore di oggi, i pezzi dispersi delle vere da pozzo non rappresentano un elemento centrale del sistema medievale dell'approvvigionamento di acqua potabile, ma le si incontra soltanto nei musei a svolgere una funzione decorativa. Nei giardini privati, le sponde vengono utilizzate spesso come portafiori. Nell'Ottocento questo genere scultoreo ha conosciuto una grande fortuna, e per accontentare la richiesta da parte dei nuovi musei, europei e d'oltreoceano, dell'aristocrazia e dei collezionisti privati, furono venduti molti monumenti originali, e qualche volta prodotti dei falsi. Fra i collezionisti privati bisogna menzionare i coniugi francesi Edouard André e Nélie Jacquemart, e l'industriale di stoffe svizzero Werner Abegg, che erano eccellenti conoscitori d'arte, ma che tuttavia per quanto riguarda le vere da pozzo veneziane comprarono alcuni falsi.⁶

Per questo motivo molte vere sono disperse in collezioni comuni e private di molti paesi dall'America alla Russia, e altre sono andate distrutte o sono disperse. Solo una cinquantina delle vere altomedievali e romaniche si conoscono dal vivo, mentre le altre sono conosciute dai disegni settecenteschi del fiammingo Giovanni Grevembroch,⁷ o da fotografie e descrizioni di fine Ottocento.

Illustrando l'avventurosa fortuna delle vere da pozzo romaniche, vorrei presentare due sponde rese pubbliche l'ultima volta da ONGANIA e considerate scomparse dal 1889. La prima sponda cilindrica, registrata come scomparsa da Voltolina e Rizzi, si trova attualmente nella prima corte del castello di Wartburg.⁸ Gli storici della ricostruzione del castello hanno scoperto il modello ferrarese della trave di sostegno per la carrucola di ferro battuto, ma non l'origine della vera.⁹ Nel 1889 ONGANIA vide questo pezzo nella proprietà dell'antiquario Giovanni Marcato, mentre sulle fotografie del castello di Wartburg appare per la prima volta nella monografia del 1907. Le circostanze in cui la sponda è stata trasportata da Venezia a Wartburg sono tuttora sconosciute.

La seconda vera a forma di parallelepipedo, ritenuta scomparsa dall'opera di ONGANIA, è entrata nel Cleveland Museum of Art come dono del John Huntington Art and Polytechnic Trust nel 1916.¹⁰ Questi tre esempi dimostrano che la ricerca sulla provenienza delle sculture medievali è possibile solo conoscendo l'intera letteratura specifica e tutti i pezzi rimasti.

Il SEGUSO ha attribuito la fortuna delle sponde ad un aristocratico inglese della prima metà dell'Ottocento, che ha intuito che le vere potevano essere utilizzate, nel suo parco di Londra, come portafiori.¹¹ Secondo le mie ricerche, invece, le radici della passione per le vere da pozzo risalgono al Seicento. Il culto di Venezia è cominciato nei circoli dei viaggiatori inglesi nella prima metà del XVII secolo.

Il futuro scrittore e giardiniere inglese JOHN EVELYN, facendo un *Grand Tour* a venticinque anni, ha tenuto un diario molto dettagliato degli eventi del suo soggiorno

veneziano tra il giugno 1645 e il maggio 1646.¹² Arrivato da Roma, e progettando di seguire gli studi d'anatomia all'Università di Padova, EVELYN esprime la sua ammirazione per la città costruita sull'acqua e per il suo sistema d'approvvigionamento acquifero:

And this City, for being one of the most miraculously plac'd of any of the whole World, built on so many hundred Ilands [...] deser<v>'d our admiration: It has neither fresh, nor any other but salt Water, save what is reserved in Cisterns, of the raine, & such as is daily brought them from Terra firma in boates¹³.

Nel corso della descrizione del Palazzo Ducale, EVELYN menziona i due puteali bronzee della corte:

[...] we were carried to see the private Armorie of the Palace, and so to the same Court we first Enter'd, nobly built of polish'd white Marble, part of which being the Dukes Court pro Tempore, there are two Wells, adorn'd with incomparable Work in Coper [...].¹⁴

A proposito dell'Arsenale, ricorda un pozzo speciale:

Another hall is for the meeting of the Senat: passing a Graft, are the Smiths forges, where they are continually at work on Ankers & Iron work: Neere it a Well of fresh Water which they impute to two Rinoceros's hornes which they say lie in it, & will preserve it from even being poison'd.¹⁵

Al termine dei suoi studi a Padova, EVELYN andò a Milano. Il suo diario, tenuto durante gli undici mesi del soggiorno veneziano, è un documento molto importante degli inizi del *Grand Tour*.

ROUSSEAU ha passato diciotto mesi a Venezia, ed ha descritto le proprie esperienze nelle sue *Les Confessions (Confessioni)*.¹⁶ Nella sua descrizione, menziona due volte delle ragazze che attingono l'acqua dal pozzo nel mezzo di una corte:

Un jour j'allai m'établir au fond d'une cour dans laquelle était un puits où les filles de la maison venaient souvent chercher de l'eau. [...] Dans cette confiance, j'offrais aux filles qui venaient au puits un spectacle plus risible que séducteur¹⁷.

GOETHE, durante il suo viaggio in Italia, durato un anno e mezzo, ha dedicato due settimane, dal 28 settembre al 14 ottobre 1786, alla visita di Venezia. Egli descrive un formicolio di gente, gli edifici del Palladio, e le esperienze di teatro, balletto e opera. Narra fra l'altro della sua visita all'Arsenale, del Bucintoro, del mercato del pesce e del panorama dal campanile di S. Marco. Oltre che degli spettacoli meno riusciti, GOETHE si lamenta dell'insufficienza igienica. Queste descrizioni poterono avere grande influenza sull'immagine di Venezia dei lettori tedeschi. Anche ciò potrebbe aver avuto un ruolo importante nel fatto che Venezia tardò ad essere la meta dei viaggiatori tedeschi.

Benché GOETHE non menzioni le sponde veneziane nel suo diario, nel 43° epigramma veneziano appare la figura di una bella ragazza che si reca al pozzo per lavare il bucato:

«Ach! mit diesen Seelen, was macht er? Jesus Maria!
 Buendelchen Waesche sind das, wie man zum Brunnen sie traegt.
 Wahrlich, sie faellt! Ich halt' es nicht aus! Komm, gehn wir! Wie zierlich!
 Sieh nur, wie steht sie! wie leicht! Alles mit Laecheln und Lust!
 Altes Weib, du bewunderst mit Recht Bettinen; du scheinst mir
 Juenger zu werden und schoen, da dich mein Liebbling erfreut.¹⁸

Venezia ha ispirato molte opere letterarie: Otway, Radcliff, Schiller, Shakespeare e molti altri collocano le loro opere in questa città. Gli elementi principali presenti in questi autori sono il Bucintoro, il carnevale, le gondole, il Ponte dei Sospiri, il Palazzo Ducale, i cavalli e il leone di S. Marco, il Lido, i palazzi, i carceri, le chiese e i dogi. Le sponde del pozzo appaiono relativamente di rado.

THÉOPHILE GAUTIER ha consacrato diversi capitoli alla descrizione di Venezia nella sua opera intitolata *Voyage en Italie (Viaggio in Italia)*.¹⁹ Conosceva molte opere letterarie e artistiche relative a Venezia già prima del suo viaggio. Tra le opere letterarie menziona i romanzi neri o gotici e il dramma *Abellino* di ZSCHOKKE.²⁰ A proposito delle gondole, menziona il poema *Beppo* di BYRON; in connessione con i mosaici di S. Marco, ricorda il romanzo *Les Maîtres mosaïstes* di GEORGE SAND; arrivando al Ponte Rialto, fa allusione al *Mercante di Venezia* di SHAKESPEARE; a proposito del Palazzo Corner, ricorda l'opera lirica *La Reine de Chypre* de HALÉVY; arrivando all'Arsenale, ricorda il 20° epigramma veneziano di GOETHE.²¹ Quanto ai dipinti, GAUTIER cita spesso i quadri di Canaletto, Bonnington, Joyan, Wyld e Eugène Isabey.

Lo scopo di GAUTIER è di dare un'immagine più precisa, più umana e più vera della città.²² Nella descrizione del Palazzo Ducale, gettando uno sguardo giù dalla scala dei Giganti, menziona le due vere della corte.²³ Dopo ciò GAUTIER scrive che, quando ha guardato giù dalla scala dei Giganti sulla corte, una portatrice d'acqua (*burchiere* in veneziano²⁴) stava attingendo acqua dal pozzo di Nicolò de Conti, e in relazione a ciò scrive sull'origine, sul costume e sulla bellezza dei burchieri.

Dopo la descrizione del Canal Grande, GAUTIER si sofferma sui dettagli della vita veneziana e dedica un intero paragrafo al problema dell'approvvigionamento d'acqua di Venezia e la decorazione delle vere da pozzo:

On amène de la même manière l'eau pour remplir les citernes; car Venise, malgré sa situation aquatique, mourrait de soif comme Tantale, ne possédant pas une seule source. Autrefois l'on allait chercher cette eau à Fusine dans le canal de la Brenta. Maintenant les puits artésiens, creusés avec bonheur par M. Degousée, fournissent la plupart des citernes. Il n'est guère de campo qui n'en possède une. L'orifice de ces réservoirs, entouré d'une margelle comme celle d'un puits, a fourni les plus délicieux motifs aux fantaisies des architectes et des sculpteurs vénitiens : tantôt ils en font un chapiteau corinthien, évidé au milieu ; tantôt une gueule de monstre ; d'autre fois ils enroulent autour de ce tambour de bronze, de marbre ou de pierre, des bacchanales d'enfants, des guirlandes de fleurs ou de fruits, par malheur trop souvent usées par le frottement

des cordes et des seaux de cuivre. Ces citernes remplies de sables, où l'eau se maintient fraîche, donnent un caractère particulier aux places ; elles s'ouvrent à certaines heures, et les femmes viennent y puiser, comme les esclaves grecques aux fontaines antiques²⁵.

Nel testo citato è ben messo in evidenza che GAUTIER ha studiato il sistema ornamentale delle sponde e identificato i loro diversi materiali, forme e motivi. Ne ha individuato tre tipi: la vera ricavata da un capitello corinzio antico; una sponda simile alla bocca di un mostro; i pezzi decorati con ragazzi danzanti, ghirlande di fiori e frutta. Il primo appartiene al tipo cosiddetto archeologico, il secondo sembra del tutto perduto, mentre il terzo designa un gruppo di vere del XV–XVI secolo, di cui conosciamo diversi esempi.

La descrizione di GAUTIER ha avuto grande influenza sui suoi contemporanei, per esempio sulla poesia dello scrittore e poeta francese HENRI DE RÉGNIER, la sua raccolta di poesie *Le jardin du souvenir* contiene unicamente poesie ispirate da Venezia. Fonte della sua ammirazione per la città era chiaramente GAUTIER, come prova una poesia a lui dedicata.²⁶

Il giornalista e console degli Stati Uniti a Venezia tra il 1861 e il 1865, WILLIAM DEAN HOWELLS descrive molto dettagliatamente tutti gli aspetti della vita veneziana nella sua opera *Venetian Life*, pubblicata nel 1866, e menziona spesso le sponde del pozzo.²⁷ Prima spiega le regole dell'uso dei pozzi, i burchieri e il funzionamento dei pozzi pubblici.²⁸ Poi, nella descrizione di un palazzo gotico del Canal Grande, HOWELLS menziona anche la cisterna delle due corti:

This hall occupied half the space of the whole floor; but it was altogether surrounded by rooms of various shapes and sizes, except upon one side of its length, where it gave through Gothic windows of vari-colored glass, upon a small court below, a green-mouldy little court, further dampened by a cistern, which had the usual curb of a single carven block of marble. [...] Between the two kitchens was another court, with another cistern, from which the painter's family drew water with a bucket on a long rope, which, when let down from the fourth story, appeared to be dropped from the clouds, and descended with a noise little less alarming than thunder.²⁹

Le opere dello scrittore, pittore, poeta e critico d'arte inglese JOHN RUSKIN hanno avuto grande influenza sui poeti e scrittori della seconda metà dell'Ottocento. Oltre alle *Stones of Venice (Pietre di Venezia)*, RUSKIN ha consacrato un'altra opera all'arte veneziana: *St. Mark's rest: the history of Venice*, pubblicata nel 1889.³⁰ Questa era una delle poche guide di Venezia disponibili per i lettori di lingua inglese. Secondo l'idea di RUSKIN, doveva completare la *Guide to Venice* di JOHN MURRAY³¹ e analizza alcuni dei principali monumenti veneziani, come le due colonne della Piazzetta, le sculture della facciata e i mosaici delle cupole di S. Marco.

Il romanzo intitolato *Il fuoco* di GABRIELE D'ANNUNZIO, pubblicato nel 1900, si svolge interamente a Venezia.³² Vi troviamo menzionate le vere tre volte. Nel primo capitolo, il poeta Stelio e l'attrice Perdita, la futura Foscarina, si danno appuntamento presso la seconda vera verso il molo della corte del Palazzo Ducale:

– Addio – disse ella, presso all’approdo. – Ci ritroveremo, uscendo nel cortile, al secondo pozzo, dalla parte del Molo. [...] Stelio si soffermò al pozzo indicato dalla Foscarina; si chinò sul margine di bronzo, sentendo contro le sue ginocchia i rilievi delle piccole cariatidi, e scorse nel cupo specchio interiore il riflesso vago delle lontane stelle. [...] – Che vedi? – gli chiese Pietro Martello chinandosi anch’egli sul margine consunto dalle funi delle secchie secolari. – Il volto della Verità – rispose il maestro³³.

Lo sguardo volto nel pozzo è completato più tardi dal mito di Perseo con la testa della Medusa.³⁴ Questo mito era ben conosciuto all’epoca di D’ANNUNZIO, ed era stato rappresentato anche dal pittore inglese Edward Burne-Jones nel 1887³⁵ su influenza dell’opera *The Doom of King Acrisius* dell’artista e scrittore inglese WILLIAM MORRIS.³⁶ Questo motivo, chiaramente alla base del quadro di Burne-Jones, ha dato l’idea per un gruppo di statue del festino degli artisti, organizzato nella Galleria d’Arte (*Műcsarnok*) di Budapest nel 1897.³⁷

D’ANNUNZIO menziona altre due sponde del pozzo nel suo romanzo, tutte e due del Duecento: una è nel mezzo del chiostro di S. Apollonia,³⁸ l’altra davanti alla basilica dei SS. Maria e Donato di Murano.³⁹ Nel romanzo di D’ANNUNZIO, tutti i motivi, e così anche le vere da pozzo, si trasformano e diventano simboli.

Nel romanzo *The Golden Book of Venice* della scrittrice americana LAWRENCE TURNBULL, pubblicato nel 1900,⁴⁰ appaiono le due vere bronze della corte del Palazzo Ducale:

The great courtyard, under the wonderful blue of the sky, was aglow with color; the palace facades, broken into irregular carvings, seemed to hold the sunshine in their creamy surfaces; the superb wells of green bronze, magnificently wrought and dimmed as yet by little weather-staining, offered a treasury of luminous points. Here, in the early morning, the women of the neighborhood gathered with their water-jars, but now the court was filled with those who had business in the Ducal Palace—red-robed senators and members of the Consiglio talking in knots.⁴¹

Nel racconto di THOMAS MANN *Der Tod in Venedig* (*La morte a Venezia*), pubblicato nel 1912,⁴² appare tre volte il motivo delle sponde. La prima volta quando Gustav von Aschenbach, abitando in un albergo del Lido, va a Venezia, e il caldo afoso di agosto lo spinge a decidere di lasciare la città il giorno dopo:

Auf stillem Platz, einer jener vergessen und verwunschen anmutenden Örtlichkeiten, die sich im Innern Venedigs finden, am Rande eines Brunnens rastend, trocknete er die Stirn und sah ein, daß er reisen müsse.⁴³

La seconda e terza volta il motivo delle vere da pozzo appare quando, pure rimanendo a Venezia, segue Tadzio, le sue sorelle e la governante nella città.⁴⁴ Per MANN, le sponde sono degli accessori di Venezia. Lo scrittore, come un secolo prima GOETHE, sottolinea la sporcizia della città.

Le vere da pozzo sono presenti anche nelle opere letterarie più recenti che attingono dal mito di Venezia. Nel romanzo *The Passion* della scrittrice britannica JEA-

NETTE WINTERSON, pubblicato nel 1987,⁴⁵ il motivo delle sponde veneziane appare una volta. Alla fine del secondo capitolo, nel quale si descrive la disperata storia d'amore della ragazza di un gondoliere, Villanelle, all'epoca delle guerre napoleoniche, la scrittrice menziona la copertura metallica delle vere: «In summer I do it against the walls or I sit like the lizards of the Levant on top of our iron wells»⁴⁶. La WINTERSON rappresenta Venezia come una città vivente, piena di labirinti, di cui le sponde fanno parte integrante.

Attraverso la lettura dei diari ed opere letterarie si percepisce che le sponde non fanno parte dei motivi principali della città. Se le sponde vengono menzionate, sono lodate soprattutto le due vere bronzee del Palazzo Ducale. Nell'Ottocento, le due vere di Palazzo Ducale «fatte ricopiare in piccole dimensioni e fuse in bronzo ed in argento, causarono sorpresa in un gran pranzo datosi in Inghilterra, dove furono fatte portare al Dessert come grandi Bomboniere»⁴⁷. Due autori descrivono il pozzo dell'Arsenale, mentre altri fanno riferimento in generale al pozzo di un palazzo, a un chiostro o a una piazza.

A proposito della provenienza delle vere trasportate da Venezia, otto commercianti di opere d'arte sembrano aver avuto una parte importante nella vendita delle opere: 1. Giovanni Marcato, al cui magazzino si è formata *The Venice Art Company*, 2. Michelangelo Guggenheim, il fondatore e primo direttore della prima scuola veneziana delle arti applicate, 3. Francesco Pajaro, 4. Rietti, 5. della Torre, 6-7. Angelo e Lorenzo Seguso, padre e figlio scultori, 8. Resimini. È piuttosto difficile fare ricerche sulla loro attività.

Per quanto riguarda la moda dell'aristocrazia inglese, potremmo supporre che il fabbricante di mobili e sculture di giardini nonché commerciante di opere d'arte di Bedford, JOHN P. WHITE, abbia preso una parte importante nella soddisfazione dei gusti fissati sulle vere da pozzo veneziane. Il suo catalogo, pubblicato nel 1906, offriva copie di nove sponde in diversi materiali e misure.⁴⁸ Il *Pyghtle Works*, attivo tra il 1898 e il 1939, ha proposto copie in terracotta toscana, calco di Istria e marmo rosso di Verona, con l'indicazione precisa dell'originale, come ad esempio le due vere bronzee del Palazzo Ducale.⁴⁹ Dopo la seconda guerra mondiale, la manifattura, che era stata trasformata in aerocantieri, ha ripreso la sua attività originale.

Il manifatturiero di mobili e sculture di giardini e commerciante di opere d'arte di Vienna Miksa Schmidt ha soddisfatto i gusti per le sponde di pozzo veneziane dell'aristocrazia austriaco-ungherese. I suoi inventari contengono molte informazioni sul materiale, sulla forma e sulle misure dei *pozzi* in vendita.⁵⁰ Tra i prodotti della sua azienda troviamo più di cento tipi di *pozzo*. Dall'analisi degli inventari e fotografie si può constatare che la parola *pozzo* per Schmidt era la denominazione sintetica della larga scala di portafiori, vasche battesimali e vere da pozzo. È molto difficile oggi determinare il tipo degli oggetti nel catalogo e identificare le vere originali. L'azienda Schmidt ha prestato e venduto questi oggetti a ricchi borghesi ed aristocratici per abbellire i loro palazzi e giardini. Possiamo inoltre constatare che Miksa Schmidt, a proposito della fabbricazione e commercio delle sponde di pozzo, si è tenuto in contatto con molte aziende straniere ed ungheresi: ad esempio con

la Galleria Sangiorgi di Roma, con la manifattura di terracotta della famiglia Bondi di Signa e con la fabbrica Zsolnay.

Eppure, dal breve quadro che abbiamo tracciato appare chiaro che la fama turistica di Venezia ha fortemente motivato sia la fortuna letteraria che quella collezionistica delle vere da pozzo. Inoltre, sono riuscite a rintracciare due sponde ritenute scomparse da un secolo e a precisare l'attività di due manifatturieri di mobili e sculture di giardini che hanno contribuito alla diffusione delle vere da pozzo veneziane nelle collezioni europee.

BIBLIOGRAFIA

- BALOGH J., *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV–XVIII. Jahrhundert*, I, Akadémiai Kiadó, Budapest 1975.
- BALOGH J., «Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest. VI», in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Nr. XII, 1966, 211–346.
- BERTAUX E., *Le musée Jacquemart-André, catalogue itinéraire*, ed. de la Revue de l'Art Ancien et Moderne, Paris 1913.
- D'ANNUNZIO G., *Il fuoco*, Treves, Milano 1907.
- EVELYN J., *Diary*, a cura di E. S. de Beer, Oxford University Press, London 1959.
- GAUTIER T., *Voyage en Italie*, G. Charpentier, Paris 1884.
- GOETHE J. W., *Goethes Werke in zwölf Bänden*, Aufbau-Verlag, Berlin–Weimar 1981.
- GREVEMBROCH G., *Supplimenti alle antichità delineate, alle varie e venete curiosità sacre e profane e alle cisterne*, ms. Gradenigo-Dolfin 108, Bibl. Correr, Venezia.
- Handbook of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland 1978.
- HOWELLS W. D., *Venetian Life*, Houghton Mifflin Company, London 1891.
- MANN T., *Der Tod in Venedig*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. n.
- MORRIS W., «The Doom of King Acrisius», in: ID., *The Earthly Paradise*, Longmans, Green, London 1896, I, pp. 218–305.
- MUTINELLI F., *Lessico veneto*, Andreola, Venezia 1851.
- ONGANIA F., *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Ongania, Venezia 1889 (II ed. ridotta 1911, ristampa con modifiche nel 1975).
- OTAVSKY K., *Abegg-Stiftung Riggisberg. Geschichte und Führer der Sammlung*, Bern 1989, p. 66.
- RÉGNIER H. DE, «A Théophile Gautier», in: ID., *Vestigia Flammae*, Paris 1922, pp. 161–164.
- RIZZI A., *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Stamperia di Venezia, Venezia 1981, II ed. 1992, pp. 387–395. Il libro di Rizzi ha avuto una nuova edizione riveduta e ampliata nel 2008.
- ROSTÁS P., «A rejtelmes kút. Egy velencei kút magyarországi másolatai» [Una vera da pozzo misteriosa. Le copie di una vera da pozzo veneziana in Ungheria], in: *Ars Hungarica*, Nr. 1–2, 2006, pp. 277–306.
- ROUSSEAU J. J., *Les Confessions*, Gallimard, Paris 1947.
- RUSKIN J., *St. Mark's rest: the history of Venice*, Allen, London, 1908.
- SEGUSO A. e L., *Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifizii della Venezia marittima. Periodo arabo-bizantino. Sec. IX–XII*, Commercio, Venezia 1859.
- SEGUSO L., «Dell'importanza delle vere dei pozzi per la storia dell'arte veneziana», in: AA. VV., *Raccolta Veneta*, ser. I. tom. I. disp. II., Venezia 1866, pp. 115–122.
- SEGUSO L., «Dispersione di oggetti d'arte e storici ricordi», in: *Il Tempo*, 30 e 31 ottobre 1874.

STETTLER M. – OTAVSKY K., *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, I. Kunsthandwerk, Plastik, Malerei*, Bern 1971.

TURNBULL L., *The Golden Book of Venice*, The Century Co., New York 1900.

VOLTOLINA G., *Le antiche vere da pozzo veneziane*, Fantoni Libri Arte, Venezia 1981.

WESSEL K., «Der Brunnen im Vogteihof der Wartburg», in AA. VV., *Wartburg Jahrbuch 2001*, hrsg. von der Wartburg-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Wissenschaftlichen Beirat, Schnell und Steiner, Regensburg, 2002, pp. 9–24.

WHITE J. P., *Garden Furniture and Ornament*, The Pyghtle Works, Bedford – London, 1906.

WINTERSON J., *The passion*, Grove Press, s. l., 1997.

F O N T I M A N O S C R I T T E

Budapest, Museo di Kiscell: inventari 97.44–45, 59, e due scatole di fotografie intitolate «F13A kőszobrok, faragványok».

GREVEMBROCH G., ms. senza titolo (sulle vere da pozzo di Venezia, pubbliche e private), Venezia 1761, ms. Gradenigo-Dolfin 107, Bibl. Correr, Venezia.

* Ho cominciato ad occuparmi delle vere da pozzo romaniche custodite nel Museo delle Belle Arti di Budapest nel 2005 su proposta del Prof. Ernő Marosi, che ha seguito con attenzione le mie ricerche e le ha guidate con molti e, preziosi consigli. Ho condotto queste ricerche alla Scuola di Dottorato dell'Istituto della Storia dell'Arte dell'Università Eötvös Loránd. Nel 2006 e nel 2007 ho passato tre mesi a Firenze e tre mesi a Venezia con una borsa di studio Eötvös del Magyar Ösztöndíj Bizottság e con una dell'Accademia Faludi Ferenc. In questo periodo ho fatto ricerche alla Biblioteca del Museo Correr, alla Biblioteca Marciana e al Kunsthistorisches Institut in Florenz. Ringrazio queste istituzioni e i loro collaboratori per l'aiuto. Ringrazio inoltre Ettore Napione, Alberto Rizzi, Péter Rostás, Guido Tigler e Mária Verő, che hanno aiutato la mia ricerca con preziosi consigli.

¹ Per la bibliografia vedi: A. RIZZI, *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Stamperia di Venezia, Venezia 1981, II ed. 1992, pp. 387–395. Il libro del Rizzi ha avuto una nuova edizione riveduta e ampliata nel 2008.

² F. ONGANIA, *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Ongania, Venezia 1889 (II ed. ridotta 1911, ristampa con modifiche nel 1975), fig. 98.

³ J. BALOGH, «Studi sulla collezione di sculture del Museo di Belle Arti di Budapest, VI», in: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, Nr. XII, 1966, p. 217.

⁴ Cfr. J. BALOGH, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV.-XVIII. Jahrhundert*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1975, vol. I, pp. 32, 35, 38-39.

⁵ Cfr. J. BALOGH, *op. cit.*, I, 1975, p. 31; cfr. P. ROSTÁS, «A rejtelmes kút. Egy velencei kút magyarországi másolatai» [Una vera da pozzo misteriosa. Le copie di una vera da pozzo veneziana in Ungheria], in: *Ars Hungarica*, Nr. 1–2, 2006, pp. 277–306.

⁶ Cfr. E. BERTAUX, *Le musée Jacquemart-André, catalogue itinéraire*, ed. de la Revue de l'Art Ancien et Moderne, Paris 1913, D222; cfr. M. STETTLER – K. OTAVSKY, *Abegg-Stiftung Bern in Riggisberg, I. Kunsthandwerk, Plastik, Malerei*, Bern 1971, fig. 16; K. OTAVSKY, *Abegg-Stiftung Riggisberg. Geschichte und Führer der Sammlung*, Bern 1989, p. 66.

⁷ Cfr. G. GREVEMBROCH, ms. senza titolo (riguardante le vere da pozzo di Venezia, pubbliche e private), Venezia 1761, ms. Gradenigo-Dolfin 107, Bibl. Correr, Venezia; cfr. G. GREVEMBROCH, *Supplementi alle antichità delineate, alle varie e venete curiosità sacre e profane e alle cisterne*, ms. Gradenigo-Dolfin 108, Bibl. Correr, Venezia.

- ⁸ Cfr. F. ONGANIA, *op. cit.*, 1889, cat. 123; cfr. G. VOLTOLINA, *Le antiche vere da pozzo veneziane*, Fantoni Libri Arte, Venezia 1981, cat. 20; cfr. A. RIZZI, *op. cit.*, 1992, p. 324.
- ⁹ Cfr. K. WESSEL, «Der Brunnen im Vogteihof der Wartburg», in: AA. VV., *Wartburg Jahrbuch*, hrsg. von der Wartburg-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Wissenschaftlichen Beirat, Schnell und Steiner, Regensburg, 2002, pp. 9–24.
- ¹⁰ Cfr. F. ONGANIA, *op. cit.*, 1911, fig. 45; *Handbook of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland 1978, p. 48; A. RIZZI, *op. cit.*, 1992, fig. 407, pp. 377–378.
- ¹¹ Cfr. A. e L. SEGUSO, *Delle sponde marmoree o vere dei pozzi e degli antichi edifizii della Venezia marittima. Periodo arabo-bizantino. Sec. IX–XII*, Commercio, Venezia 1859, p. 31.
- ¹² Cfr. J. EVELYN, *Diary*, a cura di E. S. de Beer, Oxford University Press, London 1959.
- ¹³ *Ivi*, p. 220.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 226.
- ¹⁵ *Ivi*, p. 231.
- ¹⁶ Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Gallimard, Paris 1947.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 87.
- ¹⁸ J. W. GOETHE, *Goethes Werke in zwölf Bänden*, Aufbau-Verlag, Berlin–Weimar 1981, I, p. 186.
- ¹⁹ Cfr. T. GAUTIER, *Voyage en Italie*, G. Charpentier, Paris 1884
- ²⁰ A. RADCLIFFE, *L'Italien ou le confessionnal des pénitens noir*; C. R. MATORIN, *The Fammily of Montorio*; M. LEWIS, *The Bravo of Venice*; *ivi*, p. 69.
- ²¹ *Ivi*, pp. 74, 107, 139, 187–188.
- ²² *Ivi*, pp. 294–295.
- ²³ *Ivi*, pp. 118–119.
- ²⁴ Cfr. F. MUTINELLI, *Lessico veneto*, Andreola, Venezia 1851, p. 72.
- ²⁵ T. GAUTIER, *op. cit.*, pp. 150–151.
- ²⁶ «Je pense à vous, ce soir, Gautier ! Venise est telle / Que vous le décriviez d'une plume fidèle / En ce livre parfait que signa votre main.», in: H. DE RÉGNIER, «A Théophile Gautier», in: *Vestigia Flammae*, Paris 1922, pp. 161–164.
- ²⁷ Cfr. W. D. HOWELLS, *Venetian Life*, Houghton Mifflin Company, London 1891
- ²⁸ Cfr. *ivi*, I, pp. 134–135.
- ²⁹ *Ivi*, II, pp. 247–248.
- ³⁰ Cfr. J. RUSKIN, *St. Mark's rest: the history of Venice*, Allen, London 1908.
- ³¹ Cfr. *ivi*, pp. 1, 34, 112.
- ³² Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Treves, Milano 1907.
- ³³ *Ivi*, pp. 47, 56–57. Altre menzioni delle vere bronzee: pp. 114, 124, 128.
- ³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 295, 302, 352–353.
- ³⁵ La testa malefica, olio su tela, Staatsgalerie Stoccarda.
- ³⁶ W. MORRIS, «The Doom of King Acrisius», in: ID., *The Earthly Paradise*, Longmans, Green, London 1896, I, pp. 276–77.
- ³⁷ Cfr. P. ROSTÁS, *op. cit.*, pp. 286–288.
- ³⁸ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *op. cit.*, pp. 326–327.
- ³⁹ Cfr. *ivi*, p. 424.
- ⁴⁰ Cfr. L. TURNBULL, *The Golden Book of Venice*, The Century Co., New York 1900.
- ⁴¹ *Ivi*, capitolo VIII.
- ⁴² Cfr. T. MANN, *Der Tod in Venedig*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, s. n.
- ⁴³ *Ivi*, p. 34.
- ⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 51, 65.
- ⁴⁵ Cfr. J. WINTERSON, *The passion*, Grove Press, s. l., 1997.

⁴⁶ *Ivi*, p. 71.

⁴⁷ L. SEGUSO, «Dell'importanza delle vere dei pozzi per la storia dell'arte veneziana», in: AA. VV., *Raccolta Veneta*, ser. I. tom. I. disp. II., Venezia 1866, p. 121, n. 2; L. SEGUSO, «Dispersione di oggetti d'arte e storici ricordi», in: *Il Tempo*, 30 e 31 ottobre 1874.

⁴⁸ Cfr. J. P. WHITE, *Garden Furniture and Ornament*, The Pyghtle Works, Bedford – London 1906, pp. 152–157.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 155.

⁵⁰ Cfr. Budapest, Museo di Kiscell: inventari 97.44–45, 59, e due scatole di fotografie intitolate «F13A kőszobrok, faragványok».

Il Simbolismo italiano, sogno e mito nell'opera di Giovanni Segantini

C'è qualcosa di straordinario nella capacità che le immagini hanno nel dare piacere. È come se le immagini stesse avessero un corpo. Anzi, è come se esse fossero la pelle di ogni corpo. Ed è esattamente quando lo sguardo giunge ad accarezzare quella pelle che il senso della visione sperimenta l'esperienza del piacere.¹

PATRIZIA BUFFAGNI

L TERMINE *SIMBOLISMO* HA SEMPRE GENERATO IN ME UN PO' DI CONFUSIONE, PERCHÉ VIENE USATO PER INDICARE INDISTINTAMENTE DIVERSI GRUPPI DI ARTISTI SPARSI TRA L'OTTOCENTO E IL NOVECENTO E TRA IL NORD E IL SUD D'EUROPA. L'obiettivo di questo contributo è analizzare alcuni aspetti del fenomeno del Simbolismo pittorico, attraverso le opere del Segantini, uno dei maggiori maestri italiani della fine dell'Ottocento. Il filo conduttore del mio pensiero sarà la presenza del sogno e del mito: nella prima parte del mio intervento mi concentrerò su quest'ultimi aspetti come forma di espressione innovatrice rispetto alle correnti artistiche precedenti, per poi soffermarmi su alcuni dipinti di chiave simbolista del Segantini.

Il periodo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento fu caratterizzato in Europa dall'emergenza di nuove correnti artistiche con grandi lineamenti comuni, ma anche profonde divergenze a seconda dei luoghi. Questo movimento investì come un'onda la cultura europea dell'ultimo decennio dell'Ottocento. L'internazionalizzazione del movimento era diventata una realtà: le esposizioni universali e i *Salon*, la cui organizzazione non era più una prerogativa delle accademie, avevano permesso uno straordinario scambio di idee e la circolazione stessa delle opere d'arte. Le fonti filosofiche e letterarie erano comuni: gli scritti di Dante e di Goethe, le idee di Schopenhauer, di Baudelaire e la musica di Wagner furono le principali ispirazioni.

MANIFESTO DEL SIMBOLISMO

Il 18 settembre 1886 il supplemento letterario di *Le Figaro* pubblicò un articolo del poeta JEAN MOREAS, *Le symbolisme*, che viene ricordato come il *Manifesto del Simbolismo*: «In questa nuova arte si tratta di apparenze sensibili destinate ad esprimere le loro affinità esoteriche con le idee primordiali»². Nacque così un nuovo movimento artistico-letterario concentrato sull'interiorità, l'immaginazione ed il sogno evocati attraverso il simbolo. Alcuni artisti sin dagli anni Sessanta dell'Ottocento avvertirono una necessità di cambiamento rispetto all'accademismo, alla pittura di storia, ma anche rispetto all'impressionismo pittorico. Essi elaborarono un nuovo linguaggio nell'arte, più raffinato e complesso, inteso come ricerca dell'invisibile, come indagine negli abissi dell'animo umano. JOSÉPHIN PÉLADAN affermava nel suo volume dedicato all'arte simbolista *La décadence esthétique* (1888): «Rendere visibile l'invisibile, ecco il vero scopo dell'arte e la sua unica ragion d'essere.»³ Il Simbolismo rappresenta un ponte tra cultura ottocentesca e novecentesca, ma ha anche preparato il terreno per l'avvento delle tendenze culturali-artistiche delle avanguardie che avrebbero a loro volta rivoluzionato il linguaggio artistico del Novecento. A lungo dimenticato e trascurato, il Simbolismo venne riabilitato nel 1969 in occasione di una storica mostra torinese, *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*: qui fu finalmente riconosciuto il ruolo dei simbolisti nella nascita ed evoluzione delle avanguardie novecentesche, nell'apertura di nuovi orizzonti nell'arte europea⁴.

DIVISIONISMO ITALIANO

L'Italia era profondamente divisa, malgrado la recente unificazione politica, per quanto riguardava i livelli di sviluppo economico e sociale, e sul piano culturale ed artistico. L'identificazione con le correnti artistiche provenienti dai centri più importanti dell'epoca (Parigi, Londra, Bruxelles, Monaco o Vienna) fu solo parziale.⁵ Vi è invece una corrente artistica chiamata Divisionismo che conobbe la massima fortuna tra il 1885 ed il 1915. Tre pittori furono i protagonisti di questa stagione artistica: Gaetano Previati, Giovanni Segantini e Giuseppe Pellizza da Volpedo. Tra questi, Previati e Segantini aderirono maggiormente al movimento simbolista. Nel 1905 PREVIATI scrisse *Tecnica della pittura*, seguito nel 1906 da *Principi scientifici del divisionismo*, ponendo le basi teoriche del movimento. I divisionisti italiani adottarono una tecnica simile al Neo-impressionismo francese: scomponavano il colore per separare le tinte complementari, e invece del punto come elemento di base, utilizzavano il tratto. Da questa tecnica derivano immagini bagnate da una luce quasi soprannaturale, con forme senza peso che rievocano l'atmosfera del sogno.

TRA REALTÀ E SOGNO

Nell'opera simbolista spesso le azioni sono assenti per dar spazio al sogno in cui vengono affrontate le passioni. L'obiettivo è quello di superare le apparenze e di arrivare a scoprire una realtà più profonda, interiore, intuire il senso profondo della vita. Il simbolismo pittorico secondo AURIER, similmente all'esperienza immateriale della musica o della poesia, vuole raffigurare «[i] Sogni e le Idee che sono la caratteristica dell'Essere.»⁶ Qualche anno più tardi la scoperta dell'inconscio da parte di SIGMUND FREUD mostrerà l'esistenza di un animo profondo che vive separatamente dalla coscienza. L'analisi dei sogni per FREUD era uno degli strumenti più importanti per la comprensione dei miti. Attraverso la psicanalisi nascerà un passaggio fondamentale fra psicologia e cultura. Secondo FREUD il sogno rivela il profondo dell'inconscio, perciò il linguaggio dei sogni è analogo a quello dei miti. Il mito inteso come manifestazione dell'animo umano, dell'inconscio⁷. Ipnosi, sogno, visioni, ambiguità, enigmi, misteri, sensualità e sessualità appariranno anche nei capolavori della stagione artistica del Simbolismo, prima e dopo la divulgazione del pensiero freudiano.

Il simbolo è uno dei concetti più dibattuti nella storia della cultura europea attraverso i secoli. PAUL RICOEUR lo definisce come «espressione a doppio senso che le culture tradizionali hanno aggiunto alla nominazione degli elementi del cosmo [...] alle sue dimensioni [...] ai suoi aspetti»⁸. Il Simbolismo quindi può avere diverse interpretazioni che spesso s'intrecciano fra loro: mitico-religiose, oniriche, oppure poetiche. L'opera d'arte ha molteplici sensi, viene costruita quindi di simboli.

Platone fu il primo a contrapporre il mythos come favola e il logos come verità. Mythos e logos hanno in comune lo scopo di spiegare il mondo in cui viviamo, due modi diversi per arrivare alla stessa verità. Il mito tende a descrivere, narrare il mondo, cercando di spiegarlo. Il mito è letteratura, simulazione, finzione. Nel generale ripensamento dei problemi del sacro che caratterizza la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, il mito viene concepito come «forma di pensiero», come creazione ideale, distinta dal pensiero logico o scientifico.

La delusione nel Positivismo portò ad interpretare il reale per mezzo di simboli. Diversamente dal Realismo ottocentesco i simbolisti aspirarono alla trascendenza. GUSTAVE MOREAU scriveva: «Credo solo a ciò che non vedo e unicamente a ciò che non sento»⁹. I temi mitologici e biblici vennero affrontati in chiave simbolista, prediligendo il lato onirico delle immagini. L'intuizione diventò il mezzo prediletto degli artisti simbolisti per afferrare la verità, dove per intuizione si intendeva capacità, o «conoscenza diretta ed immediata di una verità, tradizionalmente contrapposta alla conoscenza logica e discorsiva»¹. Secondo BERGSON l'intuizione è il metodo istintivo per risolvere un problema andando oltre il pensiero razionale. Per CARL GUSTAV JUNG attraverso l'intuizione interviene l'inconscio per smascherare quella parte della realtà che normalmente rimane nascosta dietro i fatti.¹ BENEDETTO CROCE concepisce l'arte come intuizione-espressione, due termini inseparabili: non c'è intuizione senza espressione come non c'è espressione senza intuizione. L'artista è in possesso di un'intuizione più ricca e profonda che viene poi accompagnata da un'espressione adeguata. L'arte è una forma di espressione spirituale, interiore pro-

prio perché alla base della creazione artistica sta l'intuizione. L'intuizione pura deve tradursi in immagini senza pronunciarsi sulla loro verità o falsità, deve semplicemente esprimerla. Nelle *Tesi* e nell'*Estetica* del 1902 l'arte viene identificata con la conoscenza intuitiva, distinta da quella concettuale o logica:

La conoscenza ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni; è insomma, o produttrice di immagini o produttrice di concetti.¹

LE CATTIVE MADRI

I grandi temi simbolisti affrontati dal Segantini furono: il tema della maternità, che cercherà di illustrare attraverso *Le cattive madri* e *Angelo della vita*, e la ciclicità della vita, che fu meglio raffigurata nel *Trittico della natura*. La luce viene concepita come elemento mistico, la manifestazione del divino nel mondo. Nella sua pittura la natura fu interpretata come sogno, per coglierne il lato sfuggente. Un forte desiderio di aria pura e di luce di alta montagna divennero le ispirazioni principali della sua opera. D'Annunzio diceva nella poesia che ricorda la morte di Segantini:

Salutazione dei monti, coro delle gioie prime,
laude impetuosa dei torrenti, fremito delle cime
percosse dalla meraviglia,
quando si fa la luce nelle vene della pietra
come elle fibre del fiore perché Demetra
rivede la sua figlia!¹

Segantini aveva sempre consacrato i suoi lavori migliori alle Alpi, alla montagna con i suoi solenni silenzi e l'abbagliante candore della neve. Con la compagna, Bice e i 4 figli egli si trasferì in Svizzera, nel piccolo villaggio di Savognin, nel 1886. Qui perfezionò la tecnica divisionista. Nel 1894 lasciò Savognin per trasferirsi in Engadina, a Majola, dove il suo divisionismo assunse un carattere decisamente simbolista e onirico sul tema della vita, dell'amore e soprattutto della maternità.

La traduzione di Luigi Illica del poema indiano Pangiaavahli: «Non ebbe un riso, un sol bacio il tuo figlio, o invano madre?»¹ ispirò a Segantini il ciclo delle *Cattive madri*, le donne che hanno rifiutato la maternità.

Il nonno fu profondamente colpito dalla lettura del poema *Nirvana* di Luigi Illica. Lì si parla della maternità rifiutata, del castigo di queste cattive madri che devono sopportare lunghe sofferenze per ottenere la redenzione. Da lì gli vennero lo spunto e l'ispirazione per le prime opere simboliste. Condannò sempre le donne che vogliono godere solo del piacere, e nel *Castigo delle lussuose*, del 1891, espresse questa condanna: due donne attorcigliate, sospese in mezz'aria, vagano in una sterile landa desola-

ta. Tre anni dopo, nelle *Cattive madri*, rappresentò l'intera opera di Illica, dalla punizione al riscatto: gli alberi sembrano rifiorire dalla vita che nasce con la maternità e la madre ottiene il perdono del figlio.¹

Il tema rispecchia l'infanzia infelice del pittore trentino che aveva perso prestissimo la madre e fu abbandonato dal padre. La madre infatti diventerà una delle muse della sua arte, di lei scriveva lo stesso Segantini nella sua autobiografia: «Io la ricordo ancora mia madre... La rivedo con l'occhio della mente quella sua figura alta, dall'incedere languido. Era bella, non come aurora o meriggio, ma come tramonto di primavera.»¹

I toni de *Le cattive madri*, e *Il castigo delle lussuose* insistono sul blu, sul grigio e sul bianco, creando un'atmosfera livida e desolata, e suscitando particolari emozioni. Le anime delle due donne ne *Il castigo delle lussuose* sono dipinte come *galleggianti* sullo sfondo di un paesaggio alpino innevato. La spiritualità della montagna fu probabilmente un'ispirazione costante per il Segantini. *Le Cattive madri* sono punite per aver commesso il peccato dell'aborto. Segantini credette profondamente che il ruolo della donna nella vita fosse la maternità e che quindi le donne che la rifiutavano fossero peccatrici. La figura centrale è attorcigliata con sensualità attorno all'albero i cui rami contorti fanno pensare al cordone ombelicale che riunisce la madre al bambino rifiutato. L'albero simboleggia l'albero della vita che muore d'inverno ma rinasce in primavera dando speranza di redenzione e di nuova vita a coloro che si pentono (l'albero rifiorisce). Le sue convinzioni derivavano da idee religiose e metafisiche al tempo stesso: la santità della Vergine Maria e il concetto della fertilità e maternità radicate nella natura. Anche in *Angelo della vita* la maternità è raffigurata in una composizione che ricorda le Madonne del primo Rinascimento. Nella grande pala non mancano citazioni simboliche come la grande betulla su cui sono abbracciati la madre e il figlio, allegoria della vita attraverso la quale discende l'energia dal cielo e risale l'ispirazione umana. *Angelo della vita* segnò una svolta nella pittura del Segantini: qui passò da una pittura sostanzialmente naturalista ad un Simbolismo di impronta mistica¹. Questa tela raffigura una madre e suo figlio affettuosamente abbracciati: in realtà potrebbe essere la trasfigurazione della Vergine Maria che trionfa sulla morte, un'interpretazione mistica e allegorica che avvicina il pittore al Preraffaellitismo inglese.

VITA E MORTE

Segantini viene spesso ricordato come il pittore delle montagne, ma in realtà le sue nuvole, i suoi paesaggi montani sono raffigurazioni di idee sperdute nel blu. Il tritico della natura, composta da tre dipinti, *La vita*, *La morte* e *La natura*, fu originalmente concepito come parte integrante di un progetto più ampio destinato all'esposizione universale di Parigi del 1900, ma rimase incompiuto per mancanza di fondi. La vita è il tema più intimo de *La Vita*, la tela cui Segantini lavorò dal 1896 al 1899 senza finirla: in primo piano vediamo una donna col bambino seduta come una Madonna sotto il pino.

La morte, usando le parole dello stesso Segantini, intende raffigurare «[l]a morte di tutte le cose»¹. Il paesaggio innevato, la stagione invernale, il biancore quasi opprimente della neve sono simboli della morte, così come il riferimento preciso dato dalla salma caricata su una slitta per essere condotta al cimitero. Caratteristica è la grande nuvola dalla forma strana e carica di mistero, che allude alla speranza in una nuova vita oltre la morte.

Bella, straordinariamente bella era il giorno in cui la vidi alla galleria d'arte. Lei non s'accorse di me, che stavo seduto in un angolo per riposarmi e sfogliavo il catalogo. Era in piedi vicino a me, davanti a una grande tela del Segantini, tutta immersa in contemplazione. [...] Nel dipinto su un ciel fresco e luminoso spiccava una nuvola color dell'avorio, dipinta con inarrivabile maestria che colpiva al primo sguardo per la sua massa stranamente aggomitolata e avvolta su se stessa: si vedeva che il vento l'aveva impastata e appallottolata allora allora, e ch'essa si preparava a salire per allontanarsi adagio. [...] La bellezza e la veracità di una grande opera d'arte costringevano la sua anima, bella e verace anch'essa, a mostrarsi svelata. Io me ne restai tranquillo, osservando la bella nuvola del Segantini e la bella ragazza affascinata dalla sua vista.¹

Sono queste parole prese dal romanzo *Peter Camenzind* di Hermann Hesse. Secondo Hesse il quadro di Segantini trasforma la ragazza che lo guarda toccandone il profondo dell'anima. Complice di questa trasformazione è una nuvola col suo magico gioco di luce. Cosa si può chiedere di più ad un'opera d'arte? Semplicemente di trasmettere sensazioni, fare da tramite tra il mondo interiore ed esterno. Segantini sembra esserci riuscito attraverso i suoi giochi di luce e di colore.

BIBLIOGRAFIA

- ARCANGELI F., *L'opera completa di Segantini*, Rizzoli, Milano 1973.
- BELLI G. – QUINSAC A. P., *Segantini: la Vita, la Natura, la Morte, disegni e dipinti*, Skira, Milano 1999.
- BIANCO C., «Benedetto Croce, arte, intuizione, espressione», in: www.filosofico.net
- CARLUCCIO L., *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1969.
- DAMIGELLA A. M., «Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale», in: *Il Simbolismo da Moreau a Gaughin a Klimt*, Catalogo della mostra a cura di G. Lacambre, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007, pp. 51–62.
- DELLA FERRERA P. C., «La vicenda umana di Giovanni Segantini», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, a cura di P. C. Della Ferrera, Casa Editrice della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2003, pp. 6–11.
- DEVOTO G. – OLI G. C., *Il Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2002.
- D'ANNUNZIO G., «Per la Morte di Giovanni Segantini», in: ID., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi – Libro secondo: Elettra*, Treves, Milano 1903, p. 54.
- FERRARI F., *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- HESSE H., *Peter Camenzind* (1904), trad. di G. Quieto, Newton Compton, Roma 1974.
- LACAMBRE G., «Il Simbolismo», in: *Il Simbolismo da Moreau a Gaughin a Klimt*, Catalogo della mostra a cura di G. Lacambre, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007, pp. 6–17.
- MONTEFORTE F., «Da Livigno a Majola motivi valtelinesi nella biografia artistica di Giovanni Segantini», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, a cura di P. C. Della Ferrera,

Casa Editrice della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2003, pp. 27–35.

QUINSAC A. P., «Letter about a review», in: *The Art Bulletin*, Vol. 70, No. 1, 1988, pp. 160–164.

RICOEUR P., *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano 1989.

SEGANTINI G., *Testo biografico*, Trento 1977.

STUTZER B., «Giovanni Segantini: un precursore dell'arte contemporanea», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, a cura di P. C. Della Ferrera, Casa Editrice della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2003, pp. 14–21.

F O N T I I N T E R N E T

www.wikipedia.org/wiki/Simbolismo

www.bps-suisse.ch/var/plain_site/storage/original/application/4719a7fc21594d753d27d39eb29160bb.pdf

N O T E

¹ F. FERRARI, *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 52.

² G. LACAMBRE, «Il Simbolismo», in: *Il Simbolismo da Moreau a Gaughin a Klimt*, Catalogo della mostra a cura di G. Lacambre, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007, p. 3.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. L. CARLUCCIO, *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1969.

⁵ Cfr. A. M. DAMIGELLA, «Il Simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale», in: *Il Simbolismo da Moreau a Gaughin a Klimt*, cit., pp. 51–62.

⁶ G. LACAMBRE, *op. cit.*, p. 10.

⁷ Cfr. «Sigmund Freud», in: www.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud

⁸ P. RICOEUR, *Dal testo all'azione*, Jaka Book, Milano 1989, p. 43.

⁹ «Simbolismo», in: www.wikipedia.org/wiki/Simbolismo

¹⁰ «Intuizione», in: G. DEVOTO – G. C. OLI, *Il Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2002, p. 1082.

¹¹ Cfr. «Intuizione», in: www.wikipedia.org/wiki/Intuizione

¹² C. BIANCO, «Benedetto Croce, arte, intuizione, espressione», in: www.filosofico.net

¹³ G. D'ANUNZIO, «Per la Morte di Giovanni Segantini», in: ID., *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi – Libro secondo: Elettra*, Treves, Milano 1903, p. 54.

¹⁴ A. P. QUINSAC, «Letter about a review», in: *The Art Bulletin*, Nr. 1., 1988, p. 160.

¹⁵ Sintesi del racconto dei ricordi della nipote del pittore, Gioconda Leykauf-Segantini, raccolti da P. C. DELLA FERRERA durante l'incontro avvenuto a Majola il 2 settembre 2003 e pubblicati nell'articolo «La vicenda umana di Giovanni Segantini», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, a cura di P. C. Della Ferrera, Casa Editrice della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2003, p. 10.

¹⁶ F. MONTEFORTE, «Da Livigno a Majola motivi valtelinesi nella biografia artistica di Giovanni Segantini», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, a cura di P. C. Della Ferrera, Casa Editrice della Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 2003, p. 32.

¹⁷ Cfr. B. STUTZER, «Giovanni Segantini: un precursore dell'arte contemporanea», in: AA. VV., *Giovanni Segantini. Luce, colore, lontananza e infinito*, cit., p. 18.

¹⁸ B. STUTZER, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹ H. HESSE, *Peter Camenzind* (1904), trad. di G. Quieto, Newton Compton, Roma 1974, pp. 109–110.

Le rappresentazioni precoci di Santa Elisabetta d'Ungheria in Italia

ÉVA GYERTYÁNOS

SANTA ELISABETTA D'UNGHERIA È UNA DELLE SANTE MEDIEVALI PIÙ CONOSCIUTE IN EUROPA. L'ANNO SCORSO È STATO FESTEGGIATO L'OTTAVO CENTENARIO DELLA SUA NASCITA. SI SONO AVUTE VARIE OCCASIONI PER FESTEGGIARLA E PER APPROFONDIRE LA NOSTRA CONOSCENZA SU DI LEI: SANTE MESSE¹, MOSTRE², CONVEGNI³ E PELLEGRINAGGI. Abbiamo visto che, dopo ottocento anni, la sua personalità è ancora presente nella cultura europea. La sua figura è tanto complessa ed era così rilevante per lunghi secoli che se ne occupano ricercatori interessati in vari campi della scienza: si può osservare la sua presenza nella società dal punto di vista teologico, artistico, storico, linguistico, letterario e musicale.

In questo breve studio tratterò le sue rappresentazioni nate nell'Italia del Trecento. Non vorrei soffermarmi a lungo nè sulla biografia di Elisabetta nè sulla formazione del suo culto, largamente diffuso anche in Italia, ma ci sono alcuni fattori che meritano di essere menzionati.

Elisabetta è morta nel 1231. È presto diventata una santa emblematica dell'ordine francescano: solo qualche anno dopo la sua canonizzazione, avvenuta nel 1235, se ne parla come patrona del Terzo Ordine Francescano (ormai Ordine Francescano Secolare e Terzo Ordine Regolare). Ha incarnato la donna perfetta secondo l'insegnamento francescano: liberandosi dai legami mondani, rinunciando alla sua posizione sociale e al suo patrimonio, si è prontamente dedicata ai bisognosi e così, aiutando loro, è diventata una vera discepola di Cristo⁴.

Proprio all'inizio del quattordicesimo secolo, nel 1307, Caroberto, figlio di Carlo Martello della dinastia Angioina di Napoli, fu riconosciuto sovrano del Regno Ungherese. Questo procedimento è stato fortemente appoggiato dall'attività diplomatica di sua nonna, Maria, regina di Napoli. Lei, Maria, era nata come figlia del re un-

gherese Stefano V. Ha passato la sua giovinezza in Ungheria, conosceva personalmente la futura santa domenicana, Margherita d'Ungheria. Dopo le sue nozze, cercava di promuovere il culto dei santi regali ungheresi, prima di tutto nella corte napoletana. Questi santi, oltre alla loro funzione spirituale, servivano come dimostrazione dei legami che legalizzavano la continuità tra la dinastia Arpadiana e quella Angioina⁵.

A prima vista, l'iconografia di Santa Elisabetta d'Ungheria sembra abbastanza semplice: credo che ognuno di noi conosca bene il suo attributo più popolare: le rose in grembo. Se però vogliamo fare un'analisi più approfondita delle sue rappresentazioni, raramente la troviamo sotto lo stesso aspetto. Questa volta mi concentrerò sulla relazione tra la committente e il modo in cui Elisabetta veniva raffigurata. Solo il catalogo aggiornato di Florio Banfi⁶ menziona una ventina di dipinti riguardanti il nostro argomento: e, naturalmente, questo elenco non è affatto completo.

F I R E N Z E

La chiesa di Santa Croce ha un ruolo rilevante nell'ambito dell'ordine francescano. La cosiddetta Cappella dei Bardi si trova subito a destra della cappella maggiore. La famiglia Bardi era ricca e potente da secoli. All'inizio della loro presenza nella città svolgevano un'attività mercantile, poi bancaria e, col passare del tempo, la loro compagnia è diventata una delle più ricche d'Europa. Grazie al loro contributo alla co-



struzione della chiesa, una delle cappelle principali serviva loro come cappella familiare⁷. La decorazione è stata affidata a Giotto da Gualtierotto di Jacopo Bardi. Gli affreschi sono stati dipinti tra il 1325 e il 1330. La figura di Santa Elisabetta appare a destra dell'altare, sotto. Anche se l'affresco non si trova in buone condizioni, lei è ancora riconoscibile. Probabilmente questa è la sua prima rappresentazione con le rose in grembo. I fiori alludono ad un miracolo, elemento mistico della sua leggenda⁸. Il miracolo sottolinea l'approvazione divina della sua opera caritativa, che era molto importante per la gente interessata all'usura⁹. Santa Elisabetta è rappresentata come terziaria. Indossa un abito tipo francescano, il cui colore rosa alluderà alla sua origine nobile ed all'amore, e il velo bianco è segno caratteristico delle terziarie.

T I R O L O

Nel castello del Tirolo troviamo una cappella dedicata a Santa Elisabetta d'Ungheria. La fondazione è legata al nome di Mainardo II, signore del castello e conte del Tirolo, che nel 1270 ha fatto sopraelevare un piano sopra la cappella originaria dedicata a San Pancrazio. Questa nuova cappella era riservata alla nobiltà. L'abito della santa, rappresentata da un affresco fatto a metà del Trecento, è rosso, e sopra il capo indossa un velo bianco¹⁰. Anche se non si trova la corona, è inequivocabile l'accentuazione della sua nobiltà. C'è poi un altro motivo per cui il conte avrà scelto Elisabetta: un cugino di lei aveva sposato sua figlia. L'attributo, oltre all'iscrizione sopra il capo, questa volta è il pane che la santa sta tagliando: un segno caratteristico della pittura settentrionale.

F I G L I N E D I V A L D A R N O

Presso la Collegiata di Santa Maria di Valdarno si trova una tavola del Maestro di Figline. Purtroppo non abbiamo date precise né sul committente, né sulla collocazione originale del quadro. Il pittore avrà eseguito questo dipinto particolare e prezioso tra il 1317 e il 1330. Le figure sono molto elaborate, Elisabetta sembra giova-



ne e graziosa. La vediamo in un abito *francescanamente bruno*, con velo bianco sopra il capo. Nel grembo tiene le rose rosse e bianche, molto raffinate. Niente allude alla corte ungherese. È un fatto interessante perché, dall'altro lato della Madonna, vediamo un suo parente, Ludovico di Tolosa, che calca una corona, mentre un angelo tiene la sua mitra sopra il capo¹¹. È un fatto che ci lascia pensare ad un committente non tanto interessato nella discendenza di Elisabetta. È invece molto più forte l'aspetto spirituale: il Bambino comunica con lei, ed è solo con lei nel dipinto. Elisabetta, come se gli rispondesse, ha la bocca mezz'aperta. Abbiamo l'impressione che il miracolo succeda davanti ai nostri occhi. Siamo anche noi invitati ad essere testimoni dell'avvenimento.

F I R E N Z E

Ritorniamo a Firenze per esaminare una pala dell'altare di Giovanni del Biondo, originariamente dipinta nel 1380 per la chiesa di Santa Maria Novella. La committente è Andrea o Andreola del fu Iacopo di Donato degli Acciaiuoli, vedova di Mainardo Cavalcanti. La sua famiglia è potente e ricca come quella dei Bardi, che alla prima metà del Trecento era banchiera degli Angioini napoletani. La pala orna l'altare della Cappella dell'Annunciazione, che ora funziona come sagrestia. Il dipinto oggi si trova nella Galleria delle Belle Arti di Firenze. Si tratta di una pala di grande misura¹²: i santi, a livello spirituale, rappresentano il regno celeste. Elisabetta si trova a destra, nella fila superiore. Si vede solamente la sua testa, coperta da un velo nero. Il pittore probabilmente l'ha dipinta seguendo la tradizione secondo cui, nell'antica Toscana, vedove e donne sante venivano spesso rappresentate in un abito simile a quello delle monache. Il suo nome è scritto sulla striscia sopra la predella. Sebbene Elisabetta fosse una santa rappresentativa dei francescani, la sua canonizzazione è avvenuta in una chiesa domenicana, a Perugia. Inoltre, nella cappella si trovava anche una rappresentazione dell'incontro di San Francesco e San Domenico.



V E N E Z I A

È un dipinto votivo del doge Francesco Dandolo e di sua moglie Elisabetta fatto da Paolo Veneziano, probabilmente nel 1339. Si trova nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, nella sala del capitolo, sopra il sepolcro della coppia. La misura delle



figure rappresenta una specie di gerarchia spirituale. Santa Elisabetta appare come protettrice celeste della moglie, e il suo nome si legge sopra le mani. L'abito ha un tono scuro, e il velo è da terziaria. Qui la santa non sembra tanto giovane. Confrontando il volto delle due donne, i tratti ci paiono abbastanza simili, e questo può essere un segno della somiglianza interna delle due persone. La santa affida la moglie di Dandolo alla protezione di Maria. Lei, mostrandola a suo figlio, promette che sarà mediatrice. In questo caso, è evidentemente sottolineato il suo carattere francescano.

A S S I S I

Nella Basilica Inferiore di San Francesco d'Assisi si trovano due immagini molto rilevanti, che sono opere di Simone Martini, e che conservano i tratti della regina Maria di Napoli, personaggio già menzionato prima. È lei la committente di queste rappresentazioni, nei primi decenni del Trecento. Santa Elisabetta è presentata come

donna giovane, bella ed elegante. La sua figura ne mette in risalto la nobiltà: infatti, è presente anche la corona. In tutte e due i casi, indossa un vestito raffinato e prezioso. È senza attributo, e in questo senso non c'è alcuna traccia del suo carattere francescano. Sta in conversazione con altre persone: con Santa Margherita d'Ungheria¹³ e Santa Chiara d'Assisi¹⁴.

Vorrei concludere la mia relazione con una citazione del *Processo di canonizzazione di Elisabetta d'Ungheria*:

La fama della beatissima serva di Dio Elisabetta si era diffusa e risplendeva in lungo e in largo. Risuonavano sempre di più nel mondo le straordinarie virtù che il Signore aveva compiuto meravigliosamente per opera di Elisabetta.¹⁵

Le rappresentazioni presentate sopra ne sono autentiche testimonianze.

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

AA. VV., *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi. Florio Banfi: Ricordi Ungheresi in Italia*, a cura di P. Sárközy, Róma–Szeged 2005.

KAFTAL G., *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1986.

La Bibbia di Gerusalemme, Centro Editoriale Dehoniano, Bologna 1991.

PROKOPP M., «Magyar szentek az itáliai Trecento festészetében», in: AA. VV., *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi*, a cura di P. Cséfalvay – I. Kontsek, Keresztény Múzeum, Esztergom 2000, pp. 25–35.

M. PROKOPP – I. GOLARITS, *Árpád-házi Szent Erzsébet*, Tertia, Budapest 2003.

TEMPERINI L., *Santa Elisabetta d'Ungheria secondo le fonti storiche*, Editrice Francescanum, Roma, 2006.

F O N T I I N T E R N E T

<http://www.schlosstirol.it/content.php?id=2070&lang=1>

<http://rinascimentovaldarno.it/ita/opere/opere/figline.html>

N O T E

¹ L'apertura dell'anno centenario è avvenuta a Roma il 17 novembre 2006, nella Basilica Ss. Cosma e Damiano, con l'Eucaristia presieduta da S. Em. il Card. Péter Erdő, arcivescovo di Esztergom-Budapest, Primate d'Ungheria.

² Sempre nel Chiostro Ss. Cosma e Damiano, il 24 febbraio 2007, è avvenuta l'inaugurazione di una mostra iconografica su Santa Elisabetta d'Ungheria.

³ Un esemplare convegno era quello tenuto a Roma, il 23 febbraio 2007, all'Università Antonianum.

⁴ Cfr. il *Vangelo secondo Matteo*, 25:34–36, 40.

⁵ Per capire meglio l'attività della regina cfr. M. PROKOPP, «Magyar szentek az itáliai Trecento festészetében», in: AA. VV., *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi*, a cura di P. Cséfalvay – I. Kontsek, Keresztény Múzeum, Esztergom 2000, pp. 25–35.

⁶ Cfr. AA. VV., *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi. Florio Banfi: Ricordi Ungheresi in Italia*, a cura di P. Sárközy, Róma–Szeged 2005.

⁷ La costruzione della basilica risale al 1294.

⁸ L'aspetto mistico aveva un ruolo rilevante nella religiosità della gente italiana dell'epoca. È un motivo per cui l'attributo poteva diventare così popolare.

⁹ L'opera caritativa era una via attraverso cui speravano di accostarsi alla salvezza.

¹⁰ La rappresentazione evoca in un certo senso quella di Giotto.

¹¹ Lodovico, dopo aver rifiutato la corona del regno di Napoli, fu consacrato vescovo.

¹² 404 cm × 381 cm

¹³ È un legame di parentela con cui viene sottolineata la sua origine ungherese e reale.

¹⁴ È un legame spirituale, francescano.

¹⁵ L. TEMPERINI, *Santa Elisabetta d'Ungheria secondo le fonti storiche*, Editrice Francescanum, Roma 2006, p. 52.

Monete antiche come fonti visive nei «concetti simbolici» di Cesare Ripa

PÉTER SÁROSSY

L'ICONOLOGIA DI CESARE RIPA FU PUBBLICATA PER LA PRIMA VOLTA NEL 1593 A ROMA.¹ DA ALLORA IN POI, GRAZIE AL CRESCENTE SUCCESSO, L'OPERA USCÌ IN EDIZIONI SEMPRE PIÙ AMPLIATE E, DALLA TERZA EDIZIONE DEL 1603, FU ARRICCHITA CON DELLE ILLUSTRAZIONI.² Come risulta dal titolo del volume, l'autore voleva offrire un'opera «[...] non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, & passioni humane». Sembra che il numero di lettori interessati diventi sempre più alto man mano che vennero alla luce edizioni sempre più accresciute. Infatti l'*Iconologia* fu in grado di esercitare, per ben centocinquanta anni, un'influenza molto significativa sulle arti visive. Non a caso uno storico dell'arte, Erwin Panofsky, fu il primo a «riscoprire» il monumentale repertorio allegorico di Ripa dopo un lungo periodo di silenzio nel secolo XIX.³ In un saggio scritto nel 1923 insieme a Fritz Saxl sulla Malinconia di Dürer, Panofsky citò l'*Iconologia* di Ripa come fonte letteraria.⁴ La prima opera invece, che analizza sistematicamente l'*Iconologia* dal punto di vista dei suoi rapporti artistici e della sua influenza esercitata sui secoli seguenti in Italia ed in Francia, è dovuta a Émile Mâle.⁵ Occorre poi menzionare la prima monografia su Ripa di Erna Mandowsky, alunna di Panofsky all'Università di Amburgo, la quale nella sua dissertazione essenziale,⁶ oltre a chiarire alcuni punti incerti nella biografia di Ripa, cercò di raccogliere le fonti letterarie e visive dell'*Iconologia*. E non solo quelle menzionate anche da Ripa stesso nella «*Tavola degl' Autori citati*» dell'*Iconologia*,⁷ ma anche altre non menzionate che però erano state senz'altro consultate dall'autore. Oltre a trovare le varie fonti dell'*Iconologia* nella *cultura geroglifica* (per esempio *Gli Hieroglyphica* di Pierio Valeriano),⁸ in quella *emblematica* (tra l'altro *Gli Emblemata* di Andrea Alciati)⁹ e nei *manuali mitografici* di Boccaccio,¹⁰ di Lilio

Gregorio Giraldi¹¹ e di Natale Conti,¹² autori parecchie volte citati per nome da Ripa, la Mandowsky richiama l'attenzione anche sulle opere mitografiche di Vincenzo Cartari¹³ e di Baccio Baldini,¹⁴ due manuali consultati spesso da Ripa i cui autori però non sono mai citati per nome nell'*Iconologia*.

A questo punto dobbiamo menzionare anche la dissertazione di dottorato di Tamás Sajó¹⁵ la quale offre una ricca e minuziosa rassegna recente delle ricerche precedenti, e vuole inoltre riassumere ed analizzare proprio *la presenza o l'assenza* di varie fonti letterarie nell'*Iconologia*. Dopo aver eseguito una dettagliata indagine filologica sulle possibili fonti, Sajó riassume i suoi risultati in una tabella statistica.¹⁶ Dai suoi dati risulta che per la maggior parte delle informazioni Ripa consultò quattro grandi poeti dell'antichità, la Bibbia e dieci grandi opere, tra cui due scritte in italiano (quelle di Baldini e di Cartari) altre tre (quelle di Alciati, di Boccaccio e di Orapollo)¹⁷ disponibili in italiano (e in questi casi Ripa usava queste ultime), e alla fine cinque libri (di Valeriano, di Giraldi, di San Tommaso d'Aquino, di Aristotele e di Plinio il Vecchio) che erano manuali usati spessissimo a quel tempo. Sajó conclude che Ripa legge la maggior parte delle sue fonti in italiano, e in latino solo i manuali menzionati. Gli autori greci infine sono citati dalle fonti secondarie. Osserva insomma che la maggioranza delle fonti letterarie veramente consultate da Ripa non sono quelle dell'antichità, ma italiane e nella maggior parte dei casi contemporanee.¹⁸

Tornando ora all'oggetto concreto del presente saggio occorre menzionare ancora una volta la monografia della Mandowsky, perché lei fu la prima ad esaminare nel campo dell'analisi delle fonti¹⁹ l'influenza visiva delle monete e delle medaglie antiche,²⁰ una delle grandi «*forme di allegoria*» dell'antichità,²¹ sulle varie voci dell'*Iconologia*. Infatti, sembra che anche Ripa stesso se ne sia reso conto, come risulta già dal proemio dell'*Iconologia* del 1593: «*Le immagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, né più universale regola, che l'imitazione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini e Greci ò di quei più antichi, che furono inventori di questo arteificio.*»²² Sebbene le ultime ricerche²³ dimostrassero un'incoerenza significativa tra le illustrazioni delle voci e i principi teoretici stabiliti nel proemio in rapporto ai metodi da seguire nel «*formare & dichiarare i concetti simbolici*»,²⁴ pare che in questo caso possiamo rivolgerci con fiducia a Ripa, perché nell'*Iconologia* ci sono più di 90 brani che descrivono monete antiche (nella maggior parte dei casi si tratta di monete di vari imperatori dell'epoca romana, alle altre voci invece troviamo solo riferimenti generali alle monete). Del resto, le monete, racchiudendo in sé il contenuto visivo e quello concettuale, erano l'espressione per eccellenza, la più appropriata ai «*concetti simbolici*» dell'*Iconologia*. Vale a dire, nei reversi delle monete, attorno alle figure, venivano spesso scritti concetti generali, come ad esempio «*Providentia*», o «*Felicitas*».

Per capire meglio quanto siano rilevanti tali menzioni nell'*Iconologia* dobbiamo inserire l'opera nel vasto ambiente culturale del Cinquecento, che era caratterizzata da un interesse appassionato nei riguardi degli oggetti dell'antichità. Vi è un'ammirazione verso il mondo classico che risale agli umanisti del secolo XIV,²⁵ e alla nascita del collezionismo archeologico nel secolo XV. Va tuttavia menzionato che a quel

tempo (ed anche nella prima metà del secolo XVI) gli umanisti si occuparono innanzitutto delle iscrizioni leggibili sui resti e oggetti dell'antichità (monumenti, statue e monete); esse avevano quindi un valore confermativo delle testimonianze scritte. Nel corso del Cinquecento poi si profila una «svolta visiva» durante la quale la bilancia pende a favore delle fonti visive.²⁶ Un fenomeno apertamente afferrabile nelle parole di Antonio Agustín, arcivescovo di Tarragona ed autore tra l'altro anche di un'opera sulle monete intitolata *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades* (1587),²⁷ nella quale suggeriva di dare »più fede alle medaglie, alle tavole e alle pietre che a tutto quello che dicono gli scrittori». ²⁸ Infatti, nelle vestigia archeologiche e negli oggetti dell'antichità gli eruditi videro prima di tutto le prove affidabili del passato,²⁹ testimonianze che, verso la fine del secolo XVI e proprio secondo la loro affidabilità, vennero anche distinte e classificate con termini tecnici da *suspicio* a *probatio*,³⁰ come risulta da un'opera del 1588 di Giacomo Menochio.³¹ Lo stesso fenomeno può essere osservato nei libri di numismatica. Nel *De asse et partibus eius* di Guillaume Budé, primo trattato sulle monete antiche uscito nel 1514, non troviamo ancora illustrazioni.³² Qualche anno dopo uscirono i primi libri contenenti illustrazioni di monete dell'antichità,³³ e da allora la forma illustrata diventò modello per tutte le edizioni, che del resto saranno numerosissime nel corso del secolo XVI.³⁴ Sembra comunque che una serie di libri di numismatica potessero servire come fonti visive alla prima edizione dell'*Iconologia*. Alcuni dati scoperti negli anni '90 da Chiara Stefani³⁵ confermano che, nell'ambito personale di Ripa, ci fosse qualche personaggio erudito che poteva stimolare il suo interesse per l'antichità. Da una lettera del 20 agosto 1600 di Fulvio Mariotelli³⁶ indirizzata al Prospero Podiani³⁷ risulta che il Mariotelli aveva passato «i caldi dell'estate» a Castiglion del Fosco con Ripa.³⁸ Il Podiani era in corrispondenza con Fulvio Orsini,³⁹ noto collezionista di antichità e bibliotecario della famiglia Farnese. Da questi dati si profilano insomma le linee di un gruppo di letterati, collezionisti e antiquari i quali, come anche la Stefani suppone, avrebbero potuto richiamare l'attenzione di Ripa anche sulle monete antiche.⁴⁰ Del resto, lo stesso Orsini pubblicò nel 1577 un trattato intitolato *Familiae romanae quae repertiuntur in antiquis numismatibus*.⁴¹ In questo libro, come appendice, venne anche inserita l'operetta *De romanorum gentibus et familiis* del già menzionato Antonio Agostini. L'opera dell'Orsini venne illustrata con incisioni a mezza pagina di monete provenienti dalla sua collezione privata. Queste monete rappresentano i ritratti dei membri delle famiglie romane.

Esaminando ormai il testo dell'*Iconologia*,⁴² in questa fase della ricerca mi sembra che ci siano tre libri di numismatica sicuramente consultati da Ripa. Il primo è l'opera dell'Orsini, in merito alla quale ritroviamo un solo riferimento. Alla voce «*Calliope*» sono citati «[...] li simulacri de le Muse impresse nel lib. de Fulvio Orsino de *Familiis romanorum nelle medaglie della gente Pomponia*»,⁴³ infatti nel brano adeguato dell'Orsini ci sono tre monete nei cui riversi sono rappresentate varie muse e un'altra con l'*Hercules Musarum*.⁴⁴

La seconda fonte di Ripa sono i *Discorsi sopra le medaglie* di Antonio Agostini, la cui edizione italiana (1592)⁴⁵ uscì un anno prima dell'*Iconologia*. Ripa non lo menziona per nome ma, come Gerlind Werner dimostra,⁴⁶ utilizza per i suoi concetti una

serie di monete visibili nei *Discorsi*.⁴⁷ Ne possiamo identificare alcune senza dubbio riprese dal secondo dialogo (e dalle tavole abbinata) di Agostini,⁴⁸ come per esempio la «*Nobiltà*»⁴⁹ che è visibile «[...] *in habito grave, con un'hasta nella mano destra et nella sinistra col simulacro di Minerva, come si vede nella Medaglia di Geta*». ⁵⁰ In alcuni altri casi non si può individuare così facilmente quale sia la fonte primaria. Per esempio la «*Felicità*»⁵¹ nella medaglia di Julia Mammea la si ritrova nel libro di Agostini,⁵² ma è presente anche nelle opere di Vincenzo Cartari e Baccio Baldini.⁵³ Come Sajó osserva in rapporto ai limiti della ricerca di fonti, molte volte gli autori ripresero i motivi e i passi l'uno dall'altro, e per questo ci confrontiamo spesso con il problema della priorità.⁵⁴ Quest'ultimo si presenta anche nei vari casi delle fonti visive. Alla «*Libertà*» di Antonino Eliogabalo è visibile una «*Donna che nella sinistra mano tiene una mazza, come quella d'Hercole, et nella destra mano tiene un cappello con lettere: Libertas Augusti ex S. C.*». ⁵⁵ La figura è rappresentata in alcune monete di Agostini,⁵⁶ ma si vede anche nel *Discorso sopra le medaglie antiche* di Sebastiano Erizzo (1559).⁵⁷ Quest'ultimo trattato, pubblicato in forma ampliata nel 1568,⁵⁸ come vedremo subito può essere ritenuto la fonte più frequentemente consultata da Ripa. In altri casi la questione della priorità sembra ancor più difficile. Per capire ad esempio la figura e gli attributi della «*Historia*»,⁵⁹ una donna alata che si pose in piedi sopra un sasso e che, per scrivere, usa come sostegno la figura di Saturno, essa può essere confrontata con le rappresentazioni della «*Vittoria che sta scrivendo*». ⁶⁰ Le variazioni di quest'ultima figura appaiono nelle monete di Vespasiano,⁶¹ di Tito⁶² e di Domitiano⁶³ rappresentate nel libro di Erizzo. Ma ci sono anche altre fonti visive delle quali Ripa si sarebbe potuto servire: un rilievo della Colonna di Traiano e la Vittoria dell'Arco di Costantino.⁶⁴ Risulta pertanto difficile decidere quale sia la vera fonte ispiratrice.⁶⁵ In questi casi resta comunque il dilemma del ricercatore «*a chi dare la palma della priorità*». ⁶⁶ Ritornando all'opera di Agostini, la Werner gli attribuisce anche le descrizioni in cui Ripa fa affermazioni generali come «*Equità in molte medaglie*» e «*Speranza come dipinta degli antichi*». ⁶⁷

Ma l'opera più significativa per l'*Iconologia* è il *Discorso sopra le medaglie degli antichi* di Sebastiano Erizzo. Questo trattato nato nella Venezia «*percorsa da smanie collezionistiche [...] dove s'infittavano i curiosi e i dilettranti d'antichità*»⁶⁸ si occupa delle monete del periodo imperiale. In questo repertorio, illustrato da oltre 500 incisioni e ristampato nel 1568 e nel 1571 in forma sempre più ampliata e riveduta, l'Erizzo sviluppa la singolare teoria secondo la quale tutte le monete imperiali ritrovate non funzionassero mai come mezzi di scambio, ma fossero medaglie coniate in onore degli imperatori. L'autore, negando che si trattasse di un volgare mezzo di scambio, cerca di sottolineare il valore artistico delle monete trattate.⁶⁹ In questa fase di ricerca sembra che nell'*Iconologia* ci siano 36 voci alle quali Ripa utilizzò sicuramente (o molto probabilmente) le riproduzioni di monete (o le descrizioni adeguate) del *Discorso* dell'Erizzo.⁷⁰ Va osservato che Ripa consultò una delle edizioni ampliate (cioè quella del 1568 o del 1571), perché ci sono monete presenti nell'*Iconologia* che invece mancano nell'edizione del 1559.⁷¹ Lo stesso Erizzo è cinque volte menzionato per nome, cioè nelle voci «*Concordia*» di Pupieno, «*Eternità*» di Adriano, «*Fama Chiara*» di Antinoo, «*Fortuna pacifica, ovvero clemente*» di Antonino Pio

e «*Providenza*» di Elio Pertinace. In questi casi le descrizioni delle figure,⁷² e anche il contesto⁷³ sono similissimi a quelle dell'Erizzo. Ci sono altri brani in cui affrontiamo il problema sopra citato della priorità delle fonti. «*La Fortuna aurea che in camera de gl'Imperatori si soleva ponere*»⁷⁴ descritta alla voce «*Fortuna aurea*» nella medaglia di Adriano, è presente nell'Erizzo, ma anche nel manuale mitografico di Vincenzo Cartari.⁷⁵ Eppure, in questo caso, Ripa sembra consultare il *Discorso* dell'Erizzo perché, in ambedue i libri, la «*Fortuna*» è collegata alla medaglia di Adriano, mentre nel Cartari troviamo altri imperatori. Ci sono altri casi in cui è più difficile individuare quale sia la fonte primaria. La «*Speranza*» rappresentata in una medaglia di Claudio imperatore è raccontata da Pierio Valeriano,⁷⁶ ma troviamo anche nel *Discorso* una medaglia coniata da Tito in onore di Claudio, in cui è visibile una figura con un fiore in mano il quale simboleggia, secondo la spiegazione dell'Erizzo, la *Speranza*. Se confrontiamo poi i testi di Ripa e dell'Erizzo troviamo lo stesso contesto e parole letteralmente riprese,⁷⁷ che sembra decidere la questione della priorità per l'Erizzo, accettando ovviamente anche l'opera di Valeriano come fonte consultata, il quale, del resto, è menzionato per nome in questa voce.

Invece di fare altri esempi ora vorrei rendere più evidenti le corrispondenze tra i due testi con alcune voci consecutive dell'*Iconologia*. Ci sono quattro voci che descrivono il concetto della «*Virtù eroica*» e un'altra con la descrizione della «*Virtù dell'animo et del corpo*». Questi «concetti dipinti» sono collegati tra loro dalla figura di Ercole. Seguendo le voci si possono individuare sei tipi di rappresentazioni dell'eroe che sono presenti anche nelle descrizioni (e nelle immagini) adeguate dell'Erizzo.

Il primo tipo è l'*Ercole in riposo*, «[...] *nudo, appoggiato sopra la sua Clava, con una pelle di Leone aviluppata intorno al braccio, come si vede in due bellissime statue nel Palazzo dell'Illustrissimo Signor Cardinale Odoardo Farnese [...]*»⁷⁸ Qui si tratta ovviamente delle due statue famose di Ercole, che si potevano ammirare al tempo di Ripa a palazzo Farnese.⁷⁹ Una moneta di Gordiano è descritta anche da Cartari⁸⁰, tuttavia pure nel *Discorso* ne troviamo una in cui ritroviamo Ercole insieme a Mercurio.⁸¹ Qui, a mio parere, il *Discorso* poteva servire a Ripa come fonte secondaria visiva.

Il secondo tipo è una delle *fatiche di Ercole*: la presa della cerva di Cerinea. La moneta di Massimino menzionata da Ripa⁸² manca nell'Erizzo, è visibile però un'altra nel *Discorso*⁸³, quella di Gordiano, in cui l'eroe afferra un «*ferocissimo toro*». Questo tipo di rappresentazione della presa di una fiera poteva servire come fonte secondaria per la voce in questione.

Il terzo tipo è l'*Ercole nel giardino delle Esperidi*,⁸⁴ che c'è anche nel *Discorso* in una moneta di Geta.⁸⁵ Per questa voce Ripa consultò senza dubbio il libro dell'Erizzo, la cui fonte primaria fu Valeriano.⁸⁶ Del resto, la moneta è rappresentata anche in una tavola di Agostini.⁸⁷ Questo brano sembra confermare la teoria suggerita da Sajó, secondo la quale in molti casi Ripa preferirebbe utilizzare le fonti contemporanee italiane.

Il quarto tipo è l'*Ercole al bivio*. Nella storia che risale a Prodico filosofo (in Senofonte⁸⁸ ed in Cicerone⁸⁹), si tratta della scelta del giovane Ercole tra la virtù e il vizio. A proposito della moneta di Geta, sopra menzionata, si può leggere nell'*Ico-*

nologia un passo⁹⁰ in cui, confrontandolo con il rispettivo brano del *Discorso*,⁹¹ troviamo che quest'ultimo venne quasi letteralmente ripreso da Ripa. Il motivo dell'*Ercole al bivio*, del resto, venne inserito anche alla voce «Merito» dell'*Iconologia*.⁹²

Il quinto tipo è *La statua di Ercole in Campidoglio*, a questa voce nell'*Iconologia* non è fatta menzione alcuna delle monete, tuttavia si ripete il brano dell'Erizzo inserito nella stessa descrizione della moneta di Geta. La fonte delle due descrizioni sono gli *Hieroglyphica* di Valeriano,⁹³ ma se confrontiamo i passi italiani, le corrispondenze sono evidenti.⁹⁴ Anche qui pare, insomma, che Ripa non consultò la fonte latina, ma quella italiana.

Il sesto tipo è la «*Virtù dell'animo et del corpo*» che segue le rappresentazioni della «*virtù heroica*». Ripa qui descrive una moneta di Traiano nella quale «*Si rappresenterà Ercole nudo, che con la destra mano tenghi la Clava in spalla con bella attitudine, & con la sinistra guidi un Leone & un Cingale congiunti insieme [...]*»⁹⁵ nominando anche la sua fonte: «*[...] di che rende testimonio il Pierio, dove parla del segno del Leone.*»⁹⁶ Se confrontiamo questo brano con la descrizione della moneta di Traiano, ugualmente presente nel *Discorso*, possiamo trovare qui alcune righe citate quasi letteralmente nell'*Iconologia*, compresi anche la storia dell'Admeto e il riferimento al Pierio che «*ne rende testimonio*».⁹⁷

In conclusione è doveroso affermare che, grazie all'interesse sempre più crescente da parte dei ricercatori per l'*Iconologia*, sono già disponibili, oltre alle fonti di primaria importanza e spesso menzionate anche dallo stesso autore, una serie di fonti possibili che avevano un'influenza significativa sull'opera compilativa di Ripa. Nel presente saggio si voleva sottolineare proprio l'importanza di alcune opere di numismatica rispetto all'*Iconologia*, tra cui prima di tutto il *Discorso sopra le medaglie* di Sebastiano Erizzo. I rapporti stretti tra questi due testi, oltre alle immagini descritte in ambedue le opere, possono essere dimostrati anche con metodi filologici. Resta quindi chiaro lo scopo di evidenziare questi legami e, conseguentemente, di trovarne ancora altri nelle fonti visive dell'*Iconologia*.

NOTE

¹ RIPA, CESARE, *Iconologia ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi* Da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, affetti, & passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. M. D. XCIII. [Eredi di Giovanni Gigliotti, Roma, 1593]

² Per ulteriori edizioni italiane e straniere v. PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, vol. 2., The Warburg Institute, London, 1947, pp. 139–141. Le citazioni, affermazioni e conclusioni del presente saggio relative all'*Iconologia* corrispondono alla 4ª edizione del 1611: RIPA, CESARE, *ICONOLOGIA ovvero descrizione d'imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Opera di CESARE RIPA Perugino Cavaliere de'Santi Maurizio & Lazaro. Fatica necessaria ad Oratori, Predicatori, Poeti, Formatori d'Emblemi, et d'Imprese, Scultori, Pittori, Disegnatori, Rappresentatori, Architetti, et Divisatori d'Apparati; Per figurare con i suoi proprii simboli tutto quello, che può cadere in pensiero humano. Di novo in quest'ultima Editione corretta diligentemente, accresciuta di sessanta è più figure poste a luoghi loro: Aggiuntevi copiosissime

- Tavole per sollevamento del Lettore. In Padua per Pietro Paolo Tozzi, M.DC.XI. Nella stamperia del Pasquati.* [Pietro Paolo Tozzi, Padova, 1611]
- ³ L'assenza di tali menzioni nell'Ottocento può essere ritenuta tuttavia «un tacere significativo» risalente al giudizio negativo sull'allegorismo presente dalla metà del secolo XVIII. Un'opinione apertamente espressa anche da Goethe che distingue l'allegoria dal simbolo, giudicando il secondo più adeguato alla natura della poesia. L'avversione per l'allegoria è presente ancora nell'estetica di Croce, v. KELEMEN JÁNOS, *Dante a XX. században*, in *Helikon*, 2–3 (2001), pp. 168–170.
- ⁴ PANOFSKY, ERWIN – SAXL, FRITZ, *Dürers Melancholia I. Eine Quellen – und typengeschichtliche Untersuchung*, Studien der Bibliothek Warburg, Teubner, Leipzig, 1923, p. 56 nota 1, p. 140, p. 152, nota 4.
- ^{v5} MÂLE, ÉMILE, *Les survivances du passé. Persistance de l'esprit du XVI^e siècle. L'allégorie. Chapitre IX*. in MÂLE, ÉMILE, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Librairie Armand Colin, Paris, 1951, pp. 383–428. Per la prima pubblicazione dei risultati di Mâle in forma di un articolo v. MÂLE, ÉMILE, *La clef des allégories peintes et sculptées au XVII^e et au XVIII^e siècle, I. en Italie*, in *Revue des deux mondes*, 1^{er} mai 1927, pp. 106–129.
- ⁶ MANDOWSKY, ERNA, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Hamburgischen Universität, Hamburg, 1934.
- ⁷ L'elenco sempre più lungo appare per la prima volta nell'edizione del 1611.
- ⁸ VALERIANO, GIOVANNI PIERIO, *Hieroglyphica*, Basilea, 1556 (1^a ed.). Noi consulteremo l'edizione del 1575 (Basilea). In questo saggio non possiamo che limitarci ad elencare le fonti più importanti menzionate dalla Mandowsky. Per l'opera di Valeriano v. MANDOWSKY, *op. cit.*, p. 32.
- ⁹ ALCIATO, ANDREA, *Emblematum liber*, Steiner, Augsburg, 1531. (1^a ed.); ALCIATO, ANDREA, *Diverse imprese accommodate a diverse moralità, con versi che i loro significati dichiarano Tratte da gli Emblemi dell'Alciato*. In *Leone per Masseo Buonhuomo, 1549*. [M. Bonhomme, Lyon, 1549] (1^a ed. italiana) (1^a ed.) Per altri dati sugli emblemi e sulle imprese in rapporto all'*Iconologia* v. MANDOWSKY, *op. cit.*, pp. 35–41.
- ¹⁰ BOCCACCIO, GIOVANNI, *Genealogia deorum gentilium libri*, Venezia, 1472 (1^a ed.); BOCCACCIO, GIOVANNI, *Genealogia degli Dei. I quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la spositione et sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti à detta materia. Tradotti et adornati per Messer Giuseppe Bettusi da Bassano... In Vinegia, al segno del Pozzo, 1547 (Stampato in Vinegia: per Comino da Trino di Monferrato, 1547)* [Comin da Trino, Venezia, 1547] (1^a ed. italiana). Per i manuali mitografici v. MANDOWSKY, *op. cit.*, pp. 31–45.
- ¹¹ GIRALDI, LILIO GREGORIO, *De deis gentium varia et multiplex historia*, Basilea, 1548 (1^a ed.)
- ¹² CONTI, NATALE, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, Venezia, 1551 (1^a ed.)
- ¹³ CARTARI, VINCENZO, *Le imagini con la spositione dei Dei degli antichi. Raccolte per Vincenzo Cartari. In Venetia per Francesco Marcolini. MDLVI. Con gratia et privilegio*. [Marcolini, Venezia, 1556] (1^a ed.) Noi consulteremo l'edizione seguente: CARTARI, VINCENZO, *Le imagini de i dei de gli antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla religione de gli antichi...* In *Venetia appresso Giordano Ziletti e compagni, 1571*. [Giordano Ziletti, Venezia, 1571]
- ¹⁴ BALDINI, BACCIO, *Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degl'Iddei de' Gentili... In Firenze Appresso i Giunti. MDLXV Con Licenza Et Privilegio* [Bernardo Giunta & eredi, Firenze, 1565] (1^a ed.)
- ¹⁵ SAJÓ TAMÁS, *Cesare Ripa Iconológiájának (1603) szöveges forrásai*, Kandidátusi értekezés, MTAK Kézirattára (D/19006), 1997 (in seguito: SAJÓ, *Cesare Ripa*). I suoi risultati, in forma ridotta, sono disponibili anche nell'epilogo dell'*Iconologia* tradotta da lui stesso, v. SAJÓ TAMÁS (traduzione ungherese e nota critica di), *Iconologia azaz különféle képek leírása, amelyeket az antikvitásból*

feltalált vagy tulajdon leleményével megalkotott és magyarázatokkal ellátott a perugiai Cesare Ripa Szent Mór és Lázár lovagja, Budapest, Balassi Kiadó, 1997 (in seguito: SAJÓ, *Iconologia*).

¹⁶ SAJÓ, *Cesare Ripa*, pp. 56–62.

¹⁷ ORAPOLLO, *Hieroglyphica*, Venezia, 1505 (1^a ed. in greco), Venezia, 1547 (edizione in italiano). Per la riscoperta di Orapollo ed edizioni vedi MARIO PRAZ, *Embléma, jekkép, epigramma, concetto*, in PÁL JÓZSEF (a cura di), *Az ikonológia elmélete*, JATE Press, Szeged, 1997, p. 204.

¹⁸ Per tali risultati cfr. SAJÓ, *Cesare Ripa*, pp. 62–66., in forma ridotta SAJÓ, *Iconologia*, pp. 638–642. I risultati di Sajó sembrano coincidere con il cambiamento nel giudizio di Ripa di »*immense érudition*», cioè di un personaggio dotto, un'immagine offerta da Mâle, e mantenuta per lungo tempo. v. MÂLE, ÉMILE, *op. cit.*, p. 389.; GOMBRICH, ERNST, *Icones symbolicae. A szimbolikus kifejezés filozófiai és ezek hatása a művészetre*, in PÁL JÓZSEF (a cura di), *Az ikonológia elmélete*, JATE Press, Szeged, 1997, pp. 53–59. La critica recente invece mette in dubbio l'erudizione universale attribuita all'autore dell'*Iconologia*. v. Mc GRATH, ELISABETH, *Personifying ideals, Gerlind Werner: Ripa's Iconologia, Utrecht 1977*, in *Art History*, 6 (1983), pp. 363–368., e specialmente pp. 366–367.

¹⁹ MANDOWSKY, *op. cit.*, pp. 33–35.

²⁰ Già Émile Mâle richiamò l'attenzione sulle monete antiche come fonti ispiratrici di Ripa: »*Quand les livres sont muets, il consulte les monnaies antiques...*» v. MÂLE, *op. cit.*, p. 389. Siccome nell'*Iconologia* – nella maggior parte dei casi – si tratta delle monete emesse dagli imperatori romani, cioè dall'autorità centrale, ed esse servirono da mezzo di pagamento, in seguito le chiamerò »monete» e non »medaglie».

²¹ MANDOWSKY, *op. cit.*, p. 29.

²² RIPA, *op. cit.* (1593), *Proemio*, senza numero di pagina.

²³ MC GRATH, *op. cit.*, pp. 364–366; SAJÓ, *Cesare Ripa*, pp. 30–32.

²⁴ RIPA, *op. cit.* (1593), *Proemio*, senza numero di pagina.

²⁵ Basti pensare alle opere storiche di Petrarca come il *De viris illustribus* e i *Rerum memorandarum libri*, o all'*Africa*, suo poema epico, nei quali cercava di rievocare o addirittura ricreare l'antichità. Del resto, Petrarca può essere ritenuto anche l'iniziatore degli studi numismatici e del collezionismo di monete.

²⁶ BURKE, PETER, *Images as Evidence in Seventeenth-Century Europe*, in *Journal of the History of Ideas*, 62 (2003), p. 273.

²⁷ L'opera di Agustín uscì anche in italiano con 72 tavole: AGOSTINI, ANTONIO, *Discorsi del S. Don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie diuisci in XI dialoghi tradotti dalla lingua spagnuola nell'italiana con l'aggiunta di molti ritratti di belle, et rare medaglie...* In Roma presso Ascanio, et Girolamo Donangeli, 1592 [Donangeli, Roma, 1592] In seguito utilizziamo l'edizione italiana del 1592.

²⁸ Passo di AGOSTINI, *op. cit.*, p. 261.; citato da MOMIGLIANO, ARNALDO, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), p. 302., nota 3.; Cfr. BURKE, *op. cit.* p. 276., nota 13.

²⁹ BURKE, *op. cit.* p. 276.

³⁰ *ibid.*

³¹ MENOCHIO, GIACOMO, *De praesumptionibus, coniecturis, signis et indicis*, Lyon, 1588. Autore citato da BURKE, *op. cit.* p. 276., nota 9.

³² BASSOLI, FERDINANDO, *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1985, p. 8.

³³ Per esempio: FULVIO, ANDREA, *Illustrium imagines*, Roma, 1517. v. BASSOLI, *op. cit.*, pp. 9–10.

³⁴ Per l'elenco delle edizioni di tali trattati nel '500 v. BASSOLI, *op. cit.*, pp. 8–17.

³⁵ Cfr. STEFANI, CHIARA, *Cesare Ripa. New biographical evidence*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53 (1990), pp. 307–312.

- ³⁶ FULVIO MARIOT(T)ELLI (1559–1639), perugino, membro dell'Accademia degli Insensati di Perugia, autore di una poesia inserita nell'*Iconologia* del 1593. Gli è attribuita anche l'invenzione di alcune immagini dell'edizione del 1618. v. STEFANI, *op. cit.*, p. 309., nota 15.
- ³⁷ PROSPERO PODIANI (1535?–1615), membro dell'Accademia degli Insensati di Perugia, collezionista di libri. Per i rapporti senesi di Ripa, anche lui membro dell'Accademia dei Filomati di Siena, v. MANDOWSKY, *op. cit.*, pp. 50–64.; SAJÓ, *Iconologia*, pp. 634–638.
- ³⁸ STEFANI, *op. cit.*, p. 309. Per la lettera in questione v. p. 311 (appendice II).
- ³⁹ FULVIO ORSINI (1529–1600), romano, famoso erudito e antiquario, bibliotecario della famiglia Farnese, che aveva una raccolta di gemme e monete antiche che passò dopo in eredità a Odoardo Farnese).
- ⁴⁰ STEFANI, *op. cit.*, p. 309.
- ⁴¹ ORSINI, FULVIO, *Familiae Romanae quae reperiuntur in antiquis numismatibus ab urbe condita ad tempora diui Augusti ex bibliotheca Fului Ursini. Adiunctis familiis XXX ex libro Antoni Augustini... Romae, curantibus heredib. Francisci Tramezini (impensis haeredum Francisci Tramezini apud Iosephum de Angelis, 1577)*. [Giuseppe De Angelis, eredi di Francesco Tramezzino, Roma, 1577]
- ⁴² Citazioni in seguito dall'edizione del 1611, v. nota 2.
- ⁴³ RIPÀ, *op. cit.*, pp. 371–372.
- ⁴⁴ ORSINI, *op. cit.*, p. 223.
- ⁴⁵ v. nota 27.
- ⁴⁶ WERNER, GERLIND, *Ripa's Iconologia. Quellen-Methode-Ziele*, Haentjens Dekker & Gumbert, Utrecht, 1977, pp. 55–56., e nota 148.
- ⁴⁷ La Werner trova 12 «Personifikationen meist unverändert», e ci sono anche altre monete visibili tra le tavole del suo volume). v. WERNER, *op. cit.*, pp. 55–56, 97–98 (nota 148.), e tavoli XII, XIII, XXIII, XXV.
- ⁴⁸ Cfr. »*Dialogo II. De rovesci e del loro profitto e particolarmente delle virtù, e delle loro compagne*», *op. cit.*, pp. 14–44. e le tavole appartenenti al dialogo.
- ⁴⁹ AGOSTINI, *op. cit.*, tav. 50., citata da WERNER, *op. cit.*, p. 168., tav. XII.
- ⁵⁰ RIPÀ, *op. cit.*, pp. 383–384.
- ⁵¹ RIPÀ, *op. cit.*, p. 167.
- ⁵² AGOSTINI, *op. cit.*, tav. 36., citata da WERNER, *op. cit.*, p. 181., tav. XXV.
- ⁵³ v. SAJÓ, *Iconologia*, p. 198., nota 1.
- ⁵⁴ SAJÓ, *Cesare Ripa*, p. 54.
- ⁵⁵ RIPÀ, *op. cit.*, p. 313.
- ⁵⁶ AGOSTINI, *op. cit.*, tav. 52., citata da WERNER, *op. cit.*, p. 169., tav. XIII.
- ⁵⁷ SEBASTIANO ERIZZO (1525-1586), veneziano, funzionario pubblico a Venezia, letterato che tradusse in italiano il *Timeo* di Platone (1558), commentò Petrarca (1561) e scisse una raccolta di novelle dal titolo *Le sei giornate* (1567). È molto noto, anche per il punto di vista preso qui in considerazione, come autore di un trattato di numismatica: ERIZZO, SEBASTIANO, *Discorso di M. Sebastiano Erizzo, sopra le medaglie antiche, Con la particolar dichiarazione di molti riversi, Nuovamente mandato in luce. Con Privilegio dell'Illustrissimo Senato Veneto, per anni X. IN VENETIA, Nella Bottega Valgrisiana. M.D. LIX*. [Vincenzo Valgrisi, Venezia, 1559]. La «*Libertà*» di Antonino Eliogabalo v. pp. 406–407.
- ⁵⁸ ERIZZO, SEBASTIANO, *Discorso di M. Sebastiano Erizzo sopra le Medaglie de gli Antichi. Con la particolar dichiarazione di esse medaglie: Nella quale oltra all'istoria de gli Imperadori Romani, si contengono le imagini delle Deità dei Gentili, con le loro allegorie; & insieme una varia & piena cognitione delle antichità; Nuovamente ristampato, corretto, & ampliato. Giovani Varisco, In Vinegia 1568*. [Giovanni Varisco, Venezia, 1568]. In seguito utilizziamo l'edizione del 1568.

- ⁵⁹ RIPA, *op. cit.*, pp. 234–235., p. 235. (fig.)
- ⁶⁰ ETTLINGER, LEOPOLD DAVID, *The pictorial source of Ripa's »Historia*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13 (1950), pp. 322–323.
- ⁶¹ ERIZZO, *op. cit.*, pp. 252–253.
- ⁶² ERIZZO, *op. cit.*, p. 190.
- ⁶³ ERIZZO, *op. cit.*, p. 266.
- ⁶⁴ ETTINGER, *op. cit.*, p. 322.
- ⁶⁵ ETTINGER, *op. cit.*, p. 323.
- ⁶⁶ SAJÓ, *Cesare Ripa*, p. 54.
- ⁶⁷ v. WERNER, *op. cit.*, pp. 55–56.
- ⁶⁸ *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1993, p. 200.
- ⁶⁹ BASSOLI, *op. cit.*, pp. 11–12.
- ⁷⁰ Le monete citate nell'*Iconologia* (1611), prese dal *Discorso* (1568), nell'ordine di Ripa, con nomi di imperatori emittenti (marcate le voci in cui Ripa nomina l'Erizzo per nome): «*Abondanza*», Antonino Pio (ERIZZO, pp. 463–464.; RIPA, p. 2.); «*Studio dell'agricoltura*», Gordiano (ERIZZO, pp. 704–705.; RIPA, p. 9.); «*Concordia militare*», Nerva (ERIZZO, p. 297.; RIPA, p. 90.); «*Concordia*», Pupieno (ERIZZO, pp. 690–691.; RIPA, p. 92.); «*Terra*», Commodo (ERIZZO, pp. 556–559.; RIPA, pp. 136–137.); «*Eloquenza*», Marco Antonio (ERIZZO, pp. 480–484.; RIPA, p. 140); «*Eternità*», Adriano (ERIZZO, pp. 411–412.; RIPA, p. 153.); «*Fama chiara*», Antinoo (Domiziano? Adriano?) (ERIZZO, pp. 418–420.; RIPA, pp. 155–156.); «*Fortuna pacifica, ovvero clemente*», Antonino Pio (ERIZZO, p. 465.; RIPA, pp. 183–184.); «*Fortuna aurea*», Adriano (ERIZZO, p. 361.; RIPA, p. 184.); «*Indulgentia*», Gordiano (ERIZZO, pp. 704–705.; RIPA, p. 238.); «*Italia*», Tito (ERIZZO, p. 256.; RIPA, pp. 266–268.); «*Italia*», Antonino Pio (ERIZZO, p. 423.; RIPA, pp. 266–268.); «*Libertà*», Antonino Eliogabalo (ERIZZO, pp. 646–647.; RIPA, p. 313.); «*Africa*», Adriano (ERIZZO, pp. 350–352.; RIPA, pp. 358–359.); «*Pace*», Filippo (ERIZZO, p. 731.; RIPA, p. 401.); «*Pace*», Sergio Galba (ERIZZO, p. 237.; RIPA, 402.); «*Pace*», Filippo (ERIZZO, p. 731.; RIPA, p. 402.); «*Pace*», Claudio (ERIZZO, pp. 212–213.; RIPA, p. 402.); «*Pietà*», Antonino Pio (ERIZZO, p. 427.; RIPA, p. 428.); «*Providenza*», Elio Pertinace (ERIZZO, p. 559.; RIPA, pp. 440–441.); «*Providenza*», Balbino (ERIZZO, p. 689.; RIPA, p. 441.); «*Sicurtà, o Sicurezza*», Opelio Macrino (ERIZZO, p. 643.; RIPA, p. 480.); «*Sicurtà*», Otone (ERIZZO, p. 238.; RIPA, p. 481.); «*Speranza*», Claudio (ERIZZO, pp. 203–205.; RIPA, p. 496.); «*Stagioni*», Antonino Caracalla (ERIZZO, pp. 625–626.; RIPA, pp. 503–504.); «*Virtù heroica*», Gordiano (ERIZZO, pp. 703–704.; RIPA, p. 537.); «*Virtù heroica*», Geta (ERIZZO, pp. 634–636.; RIPA, p. 537.); «*Virtù heroica*», Geta (Ercole al bivio) passo dell'Erizzo ripreso anche da Ripa (ERIZZO, pp. 634–635.; RIPA, p. 537.); «*Virtù heroica*» (Ercole, statua in bronzo dorato in Campidoglio), menzionata con la moneta di Gordiano (ERIZZO, pp. 634–635.; RIPA, p. 538.); «*Virtù dell'animo et del Corpo*», Traiano (ERIZZO, pp. 329–331.; RIPA, pp. 538–539.); «*Virtù*», Lucio Vero (ERIZZO, pp. 511–514.; RIPA, pp. 539–540.); «*Vittoria*», Ottavio (ERIZZO, pp. 112–122.; RIPA, p. 546.); «*Vittoria navale*», Vespasiano (ERIZZO, pp. 246–247.; RIPA, p. 547.); «*Vittoria*», Vespasiano (ERIZZO, pp. 252–253.; RIPA, p. 548.); «*Vittoria*», Domiziano (ERIZZO, p. 266.; RIPA, p. 548.). Ci sono tuttavia altre fonti letterarie sicuramente consultate da Ripa per alcune sue voci, com'è evidente per esempio nel caso di «*Speranza*» di Claudio, o di «*Ercole Farnese*» di Gordiano. Altre invece sono visibili anche nelle tavole di Agostini.
- ⁷¹ Non ci sono nel *Discorso* del 1559 per esempio la «*Terra*» di Commodo e le «*Stagioni*» di Caracalla.
- ⁷² v. le voci della «*Providenza*» di Elio Pertinace (ERIZZO, p. 559.; RIPA, pp. 440–441.)
- ⁷³ v. le voci della «*Fama chiara*» (ERIZZO, pp. 418–420.; RIPA, pp. 155–156.)
- ⁷⁴ RIPA, *op. cit.* p. 184.
- ⁷⁵ Cfr. CARTARI, *op. cit.*, p. 481. citato da SAJÓ, *Iconologia*, p. 217. nota 1.
- ⁷⁶ SAJÓ, *Iconologia*, p. 553. nota 1.

- ⁷⁷ Cfr. ERIZZO, *op. cit.* pp. 203–205.: «[...] *Conciosia, che per il segno del fiore si dimostra la speranza, perciocche, se la speranza è una aspettazione del bene, si come all'incontro il timore è un commovimento dell'animo nell'aspettatione del male; & se vedendo noi li fiori, indi sogliamo sperare i frutti, [...] che poco da poi promette il venturo frutto, da che nasce la speranza [...]*»; RIPA, *op. cit.*, p. 496.: «[...] *perché il fiore ci dimostra la speranza, la quale è una aspettazione del bene, si come all'incontro il timore è un commovimento dell'animo nell'aspettatione del male, onde noi vedendo i fiori, sogliamo sperare i frutti, li quali poi col corso qualche giorno ci dà la natura, per non ingannar le nostre speranze, et se bene i fiori tutti destano in noi la Speranza [...]*»
- ⁷⁸ RIPA, *op. cit.*, p. 537.
- ⁷⁹ Per le statue di Ercole v. PAOLO MORENO, *Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo*, in *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité*, 94 (1982), pp. 379–526.; MARCELLA AUGUSTO CHELOTTI, *Osservazioni sull'Eracle del tipo Farnese*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, Bari, 16 (1973), pp. 167–196.
- ⁸⁰ CARTARI, *op. cit.*, p. 369–370. citato da SAJÓ, *Iconologia*, p. 595. nota 3.
- ⁸¹ ERIZZO, *op. cit.*, pp. 703–704.
- ⁸² RIPA, *op. cit.*, p. 537.
- ⁸³ ERIZZO, *op. cit.*, p. 693.
- ⁸⁴ RIPA, *op. cit.*, p. 537.
- ⁸⁵ ERIZZO, *op. cit.*, pp. 634–636.
- ⁸⁶ VALERIANO, *op. cit.*, *Hieroglyphica* 54. *De malo. Tres Herculis virtutes*. citato da SAJÓ, *Iconologia*, p. 596. nota 4.
- ⁸⁷ AGOSTINI, *op. cit.*, tav. 63.
- ⁸⁸ SENOFONTE, *Memorabilia*, II, 1. v. SAJÓ, *Iconologia*, p. 379. nota 5.
- ⁸⁹ CICERONE, *De Officiis*, I, 32. v. SAJÓ, *Iconologia*, p. 379. nota 5.
- ⁹⁰ RIPA, *op. cit.*, p. 537.: «[...] *Ercole essendo in giovanile età, dicesi che si trovasse in una solitudine, dove seco deliberando qual sorte di via dovesse prendere, o quella della virtù, ovvero quella de i piaceri, & havendo molto bene sopra di ciò considerato, si elesse la via della virtù quantunque ardua, & grandissima difficoltà [...]*»
- ⁹¹ ERIZZO, *op. cit.* pp. 634–635.: «[...] *scrivendosi ancora di Ercole, che essendo in esso in giovanile età si ritirò in una solitudine, dove seco deliberando, qual sorte di vita dovesse prendere, o quella della virtù, over quella de i piaceri, si dice, che havendo molto bene sopra cio considerato, si elesse la via della virtù.*»
- ⁹² RIPA, *op. cit.*, pp. 336–337. Dobbiamo tuttavia prendere in considerazione anche le *Imagini* di Cartari (*op. cit.* p. 370.) come una delle fonti del tema per Ripa, v. SAJÓ, *Iconologia*, p. 379. nota 5.
- ⁹³ VALERIANO, *op. cit.*, *Herculis aurea mala*, Liber X, p. 76.; *De malo*, Liber LIV, pp. 393., 396.
- ⁹⁴ Cfr. RIPA, *op. cit.*, p. 538.: «*Si trova in Roma, cioè in Campidoglio una statua di metallo indorata, d'Ercole, vestita della spoglia del Leone, con una clava, & con la sinistra mano tiene tre pomi d'oro portati da gli horti Esperidi, i quali significano le tre virtù heroiche, ad Ercole attribuite. La prima, è la moderazione dell'Ira. La seconda, la temperanza dell'Avaritia. L'altra, è il generoso sprezzamento delle delitie & de i piaceri [...]*»; ERIZZO, *op. cit.* p. 634.: «*Onde per dichiarazione di tal reverso, noi diremo che in Campidoglio à Roma si vede la statua indorata di Ercole in rame, fatta da eccellente artefice, vestita della spoglia del leone, con la clava; il quale nella sinistra mano tiene tre pomi d'oro portati da gli horti Esperidi; i quali significano le tre virtù Eroiche ad Ercole attribuite. La prima la moderazione della ira; la seconda la temperanza dell'avaritia, l'altra il generoso sprezzamento delle delitie, & de'piaceri [...]*»
- ⁹⁵
- ⁹⁶ RIPA, *op. cit.*, pp. 538–539. Cfr. VALERIANO, *op. cit.*, *Leo. Animi corporisque vires*, p. 2.
- ⁹⁷ ERIZZO, *op. cit.*, pp. 329–331.

Linguistica

Dati oggettivi e soggettivi ovvero la conoscenza del dialetto ligure

EDINA LANTERI

LO SCOPO DEL PRESENTE STUDIO È ACCERTARE, IN DUE CITTÀ LIGURI, LA VERITÀ DI FONDO DELLE STEREOTIPIE CHE RIGUARDANO COLORO CHE PARLANO IN DIALETTO. QUESTE STEREOTIPIE SPESSO HANNO UN SENSO NEGATIVO E IDENTIFICANO UNA PERSONA POCO ISTRUITA, CAMPAGNOLA E DI UNA CERTA ETÀ. La ricerca svolta in due città, una grande, a Genova, e una piccola, ad Imperia, ha avuto l'obbiettivo di accertare in che proporzioni vi siano nelle due località persone che parlano il dialetto, da che cosa ciò possa essere determinato, e se in questo gli abitanti delle due città siano uguali oppure sorgono delle differenze tra di loro a seconda della loro residenza.

I METODI DELLA RICERCA

In questo studio sono stati applicati diversi metodi di ricerca: per i dati soggettivi (in gran parte di autoclassificazione) sono stati usati metodi quantitativi e qualitativi cercando di estrarre il lato positivo da entrambi i sistemi¹, mentre per avere i dati oggettivi è stato utilizzato un sistema quantitativo.

Una grande quantità dei dati soggettivi sono stati ottenuti per mezzo di un questionario composto di 143 domande che in parte coincidono con quelle poste nelle ricerche svolte da GÖNCZ (1999)² in Voivodina. Le domande precodificate sono attinenti al livello di conoscenza ed alla frequenza dell'uso dialettale, oltre che al *domain*. Le possibilità di risposta sono state del tipo *scala di Likert*, come: parlo perfettamente; parlo molto bene; parlo bene; non parlo molto bene, solo poche parole; non parlo, capisco solamente; oppure non capisco niente. L'altra parte delle domande

a risposta chiusa riguardavano le fonti dell'acquisizione del dialetto e la lingua usata nelle diverse *domain*, mentre le domande a risposta aperta cercavano di scoprire le attitudini al dialetto dell'intervistato. Le interviste per la compilazione del questionario sono state fatte da me stessa e da una persona che conosce perfettamente il dialetto ligure. Ciò è stato determinante nel successo della raccolta dei dati, perciò colgo l'occasione per ringraziarlo per l'aiuto datomi. Il questionario conteneva, oltre alle domande sull'uso delle lingue, anche delle domande sui dati personali, sia dell'intervistato che dei suoi genitori, come: il sesso; l'età; gli studi compiuti; il lavoro svolto; il luogo di nascita e di residenza. Durante la compilazione dei questionari è accaduto che si discutesse anche di altre questioni riguardanti il dialetto; queste, circa una dozzina, sono state registrate con un dittafono (Samsung YP-C1), naturalmente con il consenso dell'intervistato.

L'altra parte dei dati soggettivi, invece, è stata raccolta da una osservazione partecipante che è durata 6 anni. La posizione dell'osservazione diretta può variare, dal restare assolutamente esterna ai fatti sino alla completa partecipazione³; inoltre, può prendere posizione in qualsiasi punto, lungo questo *continuum*⁴. Io sono stata osservatrice partecipante ad Imperia negli anni che ho vissuto in Italia dal 1993 al 1999, perciò ho soddisfatto il criterio laboviano del paradosso dell'osservatore⁵, cioè ho osservato il comportamento delle persone quando esse non ne erano a conoscenza. Secondo la posizione epistemologica di MASON⁶, i fatti del mondo e le sue conoscenze possono essere generati osservando delle situazioni interattive. Ciò significa accettare che queste esperienze siano considerate dei dati che il ricercatore conosce perfettamente, perciò li può analizzare.

I dati oggettivi della ricerca sono rappresentati da 200 dialoghi telefonici. Una persona ha chiamato a caso 100 abitanti di Imperia e 100 di Genova, parlando tutto il tempo in dialetto ligure, e ha chiesto di un personaggio inventato di nome Piero. Secondo l'ipotesi, le persone rintracciate, conoscitori del dialetto, rispondono in dialetto, mentre gli altri in italiano. Il vantaggio di questo tipo di dato rispetto a quelli dell'autoclassificazione è che il partecipante non è al corrente di essere osservato, oltre al fatto che così si ottiene un dato oggettivo riguardo la percentuale vera di quelli che conoscono ed usano il dialetto tra le persone rintracciate. Lo svantaggio, invece, è la limitatezza del dato che si ottiene, in quanto si possono conoscere con esattezza solamente il sesso del partecipante e la città da dove ha risposto alla chiamata.

CAMPIONAMENTO

La ricerca ha coinvolto in totale 324 persone: per la parte soggettiva dello studio sono state scelte a caso 52 persone a Genova e 72 ad Imperia, mentre per la parte oggettiva 100 per città. Nella scelta del campione lo scopo era quello di costituire un campione di quote nella quale le variabili principali fossero il luogo di residenza, il sesso, l'età, gli studi compiuti ed il lavoro svolto. Uno degli obiettivi principali della ricerca era quello di paragonare il livello di conoscenza del dialetto tra gli abitanti

di due città significativamente diverse per grandezza. Nella scelta dei luoghi ha contribuito senz'altro l'affezione personale, la conoscenza delle città, oltre alla scarsa disponibilità di dati sociolinguistici su queste due località.

Il campione ottenuto soddisfa le intenzioni predefinite di costituire due campioni simili nelle due località, è del 50% circa la proporzione delle donne e degli uomini, e molto simili sono non solo l'età media degli intervistati, ma anche la percentuale delle diverse fasce d'età. Tra i due campioni si presenta una differenza dell'1-2% tra quelli che hanno lo stesso livello di studio e tipo di lavoro.

La scelta del campione per la parte soggettiva della ricerca è avvenuta con il metodo delle *persone facilmente accessibili*, cioè quelle che si potevano raggiungere in una certa ora della giornata in un certo luogo, e con il metodo palla di neve (*snowball*). Nella scelta dei luoghi delle indagini faccia a faccia è stato di primaria importanza il fatto che i luoghi scelti rappresentassero traiettorie possibili di differenti strati sociali.

Per la parte oggettiva della ricerca è stato usato un metodo con il quale ogni persona presente nell'elenco telefonico *on-line* (Pagine Bianche) delle rispettive città poteva essere scelta con la stessa probabilità. Si sceglieva un numero telefonico a caso nell'elenco, poi si sostituiva l'ultima cifra da 1 a 9, così da ottenere 9 numeri telefonici⁷.

In conclusione, bisogna osservare che il presente studio non ha avuto un campione rappresentativo e, di conseguenza, anche i risultati dello stesso devono essere trattati tenendo conto di tale premessa.

I RISULTATI DELLA RICERCA

Alla domanda *Lei come parla il dialetto?* il 39% degli intervistati genovesi ha risposto che parla molto bene, il 14% bene, il 6% non molto bene, il 31% non lo parla ma lo capisce ed il 12% non lo capisce. Ad Imperia alla stessa domanda il 45% ha dichiarato di parlare molto bene, il 20% bene, l'11% non molto bene, il 23% non lo parla ma lo capisce e l'1% non lo capisce. Secondo i dati ottenuti dalle telefonate, a Genova il 46%, ad Imperia il 54% degli intervistati ha risposto in dialetto. Dalle percentuali sembrerebbe che il gruppo degli imperiesi contattati parli un po' meglio il dialetto, ma ciò non trova riscontro nei calcoli statistici. È da notare che in entrambe le città è maggiore il numero di quelli che hanno risposto in dialetto rispetto a quelli che hanno dichiarato nell'autoclassificazione di parlarlo molto bene. È da osservare, inoltre, che sebbene possiamo affermare che le persone che hanno risposto in dialetto sicuramente lo parlino, non possiamo dire che quelli che hanno risposto in italiano non conoscessero il dialetto. Questa affermazione può essere comprovata sia dalle esperienze ricavate dalle telefonate, sia dalle dichiarazioni degli intervistati. Durante le telefonate, infatti, molte volte è accaduto che la persona interpellata all'inizio abbia risposto in italiano e, solamente insistendo nella parlata dialettale, abbia iniziato a rispondere in dialetto. Inoltre, più persone hanno dichiarato nelle interviste di parlare bene in dialetto, ma di usarlo raramente.

Si sono trovate differenze statisticamente significative [$r = -0.482$, $P(51) < 0.001$] nei dati dell'autoclassificazione sul livello di conoscenza del dialetto tra gli uomini e le donne di Genova, mentre non c'è differenza tra gli uomini e le donne di Imperia. Il 75% degli uomini del gruppo di Genova ha dichiarato di parlarlo molto bene, mentre la medesima conferma è venuta soltanto dal 25% delle donne di Genova. I risultati delle telefonate di Genova non confermano questi dati: infatti il 59% degli uomini ed il 39,3% delle donne ha risposto in dialetto, e nonostante queste differenze nelle percentuali, il gruppo delle donne statisticamente non differisce da quello degli uomini.

In tutte e due le città ci sono correlazioni tra l'età degli intervistati e il livello di conoscenza del dialetto. Ad Imperia, però, è più forte [$r = 0.450$, $p(51) < 0,01$] la correlazione tra le variabili che non a Genova [$r = 0.350$, $p(51) < 0,05$], il che significa che ad Imperia l'età dei parlanti influisce di più sul livello di conoscenza del dialetto che non a Genova. È da notare che tra i 21–40enni di Genova si trova un maggior numero (25%) di persone che hanno dichiarato di conoscere molto bene il dialetto rispetto ai loro pari di Imperia (20%)⁸. Tra i 41–60enni e i 61–80enni non abbiamo potuto dimostrare differenze significative, benché in tutte le due fasce d'età siano gli imperiesi quelli che hanno dichiarato in maggior numero di conoscere molto bene il dialetto.

Si sono trovate correlazioni statisticamente approvate in tutte e due le città tra gli studi compiuti e il livello di conoscenza del dialetto. Ad Imperia, però, è molto più forte la correlazione [$r = -0.487$ ($p(73) < 0.01$)] che non a Genova [$r = -0.352$ ($p(51) < 0.05$)]. Come previsto nelle ipotesi, il maggior livello di conoscenza del dialetto lo hanno coloro che possiedono il più basso livello di istruzione. Tra quelli che hanno come titolo di studio la scuola elementare o media, il 60% degli intervistati a Genova e il 70,8% ad Imperia ha dichiarato di conoscere molto bene il dialetto. Il 34,5% dei diplomati genovesi e il 42,1% dei diplomati imperiesi ha affermato di conoscere molto bene il dialetto, mentre la stessa competenza tra i laureati è inferiore al 10% a Genova, laddove ad Imperia addirittura nessuno di essi dichiara di parlarlo molto bene.

CONCLUSIONE

Le ipotesi di questa ricerca si identificano facilmente con la stereotipia dell'italiano che parla il dialetto. Ciò di solito non è troppo lusinghiero in quanto si riferisce a persone di sesso maschile, poco istruite, anziani e abitanti in piccoli centri. In questa ricerca solamente una parte di queste idee hanno trovato riscontro.

Per quanto riguarda l'idea che i maschi parlino meglio il dialetto delle donne, si è constatato che ciò è vero solamente secondo i dati di autodichiarazione dei genovesi, ma non è stato confermato né ad Imperia né dai dati oggettivi delle due località.

È stata provata l'idea che meno istruita è la persona, meglio conosce il dialetto, ed infatti, ciò è stato dimostrato statisticamente in entrambe le città.

In entrambe le città si è verificato che più anziano è l'intervistato, meglio conosce il dialetto. È da notare, però, che tra i più giovani sono più i genovesi che hanno dichiarato di parlare molto bene il dialetto che non ad Imperia. Nelle altre fasce di età, invece, non si sono rilevate differenze significative.

Non si è trovata nessuna prova del fatto che gli abitanti di Imperia parlino ad un livello maggiore il dialetto rispetto a quelli di Genova.

In base a questo risultato possiamo pensare che in Liguria stia cambiando l'attitudine nei confronti di coloro che parlano il dialetto. In entrambe le città la stragrande maggioranza (oltre il 90%) degli intervistati ha dichiarato di ritenere il dialetto una parte importante della propria cultura e che sarebbe un peccato perderlo.

A questo punto si potrebbe azzardare la conclusione che a Genova si sia già arrestato quel processo di perdita del dialetto che invece ad Imperia pare sia tuttora in corso, e che in gran parte è determinato proprio da quelle stereotipie già superate a Genova, dove addirittura il dialetto sempre di più viene considerato e rivalutato come elemento di rilievo nella autoidentificazione dei liguri.

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

BABBIE E., *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*, Balassi, Budapest 2001.

BURGESS R. G., *The Research Process in Educational Settings: Ten Case Studies*, Taylor & Francis, London 1984.

GÖNCZ L., *A magyar nyelv Jugoszláviában (Vajdaságban)*, Osiris, Budapest 1999.

HAMMERSLEY M. – ATKINSON P., *Ethnography: Principles in Practice*, Routledge, London 1995.

LABOV W., *Sociolinguistic Patterns*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1973.

MARSHALL C. – ROSSMAN G. B., *Designing Qualitative Research*, Sage Publications, Thousand Oaks (CA) 1995.

MASON J., *A kvalitatív kutatás*, Józsefveg Műhely, Budapest 2005.

N O T E

¹ Cfr. E. BABBIE, *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*, Balassi, Budapest 2001, p. 316.

² Cfr. L. GÖNCZ, *A magyar nyelv Jugoszláviában (Vajdaságban)*, Osiris, Budapest 1999.

³ Cfr. C. MARSHALL – G. B. ROSSMAN, *Designing Qualitative Research*, Sage Publications, Thousand Oaks (CA) 1995, p. 60.

⁴ Si veda R. G. BURGESS, *The Research Process in Educational Settings: Ten Case Studies*, Taylor & Francis, London 1984; M. HAMMERSLEY – P. ATKINSON, *Ethnography: Principles in Practice*, Routledge, London 1995.

⁵ Cfr. W. LABOV, *Sociolinguistic Patterns*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1973, p. 209.

⁶ Cfr. MASON J., *A kvalitatív kutatás*, Józsefveg Műhely, Budapest 2005, p. 78.

⁷ Naturalmente una parte dei numeri risultava inesistente.

⁸ La differenza tra i due gruppi statisticamente non è provata.

Volgarizzamenti biblici nella Toscana medievale (Una versione anonima dei Vangeli)

ALMA HUSZTHY IN VÁGI

TRADURRE LA *BIBBIA* È SENZA DUBBI UN COMPITO MOLTO DELICATO. DA UNA PARTE, L'IMPORTANZA DELL'AUTENTICITÀ DEL TESTO SACRO PER I CREDENTI, E DI CONSEGUENZA L'ESTREMA PESANTEZZA DELLE REGOLE CHE DETERMINANO LA SUA TRASMISSIONE; DALL'ALTRA, LA DIFFUSISSIMA ESIGENZA DELLE MASSE DI TUTTE LE EPOCHE DI POTER COMPRENDERE E CONSULTARE IL LIBRO PER ECCELLENZA, NON PUÒ E NON POTEVA MAI LASCIARE INDIFFERENTI LE AUTORITÀ SIA ECCLESIASTICHE CHE LAICHE: PER QUANTO RIGUARDA L'AREA ROMANZA NEL MEDIOEVO, NONOSTANTE LE MOLTISSIME proibizioni da parte dei sinodi locali e soprattutto dal Concilio di Tolosa del 1229, le Bibbie tradotte sia in italiano che in francese circolavano in modo molto intenso. Del resto, nemmeno l'aspra sorveglianza della Chiesa era rivolta all'attività traduttoria, bensì alle sue conseguenze. E non del tutto infondatamente: le masse si impossessavano delle Bibbie volgari, per lo più realizzate da volgarizzatori anonimi e trasmesse da copisti ancora più anonimi.

TRADUZIONI E VOLGARIZZAMENTI DELLA BIBBIA

Se l'*Antico* e il *Nuovo Testamento* erano arrivati in Europa mediante la loro forma greca (nel caso dell'*Antico Testamento* parliamo della cosiddetta *Septuaginta*), la nuova religione – il Cristianesimo – accolta nei nuovi territori e in primo luogo tra le persone di umile condizione, aveva immediatamente bisogno di una versione che potesse favorire la sua diffusione, e cioè della sua tradizione latina. Di fatto, diverse traduzioni vennero eseguite in latino già nell'arco dei primi secoli (II–III) d. C., precedentemente all'opera di san Girolamo. E l'opera di san Girolamo consisteva

prima di tutto non in una traduzione completamente nuova, quanto piuttosto nella revisione delle versioni preesistenti in lingua latina¹. La corruzione testuale infatti – dovuta in parte alle tantissime trascrizioni, ma prima di tutto al poco affidabile lavoro dei traduttori, in maggioranza anonimi – risultò presto evidente ai dotti, e prima di tutto al papa stesso, Damaso II, che di conseguenza voleva che si eseguisse una revisione del testo sacro in base alla traduzione considerata ispirata, cioè ai *Septuaginta* (per l'*Antico Testamento*)².

La nuova *Bibbia* latina di san Girolamo, la *Vulgata*, dispone a sua volta di un numero altissimo di testimoni (purtroppo si tratta però di una tradizione priva di testimoni di alto grado dal punto di vista dell'antichità: i primi possono essere datati infatti al VI sec.), e di conseguenza non sappiamo per esempio quali varianti della *Vulgata* circolarono nell'Italia medievale (sarebbe importante perché si tratta della futura base di quasi tutte le versioni in volgare italiano).

Mentre nell'Antichità e persino sul suo finire tradurre la *Bibbia* era incoraggiato dalle massime autorità (fu eseguita la traduzione della *Bibbia* in greco, in aramaico, in latino, in armeno e in germanico-gotico, allo scopo di propagare la diffusione del Cristianesimo nell'intero mondo mediterraneo e medio-orientale), l'Alto-Medioevo risultò da questo punto di vista un periodo molto meno produttivo. Alla fine dell'VIII sec., il progetto di centralizzazione da parte del potere portò con sé la canonicità rafforzata delle versioni esistenti in greco e in latino e, allo stesso tempo, l'ostilità da parte della Chiesa Romana nei confronti delle traduzioni nelle diverse lingue. Ma le autorità laiche ed ecclesiastiche, soprattutto nei territori europei, erano costrette ad affrontare anche un altro problema: il latino della *Bibbia* non era più compreso non solamente dalla maggior parte dei credenti, ma nemmeno da molti ecclesiastici, e non solo nelle zone in cui il vernacolo era molto lontano dal latino (per es. in Inghilterra e in Germania), ma persino nelle zone romanze, dove piano piano la gente doveva rendersi conto di non parlare più il latino, o almeno quello classico.

Nella Penisola Italiana, dove la *diglossia* (latino ↔ volgare) era presumibilmente meno sensibile e la vicinanza del centro ecclesiastico in compenso di grande effetto, i primi manoscritti biblici in volgare risalgono infatti ad un periodo relativamente tardo, al XIV secolo. Questi volgarizzamenti si localizzano nell'Italia centro-settentrionale, più precisamente una stragrande maggioranza di essi nell'area toscana (da dove proviene anche la maggior parte dei testimoni), e nel Veneto.

UNA VERSIONE IN VOLGARE ITALIANO DEI VANGELI

Nel quadro della formazione dottorale mi sono prefissata per obiettivo l'edizione critica e il commento linguistico complessivo di una versione in volgare italiano dei soli *Vangeli* del XIV secolo finora del tutto inedita. Come primo passo si è individuato un gruppo di manoscritti all'interno del *corpus* delle compilazioni evangeliche in volgare italiano finora sconosciute³, in base a caratteristiche, come la simile tipologia libraria (si tratta di una traduzione dei soli *Vangeli* – non accompagnata da altri testi, né da altri libri biblici – che risulta così una configurazione di assolu-

ta rarità in questo periodo) e la natura della traduzione stessa (traduzione con un'abbondante quantità di *glosse* interne al testo: la particolarità e la frequenza-quantità delle *glosse* presenti nei manoscritti esaminati escludono la possibilità della loro apparizione autonoma nei singoli codici): sono molto probabilmente i testimoni oggi conosciuti di un volgarizzamento anonimo del Basso-Medioevo, il cui originale era andato perduto. Questo volgarizzamento sarebbe stato preparato da un religioso – è questo che suggerisce la correttezza della traduzione e la natura della *glossatura* (ci ricorrono molti elementi tradizionali), e presumibilmente era destinato ad un pubblico devoto e laico, al massimo ai membri degli ordini inferiori⁴.

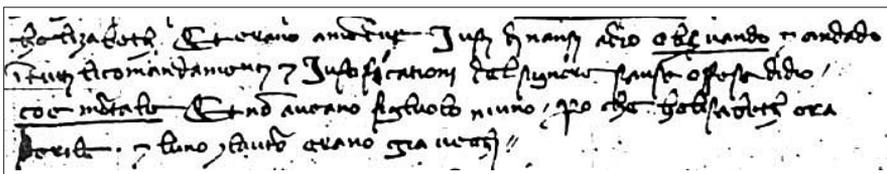
Conformemente al percorso *classico* degli studi filologici e dell'edizione critica dei testi, dopo lo studio introduttivo dei singoli manoscritti il lavoro effettivo (cioè eseguito direttamente sui testi) è cominciato con la cosiddetta *collazione*: la trascrizione parziale, ma allo stesso tempo sistematica, del contenuto dei cinque testimoni. Grazie ai risultati di questo processo di lavoro, la tradizione di questo volgarizzamento anonimo toscano sembra delinearci in modo abbastanza sicuro. Prima di tutto il fatto che i codici in questione appartengano ad un gruppo ben isolato nel quadro non solo di una tradizione molto nota e vasta – si tratta infatti dei *Santi Vangeli* – ma anche nel quadro di un *corpus* molto più ristretto – cioè dei volgarizzamenti italiani manoscritti –, risulta a questo punto dimostrato.

Prima di vedere i cinque testimoni vorrei premettere una differenza fondamentale tra la filologia *classica* e la filologia detta *romanza* che sta nel modo di accedere all'oggetto di studio: dobbiamo infatti uscire dal quadro dei criteri della filologia classica, che ha cioè come oggetto di studio testi antichi e la loro tradizione, e bisogna prendere in considerazione prima di tutto un diverso atteggiamento dei copisti medievali nei confronti del testo tramandato: loro infatti sembrano avere avuto l'abitudine di intervenire sui testi con molta più facilità. Se nella tradizione classica il copista si sentiva in qualche modo estraneo al testo su cui lavorava e ne aveva il massimo rispetto, e quindi in relazione alla filologia classica si può parlare di una certa stabilità della tradizione del testo ricostruibile in base alle corrotte evidenti, nel caso della filologia romanza bisogna piuttosto parlare di tradizione attiva⁵, ovvero il copista in un certo modo ricrea il testo che ha davanti a sé considerandolo attuale, cioè aperto.

Ora gli interventi – come il cambio dell'ordine delle parole, le oscillazioni tra preposizioni, pronomi o anche forme verbali, certe omissioni o aggiunte – vanno spesso interpretati non come preziose testimonianze di affinità tra testi, ma come congetture e innovazioni di ogni genere, introdotte da uno o dall'altro amanuense (o anche da più copisti indipendentemente) con l'intenzione di rendere migliore, magari di attualizzare il testo trasmesso. La trasmissione delle opere romanze è diversa da quella dei testi antichi in latino anche sotto un altro punto di vista: essa è in genere anteriore non all'affermazione, ma al consolidamento e alla canonizzazione di una data vulgata. Di conseguenza, ci sembra quasi naturale che questi copisti, invece di impiegare la massima precisione nel riprodurre fedelmente le parole, ricorressero a cambiamenti non solo al livello della veste grafica – i fatti di ortografia e pronuncia sono essenzialmente propri di ciascun copista – ma anche al livello della morfologia e della sintassi.

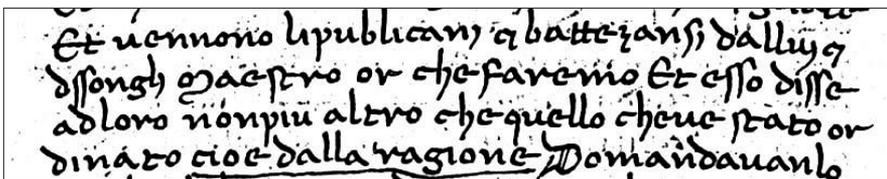
Vediamo ora i testimoni in ordine cronologico:

1. il **Corsiniano** 1830, è conservato nella Biblioteca Corsiniana di Roma: è acefalo, rimangono tuttavia quasi intero il *Vangelo di Luca* e completo quello di *Giovanni*. La scrittura in gotico su palinsesto risale al XIV secolo. In base alle sue peculiarità, questo testimone dispone di una posizione importante nello *stemma* abbozzato: sarebbe quella più vicina all'*archetipo*. A parte una lieve caratteristica conservatrice (l'ordine delle parole⁶, che richiama a volte quello latino, ed alcune lezioni *adiafore*⁷, cioè innovazioni individuali al livello del lessico), si isola dal resto della tradizione soltanto per la sua correttezza: presenta infatti in assoluto il numero minore di errori di qualsiasi tipo. Il fatto che è acefalo, quindi privo dei due *Vangeli* interi di *Matteo* e *Marco* e dell'inizio del *Vangelo di Luca*, impedisce invece che il testo di questo testimone sia la base dell'edizione critica.
2. il **Laurentino** Pal. 3 si conserva nella Bibl. Medicea Laurenziana di Firenze: è cartaceo, in minuscola gotica fortemente corsiva con alcuni tratti di mercantesca, della seconda metà o della fine del XIV sec. Dal punto di vista del contenuto, risulta denso di innovazioni individuali⁸ ed allo stesso tempo assai scorretto: l'inesperienza del trascrittore si rivela specialmente nel commettere molti errori paleografici (andado (Laur. I,6): manca il trattino abbreviativo).



Possiamo inoltre trovare fraintendimenti⁹ commessi da parte del copista. Eppure – per la sua posizione nello *stemma* – sarebbe il testimone più adatto per risalire alla lezione originale.

3. il **Senese** I.V.4 della Bibl. Comunale degli Intronati: è cartaceo, in scrittura testuale, più esattamente in semigotica o preumanistica corsiva, databile tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Il copista di questo manoscritto è in generale quello più disattento e scorretto: ci figura il numero più alto in assoluto di parole scritte in modo impreciso (dssongli (S. III,12)), *omeoarchia*¹⁰, *lacune*¹¹, ...



Inoltre, si rivela non molto intelligente: sembra che tenda a riprodurre materialmente i gruppi di lettere del suo esemplare piuttosto che a cogliere il senso di ciò che scrive: quindi nascono molti fraintendimenti¹².

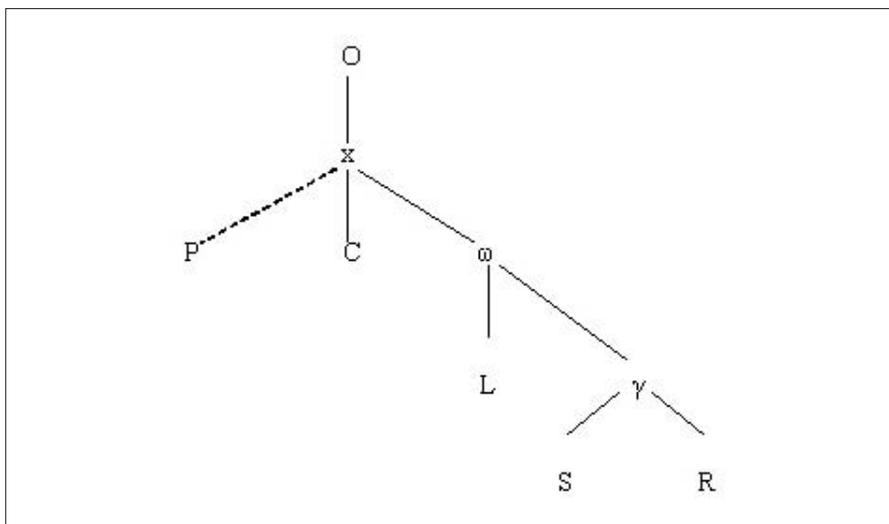
4. il **Riccardiano** 1787 della Bibl. Riccardiana di Firenze: è su pergamena, in scrittura testuale tarda, della metà del XV sec. Per quanto riguarda la correttezza, questo esemplare si situa più o meno al livello del precedente testimone senese: abbonda infatti in errori dovuti non solo alla disattenzione del suo copista (parole scritte in modo impreciso, errori di paleografia, *omeoarchia*¹³), ma anche al suo livello d'intelligenza (sostituzione del più noto al meno noto¹⁴, salto per *omeoteleuto*¹⁵). Per quanto riguarda le innovazioni individuali del copista, sarebbe stato meglio non introdurle: conducono infatti ad un minor grado di comprensibilità.
5. il **Perugino** 1086 della Bibl. Comunale Augusta: in gotica testuale, dalla fine del XV sec.; su un fondo linguistico toscano si inseriscono tratti dialettali umbri. Fin dagli esami preliminari, risulta chiaro che il testimone più tardo si differenzia – isolandosi sia qualitativamente che quantitativamente – dagli altri quattro. In questo manoscritto sono riconoscibili infatti tratti assai precisi di un eventuale riscontro (diretto o mnemonico) sul testo latino¹⁶ (un modello senza *glosse*), che del resto pare essere condotto in forma estensiva, se non sistematica (salti di *glosse*, all'interno di *glosse*, salti per evitare parole esenti anche dal testo latino, ma anche di parole presenti nel testo latino!¹⁷). Si tratta quindi di un testimone speciale con inoltre moltissime variazioni individuali a tutti i livelli, dalla fonologia alla sintassi.

Per la *collazione* è stato adoperato come riferimento – cioè esemplare di *collazione* a cui paragonare le altre lezioni (convergenze e divergenze) – il Laur., dato che il Cors. e il Per. risultano indipendentemente isolati rispetto agli altri sotto vari punti di vista, poi il Sen. e il Ricc. per la notevole scorrettezza del loro contenuto. Il testo – per la sua logica interna – è stato diviso in versi (secondo l'autentica distribuzione del testo sacro): in prima riga di ogni segmento appare il testo latino cui segue l'esemplare di confronto (Laur.), mentre degli altri testimoni vengono segnalate soltanto le lezioni che per qualche motivo risultano divergenti. Con parentesi tonde si notano infine le diverse *lacune* (cioè omissioni considerate erronee).

– un esempio tratto dalla *collazione*:

Luca V, 18 <i>Et ecce viri portantes in lecto hominem, qui erat paralyticus, et querebant eum inferre et ponere ante eum.</i>					
L	Et ecco (.....) che portavano nel letto un paralitico, et cercavano di metterlo dentro et porgele innanzi;				
C		lecto	paralitico	meterlo	porgiele innanzi
S		(.....)	paralitico	meterlo	porgiele innanzi
R		(.....)	paralitico	metterglele	porgiele innanzi
P	homiri	lecto	paralitico	de meterlo	ponerglio innanzi

Come vediamo, la *collazione* serve sia a dare un'immagine sulla lingua dei testi che a scoprire varianti e, infine, errori dovuti ai diversi copisti, deviazioni che costituiscono gli unici veri e propri indizi per poter abbozzare lo *stemma codicum*, la rappresentazione *simbolica* dei rapporti fra i codici che tramandano l'opera in questione – nonché quelli tra essi e i loro *capostipiti* perduti – o, in altre parole, lo schema grafico della storia ipotizzata attraverso cui dall'originale volgarizzamento toscano sono giunti fino a noi i suoi testimoni oggi reperibili (bisogna chiarire che è stato possibile tracciare uno stemma ideale, dove i vari passaggi intermedi sono individuati in modo approssimativo¹⁸).



Si colloca nel punto più alto dello *stemma* l'autografo / l'originale (O), e a questo si unisce con una linea verticale l'*archetipo* (x) (la tradizione è quindi dotata di un *archetipo* avendo almeno un errore condiviso da tutti i testimoni¹⁹); ai piani inferiori si indicano con lettere greche minuscole i *subarchetipi* (non tutti i nostri testimoni sono stati copiati *direttamente* dall'originale O, né dall'*archetipo*, ma tre di loro si raggruppano in ulteriori famiglie: L S R sarebbero riconducibili ad un testimone intermediario perduto (ω) (*omeoarchia*²⁰, ma anche *lacune* (cioè ad errori congiuntivi e sicuramente monogenetici!)²¹): secondo ramo di tradizione (caratteristica secondaria di conferma sarebbe il simile impianto codicologico); S e R a loro volta avrebbero un'antecedente comune (γ) (errori paleografici, *lacune*²²) ugualmente perduto: → terzo ramo di tradizione: (tesi confermata anche in base alla comune veste per la grafica, distribuzione del testo e rinvii marginali); infine, con lettere maiuscole (*sigle*) vengono indicati i testimoni superstiti: si vede subito che nessun testimone tra i cinque è copia diretta di un altro, ma che appartengono tutti a rami distinti della tradizione: ognuno ha infatti almeno un errore separativo (*lacune*, ...). La linea tratteggiata mostra infine che la posizione stemmatica di quel testi-

mone risulta assai incerta²³: P dispone di una certa autonomia all'interno del gruppo stabilito precedentemente: P è quindi in relazione secondaria con C S L R, privo almeno di un errore comune a tutta la tradizione²⁴. P si distingue inoltre per l'omissione sistematica di *glosse* comuni al resto della tradizione.

Complessivamente, possiamo dire che le condizioni della critica testuale nel caso di un'opera medievale sono alla volta più incoraggianti e più scoraggianti di quelle che si verificano per le opere dell'Antichità. Sono più incoraggianti perché i testimoni risalgono ad un'epoca molto più vicina a quella dell'autore e dell'opera; sono più scoraggianti perché i casi di incertezza sono molto più frequenti (le alterazioni testuali al livello della fonetica, morfologia e persino a quello della sintassi, come ne abbiamo già dato cenno, sono frequenti negli ambienti dei copisti del Basso-Medioevo). Nel quadro della filologia di testi romanzi le diverse coincidenze, oltre agli errori tradizionali, possono servire solo da materiale di appoggio per la ricostruzione genealogica della tradizione di un testo²⁵.

CONCLUSIONE

Tutto ciò che abbiamo visto ci rende chiaro quanto fosse problematico l'impresa di farci un'idea su come poteva veramente essere l'opera originale. L'unico mezzo di controllo che abbiamo a disposizione è il confronto dei contenuti dei testimoni superstiti, fondandoci sull'idea che diversi copisti – che tramandano uno stesso testo – non compiono indipendentemente errori negli stessi luoghi – con la rara eccezione in cui, per la difficoltà di una certa parola o espressione, due o anche più *scribi* possono cadere nello stesso errore (si tratta soprattutto di errori paleografici, di scioglimenti erronei di abbreviature, di scambio tra lettere simili) – e che i copisti non ricorrono indipendentemente alle stesse innovazioni. Conformemente a quanto è stato detto, il confronto sistematico del contenuto dei testimoni ci dovrebbe quindi aiutare a risalire alla fonte, all'opera uscita dalle mani dell'anonimo volgarizzatore. Bisogna però premettere che soltanto la trascrizione dell'intero contenuto del testimone considerato adatto a costituire la base dell'edizione critica e il confronto continuo di questo testo con quelli degli altri testimoni ci permetterà di accertarci di quello che è stato precedentemente detto sulla genealogia di quest'antica versione italiana neotestamentaria, finora sconosciuta e mai pubblicata.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Petrocchi G., Le Lettere, Firenze 1994, vol. I – Introduzione.
- D'ARCO S. A., *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1972.
- D'ARCO S. A., «Varianti, varianti d'autore, rimaneggiamenti», in: AA. VV., *La critica del testo – Strumenti di filologia romanza*, a cura di A. Stussi, Il Mulino, Bologna 1985.
- BALDUINO A., *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1979.

- BARBI M., «Per una nuova filologia italiana», in: AA. VV., *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Il Mulino, Bologna 1998., pp. 85-99.
- BRAMBILLA AGENO E., *L'edizione critica dei testi volgari*, Antenore, Padova 1975.
- DAIN A., «Il problema della copia», in: AA. VV., *Fondamenti di critica testuale*, a cura di A. Stussi, Il Mulino, Bologna 1998., pp. 165-192.
- FRÄNKEL H., *Testo critico e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1983.
- INGLESE G., *Come si legge un'edizione critica*, Caricci, Roma 2006.
- MAAS P., *Critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1975.
- MORESCHINI C., *Introduzione alle Lettere di San Gerolamo*, Bur Classici Greci e Latini, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000, pp. 35-36.
- SCHIAFFINI A., *Testi fiorentini del Duecento e dei primi di Trecento*, Sansoni, Firenze 1926.
- VANYÓ L., *Az egyházatyák Bibliája és az ókeresztény exegézis módszere, története*, Jel, Budapest 2002.
- VARVARO A., «Critica dei testi classica e romanza», in: AA. VV., *La critica del testo – Strumenti di filologia romanza*, a cura di A. Stussi, Il Mulino, Bologna 1985.

N O T E

- ¹ Cfr. VANYÓ L., *Az egyházatyák Bibliája és az ókeresztény exegézis módszere, története*, Jel, Budapest 2002, p. 167.
- ² Cfr. C. MORESCHINI, *Introduzione alle Lettere di San Gerolamo*, Bur Classici Greci e Latini, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2000, pp. 35–36.
- ³ Tutte queste compilazioni sono reperite dal recente censimento dei volgarizzamenti biblici medievali sulla Penisola Italiana condotto dalla Fondazione Ezio Franceschini. Cfr. L. LEONARDI, «Inventario dei manoscritti biblici italiani», in: *Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge – Bibles italiennes*, Tome 105-2, 1993, pp. 863–867.
- ⁴ «Questo è il corpo mio che per voi sarà tradito ad morte; questo fate cioè questo sacramento per memoria di me» cioè della mia morte et paxione. (Laur. XXII,19) [«*Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur, hoc facite in meam commemorationem.*»]
- ⁵ Cfr. A. VARVARO, «Critica dei testi classica e romanza», in: AA. VV., *La critica del testo – Strumenti di filologia romanza*, a cura di A. Stussi, Il Mulino, Bologna 1985. p. 157.
- ⁶ Et subito *la lebra si partì*. (Cors. V,13) ↔ Et subito *si partì la lebra*. (Laur., S., Ricc., Per.) [Et *confestim lepra discessit ab illo*.]
- ⁷ Et factu fu grande *paura* in tucti; et parlavano uno con l'altro dicendo: «Or che cosa è questa che con tanta potesta et virtù comanda ad li spiriti *imondi* et esconsene?». (Cors. IV,36) ↔ Et fatto fu grande *pavento* in tutti; et parlavano l'un coll'altro dicendo: «Or che cosa è questa che con tanta podesta et virtù comanda ad li spiriti *maligni* et esconsene?». (Laur., S., Ricc., Per.) [Et *factus est pavor in omnibus, et colloquebantur ad invicem, dicentes: «Quod est hoc verbum, quia in potestate et virtute imperat immundis spiritibus, et exeunt?»*.]
- ⁸ Et hostui era huomo iusto et timorato, et aspectava la consolazione di *Jerusalem*. (Laur. II,25) Et costui era huomo iusto et timorato, et aspectava la consolacone d' *Israel*. (Cors., S., Ricc., Per.) [Et *homo iste iustus, et timoratus, exspectans consolationem Israel*.] Et *entrando* l'angelo *da* lei cioè nella camera, si le disse: (Laur. I,28) ↔ Et *entrato* l'angelo *ad* lei cioè nella camera, si lle disse (S., Ricc., Per.) [Et *ingressus angelus ad eam dixit*:]
- ⁹ «Ecco il padre tuo et *dio* che-tti cercavamo tanto dolenti». (Laur. II,48) ↔ «Ecco il patre tuo et *io* che-tti cercavamo tanto dolenti». (S., Ricc., Per., Cors.) [«*Ecce pater tuus et ego dolentes quaerabamus te*»].]

- ¹⁰ Et diceva: «*Alchuni* è simile il regno di Dio, et ad cui lo stimerò simile? [...]». (S. XIII,18) ↔ Et dicea: «*Ad chui* è simile il regno di Dio, et ad chui lo stimerò simile? [...]». (Laur., Cors., Ricc., Per.) [*Dicebat ergo: «Cui simile est regnum Dei, et cui simile aestimabo illud? [...]».*]
 «Ad cui simile stimerò il regno di Dio? Simile è al fremento che piglia la *farina* et nascondelo in tre misure di farina, infino che si fermenta tutto». (S. XIII,21) ↔ «Ad chui simile stimerò il regno di Dio? Simile è al fermento che l' piglia la *femina* et nascondelo in tre misure di farina, infino che-ssi fermenta tucto». (Laur., Cors., Ricc., Per.) [*«Cui simile aestimabo regnum Dei? Simile est fermento, quod acceptum mulier abscondit in farinae sata tria, donec fermentaretur totum».*]
- ¹¹ «Jerusalem, (.....), che uccidi li propheti et lapidi coloro che ad te sono mandati». (Laur. XIII,34) ↔ «Jerusalem, *Jerusalem*, che uccidi li profeti et lapidi coloro che ad te sono mandati». (S., Cors., Ricc., Per.) [*«Jerusalem, Jerusalem, quae occidis prophetas, et lapidas eos qui mittuntur ad te».*]
- ¹² Et appressandosi et vedendo la cipta, pianse sopra di lei et disse: «[...] Et però ora ti sono nascosi negli occhi tuoi ciòè li mali che t'anno ad venire. (S. XVIII,41÷42) ↔ Et appressandosi et vedendo la cittade, pianse sopra di lei et disse: «[...] Et però or ti sono nascosti dali occhi tuoi» ciòè li mali che t'anno ad venire. (Cors., Ricc., Per., Laur.) [*Et ut appropinquavit, videns civitatem flevit super illam, dicens: «[...] nunc autem abscondita sunt ab oculis tuis».*]
- ¹³ Et si tosto come Helisabeth udì la salutatione di Maria, il fanciullo che avea il ventre tutto s'alleggrò et quasi saltò dentro nel ventre. (Ricc. I,41) ↔ Et si tosto come Helizabath udì la salutatione di Maria, il fanciullo che avea in ventre tutto s'alleggrò et quasi saltò dentro del ventre. (Laur., S., Per.) [*Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elisabeth, exsultavit infans in utero eius.*]
- ¹⁴ «Non temete però che echo ch'io v'annuntio una grande allegrèca che fia ad tutto il popolo, però ch'è *venuto* ad voi oggi il salvatore [...]». (Ricc. II,11) ↔ «Non temete però che eccho ch'io v'annuntio una grande allegrèca che sarà ad tutto il popolo, però che *v'è nato* ad voi oggi il salvatore [...]». (Laur., Cors., S., Per.) [*«Nolite timere: ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo, quia natus est vobis hodie Salvator [...]».*]
- ¹⁵ Et tutta la moltitudine del popolo stava di fuori nell'ora dello *incenso*. (.....)
 Et Çaccharia [...]. (Ricc. I,10÷11) ↔ Et tutta la moltitudine del popolo stava di fuori nell'ora dell'incenso. *Et apparveli l'angelo di Dio che stava ad mano ritta dello autare dello incenso*. Et Zacharia [...]. (Laur., S., Per.) [*Et omnis multitudo populi erat orans fuit hora incensi. Apparuit autem illi angelus Domini, stans a dextris altaris incensi. Et Zacharias [...]».*]
- ¹⁶ Et venne ive in spirito nel tempio. Et *portando* li parenti suoi el fanciullo Gesù nel tempio per fare secondo la *consuetudine* della legge per lui [...]. (Per. II,27) ↔ Et venne in ispirito nel tempio. Et *mettendo* ciòè la madre et Joseph li parenti suoi el fanciullo Gesù nel tempio per fare secondo l'*uzansa* della legge per lui [...]. (Laur., Cors., S., Ricc.) [*Et venit in spiritu in templum. Et cum inducerent puerum Jesum parentes eius, ut facerent secundum consuetudinem legis pro eo [...]».*]
- ¹⁷ «[...] et gitteranno te et li figliuoli che sono in te, et non lasseranno in te pietra sopra pietra [...]». (Per. XVIII,44) ↔ «[...] et gitterannoti *ad terra* te et li *tuoi* figliuoli che sono in te, et non lasceranno in te pietra sopra pietra [...]». (Cors., Laur., S., Ricc.) [*«[...] et ad terram prosternent te, et filios tuos, qui in te sunt, et non relinquent in te lapidem super lapidem [...]».*]
- ¹⁸ I criteri della rappresentazione stemmatica risalgono al manuale di A. BALDUINO, *Manuale di filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1979, p. 90.
- ¹⁹ Et non trovando da qual parte metterlo per la turba, montarono in sul tecto et missonlo giù (.....) per lo tetto dinansi ad Gesù. (Laur., Cors., S., Ricc., Per. V,19) ↔ [*Et non invenientes qua parte illum inferrent prae turba, ascenderunt supra tectum, et per tegulas summiserunt eum cum lecto in medium ante Jesum.*]
- ²⁰ Et uno li disse: «Signore, or sono sì pochi quelli che si salvano?». Et esso disse *adlora*: [...]. (Laur., S., Ricc. XIII,23) ↔ Et uno li disse: «Signore, se sono così pochi quelli che si salvano?». Et esso dixit

- ad loro: [...]. (Cors., Per.) [Ait autem illi quidam: «Domine, si pauci sunt, qui salvantur?». Ipse autem dixit ad illos: [...].]*
- ²¹ [...] et correvano le turbe per udirlo et che-lli curasse dalle loro infermitadi. (.....) (Laur., S., Ricc. V,16) ↔ [...] et concorrevano le turbe per udirlo et che le curasse dalle loro infermitadi. *Et esso se n'andava nel deserto et orava.* (Cors., Per.) [...] *et conveniebant turbae multae ut audirent, et curarentur ab infirmitatibus suis. Ipse autem secedebat in desertum, et orabat.*]
- ²² Et disse ad loro: «Andate et dite ad quella volpe: «Ecco ch'io chaccio le demonia et rendo le sanitadi oggi et crai cioè il primo et il secondo anno della mia predicatione 'l terzo di cioè il terzo anno (.....)» ». (S., Ricc. XIII,32) ↔ Et disse ad loro: «Andate et dite ad quella volpe: «Ecco ch'io chaccio le demonia et rendo le sanitadi oggi et crai cioè il primo et il secondo anno della mia predicatione e 'l terso di cioè il terso anno io sarò compiuto» » cioè morto. (Laur., Cors., Per.) [Et ait illis: «Ite, et dicite vulpi illi: «Ecce eiicio daemonia, et sanitates perficio hodie, et cras, et tertia die **consummor**» ».]
- ²³ Cfr. A. BALDUINO, *op. cit.*, p. 96.
- ²⁴ (.....) Et tucti si riempierono di timore, dicendo: «Che noi abbiamo vedute maraviglie oggi». (Cors., Laur., S., Ricc. V,26) ↔ *Et tucti se stupivano et magnificavano Dio.* Et furono reimpiti de timore, dicendo: «Che maraveglie noi abbiamo vedute oggi». (Per.) [Et stupor apprehendit omnes, et magnificabant Deum. Et repleti sunt timore, dicentes: «Quia vidimus mirabilia hodie».]
- ²⁵ Et entrò il diaulo in Juda, che-ssi *chiama* Schariotho, uno delli dodici. (Laur., S., Ricc. XXII,3) Et entrò il dyavolo in Giuda, che si *chiamava* Scarioth, uno delli dodici. (Cors., Per.) [Intravit autem Satanas in Judam, qui **cognominabatur** Iscariotes, unum de duodecim.] Et entrando Gesù cioè per camino se n'andò ad Jerico. (S., Ricc. XVIII,1) ↔ Et entrando Gesù cioè per camino se n'andava ad Jerico. (Laur., Cors., Per.) [Et ingressus **perambulabat** Jericho.]

Toponimi plurilingui in Trentino–Alto–Adige relativi alla vita quotidiana

ESZTER RADÓ

IL FENOMENO DEL BILINGUISMO E DEL PLURILINGUISMO È PRESENTE NEL MONDO, IN EUROPA E IN ITALIA DA SECOLI, BASTI PENSARE ALL'EPOCA DI DANTE ALIGHIERI. IL PLURILINGUISMO SI PRESENTA IN TUTTI GLI AMBITI DELLA VITA, PER ESEMPIO NEI NOMI DI LUOGO DELLE REGIONI VICINE AI CONFINI DELLO STATO.

In Trentino-Alto-Adige, nell'Italia Settentrionale, si trovano nomi di luogo bilingui o trilingui come conseguenza degli eventi storici succedutisi durante i secoli. Alla fine della prima guerra mondiale, da cui l'Italia uscì vincitrice, il Tirolo – appartenente alla Monarchia Austro-Ungarica fino a quel momento – venne diviso. Il confine del Regno d'Italia veniva quindi a coincidere con lo spartiacque delle Alpi, anzi a superarlo nella conca di San Candido, come previsto dall'*Accordo di Londra* e suggellato dal *Trattato di Saint-Germain*. Il territorio venne formalmente annesso il 10 ottobre del 1920.

I toponimi sudtirolesi, in parte preesistenti e in parte del tutto creati o riconducibili ad antichissime e disusate radici latine, elaborati da ETTORE TOLOMEI in dieci anni di intenso lavoro dal 1906 al 1916 e raccolti nel *Prontuario dei nomi locali dell'Alto Adige*¹, furono ufficializzati con regio decreto nel 1923.

TOLOMEI nacque a Rovereto nel 1865, allora dominio asburgico, figlio di emigranti italiani. Nel 1906 cominciò la stesura del *Prontuario*, pubblicato poi dalla Reale Società Geografica Italiana nel 1916.

Al contrario di come spesso viene strumentalmente affermato, la toponomastica italiana dell'Alto Adige non è opera fascista, infatti la stesura avvenne ben prima dell'avvento di Mussolini al potere. Il *Prontuario* è l'unico elenco ufficiale dei

toponimi sudtirolesi, nel senso che i decreti che vennero ad ufficializzarlo non sono mai stati aboliti.

Dopo quest'introduzione passo al mio argomento, al tema delle mie ricerche, ai nomi di luogo del Trentino-Alto-Adige. Nel corso del mio lavoro ho usato ed uso fonti varie per sapere di più dei toponimi e del loro numero. Ho considerato come le opere più affidabili il *Prontuario* di ETTORE TOLOMEI ed il volume *Die Ortsnamen Südtirols und ihre Geschichte* di EGON KÜHEBACHER², perché le bibliografie si riferiscono più spesso a queste.

Il *Prontuario* di TOLOMEI contiene 16735 nomi di luogo, dei quali si sono già occupati molti esperti sin dalla nascita dell'opera. I linguisti si sono interessati per lo più ai metodi con cui i toponimi erano stati adattati, tradotti o cambiati da una lingua all'altra. GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI nel quattordicesimo capitolo dei suoi *Studi storico-linguistici bellunesi e alpini* cita ETTORE DE TONI – con cui per altro ETTORE TOLOMEI lavorava nella Reale Società Geografica Italiana – scrivendo che se il nome ha un significato intelligibile per la popolazione sopravvenuta, questa può tradurlo nella sua lingua e così formare il nuovo nome. Se il nome non ha significato intelligibile per i nuovi venuti, questi potranno inventarne un significato per se stessi. Secondo DE TONI possiamo osservare casi in cui una popolazione crea il nome dato dall'altra.³ JOHANNES KRAMER, studioso tedesco, menziona sette metodi individuati a questo riguardo: 1. lasciare immutato il nome locale nella forma ed ortografia della lingua straniera; 2. lasciarlo immutato nella forma locale con un adattamento ortografico alla grafia nazionale; 3. rendere ed adattare il toponimo locale (cioè dialettale) nella lingua e grafia della lingua straniera *standard* (cioè ufficiale); 4. eseguire la medesima operazione, ma adattando l'ortografia alla lingua nazionale; 5. adattare la forma straniera alla fonetica della lingua nazionale; 6. tradurre il nome nella lingua nazionale; 7. impiegare due forme, una della lingua nazionale e l'altra nella lingua locale straniera.⁴

ETTORE TOLOMEI dovette prendere in considerazione il fatto che nel corso dei secoli, quando i vari popoli erano migrati nell'Italia Settentrionale, si era sviluppata man mano una stratificazione di lingue. Per questo motivo trovò parole etrusche, di origine retica (il retico è una lingua estinta con una parentela linguistica con l'etrusco), denominazioni celtiche, latine e tedesche medievali. Esistevano toponimi che avevano già avuto una variante italiana sulle carte geografiche, soprattutto su quelle militari, come disse anche TOLOMEI nella *Prefazione* del suo *Prontuario*⁵.

TOLOMEI mirava alla praticità e non alla perfezione accademica, traducendo i toponimi tedeschi e ladini in italiano. Possiamo classificare i toponimi presenti nel suo elenco sotto molti aspetti. Il mio primo punto di vista è di carattere fonetico. Le altre categorie riguardano aspetti morfologici. Ho messo nel primo gruppo i toponimi che non sono veramente traduzioni, ma sono nomi adattati alla fonetica dell'italiano.

Per esempio: *Toblach – Dobbiaco*.

Poiché i linguisti e gli esperti di toponomastica si sono occupati più raramente del significato dei toponimi sudtirolesi, farò vedere le classificazioni seguenti con le de-

nominazioni che contengono il nome di un mestiere o si riferiscono alla vita quotidiana del popolo. Ho trovato circa sessanta toponimi bilingui di questo tipo tra più di 16000 nomi di luoghi. Nella seconda classificazione le forme tedesche e quelle italiane corrispondono perfettamente l'una all'altra nel genere, nel numero e nel significato e sono senza l'articolo.

Giesser – Fonditore

Fischer – Pescatori

Le voci tedesche ed italiane si presentano nei dizionari nel modo seguente:

r Fischer

r Giesser

fonditore *m*

pescatore *m*

Nel caso delle voci tedesche la *r* è la forma abbreviata dell'articolo determinativo maschile singolare. Vale la pena ricordare che la forma singolare e quella plurale dei nomi tedeschi *Fischer* e *Giesser* sono uguali, perché non ci sono segnate desinenze del plurale; *Giesser* però è stato tradotto in italiano con la forma italiana singolare, mentre il nome *Fischer* è stato tradotto con quella plurale. Nel caso delle voci italiane il genere è marcato con la *m*.

Questi mestieri furono senza dubbio importanti nelle varie epoche del passato dell'Alto Adige. Benché questa regione non abbia coste marine, ci sono molti laghi e fiumi dove si andava e si va a pescare. Anche il lavoro dei fonditori è stato sicuramente importante, perché c'erano delle miniere e ci volevano fonditori di metalli preziosi, e naturalmente quelli di campane.⁶

Vediamo gli esempi di un terzo gruppo.

Jäger – Ai Cacciatori

Schneider – Al Sarto

In questi casi davanti alla variante italiana c'è una preposizione articolata, concordata in genere e numero. Il tedesco è una lingua che flette come l'italiano queste desinenze, però esse qui non appaiono. In Austria non è caratteristico dei toponimi avere davanti al nome una preposizione articolata. È caratteristico invece nei nomi di trattorie, locande o alberghi (per esempio: *Hotel zur Post* – «Albergo alla Posta»). Ma in Alto Adige tra i toponimi tedeschi ce ne sono alcuni, come per esempio *Auf den Kreuz* – «Alla Croce». Tra i toponimi italiani la preposizione caratteristica usata è la *a*, ho trovato solo due eccezioni: Nel Mondo Nuovo – *In der Neuen Welt*; Del Rio – *Bachmann*.

Tra i nomi di luogo italiani alcuni esprimono un rapporto di possesso, ma semanticamente in questi esempi si tratta soprattutto di un complemento appositivo o di relazione.

***Hirtenhütte* – Capanna dei Pastori**

***Halterhütte* – Capanna del Mandriano**

I nomi dei mestieri sottolineati formano una parola con la parola *capanna*. Nel primo caso il nome del mestiere è al plurale, nel secondo è al singolare. Questo fenomeno non si vede nelle varianti tedesche. Nel caso dei nomi tedeschi possiamo parlare di parole composte e nelle varianti italiane si tratta di complementi di specificazione.

Vediamo altri esempi di questo genere.

***Holzwoollfabrik* – Fabbrica di lana di legno**

***Bauer* – Maso del Contadino**

***Richter* – Maso del Giudice**

Nel primo esempio nella variante italiana vediamo un'apposizione doppia, mentre in quella tedesca c'è di nuovo una parola composta. Questi esempi non contengono nomi di mestieri, bensì di un luogo che è in connessione con un mestiere. Nel caso del secondo e del terzo esempio le varianti tedesche significano un mestiere, le versioni italiane sono unioni di parole fatte con la parola *maso*. L'espressione *maso* è di uso dialettale e vuol dire «azienda agricola a conduzione familiare, comprensiva di casa d'abitazione, terreni circostanti e attrezzature tecniche per la lavorazione», come si legge nel *Vocabolario* di NICOLA ZINGARELLI⁷. Questo gruppo di toponimi altoatesini è unico anche perché le varianti tedesche hanno una forma sintetica e quelle italiane hanno una forma analitica.

La seguente coppia di toponimi è anch'essa interessante.

***Schuster Spitze* – Monte Scarpàro**

Sia la versione tedesca sia quella italiana sono un'unione di parole, secondo le regole grammaticali delle rispettive lingue, però sono scritte in due parole in entrambi i casi. Vale la pena menzionare la parola tedesca *Spitze* che vuol dire soprattutto *cima* mentre nella maggior parte dei casi per esprimere la parola *monte* si usa l'espressione *Berg*. In queste costruzioni si tratta di complementi appositivi. La parola *scarpàro* è di uso dialettale e sta per *scarpaio*.

Il sesto gruppo della mia classificazione ci fa vedere un fenomeno unico:

***Sattler* – Sella**

Qui la variante tedesca è il nome di un mestiere, mentre quella italiana è il prodotto che viene dal mestiere.

L'ultimo gruppo contiene toponimi che hanno una sola versione, quella italiana.

Esempio: Passo dei Pastori

Questo toponimo si riferisce alla via che i pastori percorrevano di solito.

Nel futuro vorrei continuare le mie ricerche ed occuparmi dei metodi con i quali i toponimi del Trentino-Alto-Adige vennero creati, cioè quando, come, da chi e perché si formarono ed ebbero fortuna.

BIBLIOGRAFIA

KÜHEBACHER E., *Die Ortsnamen Südtirols und ihre Geschichte*, Verlaganstalt Athesia, Bozen 1991, Band 1.

PELLEGRINI G. B., *Studi storico-linguistici bellunesi e alpini*, Tip. Bongioanni di Belluno, Belluno 1992.

RADÓ E., *Észak-olasz településnevek vizsgálata*, (pubblicazione in corso) 2008.

TOLOMEI E., *Prontuario dei nomi locali dell'Alto Adige* (terza edizione), La Reale Società Geografica Italiana, Roma 1935.

ZINGARELLI N., *Vocabolario della lingua italiana* (dodicesima edizione), Zanichelli, Bologna 1995.

FONTI INTERNET

<http://www.suedtirol-altoadige.it/infoturismo/toponomi/index.php>

NOTE

¹ E. TOLOMEI, *Prontuario dei nomi locali dell'Alto Adige*, La Reale Società Geografica Italiana, Roma 1935.

² E. KÜHEBACHER, *Die Ortsnamen Südtirols und ihre Geschichte*, Verlaganstalt Athesia, Bozen 1991, Band 1.

³ Cfr. G. B. PELLEGRINI, *Studi storico-linguistici bellunesi e alpini*, Tip. Bongioanni di Belluno, Belluno 1992.

⁴ Cfr. G. B. PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 361.

⁵ Cfr. E. TOLOMEI, *op. cit.*, pp. 14–15.

⁶ Cfr. <http://www.campanologia.org/pag/introsistemi.htm>

⁷ N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1995, p. 1063.

Il lessico del manuale *Progetto italiano 1*

ORSOLYA KARDOS

I N QUESTO ARTICOLO SI ANALIZZANO LE CARATTERISTICHE QUANTITATIVE E QUALITATIVE DEL LESSICO CONTENUTO NEL MANUALE *NUOVO PROGETTO ITALIANO 1* (MARIN E MAGNELLI 2006), UNO DEI LIBRI DIDATTICI ATTUALMENTE PIÙ USATI IN UNGHERIA PER L'INSEGNAMENTO DELL'ITALIANO COME LINGUA STRANIERA A LIVELLO ELEMENTARE.

I IL CORPUS DI RIFERIMENTO

Progetto italiano 1 è il primo livello di un corso multimediale d'italiano, realizzato dall'editore Edilingua. Dopo la prima pubblicazione nel 2000, la nuova edizione del 2006 è frutto di una revisione. Il *Nuovo Progetto italiano 1* è dedicato a studenti adolescenti e adulti, fornendo circa 90-100 ore di lezione in classe, e si compone di un *Libro dello studente* e un *Quaderno degli esercizi*, articolati entrambi in 12 unità didattiche, e un cd-rom interattivo.

Consultando la premessa del *Libro dello studente*, si nota che manca un rimando ai criteri utilizzati per la selezione del lessico. L'unica precisazione si riferisce al fatto che nell'edizione aggiornata c'è una maggiore coerenza tra il lessico del *Libro dello studente* e quello del *Quaderno degli esercizi*. Fortunatamente però, durante un workshop organizzato dall'editore a Budapest, abbiamo avuto l'occasione di incontrare di persona uno degli autori, Telis Marin. Siamo venuti a sapere che durante la (ri)scrittura del manuale non si è fatto uso sistematico di dizionari di frequenza o di base, ci si è affidati, invece, sul senso linguistico degli autori. Tutte le volte però, quando sono emersi dei dubbi circa l'inclusione di una determinata pa-

rola nel libro, si è consultato il *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* (De Mauro *et al.* 1993) (LIP). A questo punto emerge una domanda: perché gli autori non hanno ritenuto questo fatto degno di essere menzionato nella premessa? Il mancato cenno all'uso di uno strumento di controllo così rinomato sembra inopportuno, perché il LIP, quale lista di frequenza più recente e più rappresentativa dell'italiano parlato, può essere vista da molti utenti come una garanzia per l'attendibilità della selezione effettuata.

2 REPERIMENTO DEI DATI

Particolarmente felice, dal punto di vista del nostro esame, è la scelta dell'editore di pubblicare sul proprio sito (www.edilingua.it) la lista delle parole ed espressioni utilizzate nel *Libro dello studente* e nel *Quaderno degli esercizi*.¹ Questo documento si compone di due parti: prima sono elencati i vocaboli, suddivisi per unità, volume e sezione; nella seconda parte i termini sono presentati in ordine alfabetico con rimando all'unità, al volume e alla sezione in cui sono stati usati. La seconda è una pura lista alfabetica con rinvii alla fonte, mentre la prima ha più il carattere di un dizionario. La nostra analisi si basa sulla prima lista, in cui i vocaboli sono suddivisi per unità. I motivi di scegliere questa lista come base, sono stati due, ciascuno di carattere pratico. Il primo è che solo la lista per unità contiene informazioni lessicografiche che permettono di disambiguare gli omonimi grammaticali; il secondo motivo è che certe espressioni presenti nella lista per unità, non sono incluse nella lista globale. Si è rilevato che ca. 885 termini figurano solo nella lista per unità; si tratta soprattutto di nomi propri, parole di origine straniera ed espressioni formate con parole elencate come entrate autonome.

Durante il processo di lemmatizzazione abbiamo eliminato e riunito in una lista apposita tutti i nomi propri e fonosimboli; abbiamo cancellato le espressioni i cui costituenti figurano autonomamente nella lista; abbiamo ricondotto le diverse forme flesse alla loro base; abbiamo lemmatizzato come entrate autonome le espressioni polirematiche; abbiamo assegnato ad ogni lemma una marca grammaticale; infine per ciascun lemma abbiamo riportato il suo rango d'uso nel LIP. Per identificare le locuzioni polirematiche e per attribuire le categorie grammaticali, abbiamo esaminato il contesto i cui la parola è stata usata, e qualora era necessario, abbiamo fatto ricorso al *Dizionario italiano per il terzo millennio* di De Mauro (2000).

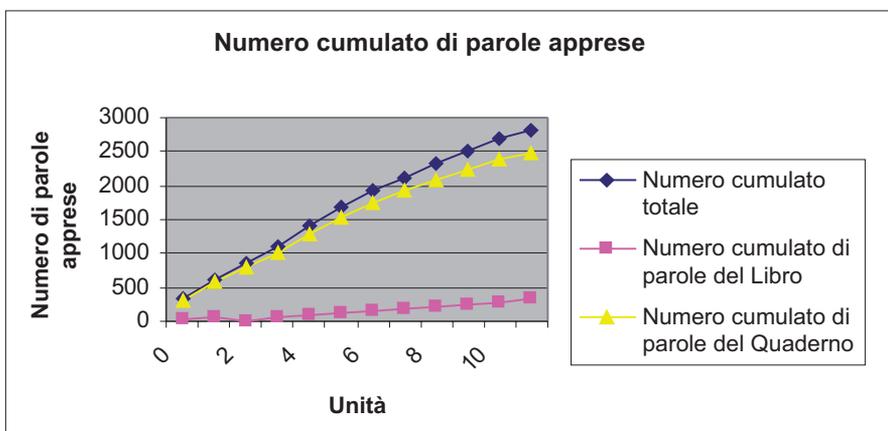
3 I RISULTATI

L'ampiezza totale del lessico è di 2.819 lemmi, esclusi i nomi propri ed i fonosimboli. Lo spoglio dei due volumi del manuale ha dato origine a 2.457 lemmi ricavati dal *Libro dei testi* e 362 lemmi tratti dal *Quaderno degli esercizi*. In questo capitolo cerchiamo di approfondire, per quanto possibile, i due aspetti legati alla quantità e alla tipologia di parole che fanno parte del lessico proposto nel manuale *Progetto*

italiano 1. Proviamo ad analizzare, da un lato, la dimensione e la ripartizione del lessico all'interno del manuale, dall'altro le caratteristiche tipologiche dei termini proposti.

3.1 CARATTERI QUANTITATIVI DEL LESSICO

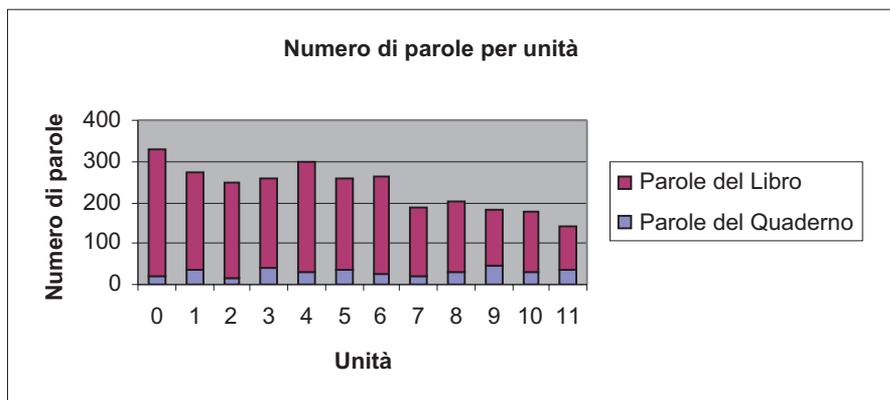
La nostra lista comprende 2.585 parole e 234 espressioni. Il grafico sottostante rappresenta l'andamento dell'acquisizione del lessico proposto. Partendo dai 329 termini acquisiti nell'unità introduttiva, alla fine dell'unità 11 l'apprendente dovrebbe conoscere 2.819 parole ed espressioni. Il lessico risulta, come si legge nel grafico, distribuito relativamente bene: dopo aver superato le prime tre unità (0-2), l'apprendente conosce 850 termini (30% del totale); dopo le prime sei lezioni (0-5), cioè dopo la metà del libro, ne conosce 1669 (59%); superate le prime nove unità (0-8), sa 2.319 parole (82% del totale); arrivando alla fine del manuale a 2.819 voci (100%).



A meglio guardare, ma anche solo considerando che superata la metà del libro, l'allievo conosce più del 50% del lessico proposto (esattamente il 59%), si osserva una lieve flessione nel ritmo dell'introduzione del lessico nella seconda parte del volume, fatto provato anche dalla figura sottostante. Il grafico raffigura il numero di lemmi nuovi in ciascun'unità, indicando anche la ripartizione del lessico tra il *Libro* e il *Quaderno*.

Tenuto alto il numero di termini nuovi nelle prime sei unità, nell'unità 7 si nota un calo: il lessico nuovo si riduce del 30% rispetto al repertorio dell'unità 6 (187 termini proposti, contro i 262 dell'unità 6), e nelle unità successive si stabilisce attorno a 180 termini. In sintesi, mentre le unità 0-6 contengono il 68% del lessico totale, le lezioni 7-11 ne includono solo il 32%. Sembra quindi, che la maggior parte del carico lessicale sia concentrata nella prima metà del manuale. La differenza quantitativa tra il lessico dell'unità più ricca di vocaboli nuovi, quella introduttiva, contrassegna-

ta da zero, e la lezione contenente il numero minimo di parole sconosciute, l'unità 11, è più del doppio (329 vs. 141). Questa soluzione è contestabile in vista del fatto che nelle prime unità, e soprattutto nell'unità introduttiva, l'acquisizione della pronuncia, delle regole ortografiche e delle strutture grammaticali richiede uno sforzo notevole da parte dell'apprendente, perciò sembra poco ragionevole proporgli una quantità eccessiva di elementi lessicali. Una volta acquisite le strutture grammaticali fondamentali, invece, occorrerebbe porre maggior accento sull'arricchimento lessicale.



Quanto consistenti sono le differenze quantitative fra il lessico proposto nel *Libro* e nel *Quaderno*? Dai 2.819 lemmi in totale 2.457 (87,15%) sono contenuti nel *Libro* e 362 (12,85%) nel *Quaderno*. Il lessico del *Libro* risulta, come si legge nel grafico, molto più ricco di quello del *Quaderno*. Rispetto all'edizione precedente del manuale, infatti, gli autori hanno ridotto il numero di lemmi introdotti ex-novo nel *Quaderno*, proprio al fine di garantire «una maggiore coerenza tra il lessico del *Libro dello studente* e quello contenuto nel *Quaderno degli esercizi*», come recita la prefazione. In ciascuna lezione il numero di parole proposte nel *Quaderno* oscilla attorno ai 30 lemmi, in particolare esso varia dai 15 lemmi dell'unità 2 ai 45 lemmi dell'unità 9. Da un'analisi più approfondita rispetto ai dati riportati nel grafico, emerge però che la distribuzione è molto meno omogenea di quanto sembra in base ai soli numeri assoluti. Rapportando il numero di parole contenute nel *Quaderno* alla quantità di voci nuove incluse in una determinata unità, la percentuale di parole proposte nel quaderno varia dal 6% (unità 0 e 2) al 26,2% (unità 11). È chiaro che non sempre si è riusciti ad osservare il criterio di coerenza lessicale tra il *Libro* e il *Quaderno*; spiccano, sotto quest'aspetto, l'unità 9 e l'unità 11, in cui il numero di parole introdotte ex-novo nel *Quaderno* raggiunge un quarto del carico lessicale totale.²

Dopo le considerazioni dedicate alla questione del ritmo con cui s'introduce il nuovo vocabolario, vediamo ora come sono ripartite le categorie grammaticali. Per calcolare la distribuzione delle classi grammaticali abbiamo conteggiato anche le espressioni polirematiche, sempre sotto la categoria cui appartengono.

Categoria grammaticale	Percentuale di lemmi nel glossario
sostantivo	51%
aggettivo	19%
verbo	18%
avverbio	7%
altre categorie	5%

I sostantivi sono indubbiamente la categoria grammaticale più rilevante, infatti, coprono il 51% dell'intero lessico, mentre la percentuale di verbi ed aggettivi è molto simile tra loro e notevolmente superiore a quella degli avverbi. Tutte le altre classi grammaticali (congiunzioni, interiezioni, pronomi, numerali, articoli, preposizioni) costituiscono insieme circa il 5% del lessico. La forte presenza di nomi non deve meravigliare, considerato il carattere nozionale e denotativo di questa categoria, e l'ampio uso che se ne fa nei principali costrutti scientifici in ogni ambito d'uso della lingua. Più sorprendente è l'alta presenza degli avverbi, dovuta per gran parte alla scelta di lemmatizzare come entrate autonome le espressioni polirematiche, appartenenti, per lo più, al tipo avverbiale.

Il glossario registra 234 polirematiche in tutto, quindi circa l'8% dei lemmi è costituito da locuzioni. Le più numerose sono le espressioni avverbiali con 72 lemmi, cui seguono nell'ordine le locuzioni sostantivali con 63 lemmi, le polirematiche verbali con 46 lemmi, le locuzioni preposizionali con 20 lemmi, le locuzioni aggettivali con 16 lemmi, le locuzioni interiettive e congiunzionali entrambe con 8 lemmi, ed una polirematica pronominale. È un dato interessante che la categoria più rappresentata tra le polirematiche sia quella degli avverbi. La massiccia presenza di avverbi è, in parte, una conseguenza delle caratteristiche morfologiche dell'italiano: per formare parti del discorso con valore avverbiale, solo in determinati casi è possibile ricorrere alla derivazione in *-mente*, e in tutti gli altri si procedono alla creazione di sintagmi avverbiali, che noi chiamiamo, appunto polirematiche. In genere, il parlato preferisce le costruzioni avverbiali analitiche alla derivazione: *a mano* invece di *manualmente*, *a lungo* e non *lungamente*, *all'inizio* invece di *inizialmente* ecc.

Seguono le tabelle che informano sulle percentuali di lessico coperte dal LIP. La tabella rappresenta la percentuale di parole-lemma contenute nel LIP.

Percentuale di parole nel glossario	
Lemmi assenti nel LIP	13%
Lemmi con meno di 3 occorrenze	11%
Lemmi con almeno 3 occorrenze	76%

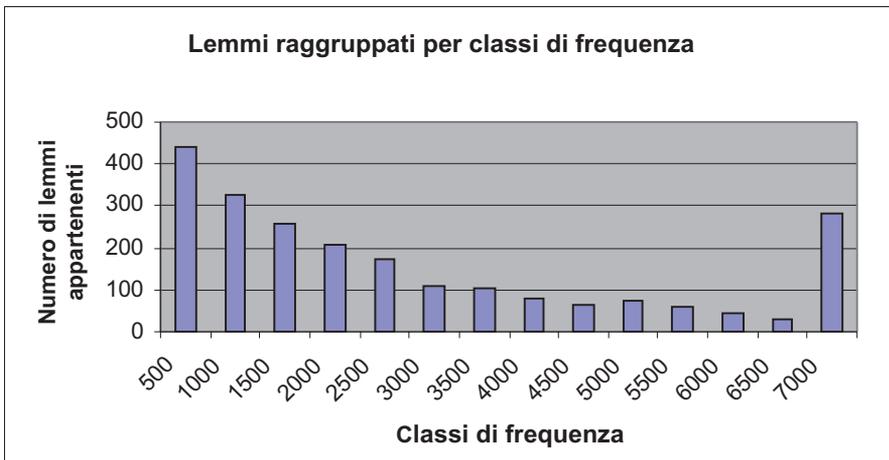
Dal grafico emerge che il 76% delle parole non polirematiche che figurano nel glossario, è compresa tra i 7.213 lemmi del LIP con almeno tre occorrenze, l'11% registra una frequenza assoluta inferiore a tre e il 13% è completamente assente nel LIP. In conformità a questi dati si prevede, che circa un quarto del glossario è costituito da vocaboli la cui appartenenza al lessico fondamentale è almeno discutibile.

Quanto alle polirematiche, soltanto il 26% di tutte le locuzioni compare nel LIP, mentre il 74% ne è assente. Le espressioni con una frequenza assoluta superiore a tre costituiscono il 12% dell'elenco. Questo dato mostra da un lato le lacune che si riscontrano nella registrazione delle polirematiche nel LIP, che è stata la prima lista di frequenza a riportare in un elenco apposito le locuzioni, d'altro lato dimostra che gli autori non hanno consultato i relativi dati del LIP.

Percentuale di locuzioni polirematiche nel glossario

Polirematiche assenti nel LIP	74%
Polirematiche con meno di 3 occorrenze	12%
Polirematiche con almeno 3 occorrenze	14%

L'ultimo grafico rappresenta la suddivisione del lessico in classi di frequenza, per dare un'idea migliore della diversa rilevanza dei singoli lemmi all'interno del glossario. Se i lemmi più frequenti si suddividono in classi di 500, in base alla loro frequenza d'uso, si vede chiaramente come il primo gruppo sia di gran lunga il più rilevante.



Nel grafico si legge appunto qual è il numero di voci del glossario, coperte dai lemmi del LIP, suddivisi in classi di 500 unità, in base alla loro frequenza d'uso. I lemmi che compaiono tra i primi 500 del LIP, costituiscono il 17% dei lemmi non polirematici, d'altro canto, i lemmi che appaiono nelle classi tra 6500 e 7000, costituiscono l'11%. A quest'ultimi vanno aggiunti quei lemmi (il 13% del totale) che non compaiono per niente nel LIP. I lemmi assenti nel LIP, insieme a quelli aventi un rango più elevato saranno oggetto della nostra analisi nella sezione successiva.

3.2 CARATTERI QUALITATIVI DEL LESSICO

A questo punto viene da chiedersi, quali parole compongono, concretamente, il lessico proposto nel manuale? Si tratta delle parole più note, le più utilizzate, insomma le più indispensabili? Per verificare l'effettiva rilevanza delle parole nella lingua d'uso, abbiamo condotto un confronto sistematico tra il glossario e il lemmario del LIP (De Mauro *et al.* 1993), lista di frequenza che gli autori hanno dichiarato di aver consultato in tutti i «casi dubbi.» Tra le diverse configurazioni ci sembra utile concentrare l'attenzione sulla lista che definisce il rango d'uso, vale a dire, la posizione nella lista definita dal prodotto fra la frequenza normalizzata nelle diverse liste e la dispersione nei sottocorpora. Rispetto alla lista di frequenza assoluta, l'elenco di rango d'uso permette di fare una valutazione più accurata, poiché il valore d'uso evidenzia meglio le tendenze generali del corpus complessivo. Tralasciamo, nella nostra analisi gli articoli, le congiunzioni, i pronomi, i numerali e le preposizioni che appartengono a classi chiuse e registrano una frequenza elevata e una distribuzione normale in quasi tutti i tipi di testi. La nostra attenzione si è soffermata prevalentemente su sostantivi, verbi, aggettivi, avverbi, esotismi, nomi propri, interiezioni e fonosimboli e in particolare sulle espressioni polirematiche.

3.2.1 Sostantivi

La categoria grammaticale più consistente in assoluto comprende 1.366 sostantivi. Come si poteva prevedere in base alla sola numerosità di questa classe, è qui che troviamo il maggior numero di lemmi assenti nel LIP. Li elenchiamo di seguito:

abbonato, abitante, aceto, aggiunta, alimento, alluminio, antenna, appetitivo, archeologia, archeologo, aroma, arrosto, balcone, banana, basilica, biglietteria, birreria, bruschetta, bufala, bugia, caffelatte, caimano, calzatura, camino, camomilla, carbonara, cavatappi, cenone, cereale, ciclone, cioccolata, colapasta, coltello, combinazione, concorso, condimento, consumazione, contenitore, contorno, contro, cosmetico, costiera, cubetto, decodificatore, detersivo, dicembre, dietologo, disaccordo, disappunto, divorzio, dormita, Epifania, etto, euro, fettuccina, finezza, focaccia, furto, fusillo, gambero, giostra, giubbotto, giungla, gnomo, grattugia, guanto, idolo, incendio, insegna, involtino, ipermercato, irregolarità, lancetta, lasa-

gna, legionario, lingua, liquore, locandina, macchinetta, mappa, marinara, mazzo, mensa, mestolo, meteo, metro, miele, miopia, modella, momento, montatura, mulino, musicista, nazista, nebbia, neorealismo, nipotino, notiziario, nuvola, nuvolosità, occhietto, ombelico, pancetta, pandoro, panetteria, panettone, paninoteca, pannacotta, passante, pescivendolo, pianista, pillola, pirateria, portacenero, postino, primo, prosciutto, pugno, radiotelevisione, raffinatezza, ragù, ramarico, rapido, regata, ricotta, rigatone, ripostiglio, ristorazione, ristretto, salame, salatura, salita, schiuma, scompartimento, scontrino, sottocultura, spumante, spuntino, stecchino, storiella, stracciatella, studentessa, supplemento, tabaccheria, tabacco, tacchino, tagliatella, tagliere, tango, tassista, tastiera, tatuaggio, telefonia, televendita, tiramisù, tortellino, tramezzino, traversa, tubetto, varietà, vasetto, viabilità, videogioco, volume.

A questi 164 lemmi vanno aggiunti i 19 termini grammaticali o legati in ogni caso all'insegnamento che pur non essendo indispensabili per la comunicazione, di certo non possono mancare in un manuale del genere. Si tratta di:

abbreviazione, ausiliare, autovalutazione, congiuntivo, congiunzione, consonante, desinenza, enfasi, glossario, imperativo, imperfetto, indicativo, perifrasi, plurale, preposizione, pronomi, ricapitolazione, sillaba, singolare.

Il primo gruppo include soprattutto sostantivi concreti, legati a determinati campi lessicali classici: animali (*bufala, caimano, tacchino*), fenomeni meteorologici (*nuvola, nebbia, temporale*), vestiti (*guanto, giubbotto*), unità di misura (*etto*), professioni (*archeologo, dietologo, musicista, pescivendolo, postino, tassista*), utensili e oggetti della vita quotidiana (*cavatappi, contenitore, cosmetico, grattugia, mestolo, pillola, stecchino* ecc.). Il gruppo più folto è quello dei cibi e delle bevande (*bruschetta, caffelatte, carbonara, cioccolata, contorno, camomilla* e tanti altri).

Ci sono poi alcuni nomi, che sono entrati a far parte della nostra quotidianità proprio in quei quindici anni che sono passati dalla pubblicazione del LIP (1993). La parola *euro* ed i termini legati alle telecomunicazioni come *decodificatore, telefonia, videogioco* erano sicuramente meno usati in quell'epoca. Osserviamo tuttavia che se gli autori avessero consultato il LIP, avrebbero dovuto includere *decoder*, invece di *decodificatore*, che pur essendo un esotismo, è attestato nel LIP. Agli inizi degli anni Novanta non si parlava di *ipermercati*, nel LIP troviamo, infatti, solo *supermercato*; nemmeno *televendita* era una delle parole più essenziali; se lo è adesso, è discutibile. In De Mauro (2000) è marcato, infatti, TS (tecnico-specialistico).

È opportuno citare alcuni casi bizzarri, tra i lemmi assenti nel LIP: di *legionario* il minimo che si può dire di rilevarne l'anacronisticità; anche la scelta di includere *lancetta* 'óramutató' è singolare; *sottocultura* è un termine tecnico dell'antropologia; *viabilità* e *traversa* sono parole di alta specificità, sostituibili con dei termini più generici e comuni, come *circolazione* e *via secondaria*. Non si capisce il motivo per cui si è deciso di usare una parola come *sottocultura*, termine tecnico

dell'antropologia. Nell'unità 7, dedicata al cinema italiano, si trovano termini come *caimano, ciclone, neorealismo, idolo, tango*; nell'unità in cui si parla d'abbigliamento (8) troviamo *miopia* e *montatura*; infine nell'unità in cui il tema principale è la *ristorazione*, appunto, è introdotta un'eccessiva quantità di termini legati all'alimentazione e alla cucina. Questi andrebbero rivisti anche dal punto di vista del valore d'uso. *Salatura*, ad esempio, è un termine prettamente tecnico. In alcuni casi abbiamo due termini sinonimici, di cui uno ben più usato dell'altro: *consumo* e *consumazione*, *dispiacere* e *rammarico*, *gusto* e *aroma*, *concorso* e *gara*, *proposta* e *suggerimento*, *succo* e *spremuta*, *marca* e *marchio*, *procedura* e *processo*, *spot* e *pubblicità*, *maglietta* e *t-shirt* ecc. Nel segno dell'economicità, in ogni caso uno dei due termini andrebbe cancellato, specialmente quando uno ha una frequenza notevolmente inferiore a quella dell'altra.

Quanto agli alterati, nella lista si trovano quasi solo diminutivi, in particolare tra i nomi di parentela: *fratellino, nipotino, sorellina*, ma non solo: *bacione, cubetto, cenone, cioccolatino, macchinetta, occhietto, oretta, scatoletta, storiella, tazzina, tubetto, vasetto*. Alcuni di questi li ritroviamo sulla lista dei lemmi assenti nel LIP, in quanto non riportate come forma sotto il sostantivo-lemma corrispondente.

I sostantivi del glossario sono concentrati per lo più nella fascia fino al rango 2000: la presenza è fitta in particolare fino al rango 1000, per il resto le voci del glossario sono sparse in ogni fascia di frequenza, infatti, non sono pochi i lemmi con ranghi pari a 6505.

Spiccano, anche in questa categoria, i termini legati all'alimentazione: *antipasto, arancia, aranciata, gnocco, mortadella, parmigiano* ecc. Vi troviamo alcuni nomi di professione: *barista, calciatore, chirurgo, commessa, giornalaio, parrucchiere, pizzaiolo, poliziotto, presentatrice, stilista*; oggetti della vita quotidiana: *aspirina, ascensore, caffettiera, dizionario*, ecc. Particolarmente strana è la presenza di *ritrovo*, accanto ad *incontro, volto* invece della ben più frequente *faccia*, per non parlare di *maturazione, stagionatura*, termini tecnici dell'industria alimentare. Sorprendono poi i termini sinonimici *agevolazione* e *facilitazione*, entrambi assenti nel LIP. Non è chiaro perché il discente debba apprendere due termini marcati entrambi TS in De Mauro (2000), che peraltro in ambito non tecnico possono essere sostituiti con il ben più frequente *sconto*, del resto attestato nel manuale.

Rapportando la somma dei termini assenti nel LIP e di quelli aventi una frequenza inferiore a tre, al numero totale di sostantivi del glossario, si osserva che circa il 25% dei nomi ha una frequenza bassa, vale a dire che l'inclusione di un sostantivo su quattro è discutibile.

Tornando al confronto con il LIP, della prima fascia dal rango inferiore a 10000 mancano pochi lemmi, tutti d'importanza fondamentale però. Si tratta di:

legge, discorso, questione, politica, rispetto, dio, diritto, fondo, effetto, titolo, iniziativa, roba, maniera, valore, confronto, iniziativa, lavoratore, comune, condizione, cultura, fase, ricerca, struttura, compito, materia, lettura, dibattito, associazione, capacità, istituzione, direzione, volontà, fenomeno, segnale, comunità, opinione, ecc.

Sono tutte parole assai usate che avrebbero il diritto di comparire in un manuale per principianti.

3.2.2 Verbi

Confrontando sistematicamente i 453 verbi del glossario con quelli del LIP, emerge che alcuni verbi pur essendo assenti nel LIP, strumento di verifica utilizzato dagli autori, sono stati inclusi nel manuale. Si tratta di:

abbellire, addobbare, affettare, assaporare, digitare, drammatizzare, mascherarsi, pettinarsi, pranzare, raddoppiare, scolare, tardare, timbrare, trionfare.

Mentre nel caso di *affettare, pranzare, pettinarsi* e forse *digitare*, nonostante la bassa frequenza d'uso, la disponibilità lessicale è abbastanza alta, perciò può essere ragionevole includerli nel manuale, per gli altri lemmi non si può dire altrettanto. I verbi *assaporare, tardare, trionfare* potrebbero essere sostituiti da altri ben più frequenti, e del resto, compresi nel glossario. Scegliendo sinonimi meno raffinati e più usuali, come *provare, fare tardi* e *vincere*, l'apprendente avrebbe la possibilità di imparare termini con un ampio ambito semantico. È chiaro come tale ricchezza di vocaboli disorienti il discente e non rinforzi l'apprendimento delle espressioni di più vasta applicabilità semantica.

Altri termini sono stati inclusi nonostante abbiano una frequenza assoluta inferiore a tre:

ammirare, annoiarsi, appendere, baciare, celebrare, cenare, certificare, coccolare, convalidare, differire, esportare, grattugiare, imbucare, mescolare, passeggiare, rivivere, rosolare, sbrigarsi, sospettare, stimare.

Abbiamo elencato solamente i lemmi con un rango d'uso pari a 6505, ma se avessimo preso come limite il rango d'uso di 3000, il numero di lemmi inclusi nel glossario, la lista sarebbe stata molto più lunga. Qui appartiene anche una serie di verbi che pur non avendo una frequenza molto elevata, sono usati nei testi d'istruzione. Tra parentesi il rango d'uso: *abbinare* (3309), *commentare* (3607), *formularre* (3277), *pronunciare* (4172), *localizzare* (4081) e anche *drammatizzare* che nel LIP non figura per niente. Si citano ancora *tradire* (5623), *distrarre* (5505), *premiare* (5357), *indossare* (5008), *attrarre* (5285) *soddisfare* (4837), *trascorrere* (4728), *appassionare* (3460). Viene da chiedersi dunque, se questi verbi appartenevano ai casi «dubbi» in cui gli autori hanno consultato la lista LIP, e se la risposta è affermativa, sarebbe interessante sapere se è stato fissato un rango d'uso oltre al quale respingere le parole.

Confrontando i verbi del glossario con la fascia di più alta frequenza del LIP, in particolare con i verbi aventi un rango d'uso inferiore a 500, notiamo che, fortunatamente, mancano solo *intendere, valere* (presente però nell'espressione *vale la*

pena) e *pigliare*, che invece rappresenta una varietà familiare di *prendere* e per questa sua caratteristica stilistica è ragionevole che rimanga esclusa. Nella fascia successiva, da 500 a 1000 i verbi mancanti sono:

intervenire, riportare, buttare, rifare, dimostrare, richiamare, definire, capitare, levare, attaccare, stabilire, comprendere, costruire, occorrere, pregare, staccare, tentare.

In sintesi va rilevato che oltre ad un piccolo nucleo di verbi, assenti o aventi una bassa frequenza d'uso nel LIP, il rimanente è caratterizzato da una selezione abbastanza accurata, per gran parte con verbi di alta frequenza.

3.2.3 Aggettivi

Gli aggettivi costituiscono, con 520 elementi la seconda classe grammaticale più numerosa nel nostro glossario. Riportiamo gli aggettivi assenti nel LIP, ma presenti nel glossario:

abbottonato, abituale, accogliente, adattato, affumicato, africano, altrui, amalfitano, amaro, amichevole, analfabeta, antichissimo, apprezzato, assegnato, autobiografico, cappuccino, caprese, caratterizzato, castano, cileno, concluso, confermato, coordinato, cremoso, decaffeinato, determinativo, digitale, egizio, elencato, energetico, extravergine, farcito, fenomenale, finanziato, fondato, geniale, gestito, graduale, grattugiato, gustoso, idratante, impaziente, impensabile, impersonale, importato, indeterminativo, informato, intransitivo, irlandese, irrinunciabile, italo-americano, lavorato, leggendario, londinese, luminoso, lussuoso, melodico, mite, modale, mosso, multicolore, nutritivo, nutrizionale, nuvoloso, parabolico, partitivo, pendente, post-laurea, pubblicizzato, raggiungibile, realizzabile, reclamizzato, restante, richiesto, riconosciuto, riflessivo, rinomato, ripetuto, ritmico, rivestito, rossastro, rumoroso, saporito, saracino, satellitare, singolo, sottostante, spericolato, spiritoso, stressato, terzultimo, transitivo, trascorso, tricolore, usato, vedente, veneziano.

La lista contiene ben 97 aggettivi, da cui possiamo concludere che più del 18% degli aggettivi è assente nel LIP! Ciò significa in pratica che un aggettivo su cinque non compare nella comunicazione orale.

Alcune scelte lessicali degli autori, nonostante non siano presenti nel LIP, sono da difendere. La mancanza di *determinativo, impersonale, indeterminativo, intransitivo, modale, partitivo, riflessivo, transitivo* si deve al loro carattere nettamente grammaticale. Sono parole che pur non avendo una frequenza elevata, a ragione sono incluse in un libro didattico.

Tuttavia non mancano le scelte lessicali bizzarre. Ad esempio *satellitare* e *digitale* sono termini appartenenti al mondo delle telecomunicazioni. Altamente tec-

nici sono *nutrizionale, extravergine, post-laurea* che ben difficilmente uno straniero avrà occasione di usare. Ci sono poi alcuni aggettivi che mancano nel LIP per la loro ricercatezza. Uno straniero non ha un bisogno pressante di imparare, almeno nei primi stadi dell'apprendimento, parole come *irrinunciabile, rinomato, sapori-to, fenomenale e geniale*, anche perché li può facilmente sostituire con termini più comuni che peraltro fanno parte del glossario (*necessario, famoso, gustoso, fantastico*). Lo stesso vale per *rossastro*: ad un livello elementare il discente non ha bisogno di esprimere sfumature del genere. La mancata economicità si nota nell'inclusione di due aggettivi del tutto sinonimici, *reclamizzato e pubblicizzato*, di cui né l'uno né l'altro figura nel LIP. Emerge poi una serie di aggettivi denominativi, derivati da nomi propri: *cileno, amalfitano, londinese, veneziano*, sulla cui inclusione in un manuale di primo apprendimento occorrerebbe ripensare, soprattutto perché lo stesso contenuto semantico può essere espresso con un sintagma preposizionale trasparente (es. *del Cile, di Londra*), nei quali il nome ha un'evidente priorità semantica rispetto all'aggettivo e, solitamente, più alta frequenza.

Altrettanto parecchi sono gli aggettivi presenti nel glossario, ed aventi nel LIP un rango d'uso pari a 6505. Anche in questo gruppo non mancano gli aggettivi denominativi: *argentino, australiano, austriaco, bolognese, canadese, marocchino, ungherese*. Ripetiamo le osservazioni di sopra: è inutile caricare la memoria dell'apprendente di aggettivi che egli non ha un bisogno pressante di imparare dal momento che facilmente li può sostituire con dei sintagmi preposizionali. Le stesse considerazioni valgono per aggettivi come *estivo, forestale, terrestre*. Straordinario è l'uso del termine *agroalimentare*, marcato TS in De Mauro (2000); risentono di troppa ricercatezza stilistica i termini *ignoto, roseo* (quest'ultimo compare accanto a *rosa e rossastro*). È anche strano l'uso aggettivale del prefissoide *mini*.

Nonostante una parte notevole di aggettivi sia assente o abbia una bassa frequenza nella lista LIP, per gli aggettivi aventi un rango inferiore a 1000, la consistenza tra il LIP e il nostro glossario è impressionante. Mancano solo alcuni aggettivi: *proprio, pubblico, tale, attuale, determinato, tecnico, fisico, valido, superiore, specifico, convinto*. La fascia successiva, dal rango 1000 a 1500, invece, avrebbe potuto contribuire notevolmente all'arricchimento della classe degli avverbi.

È questa la categoria grammaticale i cui esponenti richiederebbero la revisione più profonda, da un lato tramite l'espunzione di gran parte dei lemmi assenti nel LIP o attestati con un basso valore d'uso, d'altro lato immettendo gli aggettivi con un rango d'uso inferiore a 2000.

3.2.4 Avverbi

La categoria degli avverbi è di solito una delle più problematiche, perché vi sono assegnate molte parole la cui funzione non è facilmente riconducibile ad una delle altre parti del discorso (cfr. LIP 1993: 89). Nel nostro caso gli autori hanno provveduto per risolvere questo problema: l'unica classe grammaticale, indicata abbastanza sistematicamente nel glossario originale è quella degli avverbi. La relativa numerosità di questa categoria si deve al fatto che accanto ai 126 avverbi troviamo ben

72 locuzioni avverbiali, che però saranno esaminate più avanti. Per adesso si vedano gli avverbi non polirematici.

Soltanto due sono i lemmi assenti nel LIP: *dettagliatamente* e *distrattamente*, mentre gli avverbi *dove* e *quando* sono lemmatizzati come congiunzioni, quindi mancano, nella loro funzione avverbiale, nel LIP. Tra gli avverbi più usati nel corpus LIP, in particolare tra i primi 500 mancano solo *completamente*, *chiaramente*, *mo'*, *neanche*. Di *mo'* occorre rilevare che fa parte della varietà centro-meridionale dell'italiano, e quindi è comprensibile la scelta degli autori di escluderla come voce marcata dal punto di vista geografico. Avverbi presenti nel glossario ma aventi un rango pari a 6505 nel LIP sono: *elegantemente*, *raramente*.

Della fascia da 500 a 1000 andrebbero inseriti: *esatto*, *giustamente*, *evidentemente*, *effettivamente*, *eventualmente*, *nulla*, *normalmente*; continuando con la fascia tra 1000 e 1500 avremmo anche *immediatamente*, *personalmente*, *giusto*, *estremamente*, *perfettamente*, *sinceramente* ecc.

Considerati i risultati di sopra, si conclude che gli avverbi impiegati hanno una loro legittimità riscontrabile nel LIP e così la classe degli avverbi risulta quella più equilibrata.

3.2.5 Esotismi

Gli esotismi sono termini d'origine straniera, ovvero prestiti da altre lingue, marcati ES nel dizionario di riferimento usato (De Mauro 2000). Nel glossario si trovano 43 esotismi, (di cui 7 espressioni polirematiche), pari all'1,5% del totale dei lemmi. Questa percentuale sembra elevata soprattutto in vista del fatto che nel LIP gli esotismi costituiscono solo 0,3% del totale dei lemmi (LIP 1993: 150).

I sostantivi sono la categoria grammaticale cui la quasi totalità degli esotismi appartiene, ad eccezione dell'aggettivo *extralarge*. La stragrande maggioranza degli esotismi è anglicismo, mentre sporadica è la presenza di francesismi. Accanto a parole ormai ben radicate e attestate con ranghi più o meno elevati anche nel LIP, come troviamo altrettanti lemmi con frequenza assoluta inferiore a tre, vale a dire con rango pari a 6505:

derby, fan, menù, manager, picnic, scooter, slogan, tailleur, zapping, extralarge.

Riportiamo i termini e le locuzioni assenti nel LIP:

bacon, brioche, chef, comfort, designer, discount, e-mail, festival, franchising, pullover, reality, shampoo, showman, souvenir, sponsor, thriller, tournée, t-shirt, call center, internet point, self service, spaghetti western, talk show.

È da notare che la metà delle parole ed espressioni straniere non è presente nel LIP. Tra i termini assenti troviamo da un lato voci presenti nell'italiano da un certo pe-

riodo, anche se con bassi indici d'uso (*chef, festival, shampoo*); d'altro lato ci sono termini entrati nella lingua negli ultimi quindici anni, passati dalla pubblicazione del LIP. Ad esempio, assente nel LIP, tuttavia ormai parte della vita quotidiana sono le voci *e-mail* ed *internet point*, il cui uso si è consolidato proprio in questi ultimi anni, pertanto da un lato è comprensibile che non faccia parte del LIP, d'altro lato è giusto che sia insegnato anche a livello elementare. Per il resto si tratta quasi esclusivamente di termini, la cui appartenenza al lessico italiano di base è almeno dubitabile. Ci si chiede quando mai l'allievo avrà il bisogno di dire o di capire le parole *franchising* e *discount*, marcati entrambi TS (tecnico-specialistico) in De Mauro (2000). Pur trattandosi di parole ormai diffuse a livello internazionale, la loro sfera d'uso rimane quello dell'economia e del commercio, quindi a maggior ragione questi termini dovrebbero figurare in un manuale di linguaggio economico. Considerazioni identiche valgono per la parola *sponsor*. Siccome il rispettivo verbo *sponsorizzare* è attestato nel LIP con il rango d'uso 4407, è lecito chiedersi perché il sostantivo ha avuto la precedenza. L'introduzione di altre parole (*spot, show, fan, brioche, derby, scooter, showman, souvenir, bacon, t-shirt, pullover*) è altrettanto incomprensibile in vista del fatto che il loro corrispondente italiano, oltre ad avere un valore d'uso ben più elevato, per la maggior parte, è incluso anche nel glossario.

Sicuramente sarebbe più utile introdurre in sede didattica solo quegli esotismi che sono entrati stabilmente nella lingua italiana, e quindi hanno una certa frequenza nell'uso, sempre a patto che non abbiano un loro corrispondente italiano.

3.2.6 Nomi propri

Fanno parte di questo gruppo i nomi di ditte e marche, i nomi geografici, le denominazioni di monumenti, personaggi famosi ecc. Lo spoglio ha dato origine a 86 nomi propri, di cui 73 tratti dal *Libro* e 13 dal *Quaderno*. Tra i 75 nomi propri del *Libro*, solo 4 sono proposti nei brani audio. La categoria più numerosa è quella dei nomi geografici, in particolare i nomi di Paesi (18) e città (26). Sono presenti i seguenti Paesi con le rispettive capitali: l'*Italia* (anche col nome *Belpaese*), la *Francia*, l'*Inghilterra*, la *Spagna*, il *Portogallo*, la *Svizzera*, mentre senza le loro capitali sono nominate la *Germania*, l'*Olanda*, il *Belgio*, l'*Ungheria*, la *Russia*, il *Marocco*, e tra i Paesi d'oltremare *gli Stati Uniti*, la *Cina*, l'*Australia*, il *Brasile* e l'*Argentina*. Sorprende la presenza dell'*Ungheria*, che compare come unica tra i Paesi dell'Europa centro-orientale, soppiantando perfino la *Slovenia*, che pur essendo confinante con l'Italia, rimane assente. Non c'è da meravigliarsi dell'inclusione del *Marocco*, giacché la sua presenza è giustificata da evidenti ragioni socio-politiche della realtà italiana, né della *Cina*, scelta probabilmente motivata dalle enormi potenzialità economiche di questo paese.

Considerando i nomi delle città, troviamo 8 nomi di città non italiane, tra cui oltre a quelle europee anche *Hollywood* e *Cartagine*, e 18 nomi di città italiane, di cui sono menzionati nel glossario più di una volta *Roma*, *Milano*, *Napoli*, *Firenze*, *Pisa*, *Perugia*. Tra i nomi geografici troviamo i mari che circondano l'Italia e *le Alpi*, ma non l'*Appennino*.

Tredici sono i nomi di personaggi di cui solo due, *Verdi* e *Boccaccio*, sono legati alla cultura italiana, del resto si tratta per lo più di personaggi storici, come *Cesare*, *Cleopatra*, *Romolo*, *Remo*, *Annibale ecc.* Abbiamo inoltre il nome di *Cristo* e della *Vergine Maria*, e in segno di un qualche universalismo religioso, anche di *Budda*.

Sono relativamente numerosi i marchionimi: accanto a *Ferrari*, *Aprilia*, *Lancia*, abbiamo *Parmigiano Reggiano*, *Grana Padano* e *Moka*, mentre i nomi di monumenti italiani si restringono al *Colosseo*, al *Maschio Angioino* e alla *Scala*. Tra i nomi d'istituzioni spiccano due squadre di calcio, la *Juve* e il *Milan* e certamente non può mancare l'*Unione Europea*.

3.2.7 Interiezioni e fonosimboli

Come rilevato da Voghera nel LIP (1993: 91) le interiezioni non corrispondono ad una classe grammaticale definita morfologicamente o funzionalmente: si tratta piuttosto di segni che realizzano un atto linguistico intero, senza integrarsi in un'unità di rango maggiore. Possono essere usate come interiezioni parole appartenenti a categorie grammaticali diverse: *prego* (verbo), *bene* (avverbio), *peccato* (sostantivo), *forte* (aggettivo). L'attribuzione della marca «interiezione» è avvenuta in ogni caso in base al valore pragmatico della parola nel contesto in cui è stata usata. La nostra lista contiene 29 interiezioni che si suddividono in 22 interiezioni semplici e 7 polirematiche interiettive, in più 3 fonosimboli. Tra le interiezioni è particolarmente numeroso il gruppo di parole ed espressioni di saluto, la cui funzione è di marcare l'inizio o la fine di un'interazione verbale: *buongiorno*, *ciao*, *salve*, *a stasera*. Del resto le interiezioni esprimono disappunto, dispiacere: *uffa*, *mannaggia*, *accidenti*, *fa schifo*; piacere: *che bello*, *d'accordo*, *va be'*; sorpresa: *macché*; *ma dai*, *però*; oppure ringraziamento: *grazie*, *di niente*, *prego*.

Abbiamo inoltre isolato un piccolo sottoinsieme dei fonosimboli. Sono sequenze foniche che non hanno un significato lessicale, ma possono avere una o più letture olofrastiche. Tre sono i fonosimboli lemmatizzati nella nostra lista, trascritti come *beh*, *mah*, *ehi*. È difficile dare un traduce per queste sequenze, infatti, non sono incluse nel glossario italiano-ungherese, perciò si è deciso di individuare la loro funzione discorsiva prevalente. In mancanza di un inventario esauriente dei fonosimboli usati in italiano, si è fatto uso della lista di frequenza dei fonosimboli, contenuta nel LIP (1993: 92–93). Si è rivelato che ciascuna delle tre sequenze è contenuta tra i 36 fonosimboli del LIP: la più frequente è *beh*, trascritta però *be'*, come segnalatore dell'inizio di un turno di conversazione, che registra 266 occorrenze nel corpus LIP; seguita da *mah*, che secondo il LIP esprime incredulità e figura 71 volte nel corpus; infine segue *ehi*, voce di richiamo o di saluto, con 9 occorrenze (LIP 1993: 531). Considerata l'alta incidenza dei fonosimboli nel linguaggio parlato, è lodevole il tentativo degli autori di far conoscere all'apprendente queste sequenze tanto importanti dal punto di vista pragmatico.

3.2.8 Polirematiche

Per la verifica della frequenza delle locuzioni abbiamo utilizzato la lista n. 5 del LIP che registra 1.933 polirematiche (pp. 532–540). Se il LIP è stato il primo a registrare sistematicamente tali unità, oggi disponiamo di vari altri strumenti per verificare l'effettivo uso delle espressioni polirematiche, tra cui la lista della società Èulogos (www.eulogos.net). Le espressioni, organizzate alfabeticamente e per rango d'uso, sono state raccolte nel corso di analisi di vari testi e corpora. Abbiamo preferito ricorrere, oltre al LIP, perché l'elenco registra un numero consistente di polirematiche non presenti nel LIP.

In base ad un confronto sistematico con la lista Èulogos e con il LIP, si rileva che più della metà, esattamente il 57% delle locuzioni del glossario non compare in nessuna delle due liste. Ne riportiamo alcune:

al forno, all'arrabbiata, all'italiana, di provincia, in gamba, vero e proprio, a lungo, a pezzi, al massimo, alla grande, alla spina, d'altra parte, di conseguenza, da parte, da solo, in altri termini, in continuazione, in particolare, l'altro ieri, per forza, per niente, sì e no, tempo fa, a stasera, cassetta per le lettere, call center, buca delle lettere, chilometro orario, codice d'avviamento fiscale, prezzo fisso, centro commerciale, chilometro orario, lavoro pubblico, protezione civile, ufficio postale, mettersi in testa, vacanza studio, treno ad alta velocità, avere intenzione, essere in giro, avere torto, mettersi insieme, self service, spaghetti western, fare il filo, stare insieme, tenere compagnia, ecc.

Elenchiamo di seguito le locuzioni assenti nel LIP, ma presenti nella lista Èulogos:

alla moda, alla rinfusa, in pratica, in punto, a letto, all'interno, in base, frutto di stagione, albero genealogico, abito da sera, alta società, caffè corretto, fetta biscottata, giochi olimpici, grande schermo, occhiali da sole, occhiali da vista, pentola a pressione, participio passato, posto di lavoro, vigile del fuoco, avere paura, fare quattro passi, mandare a quel paese, prendere il sole.

Le espressioni di quest'ultimo gruppo, pur essendo assenti nel LIP, sono state ricavate da vasti corpora, e quindi sono ben attestate nell'uso corrente, il che può legittimare il loro uso nel manuale. Lo stesso vale per una serie di termini strettamente legati alla didattica dell'italiano: *passato prossimo, periodo ipotetico, numero ordinale* ecc.

Non si può dire altrettanto per le locuzioni esotiche, assenti sia nel LIP sia nella lista Èulogos, come *talk show, internet point, call center, self service, spaghetti western*; per i termini sinonimici, di cui, in conformità con il principio dell'economicità, uno dei due andrebbe cancellato: *buca delle lettere* e *cassetta per le lettere, pun-*

to d'incontro e punto di ritrovo. Singolare ci è parso il bisogno che gli autori hanno sentito di impiegare le espressioni *lavoro pubblico, protezione civile, codice di avviamento postale*, ciascuno di carattere tecnico-specialistico. Anche l'introduzione di *albero genealogico* andrebbe evitato in un libro per principianti. Risentono di ricercatezza stilistica le espressioni come *in altri termini, di conseguenza, in particolare*, che in un manuale per principianti dovrebbero essere proposti al massimo per l'apprendimento passivo, ma sicuramente non come espressioni utili per scrivere una lettera, come avviene nel manuale alla fine dell'unità 3.

Sofferamoci sul caso di *alla rinfusa*. È da rilevare che oltre a non apparire nel LIP, tale espressione è usata raramente in italiano. Se gli autori avessero voluto suggerire un'espressione più corrente, avrebbero potuto sfruttare il più frequente *senza ordine*. Questa locuzione, se è meno caratteristica, offre però il vantaggio dell'uso di due termini aventi una ricca frequenza, mentre la voce *rinfusa* è usata, oltre alla locuzione in oggetto, solo in ambito tecnico-specialistico. Lo studente ha così memorizzato una voce che non avrà (quasi) mai occasione di usare e di sentire.

Confrontando ancora il glossario con le voci di frequenza superiore a 12 della lista LIP, si nota che la maggior parte di essi figura nel nostro glossario, mentre si reclama l'assenza di espressioni come:

senz'altro, punto di vista, rendersi conto, in effetti, ogni tanto, in modo che, senz'altro, a parte che, tutto sommato, d'altra parte, a volte, essere in grado, carta d'identità, dopo di che, a proposito.

Benché l'assenza di questi termini sia un difetto importante, è lodevole la scelta degli autori di includere alcuni termini legati strettamente alla realtà quotidiana, come *vigile del fuoco, vigile urbano, centro commerciale, settimana bianca, caffè corretto*.

In sintesi, mentre per circa la metà delle espressioni non si può che approvare la scelta degli autori, l'altra metà della lista andrebbe rivista sotto il profilo della frequenza d'uso, con particolare riguardo alle locuzioni avverbiali e verbali. Uno strumento prezioso per il controllo potrebbe essere appunto la lista *Èulogos*, ma soprattutto il GRADIT o il *Dizionario per il terzo millennio* di De Mauro (2000) che registrano entrambi sistematicamente le locuzioni insieme alla loro marca d'uso.

4 CONCLUSIONI

Riportiamo di seguito le percentuali di lemmi assenti nel LIP o aventi una frequenza d'occorrenza inferiore a tre, distribuiti secondo categorie grammaticali. Come si legge nella tabella, tra le categorie maggiori sono i sostantivi e gli aggettivi che richiederebbero la revisione più profonda.

	Sostantivi	Aggettivi	Verbi	Avverbi	Esotismi	Poli-rematiche
Percentuale di lemmi assenti nel LIP	13,4%	18,7%	3,1%	3,2%	50%	73,5% (54,7%)*
Percentuale di lemmi con frequenza < 3	12,7%	12,9%	4,4%	1,6%	26%	12,4%

*Tra parentesi è riportata la percentuale di lemmi assenti sia nel LIP che nella lista Èulogos. Percentuale di lemmi assenti o aventi una frequenza inferiore a tre

Spiccano le percentuali di aggettivi: un aggettivo su cinque è completamente assente nel LIP, e sommandovi la percentuale di aggettivi di bassa frequenza, si ottiene che quasi ogni secondo aggettivo andrebbe riconsiderato in base al LIP. Seguendo l'identico ragionamento, ogni quarto sostantivo richiederebbe una verifica. Com'era prevedibile, la maggiore corrispondenza tra i dati del LIP e i lemmi del glossario si riscontra nel caso degli avverbi ed aggettivi: in ambedue categorie la percentuale di lemmi poco frequenti è esigua. In base al LIP andrebbero eliminati tre quarti degli esotismi, mentre nel caso delle polirematiche questo valore è ancora più elevato, anche se, come è stato osservato, esistono ormai altri strumenti di verifica che rappresentano meglio del LIP il valore d'uso delle locuzioni.

Pare di poter affermare che il manuale è stato realizzato più sulla base della competenza linguistica personale degli autori, e non tanto in base ai puri dati di frequenza. Sembra che l'uso che gli autori hanno fatto del LIP è stato assai sporadico, per non dire casuale. Basare le scelte lessicali di un manuale sulla sensibilità linguistica degli autori ha il pregio di permettere l'inclusione di una serie di parole che pur non avendo un'altissima frequenza nei testi scritti e parlati, sono ben note a tutti gli italiani, appartengono cioè alla classe delle parole d'alta disponibilità, come vedremo di seguito. D'altra parte però, a questa sensibilità per le conoscenze lessicali dei parlanti nativi non si è associato il tentativo di seguire, almeno in questa primissima fase dell'apprendimento, il criterio del «minimo sforzo», che impone di selezionare i termini d'impiego più frequente e di più vasta applicabilità semantica che meglio si combinano con altre parole. Non si è riusciti, infatti, ad escludere del tutto i tecnicismi, gli esotismi ed i termini di bassa frequenza. Accanto ad una notevole quantità di termini generici nel glossario si trovano voci d'alta preziosità linguistica, ben sostituibili con perifrasi o altre parole più semplici e più usate. Sotto quest'aspetto andrebbero rivisti in particolare gli aggettivi e i sostantivi, con particolare riguardo a quelli di origine straniera.

Potrà sembrare che il manuale sia criticato per alcune scelte lessicali. In realtà non si può dire che la scelta di certe parole fosse sbagliata in quel preciso contesto, ma si vuole riflettere se un determinato tipo di scelte, basate sulla competenza degli autori, sia funzionale in una grammatica di primo apprendimento di una L2, o se piuttosto non si debbano rifare a liste di frequenza e/o vocabolari di base, per evitare gli sforzi improduttivi da parte dell'apprendente.

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

DE MAURO T., MANCINI F., VEDOVELLI M., VOGHERA M. (1993) *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, Etaslibri. (LIP)

DE MAURO T. (a cura di) (2000) *Dizionario italiano per il terzo millennio*, Torino, Paravia.

MARIN T., MAGNELLI S. (2006) *Nuovo progetto italiano 1. Corso multimediale di lingua e civiltà italiana*, Roma, Edilingua.

Olasz-magyar szótizedet. Supplemto per studenti ungheresi (2006) Roma, Edilingua.

N O T E

¹ La versione italiano-ungherese del glossario è stata pubblicata nel 2006 a cura di Studio Italia.

² Dal punto di vista didattico è anche discutibile quanto è opportuno introdurre vocaboli nuovi nei test finale e di ricapitolazione, volti a verificare le conoscenze acquisite nelle unità precedenti, e che, in teoria, non dovrebbero contenere materiale nuovo.

Teatro
e
filosofia

L'opera italiana alla *fin de siècle*

ENIKÓ HARASZTI

IL VERISMO MUSICALE

«L'anno ammazzato compare Turiddu!» – il grido della popolana che denuncia il delitto d'onore compiuto nella *Cavalleria rusticana* condusse l'opera italiana lungo una strada assai diversa rispetto a quella calcata dalla precedente produzione operistica; non solo diversa, ma anche poco conosciuta e trattata se si considerano i numerosi studi che trattano l'epoca del *bel canto* e la produzione verdiana. Nella mia relazione intendo esaminare gli aspetti più salienti del melodramma italiano della *fin de siècle*: vorrei in primo luogo analizzare la prima fase dell'opera verista, ovvero il *filone rusticano*, altrimenti detto *opera dei bassifondi* o *melodramma plebeo* – facendo una rassegna delle sue caratteristiche più rilevanti. Devo qui prescindere da una più dettagliata analisi della seconda fase del verismo musicale: al *filone storico* dedicherò soltanto una breve parte – omettendo quasi per intero la produzione pucciniana, assai nota e già ampiamente trattata.

La data di nascita della *Cavalleria rusticana* (17 maggio 1890) è stata assunta dalla storia come termine di riferimento, come spartiacque per tracciare l'evoluzione del melodramma italiano di fine Ottocento. Questa prima opera del cosiddetto verismo musicale, tratta dall'omonimo testo di Giovanni Verga,¹ venne composta in occasione di un concorso bandito dalla Casa Editrice Sonzogno di Milano.

La comune collaborazione con il Sonzogno (se si esclude Giacomo Puccini, che scrisse per la Casa Editrice Ricordi) riunisce Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano e Francesco Cilea sotto l'etichetta di *Giovane Scuola*.² In alternativa a questo termine si usa anche la denominazione *Scuola verista*, ri-

conducibile al fatto che i musicisti di questa scuola si allontanarono dai soggetti di carattere romantico. Essi preferirono personaggi tratti dall'ambiente popolare o borghese, anche se violenti, perché animati da passioni più vicine a quelle della gente comune, concepiti non solamente dalla fantasia dell'autore, ma colti nella loro realtà e, dunque, più ricchi di umanità. I pezzi dei compositori del filone verista sono caratterizzati dalla varietà della ricerca di temi e di realizzazioni drammaturgiche nuove rispetto all'esperienza verdiana.³

Dopo lo strepitoso successo di Mascagni, quasi tutti i giovani maestri si cimentarono in questo genere, componendo opere brevi, ambientate quasi sempre tra la plebe del Mezzogiorno d'Italia.⁴

IL MELODRAMMA PLEBEO O L'OPERA DEI BASSIFONDI

Le opere della prima fase vennero denominate *opere dei bassifondi* oppure melodrammi *plebei*. Il pubblico della piccola-media borghesia era contento di vedere finalmente i «vinti»⁵ sulla scena, dopo che per secoli erano stati i nobili a dominarla, ma ben presto si stancò anche dell'opera dei *bassifondi*, l'opera *a coltellate*, e i compositori tornarono ai soggetti *storici*, sia pure con un linguaggio librettistico tratto dalla quotidianità.

La tipologia melodrammatica definita *plebea* naturalmente non è un blocco a sé stante: il suo linguaggio deriva in parte dal melodramma romantico, in parte dalle esperienze letterarie coeve. In verità si possono riconoscere germi del verismo già nella *Carmen* bizetiana,⁶ e in una parte della produzione verdiana.⁷ L'autore esiliò la lotta verdiana tra Bene e Male per mettere in scena il conflitto quotidiano e verosimile tra uomo e donna. Lo spettacolo, invece, rimase quello tradizionale: belle melodie, appassionanti storie d'amore, ma di veristico nel senso letterario, vi era poco. Con le parole di ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL: «Benché la denominazione di verismo, letterario e operistico, sia d'epoca [...] si tende oggi a considerare quella coincidenza un incontro mancato»⁸.

Per definizione, il dramma *plebeo* deve essere ambientato fra gente di umile estrazione: alla ricerca di sensazioni forti, i compositori veristi rappresentarono nelle loro opere i ceti medi. La tematica amorosa, carissima agli operisti di ogni epoca, venne riadattata a persone di bassa condizione sociale ed acquistò aspetti primordiali, a volte perfino brutali.⁹

Il tratto peculiare delle opere *plebee*, innovativo ma al tempo stesso estremamente vincolante, sta nel fatto che la vicenda deve svolgersi in un ambiente contemporaneo alla rappresentazione e l'argomento deve essere attuale, tratto addirittura dalla cronaca quotidiana.¹⁰ Le caratteristiche cardinali del libretto operistico *plebeo* sono: delitto d'onore, violenta tragedia finale, scene di gelosia, folklorismo che spesso degenera in maniera.

LA STRUTTURA; LA TIPOLOGIA DEGLI INTRECCI D'AMORE

La struttura tipica dell'opera *plebea* consiste di un atto unico, che può talvolta prevedere una cesura rappresentata da un intermezzo sinfonico (*Pagliacci*, le due *Cavalleria*). Non ci sono più tagli netti tra scena, duetti, aria, e talvolta l'atto finisce con battute parlate¹¹. Le forme chiuse divengono sempre più rare e sono riservate a scene di evasione: serenate, brindisi, preghiere.

Buona parte delle opere *plebee* presenta – come dichiara Ruggero Leoncavallo nel *Prologo* dei *Pagliacci* – «uno squarcio di vita», una *tranche de vie* priva di un vero sviluppo drammatico, senza le complicazioni tipiche di molte trame complesse del teatro romantico.¹²

Gli intrecci non sono ricchi di avvenimenti (non si complica, quindi, l'azione), ma presentano una struttura quasi a due movimenti, entro cui è possibile individuare uno schema: A ama B, riamato/a. Il marito C ignora questo rapporto. Ad un certo punto, C viene a conoscenza della situazione, per cui vi è il finale tragico: C uccide A o B oppure ambedue: il/la consorte e l'amante.

Il melodramma, in genere, ha come struttura-base una vicenda amorosa, dove il rapporto amoroso è collocato all'interno di una vicenda di carattere storico. Prendendo in esame la produzione verdiana, possiamo notare l'unica eccezione di *Macbeth*, in cui è assente qualsiasi relazione d'amore fra i personaggi. In generale potremmo dichiarare che una delle caratteristiche comuni alle opere verdiane è l'assoluta moralità dei rapporti amorosi. Gli amanti si possono legittimamente desiderare, ma sono diverse le cause per cui non possono amarsi realmente: ad esempio per la rivalità di un oppositore (il Conte di Luna ne *Il trovatore*, Carlos ne *La forza del destino*), per concezioni morali che vengono considerate ingiuste anche implicitamente (il vecchio Germont ne *La traviata*), o per un inganno (*Attila*, o Jago).

In nessun'opera verdiana si assiste però al tradimento del consorte: non si presenta, infatti, alcun caso in cui il rapporto scandaloso sia al centro della vicenda. Nello stesso tempo nel *corpus plebeo* questo accade ben frequentemente, anzi, è la tematica più diffusa (*Mala Pasqua*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Il tabarro*). Le vicende devono presentare un contrasto a sfondo erotico e sfociare in una conclusione tragica.

Spesso la tragedia finale è palesemente inevitabile, lo si intuisce già dall'inizio del dramma: per esempio nella *Siciliana* di Turiddu che esprime la consequenzialità amore-morte: «Ntra la porta tua lu sangu è sparsu, l e nun me mporta si ce moru accisu [...]», o similmente nella canzonetta del venditore de *Il tabarro*: «Chi ha vissuto per amore, l per amore si morì», ma anche nella canzone della Frugola: «[...] aspettar così la morte, l che è rimedio d'ogni male». Amore e morte si equivalgono in Puccini; quest'ultimo, infatti, considerò l'amore come una colpa tragica che doveva essere espiata con la morte.

TRATTI STILISTICI: L'OPERA VERISTA E LA TRADIZIONE LIBRETTISTICA

Nonostante l'intenzionale rottura con il verismo letterario, e anche con quello operistico, certe strutture espressive romantiche rimangono ancora nel melodramma *plebeo*. Ne è un esempio il *topos* della prospettiva di un futuro migliore (dal famoso duetto «Parigi, o Cara, noi lasceremo» de *La traviata*, al duetto dei *Pagliacci* e de *Il tabarro*).¹³ Un'altra tecnica espressiva molto usata, attinta dal melodramma romantico, è quella delle *rimembranze* del personaggio ai tempi felici (dall'*Otello* al *Tabarro*).¹⁴

Secondo CARL DAHLHAUS¹⁵ il libretto verista diventa meno verista della novella e del dramma con la versificazione del testo in prosa. Wagner non applicava alle sue opere le tecniche tradizionali del melodramma e, scrivendo egli stesso i propri libretti, poteva usare ampiamente lo *Sprechgesang* senza le rime, senza la struttura strofica. I librettisti veristi non tentarono neppure di abbandonare la struttura strofica e le rime – anche se, così facendo, si sarebbero avvicinati molto di più al linguaggio reale e contemporaneo.

IL «CANTO - NEL - CANTO»¹⁶

Indichiamo con l'espressione *canto-nel-canto* i passaggi del melodramma in cui i personaggi cantano con intenzioni realmente musicali. Questo fenomeno, naturalmente, non nasce con il melodramma *plebeo*, ma molto prima: trova diffusa applicazione già nel Romanticismo.¹⁷

Il canto sulla scena rappresenta effettivamente il momento di maggiore realismo nell'opera in musica: questa è l'unica occasione in cui, in una ipotetica trasposizione di un melodramma in dramma recitato, l'eloquio musicale sarebbe legittimo. Proprio per questo nei pezzi della *Giovane Scuola*, e soprattutto in quelli *plebei*, i compositori utilizzarono questo genere; in molti casi, invece, vennero ripresi gli schemi romantici, anche se parzialmente modificati.

Il *canto-nel-canto* può acquistare una connotazione folkloristica attraverso mezzi linguistici: talora compare in forma dialettale. Il primo esempio è costituito dalla cosiddetta *Siciliana* di Turiddu all'inizio della *Cavalleria rusticana*, a sipario calato («Lola che hai di latti la cammisa»). In seguito questo esempio venne imitato più volte.¹⁸

Nelle opere del gruppo napoletano le canzoni in dialetto riscossero un notevole successo, soprattutto all'estero. All'Esposizione di Vienna del 1892, l'opera d'esordio di Umberto Giordano, intitolata *Mala vita*, suscitò grande entusiasmo. Secondo la prima soprano verista, Gemma Bellincioni, questo fu il pezzo «più audacemente verista che fosse stato musicato»¹⁹. Per lo spettatore viennese assistere a *Mala vita* significò innamorarsi, si direbbe *turisticamente*, di un ambiente che gli era estraneo – in altre parole, fu come guardare Napoli su una cartolina illustrata.

Un altro momento in cui nelle opere si canta è quello del brindisi, che ha però precedenti romantici, con numerosi esempi in Verdi («Libiam nei lieti calici» – *La traviata*, «Si colmi il calice» – *Macbeth*), e con il famoso «Viva il vino spumeggiante» che troviamo nella *Cavalleria rusticana*.

IL POPOLO NEL MELODRAMMA PLEBEO ;
IL COLORE LOCALE: LINGUAGGIO, SCENE
DI MASSA, RELIGIONE, ELEMENTO MAFIOSO

La comparsa del tema del popolo può essere legata alla cosiddetta *questione meridionale* – da qui nasce la rappresentazione del *meridionalismo* nel teatro d'opera. Tuttavia, sin dalla prima opera verista manca al popolo una voce sincera. Questa incapacità di esprimere un popolo nella sua realtà, riducendolo a coro melodrammatico, è la prova evidente dell'estraneità del verismo musicale dalla verità. Tale fenomeno venne commentato con sottile ironia dallo studioso RUBENS TEDESCHI:

Appena entra il coro, esce la verità e trionfa la maniera. [Il popolo] non vive di pane, ma di stornelli. [...] I contadini siciliani dipinti da Targioni – Menasci – Mascagni non hanno mai impugnato una vanga o spinto un aratro; sono dei pastori riemersi dall'arcadia letteraria [...]. L'ascoltatore può stare tranquillo: costoro non occuperanno le terre dei baroni né parteciperanno a scioperi agrari. Sono poveri di buona pasta che vanno in chiesa alla domenica, si comunicano regolarmente e, se gli scappa una coltella, è per l'onore.²⁰

Nelle opere *plebee* si ritrovano frequentemente scene di massa: il popolo è generalmente radunato per una festa religiosa o profana (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*), appaiono i venditori con le loro merci, oppure i popolani giocano a morra (*Malavita*) o brindano e si preparano per la messa.

Solo in alcune delle opere *plebee* i librettisti utilizzarono il dialetto per ottenere una tinta folkloristica, mentre pochissimi sono i libretti scritti totalmente in dialetto (per esempio il testo dell'opera intitolata *A San Francisco*, riduzione dell'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo). Questi libretti sono innovativi anche per l'abbandono delle formule librettistiche delle opere del *bel canto* e delle opere romantiche, le forme auliche volte a trattare argomenti elevati e sublimi: qui il livello linguistico segue il cambiamento del contenuto ma, nello stesso tempo, avviene molto frequentemente che i personaggi *plebei* si esprimono come eroi da melodramma romantico.²¹ Il linguaggio dei libretti veristi viene però spogliato dagli ornamenti di memoria barocca ed è assai lontano dal linguaggio aulico e shakespeariano delle opere verdiane. Allo stesso tempo, il *modus esprimendi* rimane lontano dalla banalità o dalla prosaicità, mentre si conserva lo stile elevato. La difficoltà era rappresentata dal tentativo di trovare un accordo tra aspetti inconciliabili: da una parte la semplicità dell'ambiente e delle persone, la naturalezza spesso brutale del linguaggio, dall'altra parte il rispetto dovuto alle forme poetiche – così come inteso anche dal librettista verista, Checchi.²²

Il tono regionale può essere ottenuto anche attraverso l'inserimento di usi e costumi tipicamente locali – come il morso di sfida di Turiddu e compar Alfio nella *Cavalleria rusticana*. Anche la superstizione è una caratteristica comune a tante opere *plebee* (per esempio il voto di Vito Amante nella *Mala vita*).

Le opere *plebee* sono spesso filtrate dalla religione: vi sono preghiere solistiche («Gesù mio d'amore» nella *Mala vita*), ma non mancano i momenti corali (per esempio «Regina coeli... Inneggiamo» della *Cavalleria rusticana*). La figura ricorrente del linguaggio religioso è Maria. Su di Lei, i personaggi di queste opere giurano, la invocano, la pregano, addirittura imprecano contro di lei (come Tonio nei *Pagliacci* o Santuzza nella *Cavalleria rusticana*).²³ In queste opere la religiosità non è solo qualcosa di esteriore, ma pervade il dramma stesso.

Nel trattare le *opere dei bassifondi* non possiamo tralasciare la caratteristica intrinseca delle storie meridionali: l'elemento mafioso. Esso non appare in tutte le opere *plebee* meridionali, ma ci sono alcuni titoli eloquenti (per esempio: *Un mafioso*, che porta sulla scena modelli di comportamento, numerosi termini gergali). È importante l'opera di Spinelli, intitolata *A Basso Porto*, dove si assiste a un vero tribunale di camorristi; e vi è inoltre l'opera di Wolf-Ferrari, *I gioielli della Madonna*, dove il protagonista è un vero e proprio capo camorrista.

LA MUSICA E IL CANTO

Per quanto riguarda la musica, queste opere ripresero lo stile della *Cavalleria rusticana*: grandi melodie per i protagonisti, scarse colonne sonore per i personaggi secondari – a differenza di Puccini, in ugual modo interessato alla caratterizzazione di una figurina anche secondaria, così come a quella dei personaggi principali.²⁴ L'orchestra assume un ruolo molto importante: non viene utilizzata solo per accompagnare i cantanti ma serve ad esprimere anche la voce del compositore, il quale utilizza effetti scenici talvolta sorprendenti (come il clacson delle automobili ne *Il tabarro*, o il campanello elettrico adoperato nella *Fedora* di Umberto Giordano).

Il canto stesso si trasforma. Si ricerca un *recitativo melodico* molto vicino al parlato quotidiano: l'opera verista ha un vocabolario sonoro che tende al declamato, spesso all'urlato. Non si richiedono più obbligatoriamente la finezza della voce e la preparazione tecnica nel senso del *bel canto*: questo stile, detto anche *veristico*, è invece caratterizzato dagli acuti forti, dal canto declamato accentato da un diverso timbro della voce – ad esempio l'utilizzo frequente della risonanza del petto anche da parte delle donne – e dagli effetti non musicali come il grido, il sospiro, le risate isteriche.²⁵

IL FILONE STORICO²⁶ E LA PRODUZIONE
OPERISTICA INTERNAZIONALE DELLA *FIN DE SIÈCLE*

Similmente al verismo letterario, sul versante dell'opera possiamo individuare un filone di soggetti propriamente veristici situati in una gamma di argomenti socialmente molto ampia (si pensi ai protagonisti della *Tosca*, dell'*Andrea Chénier* o dell'*Adriana Lecouvreur*). Vi è una tendenza a restringere la definizione di verismo musicale ai drammi rustici o incentrati sulla vita dei poveri di città, ma se si considerano il tipo di vocalità e le strutture drammaturgico-musicali, se ne può parlare anche a proposito di drammi che presentano un soggetto *aristocratico* o *borghese*. Questi ultimi drammi, definibili anche come *sociali* o *storici* (in realtà pseudo-storici), attraverso il metodo veristico sono visti da un'ottica diversa rispetto a quella romantica. Le passioni e la drammaturgia degli eventi, la struttura delle scene e dei dialoghi, tendono a presentare i personaggi nella loro complessità psicologica, attraverso i tratti più umani, marcatamente terreni del loro carattere, non esitando a mostrare anche i lati deboli, o addirittura negativi, di un personaggio tradizionalmente positivo. Per l'opera verista non è più importante il contenuto storico, ma riceve maggior risalto la passione ardente e ciò che avviene nell'anima. L'ambiente non contribuisce tuttavia in alcun modo alla spiegazione e al chiarimento dell'azione, a differenza di quanto avviene nella letteratura verista: i diversi ambienti non rispondono ad un'esigenza di approfondimento sociale, bensì fungono da attrazione folkloristica (dalla *Cavalleria* alla *Mala vita* fino a *La fanciulla del West*).

Il verismo nel teatro lirico si prefigge anche lo scopo di far riaccostare al mondo dell'opera l'uomo medio: egli può rivedere sul palcoscenico se stesso e vicende vicine alla sua vita. In quell'epoca diventò più frequente l'inserimento della vita degli artisti quale soggetto dell'opera, e l'artista divenne una sorta di collante tra scena e pubblico (i saltimbanchi dei *Pagliacci*, la diva e il pittore dalla *Tosca*, il poeta dall'*Andrea Chénier*, l'attrice dall'*Adriana Lecouvreur*).

Ritengo che un tratto peculiare distingua le opere che per la vicenda, per il tema e per la musica possono essere chiamate *più veriste* rispetto alle altre: in esse non abbiamo personaggi in qualche modo assolvibili: tutti i personaggi principali hanno una colpa tragica che non può essere espiata, se non con la morte.²⁷ Così nei *Pagliacci*, ne *Il tabarro* e nella *Cavalleria rusticana* non abbiamo personaggi *trasparenti*, o con le parole di Puccini, «luminosi»²⁸: basti prendere in considerazione la colpa commessa da Nedda e Silvio, da Giorgetta e Luigi, da Lola e Turiddu (l'adulterio) e la conseguente reazione, anch'essa colpa, commessa da Canio-Tonio, da Michele e da Santuzza-Alfio (l'omicidio, la denuncia a cui è dovuto il tragico finale – anche se la questione è, in alcuni casi, più complessa). Nella *Tosca* vi è il maligno Scarpia, ma la colpa di Tosca è la sua azione disperata (prima l'omicidio, poi il suicidio), non è un delitto progettato.

Per quanto riguarda la figura della donna di forte personalità (Carmen, Nedda – *Pagliacci*, Giorgetta – *Il tabarro*, Tosca) che vuole evadere dal mondo che la circonda e dal potere opprimente dell'uomo, una tendenza simile può essere avvertita nel teatro lirico europeo. Nel caso dell'opera russa intitolata *Katerina Izmailo-*

va²⁹ di Shostakovich, vi è la stessa situazione: la donna non può spezzare le relazioni che la opprimono se non a prezzo di un delitto (prima l'adulterio e poi l'omicidio plurimo). Nell'opera lirica tedesca, il pezzo del compositore Eugen d'Albert, intitolato *Tiefland*³⁰, è tradizionalmente ritenuto appartenente al verismo. Nella produzione operistica *novecentesca* si possono rinvenire non solo gli ultimi esiti del verismo, ma anche gli elementi di un ulteriore rinnovamento del genere operistico, come negli esempi presenti in *Wozzeck*³¹ di Alban Berg, considerato un esponente del verismo mitteleuropeo. Il compositore Janáček con la *Jenůfa*³², «capolavoro assoluto del realismo slavo», viene accostato al verismo, nonostante il suo realismo popolare abbia basi diverse rispetto a quello di Mascagni e Leoncavallo (non solo per la musica, ma anche per l'impianto drammatico del libretto). Non possiamo infine tralasciare un esempio ungherese: il *Vérnász (Blood Wedding)*³³ di Sándor Szokolay, del 1964, basato sul pezzo *Las Bodas de Sangue* di Lorca, è ritenuto la «cavalleria rusticana ungherese» per le feroci leggi del codice d'onore, per il richiamo della voce del sangue e per la figura femminile che vuole evadere dal suo ambiente e dai vincoli – anche se l'adeguatezza di quest'etichetta è stata messa in dubbio negli ultimi anni soprattutto per ragioni stilistiche (sia per la musica che per il contenuto)³⁴. Lo stesso compositore, Szokolay, in una recente intervista ha negato che il suo pezzo possa essere inteso come la «cavalleria rusticana ungherese»;³⁵ nonostante ciò, per l'opinione pubblica il *Vérnász* continua ad essere tale.

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

In questa breve sintesi ho cercato di mettere in evidenza gli aspetti più significativi dell'opera italiana di fine Ottocento, epoca dominata dalla presenza del verismo musicale. Alla luce degli aspetti esaminati, possiamo porci la seguente domanda: è lecito parlare di melodramma verista? Può un pezzo in cui i protagonisti, anziché dialogare, cantano, descrivere un ambiente, rappresentare la vita quotidiana? Non riteniamo che il termine verismo possa adattarsi perfettamente alle opere d'arte in generale, e dunque al teatro musicale, se non come semplice tendenza ad accostarsi al *vero* attraverso la mediazione della tecnica.³⁶ La ragione per cui né i libretti delle opere musicali, né la loro drammaturgia concordavano con gli obiettivi, i concetti e le tendenze del verismo letterario, sta soprattutto nel fatto che essi erano vincolati alla tradizione operistica, alle caratteristiche intrinseche del canto lirico. Tuttavia, per un quadro completo di analogie e divergenze, sarebbe necessario addentrarsi in un'analisi comparativa tra verismo letterario e musicale, così come in un più esteso esame delle opere *veriste* di argomento *storico*, aspetti qui solo sommariamente delineati.

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

LIBRETTI E PARTITURE

Vesti la giubba... I testi delle opere: *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Andrea Chénier*, Casa Editrice Roberto Napoleone, Roma 1985.

CILEA F., *Tilda*, Sonzogno, Milano 1892.

GIORDANO U., *Fedora*, Sonzogno, Milano 1898.

GIORDANO U., *Mala vita, Il voto*, Sonzogno, Milano 1892.

PUCCINI G., *La Bohème*, Ricordi, Milano 1896.

PUCCINI G., *Tosca*, Ricordi, Milano 1900.

VERDI G., *La traviata*, Ricordi, Milano 2002.

OPERE GENERALI

AA. VV., *Dizionario dell'Opera*, a cura di P. Gelli, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano 2006.

ASHBROOK W., *Puccini operái*, Zenem kiadó, Budapest 1974.

BERNARDONI V., «Varianti 'rusticane' nell'opera italiana di fine Ottocento», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1990: Cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, Sonzogno, Milano 1990, pp. 75–86.
Carteggi pucciniani, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano 1958.

CELETTI R., «La vocalità mascagnana», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 39–44.

CORAZZOL A. G., *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Sansoni, Milano 2000.

DAHLHAUS C., *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987.

DAHLHAUS C., *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.

DEBENEDETTI G., *Il personaggio uomo*, Garzanti, Milano 1988.

GIRARDI M., «Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori», in: *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del I convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Sonzogno, Milano 1993, pp. 61–70.

GIRARDI M., «La poetica realtà della «Bohème»», in: PUCCINI G., *La bohème*, Teatro Regio, Parma 2004, pp. 65–108.

GOLDIN D., *La vera Fenice, Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985.

IOVINO R., *Mascagni, L'avventuroso dell'opera*, Camunia, Milano 1987.

MORINI M., «Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 11–17.

MORINI M., *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano 1968.

NARDI C., *L'origine del melodramma «Pagliacci»*, Di Stefano, Genova 1959.

PICCARDI C., «L'artista è un uom e ... per gli uomini scrivere ei deve», in: AA. VV., *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo*, a cura di L. Guiot e J. Maehder, Atti del II convegno di studi su Ruggero Leoncavallo, Sonzogno, Milano 1995, pp. 215–268.

RAGNI S., *Corso di storia della musica italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1993.

RONCOGLIA G., *Invito all'opera*, La Tarantola, Milano 1954.

SCARDOVI S., *L'opera dei bassifondi*, LMI, Lucca 1994.

TEDESCHI R., *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978.

TORREFRANCA F., *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Milano–Roma 1912.

VLAD R., «Novità del linguaggio in 'Cavalleria rusticana'», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti

del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, pp. 25–34.
 VOSS E., «Il verismo nell'opera», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1900: cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, Sonzogno, Livorno 1990, pp. 47–56.

NOTE

- ¹ «[...] un'influenza, un'origine precisa c'è, ma non ha nomi operistici e musicali; ha nome Verga» – citazione dal saggio di M. MORINI, «Mascagni e Verga nella dimensione di un capolavoro», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, Atti del I convegno internazionale su studi di Pietro Mascagni, Sonzogno, Milano 1987, p. 13.
- ² Cfr. C. PARMENTOLA, *La Giovane Scuola*, in: AA. VV., *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, UTET, Torino 1977, vol. I, Tomo II.
- ³ Cfr. V. BERNARDONI, «Varianti 'rusticane' nell'opera italiana di fine Ottocento», in: AA. VV., *Cavalleria rusticana 1890–1900: cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, a cura di P. Ostali, Sonzogno, Livorno 1990.
- ⁴ Per menzionare i titoli più importanti del filone: Leoncavallo con *Pagliacci* (1890, ambientata in Calabria) Daspuro–Giordano con *Mala vita* (1890, ambientata a Napoli), Cilea con *Tilda* (1892, Ciociara), Coronaro con *Festa a Marina* (1893, Calabria), Capuana–Frontini con *Malia* (1893), Cortella–Cellini con *Vendetta Sarda* (1895, Sardegna), Checchi–Spinelli con *A basso porto* (1894), Di Giacomo–Sebastiani con *A San Francisco* (1896), e infine Adami–Puccini con *Il tabarro* (1918, ambientata a Parigi).
- ⁵ Espressione usata da GIOVANNI VERGA proprio per il suo progetto ambizioso *Ciclo dei vinti* in cui lo scrittore avrebbe voluto trattare l'intera gamma delle classi sociali. Il verismo in primo luogo descrive la vita della gente umile, dei reietti dalla società, dei «vinti» – affannati nella lotta per la sopravvivenza contro il destino fatale.
- ⁶ Nella musica il termine *verismo* fu adoperato per la prima volta dal critico AMINTORE GALLI proprio a proposito della *Carmen* di Bizet (cfr. AA. VV., *Letteratura, musica e teatro al tempo di Leoncavallo*, Atti del II convegno internazionale di studi su Leoncavallo, a cura di L. Guoit e J. Maehder, Sonzogno, Milano 1995, p. 243).
- ⁷ Cfr. «Verdi, inventore del vero», in: Il giornale della musica, Nr. 167, gennaio 2001.
- ⁸ A. G. CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Sansoni, Milano 2000, p. 71.
- ⁹ Cfr. S. RAGNI, *Corso di storia della musica italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1993, p. 202.
- ¹⁰ L'esempio più conosciuto è il fatto criminale realmente accaduto nel paesino Montalto Uffugo, che divenne poi l'antefatto reale della trama dei *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. Il librettista di quest'opera fu lo stesso Leoncavallo che aveva assistito al delitto descritto nell'opera con qualche cambiamento, e il giudice del processo dell'assassino era proprio il padre di Leoncavallo. Cfr. C. NARDI, *L'origine del melodramma «Pagliacci»*, Di Stefano, Genova 1959.
- ¹¹ «Hanno ammazzato compare Turiddu!» (*Cavalleria rusticana*); «La commedia è finita.» (*Pagliacci*)
- ¹² Si pensi al noto esempio de *Il trovatore* di Verdi, in cui la trama è quasi incomprensibile, con numerosi avvenimenti inaspettati e inverosimili.
- ¹³ «Viver voglio a te avvinta, affascinata, l una vita d' amor calma e tranquilla!» (*Pagliacci*); «Ah, se fossimo soli, lontani.» (*Il tabarro*)
- ¹⁴ «Ero baldo, giulivo. l Nulla sapevo ancora.» (*Otello*), «Perché non m'ami più? Perché? [...] Ah, ritorna come allora... l ritorna ancora mia! l quando tu m'amavi l e ardentemente l mi cercavi l e mi baciavi... l [...] Resta vicino a me! La notte è bella!» (*Il tabarro*)

- ¹⁵ C. DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus: Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Piper Verlag, München 1982, p.169.
- ¹⁶ S. SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi*, LMI, Lucca 1994, p. 35.
- ¹⁷ Per esempio in Verdi: nell' *Otello* la «Canzone del Salce» recitata da Desdemona («Piangea cantando | nell'erma landa, | piangea la mesta...»), o nel *Falstaff* l'aria della Regina delle fate, intonata da Nannetta («Ninfe, Elfi...»), o ne *Il Trovatore* nel primo atto la serenata di Manrico, intonata dietro le quinte («Deserto sulla terra»), oppure la «Canzone del Velo», recitata da Eboli nel primo atto («Nei giardin del bello | Saracin ostello»).
- ¹⁸ Ad esempio nella *Mala vita* la canzone di Annettiello: «Ce ne sta muttu», nei *Pagliacci* la serenata di Arlecchino: «O, Colombina», e ne *Il tabarro* la canzone degli scaricatori: «Oh! Issa! Oh! | Un giro ancor!».
- ¹⁹ Citato in M. MORINI, *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano 1968, p. 124.
- ²⁰ R. TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 74.
- ²¹ Ad esempio il trattamento linguistico tradizionale nella scelta lessicale, adoperato nella battuta dei mendicanti del primo atto del *Chénier*: «siam genti grame [...] affannatti, languenti, morenti, | noi cadiam sovra suoli infecondi.»
- ²² Cfr. E. CHECCHI, «Prefazione», in: N. SPINELLI, *A basso porto*, Sonzogno, Milano 1890, p. 6.
- ²³ «Per la vergin pia di Mezzagosto! | Nedda lo giuro... Me la pagherai!»; «Per la croce di Dio, bada!» (*Pagliacci*); «A te la mala Pasqua!» (*Cavalleria rusticana*)
- ²⁴ Pensiamo alla figura del Sagrestano della *Tosca*, alla figura della Frugola, o al modo in cui il compositore riesce a caricaturare un organetto scordato (ne *Il tabarro*), e a dipingere l'uggia d'un mattino nevoso nell'atto terzo de *La Bohème*.
- ²⁵ Cfr. W. ASHBROOK, *Puccini operai*, Zenem kiadó, Budapest 1974, p. 103. Sul tema ancora cfr. R. CELETTI, «La vocalità mascagnana», in: AA. VV., *Studi su Pietro Mascagni*, cit., pp. 39-48.
- ²⁶ I pezzi più importanti: Umberto Giordano: *Andrea Chénier* (1896, testo: Luigi Illica), *Fedora* (1898, testo: Arturo Colautti), *Siberia* (1903, testo: L. Illica); Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur* (1902, testo di A. Colautti); Pietro Mascagni: *Il Piccolo Marat* (1921, testo: Giovacchino Forzano); Giacomo Puccini: *Tosca* (1900, testo: L. Illica, Giuseppe Giacosa), *La fanciulla del West* (1910, testo: Guelfo Civinini, Carlo Zangarini), *La Bohème* (1896 testo: L. Illica, G. Giacosa); Franco Alfano: *La risurrezione* (1904, testo: Cesare Hanau).
- ²⁷ Queste figure sono assai lontane dalle eroine innocenti, dalle donne angelicate di Verdi, come Gilda, Desdemona o nella *Carmen* di Bizet: Micaela. Considerando questo aspetto non possiamo ritenere *La Bohème* di Puccini un'opera puramente verista, nonostante la sua vicenda sia abbastanza vicina alla vita reale (cenni alla povertà, al compromesso esistenziale). Ne *La Bohème* tutti i personaggi sono rappresentati dal lato giocondo, simpatico, non hanno colpe gravi, soltanto piccole debolezze, ma anche esse sono amabili. Non li vediamo discutere veementemente (il litigio fra Musetta e Marcello è lontano dal duro attacco tra Santuzza e Turiddu), non imprecano (come Tonio nei *Pagliacci*): sopportano soltanto le conseguenze del loro modo di vivere, ma il clima in cui vivono non è soffocante.
- ²⁸ Come è noto, Verga aveva offerto a Puccini un libretto tratto dalla propria novella intitolata *La lupa* – il compositore invece non lo accettò. All'editore Ricordi spiegò la sua decisione con il fatto che nel racconto «manca una sola figura *luminosa*» – che allora nella mente del compositore era proprio la figura di Mimì (cfr. W. ASHBROOK, *op.cit.*, p. 71).
- ²⁹ Testo di Aleksandr Preis (1963), versione riveduta della *Lady Macbeth nel distretto di Mzensk* (1934), tratto dal racconto di Nikolai Leskov.
- ³⁰ Testo di Rudolph Lothar (1903), il titolo incorona a protagonista non un personaggio, ma un'ambientazione.

- ³¹ Testo proprio di Berg (1922), tratto dal dramma teatrale *Woyzeck* di Georg Büchner e, similmente ai *Pagliacci*, ispirato al fatto di cronaca nera che vide coinvolto un uomo di Lipsia, Johann Christian Woyzeck, che uccise la sua amante.
- ³² Libretto proprio di Janáček (1904), tratto dal dramma *La sua figliastra (Její pastorkyňa)* di Gabriela Preissova.
- ³³ Il dramma di Federico Garcia Lorca venne tradotto dal poeta Gyula Illyés; poi il testo venne ridotto per il libretto dal compositore stesso (1964).
- ³⁴ Il *realismo* del *Vérnász* si confonde con numerosi elementi surrealisti (per esempio la scena dei tagliaboschi) e anche i quadri *rustici* abbondano di elementi simbolici (per esempio la Ninnananna della Moglie). Pensiamo inoltre alle battute con cui inizia l'opera («Halál! Halál! Leselkedő halál... | Egy kicsi késsel, oly kicsikével, | épp csak elfér a marokban, | mégis oly gyorsan besurran, | szalad a meghökkenet húsban, | reszket sötét gyökere a jajnak.»), che sono assai lontane dalla *Siciliana* di Turiddu che si trova all'inizio della *Cavalleria rusticana*. Nel *Vérnász* l'uccisione è una reazione naturale, istintiva, che proviene dal subcosciente – non è semplicemente un delitto d'onore.
- ³⁵ «Szokolay: È stato affermato molte volte che il Vérnász è la «cavalleria rusticana ungherese», che è una musica innocente. Ma non lo è. È una musica neurotica.» – *A művek akkor maradnak fenn, ha képesek a korral együtt változni!* – intervista di M. MESTERHÁZI, in: *Vérnász* di Szokolay, Programfüzet, Teatro Lirico, Budapest 2003.
- ³⁶ Secondo CARL DAHLHAUS nel codice del melodramma non hanno valore neppure le categorie della letteratura di Verga o Capuana. «Nel teatro d'opera non è esistito un verismo degno di questo nome.» C. DAHLHAUS, *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 96-97.

Il segreto di Dario Fo. Lezioni di teatro dal commediografo Nobel

ZSUZSANNA MÓNICA KERTÉSZ

NEL QUADRO TEATRALE DELL'ITALIA DEL SECONDO NOVECENTO, LA PRODUZIONE ARTISTICA DI DARIO FO OCCUPA UNA POSIZIONE NOTEVOLE NON SOLO PER IL PREMIO NOBEL PER LETTERATURA, RICEVUTO NEL 1997, MA ANCHE PERCHÉ HA CREATO UN NUOVO GENERE TEATRALE APPLICATO CON METODI DI RECITAZIONE RICAVATE DALLA TRADIZIONE DEL TEATRO COSIDDETTO POPOLARE, CIOÈ DAI METODI DEI GIULLARI DEL MEDIOEVO E DAI CLASSICI FABULATORI DEL PAESE DELL'ATTORE-AUTORE.

Nella mia relazione cercherò di dimostrare in che cosa consiste questo nuovo tipo di rappresentazione, e per quale motivo viene introdotto nella produzione artistica di Fo.

La necessità di creare una nuova forma di espressione deriva dal fatto che l'artista fin dagli inizi della sua carriera considerava come elemento base delle sue rappresentazioni l'impegno sociale. Col passare degli anni questo elemento diventa sempre più dominante: la critica provocatoria al potere, la denuncia della condizione sociale dei ceti sociali considerati inferiori negli anni Sessanta risulteranno il tema principale delle sue commedie. Le rappresentazioni eseguite in questo periodo hanno uno scopo esplicitamente didattico: richiamare l'attenzione del pubblico sui problemi presenti nella società e sollecitarlo a reagire, anzi ad agire e formare una sua propria opinione. Considerando l'impegno sociale come elemento indispensabile del teatro, Fo non perde mai l'occasione di parlare dell'attualità in scena, anzi scrive interi pezzi teatrali in pochissimi giorni per poter conversare di un evento recente. Nella forte volontà di influenzare il pubblico, Fo cerca e rielabora una forma teatrale e una tecnica di recitazione che possano rendere più efficace le sue pièce teatrali.

Questa forma drammaturgica, o per meglio dire forma di comunicazione adatta agli scopi dell'autore sarà il monologo narrativo, come, infatti, afferma Dario Fo:

«Il mezzo più diretto, che trae la propria forza e lo stile anche dalle viscere del teatro popolare, è il monologo»¹.

Fo crea un tipo di monologo in cui racconta in chiave comica dei brani, recitando da solo i singoli personaggi e nello stesso tempo compie anche la funzione del narratore, che è la figura centrale della *performance*, non come quella dei romanzi. Le storie raccontate possono essere collegate in modo da formare una storia completa (*Johan Padan e la scoperta de le Americhe*) o hanno un protagonista comune (*Lu santo Jullare Francesco*) o possono essere completamente indipendenti come nel caso più famoso del *Mistero buffo* e nel *Dario Fo recita Ruzzante*. Per trovare questa forma per le sue *pièce* teatrali Fo ha fatto delle ricerche filologiche e ha trovato come modello ideale da seguire la tecnica di recitazione dei giullari medievali, specialmente quelli della piazza. La figura del giullare medievale è molto vicina a Fo perché a suo parere i giullari di piazza hanno svolto lo stesso compito che un teatro del secondo Novecento deve assumere: era una specie di giornale vivente che raccontava i fatti di cronaca, criticava il potere recitando scene della vita quotidiana della gente semplice e divertiva il suo pubblico con le sue battute. L'altra fonte importante di Fo è la propria infanzia. Essendo nato vicino al Lago Maggiore, da bambino ascoltava i fabulatori del lago osservando le loro tecniche del raccontare, scoprendo i loro metodi individuali di tenere viva l'attenzione del pubblico e l'uso della lingua (cioè del dialetto). In base a queste due fonti Fo costruisce un nuovo tipo di monologo che sarà un esempio per la generazione dei narr-attori.

La rappresentazione dei monologhi segue un ordine fisso: ogni storia viene introdotta da un prologo in cui Fo spiega e commenta gli eventi che reciterà e poi, con un semplice passaggio («adesso comincio»), inizia a recitare la storia introdotta. Finita la recitazione, riprende il discorso e passa alla prossima storia, e così via. Le rappresentazioni possono essere interrotte in qualsiasi momento per comunicare con il pubblico o a causa di un evento inaspettato.

La maggior parte dei monologhi sono scritti in dialetto o in *grammelot*, perché Fo li considera mezzi più espressivi della lingua italiana. Il *grammelot* è una lingua comica inventata, derivata dai dialetti e dalle parole onomatopeiche che possono variare a seconda dei dialetti o lingue applicate come base del *grammelot* (così esiste il *grammelot* francese o inglese ma anche quello 'meridionale', siculo-calabrese). Il recitare in *grammelot* o in dialetto richiede all'attore una preparazione straordinaria: da una parte deve imitare una lingua con la sua voce e dall'altra spiegare il significato con il corpo attraverso la gestualità e la mimica. Ma questo metodo di recitazione richiede un'attenzione particolare anche da parte dello spettatore. Per aiutare la comprensione dei testi che costituiscono il monologo essi vengono sempre introdotti da una specie di prologo, cioè da spiegazioni dettagliate e da commenti dell'artista (che tra l'altro danno spazio anche ai commenti ideologici, rendendo questa forma ideale per scopi didattici). Nel caso del *Mistero buffo* nei prologhi Fo racconta al pubblico quando e come ha trovato la storia che reciterà e nello stesso tempo guida lo spettatore a riconoscere nella storia del passato la situazione del presente. Dopo il cosiddetto prologo Dario Fo recita la storia in chiave sempre comica, ma alla base di questa comicità si trova sempre la tragedia di un

membro della società – e non dell'individuo – che appartiene ad un certo ceto sociale. La scelta della chiave comica della rappresentazione dei monologhi viene spiegata varie volte da Fo. Anche questa scelta è motivata dall'impegno politico: la tragedia fa commuovere, crea la catarsi, fa lacrimare il pubblico, ma lo porta alla rassegnazione. Il riso invece libera energie, influenza la ragione e non le emozioni, come la tragedia, quindi è molto più adatto agli scopi didattici di Fo.

M. B. non si serve della comicità superficiale, epidermica, legata al tic, alla parodia dei modi di esprimersi, all'inciampo. Non è la parodia della vecchia biliosa, del vecchio rincoglionito, del giovane stordito, della bella un po' puttana che è cosciente del proprio corpo. Non c'è insomma in Mistero Buffo la comicità di consumo. C'è, al contrario, la comicità che parte dal tragico, dalla fame, dalla disperazione, dal bisogno di dignità, dalla paura, dal terrore verso il soldato, la polizia, l'aggressività dei potenti.²

Fin qui abbiamo visto che sia la scelta della forma sia la scelta del modo comico satireggiante della rappresentazione sono al servizio del teatro didattico di Fo. Ma per suscitare reazioni per attivare il pubblico bisogna avere un contatto diretto, un rapporto di complicità con gli spettatori. Fo, secondo il modello dei giullari medievali e dei fabulatori del lago, per raggiungere il suo pubblico fa un tentativo di distruggere la quarta parete che separa l'attore dal suo pubblico. All'inizio di ogni suo spettacolo c'è sempre un antiprologo che serve a prendere contatto con il pubblico: prima di iniziare lo spettacolo Fo, da buon padrone di casa, aspetta gli spettatori sul palcoscenico e li aiuta personalmente a trovare posto, anzi li invita a sedersi sul palcoscenico, dialoga sugli eventi recenti, fa delle battute improvvisate e quando tutti si sono seduti, a luci accese, fa un discorso introduttivo in cui di solito racconta come ha ritrovato il materiale del monologo e il pubblico, senza accorgersene, entra nel mondo dello spettacolo e si trova a seguire il prologo e la recitazione successiva. Senza il solito brusco inizio degli spettacoli teatrali borghesi il pubblico si sente parte integrante dello spettacolo e questa sensazione viene conservata grazie ai commenti indirizzati direttamente al pubblico, e agli slittamenti dalla scena, al fuori scena durante la recitazione. In questo teatro il referente centrale è davvero il pubblico presente in sala che è consapevole collaboratore dell'artista e insieme a lui scopre il mondo del passato e, attraverso la chiave offerta nel prologo dall'artista, capisce anche il presente attuale.

Il grande attore attore è quello che riesce a portare lo spettatore in modo da farlo diventare parte integrante del racconto. Il grande attore è quello che riesce a portare lo spettatore sul palcoscenico, [...] a staccarlo dalla condizione di ascoltare per farlo diventare partecipe della storia.³

L'esecuzione di questi spettacoli di solito viene in un palcoscenico completamente vuoto, senza costumi, con le luci accese in sala. L'unico strumento che viene applicato durante gli spettacoli è l'uso di quadri o diapositive per aiutare il pubblico nella comprensione del pezzo, ma anche questi vengono spesso eliminati (il caso

di *Mistero buffo*) perché, secondo Fo, ostacolano la concentrazione. Fo recita le sue *pièce* senza il supporto dei costumi e della sceneggiatura, opera solo con l'aiuto del suo corpo. In assoluta padronanza dei gesti e movimenti applica elementi della pantomima (ha studiato da Lecoq), la mimica e in una maniera particolare la voce. Visto che il testo recitato non è sempre comprensibile (come nel caso del *grammelot*) o poco evidente (nel caso del dialetto), invece della parola i movimenti del corpo, l'intonazione, gli effetti speciali prodotti con l'aiuto della voce, la gestualità e la mimica raccontano la storia. Fo usa lo spazio scenico in modo eccezionale. È capace di recitare un'intera folla (*La resurrezione di Lazzaro*) o l'incontro di due personaggi e nello stesso tempo commentare la situazione (*Storia della tigre*). Questo metodo di recitazione richiede una tecnica molto efficace e veloce: basta un movimento con una mano per rievocare un personaggio o il cambio del modo di parlare per riferire ad un'altra persona della scena recitata: i gesti appena accennati che non rappresentano ma alludono ai personaggi, tagli veloci e una forte mimica che caratterizzano le recite dell'artista.

Non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali, [...] ma di alludere, indicare, sottindere, far immaginare. Il teatro è finzione della realtà, non imitazione [...].⁴

Bisogna avere il coraggio e l'intelligenza di alludere piuttosto che descrivere per intero. Mettere a fuoco alcuni particolari e glissarne altri.⁵

Fo recita sempre in terza persona rimanendo sempre fuori dal personaggio recitato: non si immedesima perché trova assolutamente sbagliata la teoria di STANISLAVSKIJ. In questo metodo trova più vicino BERTOLD BRECHT, anche se non lo riconosce come maestro. Ritene che la teoria dello straniamento sia troppo artificiosa, rende la rappresentazione troppo pesante, anzi trova la teoria di BRECHT ben spiegata ma poco comprensibile nella pratica teatrale. In un'intervista Fo confessa che recita così perché gli viene naturale: presta il suo corpo e la sua voce ai personaggi ma è sempre lui, Dario Fo in prima persona, ad essere in scena, è lui che racconta una storia e presta il suo corpo ad un personaggio della storia, e ogni tanto ne esce per fare un commento al pubblico, o per reagire a un evento della platea.

L'uso della tecnica dello slittamento tra dimensione didascalico-narrativa e performativo-rappresentativa, il prevalere della gestualità, l'improvvisazione, il recitare in terza persona, l'inferiorità del testo rispetto al resto dello spettacolo richiedono un'attenzione e uno sforzo straordinario da parte dello spettatore, che così non perderà il messaggio dello spettacolo. Con queste tecniche geniali un attore solo in scena senza strumenti e costumi riesce a catturare l'attenzione del pubblico e renderlo parte integrante dello spettacolo. Una domanda che sorge molto spesso nel caso dei monologhi di Fo è se esiste lo spettacolo di Fo autore senza il Fo attore. La risposta è ormai ovvia: ci sono pochi attori che riescono ad eseguire questi monologhi in modo autentico, ma esistono talenti come, per esempio, Mario Pirovano che recita in modo eccezionale opere di Dario Fo. Ma c'è sempre una difficoltà nel mettere in scena delle *pièce* teatrali di Fo e così anche i monologhi: una parte

delle rappresentazioni sono improvvisazioni o reazioni spontanee e riferimenti ad eventi attuali di politica. Questi problemi sono facilmente risolvibili con un attore professionalmente preparato, capace di improvvisare in base all'opera scritta e abbastanza abile nell'essere capace di fare riferimenti al presente.

Con la rappresentazione delle sue commedie e dei suoi monologhi Dario Fo ha occupato oltre ai teatri tutti gli spazi dello spettacolo: è andato a recitare nelle fabbriche, sulle piazze, ha condotto programmi teatrali, spettacoli di burattini e marionette, ha composto canzoni, ha dipinto intere scenografie, ha creato un pubblico di spettatori partecipi e un teatro di indignazione civile e di protesta. Un teatro di narrazione basato sulle farse e sui monologhi medievali dei giullari di piazza e sulla tecnica di recitazione brechtiana, ma anche su quella tecnica di recitazione antica che considera come fondamento di uno spettacolo il gesto, la mimica e il movimento. Lo schema elaborato da Fo per il *Mistero buffo* costituisce una sorta di modello archetipo di un genere drammaturgico che si è soliti definire teatro di narrazione e che sarà la strada che seguirà una nuova generazione di narr-attori come Marco Baliani, Marco Paolini e Davide Enia.

BIBLIOGRAFIA

Fo D., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con L. ALLEGRI), Laterza, Roma-Bari 1990.

Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987.

SORIANI S. – D'ANGELI C., *Coppia d'arte*, Edizioni Plus-Pisa University Press, Pisa 2006.

SORIANI S., *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Pisa 2007.

VALENTINI C., *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano 1997.

NOTE

¹ D. Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con L. ALLEGRI), Laterza, Roma-Bari 1990, p. 37.

² L'opinione di D. Fo cit. in: S. SORIANI, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Titivillus, Pisa 2007, p. 329.

³ L'opinione di D. Fo cit. in: *ivi*, p. 279.

⁴ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1987, p. 235.

⁵ *Ivi*, p. 210.

Creatività e diversità

La *Compagnia della Fortezza* di Volterra. Un teatro in carcere

KINGA SZOKÁCS

NEL PRESENTE SAGGIO CERCHERÒ DI TRACCIARE ALCUNI CONCETTI PER POTER ESAMINARE IL LAVORO TEATRALE DELLA *COMPAGNIA DELLA FORTEZZA*, CHE SVOLGE LA SUA ATTIVITÀ ARTISTICA NEL CARCERE DI VOLTERRA. La compagnia è composta da circa 50 detenuti-attori che ogni anno mettono in scena uno spettacolo con il regista e direttore artistico della compagnia, Armando Punzo. In seguito, faccio riferimento alle trasformazioni svoltesi nel teatro nella seconda metà del Novecento, che portano alla necessità dell'allargamento del concetto di Teatro; poi, cercherò di sottolineare l'importanza del concetto della creatività e quello della diversità per poter rappresentare in grandi linee il modo particolare dell'approccio artistico di Armando Punzo.

Negli anni Sessanta e Settanta, insieme alle innovazioni della neo-avanguardia apparse nelle arti figurative e nella letteratura, anche il teatro è alla ricerca di nuove strade da percorrere. Invece del testo, hanno un maggiore ruolo altri elementi come il gesto, la voce, il corpo dell'attore, la luce e altri effetti scenografici. Oltre allo spettacolo, che è il lavoro finale, diventa importante anche il percorso per arrivarvi, il *work in progress* che può essere diverso e modificato a volte anche insieme al pubblico. Il lavoro teatrale si sposta dalle istituzioni tradizionali alle strade, alle scuole, alle fabbriche, ai manicomi. I motivi di questo spostamento furono le aspirazioni generalmente sentite che includevano la rifondazione dell'individuo e il radicale cambiamento del mondo sociale. Mentre negli anni settanta sono la contrapposizione, la ribellione e il rifiuto a segnare il nuovo teatro, più tardi si nota un'esigenza di compensare e di riequilibrare. Il teatro comincia a conformarsi alle istituzioni della vita civile, entra negli ambiti della psichiatria, nella vita dei reclusi, nelle scuole. Il fenomeno dell'incontro del teatro con i luoghi del disagio viene chiamato da GERARDO GUC-

CINI, studioso del teatro all'Università di Bologna: tradizione teatrale postnovocentesca. È sempre lui a nominare questo nuovo teatro: il teatro degli esseri.

Nel Novecento si è passati dall'arte di rappresentare l'altro da sé a quella di essere. Il teatro torna a confrontarsi con il mondo, non più riflettendolo, come avviene nel sistema mimetico, ma assumendone direttamente le realtà.¹

In questa tradizione, chiamata ormai postnovocentesca, si può dunque parlare del teatro degli esseri, all'interno dei quali teatro e handicap, teatro e carcere, teatro e terapia, teatro e scuola riflettono non tanto il punto di vista del teatro, quanto piuttosto quello della sua funzione sociale. I carceri, le scuole, le comunità terapeutiche ospitano attività teatrali anche di alto livello artistico. Di conseguenza, proprio perché le intenzioni artistiche possono modellarsi su persone, luoghi e materiali che prima erano estranei al teatro, esse sono capaci anche di rinnovarlo. Il teatro degli esseri affonda le sue radici nelle esperienze teatrali novecentesche: basta menzionare il processo di trasferimento dell'abilità dell'attore dal piano tecnico-professionale a quello etico-esistenziale, il lavoro sull'attore di Stanislavskij, gli approcci di Grotowski secondo il quale: «un attore raggiunge l'essenza della sua vocazione quando compie un atto di sincerità, quando mette a nudo se stesso»². Secondo le sue considerazioni, reagire totalmente vuol dire cominciare ad esistere.

Fra le idee, i concetti, i motivi con i quali o per i quali avviene un'esperienza teatrale in un carcere, in primo luogo vi sono il concetto della creatività e quello della diversità. Per quanto riguarda la diversità e il teatro, a prima vista si considerano teatri diversi tutte le sperimentazioni, da quelle dell'avanguardia agli *happenings* degli anni Sessanta e Settanta fino ai teatri multimediali di oggi, dato che tutte queste esperienze sono diverse dal teatro borghese tradizionale. Per teatro diverso qui intendiamo invece quello in cui gli attori non sono professionisti ma appartengono agli strati marginali di una società, quindi sono handicappati, matti, tossicodipendenti, persone molto povere, anziani, o appartengono ad un'etnia o ad un'abitudine sessuale diversa: nel nostro caso, sono detenuti in carcere.

Per creatività intendiamo un concetto che per le ricerche scientifiche è difficilmente accessibile o standardizzabile, dato che certe azioni risultano creative per la loro imprevedibilità, perché si differenziano dagli schemi generali della riflessione e perciò sono alternative all'evidenza della normalità. La diversità come tale associandosi alla creatività può motivare gli atteggiamenti e i comportamenti, alimenta le energie psichiche e sociali e, in più, esercita un forte impatto sulle dinamiche relazionali di un gruppo, di una comunità, o di una società, dove si polarizzano diversi valori contrapposti. Secondo JAKOB LÉVY MORENO, padre dello psicodramma e della sociometria, una delle condizioni più indispensabili per la creatività è la spontaneità che, secondo la sua definizione, può essere una risposta adeguata ad una nuova situazione, oppure una risposta nuova ad una situazione abituale.³ Se per creatività intendiamo essere aperti al nuovo, all'invenzione e all'ispirazione, concetti che da un punto di vista o da un altro sono alternativi all'evidenza e alla normalità, possiamo subito osservare che la diversità va di pari passo con la creatività. Quindi, se la creatività è la capacità di risolvere i problemi perché è capacità di vedere nuove

relazioni, di rendere esistente qualcosa che finora non esisteva, allora ciò significa anche deviare dai modelli tradizionali. GIANNI TIBALDI, professore di psicologia generale all'università di Padova, interpreta la creatività e la diversità come espressioni di punti di vista *strategici*, quelli cioè che riguardano le motivazioni e gli atteggiamenti.⁴ Creatività e diversità possono essere osservate dal punto di vista di una strategia estetica secondo la quale il valore estetico e la bellezza nell'arte dipendono dall'unità dei diversi elementi, quindi questa strategia può essere definita come *unità nella diversità*. Alla strategia estetica si collega la strategia etica della *tolleranza* che, secondo TIBALDI, viene espressa nel seguente modo:

Alimentare la voce delle minoranze, favorire una cultura della tolleranza, educare alla comprensione della diversità, corrisponde sul piano sociale, religioso, politico alla tensione creativa che, attraverso la composizione dei diversi elementi di base, conduce all'unità di un'opera d'arte.⁵

Dal lato sociale, invece, risulta che le differenze in conflitto in una società possono comporsi in una tensione creativa che conduce ad una relativa armonia sociale. E, se la tensione creativa produce diversi modelli culturali, la loro varietà rende la comunità più umanamente ricca e stabile.

Il lavoro teatrale in carcere può essere caratterizzato da un forte bisogno vitale: i carceri in sé producono differenze che esercitano una forte motivazione sul recluso per il teatro. Di conseguenza, il dono primario del teatro in carcere è la riscoperta della soggettività creatrice. In un carcere, il teatro si intende anche come un fattore di compensazione delle incertezze di vita. Tutti i lavori che coinvolgono la pratica teatrale, dalla fabbricazione di luci alle musiche, possono funzionare come sostegni al recluso. E, dato che lo spettacolo è un'impresa collettiva, attraverso il lavoro comune i detenuti sono indotti ad attivare forze di solidarietà e, scoprendo se stessi, scoprono anche gli altri. Secondo CLAUDIO MELDOLESI, studioso del teatro all'Università di Bologna:

La virtualità terapeutica di questo teatro si basa sul fatto che l'impegno a recitare non produce illusorie dinamiche extraterritoriali, non porta in altri mondi come la droga, bensì fa vedere il mondo reale con distanza extratemporale.⁶

Il carcere attacca le basi culturali di una persona: per vivere la condizione carceraria senza traumatiche di discontinuità con il passato, le armi più efficaci sono la memoria e il dialogo. E proprio la pratica teatrale viene incontro a questo bisogno. Il teatro in carcere privilegia le forme miste che, secondo il sociologo del teatro GOFFMANN, sono un segno di salute.⁷ All'avventura collettiva della messinscena si accompagnano le avventure euristiche degli individui coinvolti. Riferendomi alle considerazioni di MELDOLESI si può constatare che «le dinamiche psichiche si confondono sempre più con quelle artistiche nello sprigionarsi dei processi rappresentativi.»⁸

La *Compagnia della Fortezza* di Volterra è uno degli esempi di questi carceri dove, già dal 1988, si svolge il lavoro teatrale con la regia di Armando Punzo. La compagnia ha messo in scena circa 19 spettacoli e ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti.

VALENTINA VALENTI, studiosa all'Università degli Studi di Calabria, per esaminare la natura del lavoro degli attori-detenuiti della *Compagnia*, ricorre al concetto dell'attività liminale del *performer*. In base a questo concetto, «l'attore, quando è in scena, si muove fra la negazione di se stesso in favore della realtà sociale dello *script* e la negazione della realtà sociale dello *script* in favore di se stesso»⁹. Si tratta di una doppia negatività, di duplicità, in quanto l'attore abita lo spazio liminale fra non io e non-non io. Per quanto riguarda invece il lavoro dei detenuti-attori della *Compagnia della Fortezza*, loro non si trasformano nel personaggio, non lo raccontano, ma lo assumono sulla propria persona per quanto è contenibile nella loro esperienza.

L'intenzione di Armando Punzo, il fondatore-regista della *Compagnia della Fortezza* non era per niente politica, sociale o ideologica. Non si interessava dei detenuti come tali, voleva semplicemente fare teatro. Ha cominciato a lavorare in carcere non come assistente sociale, spinto dall'intenzione di rieducazione e di risocializzazione, ma voleva realizzare un lavoro impegnativo. Riteneva che proprio indirettamente, con il lavoro profondo, impegnativo, si potesse cogliere l'obiettivo della risocializzazione. In base alle idee di GROTOWSKI, secondo il quale l'attore non deve solo lavorare sul proprio corpo, ma deve conoscerlo a fondo, per Punzo l'obiettivo principale è di mettere in rischio se stessi, inventare un lavoro dove l'attore si mette in una condizione di rischio continuo. La sua intenzione è di creare un'esperienza dove si lavora contro le resistenze culturali della normalizzazione, contro i luoghi comuni, contro l'idea stessa di carcere, distruggendo se stessi e i propri limiti. Vuole mettersi in difficoltà e scegliere la strada più difficile. In un'intervista dice: «Se il teatro è un incontro è evidente che a quest'incontro bisogna presentarsi con il meglio di noi stessi, che non può essere altro che una disperata sincerità.»¹⁰ La diversità del carcere, con il lavoro basato sull'arte delinquenziale – chiama così la loro attività lo stesso Punzo – fin dall'inizio ha affrontato il tema del rapporto con la diversità attraverso la metafora del carcere. Nel duro lavoro di ogni giorno, Punzo affronta continuamente non solo il tema della diversità ma anche quello della normalizzazione da cui è riuscito a difendersi proprio per il suo lavoro eccezionale. La risocializzazione in alcuni casi viene realizzata attraverso il tramite fra i membri del gruppo e il suo regista: attraverso la necessità profonda di voler dire qualcosa. I testi delle opere scelte vengono usati come un'intelaiatura che il regista riscrive addosso alle persone e alle situazioni, in modo che le parole veicolino il bisogno di dire qualcosa di molto profondo. Per mostrare che cosa vuole dire fare teatro per i detenuti, riporto alcune delle loro considerazioni:

Il lavoro svolto con Armando non solo mi ha aiutato ad aprirmi agli altri (io sono sempre stata una persona chiusa), ma mi ha permesso anche di apprezzare il teatro in generale.¹¹

A Volterra ho imparato a leggere e scrivere. Ho cominciato a fare teatro per aprirmi agli altri, perché non riuscivo più a comunicare. Oggi ho superato questo problema grazie al teatro.¹²

Partecipando al laboratorio, ho capito che il teatro è vita veramente. Quando Armando ci fa raccontare le nostre storie, butto fuori delle cose che ho dentro da molto tempo e mi sento più rilassato, più libero.¹³

La situazione liminale di questi teatri in carcere porta alla continua riflessione sul concetto del teatro e riconduce anche alle questioni della sua origine, nonché alle considerazioni di ANTONIN ARTAUD che, fra l'altro, combatté anche per il reinserimento del teatro nell'andamento dell'attività quotidiana. Proprio questo reinserimento è quello che sembra avvenire giorno per giorno nel teatro in carcere a Volterra.

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

- AA. VV., *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di Pozzi E. – Minoia V., ANC Edizioni, Cartoceto 1999.
- AA. VV., *La Compagnia della Fortezza*, a cura di Bernazza L. – Valentini V., (Teatro contemporaneo dell'autore), Rubettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998.
- PUNZO A., «Come un cabaret rosso inferno... Il Brecht della Fortezza», in: *Prove di Drammaturgia*, Nr. 2, 2001, pp. 18–23.
- ZEINTLINGER K. E., *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontositása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*, Híd, Budapest 1991.

F O N T I I N T E R N E T

- GUCCINI G., «Verso un teatro degli esseri», in: <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>
- PUNZO A., «Da istituto di pena a istituto di cultura: carcere metafora del mondo esterno», in: http://www.treccani.it/site/nella.scuola/scenari_teatro/punzo.htm

N O T E

- ¹ G. GUCCINI, «Verso un teatro degli esseri», in: <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>
- ² V. VALENTINI, «La forma nasce dal bisogno di comunicare», in: AA. VV., *La Compagnia della Fortezza*, a cura di L. Bernazza – V. Valentini, (Teatro contemporaneo dell'autore), Rubettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998, p. 21.
- ³ Cfr. K. E. ZEINTLINGER, *A pszichodráma-terápia tételeinek elemzése, pontositása és újrafogalmazása J. L. Moreno után*, Híd, Budapest 1991, p. 144.
- ⁴ Cfr. G. TIBALDI, «Creatività e diversità», in: AA. VV., *Di alcuni teatri delle diversità*, a cura di E. Pozzi – V. Minoia, ANC Edizioni, Cartoceto 1999, p. 15.
- ⁵ *Ivi*, p. 16.
- ⁶ C. MELDOLESI, «Scena della mente e scena dei reclusi», in: AA. VV., *Di alcuni teatri delle diversità*, cit., p. 52.
- ⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.
- ⁸ *Ivi*, p. 52.
- ⁹ V. VALENTINI, *op. cit.*, p. 17.
- ¹⁰ A. PUNZO, «Da istituto di pena a istituto di cultura: carcere metafora del mondo esterno», in: http://www.treccani.it/site/nella.scuola/scenari_teatro/punzo.htm
- ¹¹ V. VALENTINI, «I nostri spettacoli sono diversi perché sono veri e sentiti. Conversazione con i detenuti-attori», in: AA. VV., *La Compagnia della Fortezza*, cit., p. 54.
- ¹² *Ivi*, p. 56.
- ¹³ *Ivi*, p. 58.

La scena veneziana all'epoca di Goldoni

TAMARA TÖRÖK

IL SEICENTO, IL SECOLO IN CUI A VENEZIA SI APRE LA MAGGIOR PARTE DEI TEATRI, E ANCHE IL SETTECENTO, IL SECOLO DI GOLDONI CHE ESAMINERÒ, SONO RITENUTI UN'EPOCA DI UNA GENERALE E CRESCENTE DECADENZA ECONOMICA DELLA CITTÀ DI VENEZIA. Anche se i veneziani continuano a chiamare la loro città *la regina dei mari*, è innegabile il fatto che Venezia non ha più la sua posizione privilegiata di principale piazza di scambio tra l'Europa e l'Oriente. Il commercio è in pieno declino, e nel campo della navigazione le navi venete sono sostituite dalle flotte inglese, olandese e francese.

Le difficoltà incontrate nel commercio mediterraneo e atlantico vengono almeno in parte compensate dallo sviluppo dell'industria e di numerose e fiorenti imprese artistiche, tra le quali anche i teatri. Quindi c'è un enorme contrasto tra la sempre più caotica realtà dell'economia, della prassi politica veneziana, e la varietà e vivacità delle iniziative culturali della città. Venezia vive nella prima metà del secolo un periodo di «ottimismo culturale»¹, e nonostante le tensioni economiche, politiche e sociali la vita qui è spettacolare. C'è una frenetica attività carnevalesca. Arrivano gruppi sempre più numerosi di visitatori forestieri, attirati dalla fama dei suoi divertimenti. Anche la vita teatrale si fa molto intensa. Gli spettacoli teatrali occupano un rilievo straordinario nella vita cittadina, è altissima la frequenza di rappresentazioni. Il repertorio dei teatri veneziani è vario, sono presenti i migliori interpreti, i virtuosi più reputati, i capocomici più esperti, gli impresari più intraprendenti.

C'è una concentrazione di teatri unica al mondo; grazie anche al fatto che i nobili investono i loro capitali anche nella costruzione e gestione di numerosi teatri. La rapida creazione di una rete di sale di spettacolo, di cui nessuna città d'Eu-

ropa poteva allora vantarsi, è anzitutto il risultato di una operazione di carattere economico. A Venezia tutta l'attività teatrale è soggetta alle leggi di profitto.

Troviamo un pubblico eterogeneo nelle sale di spettacolo, perché sono teatri pubblici a pagamento, quindi dopo il pagamento di un biglietto d'ingresso, anche il borghese e l'artigiano, che finora erano stati esclusi dai teatri, ora ci possono entrare. In altri centri italiani, come a Roma o a Firenze, il teatro è frequentato solo dall'*élite* aristocratica, a Venezia invece l'attività teatrale riflette i gusti dell'intera società. Si nota l'ambizione dei proprietari di raggiungere e interessare il più vasto pubblico possibile. Esisteva insomma un mercato teatrale cittadino sostanzialmente unitario, la cui nascita risaliva al secondo e terzo decennio del Seicento, e se nella prima metà del Settecento i palchi erano ancora esclusivo privilegio dei nobili (ma la parte più vivace e attenta del pubblico anche allora era ospitata dalla platea), nella seconda metà del Settecento anche le più ricche famiglie borghesi otterranno il diritto di affittare o acquistare palchi.²

Tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento si aprono a Venezia non meno di dieci sale di spettacolo, e alla fine del secolo ci sono già quasi venti teatri. Il loro numero diminuisce nel corso del Settecento: dal primo lunedì d'ottobre al martedì grasso, sono attivi sette teatri veneziani, che sono in concorrenza spietata tra di loro.

Direttamente o tramite un impresario che prende in affitto la sala e si prende anche il rischio dell'impresa, i teatri sono gestiti dalle famiglie nobili che li hanno fatti costruire (i Tron, i Pisani, gli Zane, i Marcello, i Cappello, i Boldù), e alcuni membri di queste famiglie prendono parte anche alla gestione diretta dei propri teatri come impresari.³ Poche famiglie sono interessate al controllo dei teatri. I principali proprietari-gestori sono i Grimani (che nel Seicento sono proprietari di quattro, e nel Settecento di due teatri), e i Vendramin (proprietari e gestori del Teatro «San Luca»). Nel 1703 i Vendramin fecero un importante accordo con i Grimani, che riguardava la programmazione dell'attività dei loro rispettivi teatri, il «San Luca» e il «San Samuele» – il patto decideva lo scambio delle compagnie disponibili da una stagione all'altra. Francesco Tron, rappresentante di una famiglia attiva per due secoli nel settore teatrale, affitta e poi decide di chiudere il teatro di «San Cassiano»; e la sua decisione viene ispirata soprattutto dall'amarezza e dal disgusto di una lunga esperienza nell'ambiente e dalle spietate manovre concorrenziali dei suoi rivali.

Il **San Cassiano** è il teatro più antico, costruito nel 1581, ed è famoso soprattutto per il fatto che nel carnevale del 1637 ci fu rappresentato per la prima volta un dramma per musica per un pubblico pagante.⁴ Nella prima metà del Settecento la presenza di comici non aveva particolare rilievo, mentre il dramma musicale, sia quello serio sia quello giocoso, aveva una presenza importante e piuttosto continua.

Il **San Moisè**, di proprietà della famiglia Giustinian, risale al secondo decennio del Seicento. Privilegiato dalla sua posizione centralissima (si trova a pochi passi dalla piazza San Marco), era molto frequentato. Le sue ridotte dimensioni lo rendevano disponibile, senza grandi scenografie, senza grandi esigenze richieste per gli allestimenti, sia al dramma per musica, sia alla commedia. Proprio in questa sa-

la comparve per la prima volta la compagnia di Girolamo Medebach, una compagnia di ex-ballerini di corda, poi attori, che, quando lavoreranno con Goldoni in un altro teatro, avranno un ruolo molto importante nel rinnovamento del teatro comico. Comunque, dalla metà del Settecento il «San Moisè» diventò la sede veneziana più importante dell'opera buffa.

Il **San Giovanni Grisostomo**, di proprietà dei Grimani, fu costruito nel 1677, per essere il primo teatro d'opera della città, e mantenne una supremazia indiscussa in questo campo per circa settant'anni.

Quindi questi sono i teatri, insieme al lussuoso e moderno «San Benedetto» (costruito nel 1755) dove, alla metà del Settecento, si recitano soprattutto opere in musica. E si aggiunge a questa categoria ovviamente anche «La Fenice», che si apre alla fine del secolo.

Rimangono i tre teatri di prosa. Sono il «San Samuele», con la compagnia di Antonio Sacchi, il celebre Truffaldino, il «Sant'Angelo», con la compagnia di Medebach, e il «San Luca» ad ospitare a Venezia nel Settecento gli spettacoli di prosa, spesso alternandoli con le stagioni di lirica. Goldoni collaborò con tutti questi tre teatri: due anni con l'Imer al «San Samuele» (1734–43), cinque con il Medebach al «Sant'Angelo» (1748–53), fino al contratto decennale con i Vendramin al «San Luca» (1753–62).

Il **San Samuele**, sorto nel 1665, è il secondo teatro costruito dai Grimani, espressamente dedicato a conquistare l'egemonia nel settore del teatro drammatico, in diretta concorrenza con il Teatro «San Luca».

Gli attori erano i portatori più fedeli della tradizione della *Commedia dell'Arte*, e perciò meno inclini ad accettare il rigido controllo operato dallo scrittore sul testo, perché la scrittura integrale del copione significò il controllo di quelle improvvisazioni che avevano fatto la fortuna degli attori nel passato. Ma Goldoni apprezzò sinceramente le qualità migliori della loro tradizione, anzi scrisse le sue commedie tenendo presente gli attori che le avrebbero interpretate. Molti personaggi goldoniani nutrono la loro psicologia degli umori e delle caratteristiche umane di grandi attori, quali il Sacchi, il famoso Truffaldino, per cui Goldoni scrisse il *Servitore di due padroni*, e Pantalone Golinetti, per cui scrisse il ruolo di Momolo nelle sue prime tre commedie, tra il 1738 e il 1741.

Nel 1747 un violento incendio distrusse completamente il Teatro «San Samuele». Fu subito ricostruito e destinato all'opera buffa, per questo la compagnia stabile diretta dall'Imer dovette trasferirsi al «San Giovanni Grisostomo». I comici torneranno al «San Samuele» nel 1758, con la compagnia del Truffaldino Sacchi (che recitò soprattutto commedie dell'arte) per restarci fino al 1762 (là reciteranno, tra l'altro, le prime *Fiabe* di Carlo Gozzi, rivale di Goldoni).

Il **Sant'Angelo**, di proprietà delle famiglie Capello e Marcello, fu costruito nel 1676. Per circa un secolo ospitò o produsse soltanto drammi per musica (le stagioni più importanti di questo periodo sono dirette da Antonio Vivaldi). Nell'anno comico 1747–48 il teatro è convertito in una sala da commedia (è l'anno in cui Medebach prende in affitto il teatro e fa un contratto di collaborazione con Goldoni) – tanto che lo spettacolo musicale scompare dal suo programma. Medebach e Goldoni cercano di attirare il pubblico con la novità delle commedie scritte interamente.

Gli attori più importanti sono il Pantalone Cesare Darbes, la prima amorosa Teodora Medebach, e una giovane *servetta*, Maddalena Marliani, che reciterà anche Mirandolina.

Goldoni lascia Medebach nel 1753, e Medebach, quasi per ripicca, si mette a lavorare per Pietro Chiari, rivale di Goldoni. La rivalità tra i due autori è spietata. Il giorno seguente quasi ogni prima goldoniana, Chiari scrive la satira delle opere goldoniane, o come lui dice, il loro rifacimento *corretto*. Goldoni cade poi anche nella tentazione di una gara con Chiari scrivendo commedie e tragicommedie romanzesche. La lotta fra i due dura fino al 1760, quando si riappacificano e stringono una specie di alleanza contro Gozzi. Comunque, il loro litigio rende ancora più viva e attiva la vita teatrale a Venezia. Tanto maggiore è lo scandalo, tanto maggiori sono gli incassi – più la polemica è accesa, più la gente si interessa dei problemi del buon teatro.

Si vede che anche i repertori dei teatri seguono una certa evoluzione a Venezia. All'inizio del Settecento il melodramma e le opere in musica prevalgono sullo spettacolo comico, dagli anni '40, invece, quando Goldoni avrà iniziato la sua riforma e soprattutto quando la polemica Chiari-Goldoni, poi con l'intervento di Gozzi, dividerà il pubblico, il teatro comico riempirà davvero i programmi dei palcoscenici.

Il Teatro **San Luca** o «San Salvatore», di proprietà della famiglia Vendramin, uno dei teatri più antichi, fu costruito nel 1622. Fu a lungo solo un teatro di commedia, anzi fu l'ultimo a cedere alla diffusione del melodramma, che fu accolto su queste scene soltanto nel carnevale del 1661. Ma anche il Settecento è caratterizzato dalla prevalenza della commedia, mentre il dramma per musica è esclusivamente limitato alla stagione di primavera.⁵ È importante che il «San Luca» possa contare su una compagnia stabile. Proprio in questo teatro, tra il 1753 e 1762, Goldoni porterà a compimento la sua riforma.

Al «San Luca» Goldoni ottiene una relativa liberazione dall'obbligo produttivo, ma si trova in una struttura che non ha mai conosciuto né la presenza di un direttore, né l'attività di un autore.

Nella compagnia del Teatro «San Luca» vigeva dunque una forma di autogestione, per cui l'organizzazione economica degli allestimenti veniva delegata al primo amoroso.⁶ Nell'organizzazione predisposta dai Vendramin, i primi amorosi gestivano le finanze della compagnia, e cioè anticipavano somme, firmavano fatture, ecc.

Proprio al «San Luca», Luigi Riccoboni, un importante primo amoroso dell'inizio del Settecento, tenta di riproporre al pubblico la tragedia cinquecentesca, con il Trissino e il Tasso, e la tragedia contemporanea con il Martello e il Maffei. *La Merope*, rappresentata nel 1714, è un trionfo, ma il tentativo di allargare il repertorio classico alla commedia, con *La Scolastica* di Ariosto, al «San Luca» nel 1715, è un drastico insuccesso, che spinge Riccoboni a emigrare a Parigi l'anno dopo.

Durante il primo quarto del Settecento, anche dopo la partenza di Riccoboni, i comici del «San Luca» sono l'effettivo motore del teatro veneziano, e verso il 1730 esso diventa una sorta di equivalente italiano della *Comédie Française* dove recita-

no i canonici tipi fissi della *Commedia dell'Arte*. Ma già sul finire degli anni '20, il ruolo di centro promotore passa dal Teatro «San Luca» al Teatro «San Samuele», grazie soprattutto all'attività di Goldoni svolta in questo teatro.

Al «San Luca», invece, la lunga permanenza degli attori delle maschere e quella della *Commedia dell'Arte* verranno interrotte nel 1752, sempre con l'assunzione di Carlo Goldoni.

Lo stesso contratto che lega Goldoni ai Vendramin conclude anche l'autogestione artistica della compagnia, alla quale viene proibita, da allora in poi, la rappresentazione di qualsiasi opera o commedia d'altro poeta senza l'assenso di Goldoni. Quindi, praticamente, Goldoni diventa direttore della compagnia.

Nel 1754 muoiono improvvisamente due importanti attori, il Pantalone Francesco Rubini e il Brighella Giuseppe Angeleri ed è difficile sostituirli. Nel 1755 Teresa e Pietro Gandini, la prima donna e il Dottore, si trasferiscono a Dresda dove hanno ottenuto una vantaggiosa scrittura. È molto problematica anche la sostituzione di Teresa Gandini. Alla fine il posto di prima donna viene occupato da Caterina Bresciani, che fino ad allora era stata la seconda amorosa della compagnia. Nella seconda parte degli anni '50, forse l'unico bravo attore in maschera della compagnia è il nuovo Dottore, il bolognese Giuseppe Lapy, specializzato nei ruoli da vecchia, tanto che Goldoni scriverà addirittura per lui il personaggio di Donna Pasqua ne *Il campiello*. Comunque, la maggior parte della compagnia è composta da attori di secondaria importanza, quindi Goldoni può facilmente escludere le maschere dai suoi testi drammatici: nascono così le sue più belle commedie d'ambiente, *Il campiello*, *Le baruffe Chiozzotte*, ecc.

Questo è il periodo più acuto della lotta tra Goldoni e Gozzi. Gozzi tenta di opporre alla produzione *riformata* di Goldoni un ritorno alla *Commedia dell'Arte* e alle maschere. Reagisce all'impianto realistico della commedia del Goldoni usando anche le macchine e effetti scenici meravigliosi (guerre, tempeste, naufragi, lotte coi mostri, ecc.) e il pubblico dimostra di apprezzare l'uso delle tecniche della *Commedia dell'Arte* combinate con la scenotecnica barocca. La scenografia è così importante nel teatro di Gozzi, che la morte del macchinista del Teatro «San Samuele» crea parecchie difficoltà per la rappresentazione delle *Fiabe* gozziane. Goldoni, invece, anche sul piano scenografico propone il suo coerente programma di rinnovamento. L'ispirazione realistica del mondo è in contrasto con la scenografia barocca. Goldoni usa effetti più equilibrati, ispirati dalla moderazione e dal buon senso, la scena acquista una compostezza ordinata, l'attrezzatura e le macchine si semplificano, hanno come margine la boccascena. Alla fine si definisce la moderna *scena-quadro* che caratterizzerà gli spettacoli goldoniani e l'ambiente scenico recupera quasi la nudità del palcoscenico della *Commedia dell'Arte*. È importante la collaborazione di Goldoni con il pittore Pietro Longhi nel campo della scenografia.

Questa è un'epoca in cui, dopo l'ottimismo culturale degli anni precedenti, possono avere la meglio soltanto le *Fiabe* di Gozzi, che invece della fedele rappresentazione della realtà, offrono al pubblico una specie di evasione dalla realtà in un modo fiabesco. Non è un caso che Goldoni parta nel 1762 per la Francia, proprio nel periodo più fortunato dell'opera goldoniana.

Anche Chiari lascia la città di Venezia, e Gozzi rimane lì indisturbato, si trasferisce al Teatro «Sant'Angelo», e trionfa con le sue *Fiabe*. Come Chiari era subentrato al posto di Goldoni nei teatri che questi aveva via via lasciato liberi, così Gozzi si trasferisce prima al «San Samuele», poi al «Sant'Angelo», e infine al «San Luca». Riesce a far scritturare anche tutta la compagnia di Sacchi da Francesco Vendramin al suo teatro.

Anche se Goldoni non sparisce completamente dai repertori dei teatri veneziani, non ottiene grande successo con le commedie da lui inviate a Vendramin da Parigi.

Con l'arrivo di Napoleone, che limiterà radicalmente anche l'attività dei teatri, subentra la crisi del sistema teatrale tradizionale del Settecento veneziano.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI C., *Goldoni*, Salerno Editrice, Roma 2004.
- BARATTO M., *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1985.
- BERTRANI O., *Goldoni. Una drammaturgia della vita*, Garzanti, Milano 1993.
- FERRONE S., *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Sansoni, Firenze 1990/2001.
- FERRONI G., *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1991, vol. III.
- GOLDONI C., *Carlo Goldoni emlékezései*, Gondolat, Budapest 1963.
- MANGINI N., *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974.
- MANGINI N., *I teatri veneziani al tempo della collaborazione di Galuppi con Goldoni*, Leo S. Olschki, Firenze, 1986.
- MOMO A., *La carriera delle maschere (nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi)*, Marsilio, Venezia 1992.
- NICASTRO G., *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*, Laterza, Bari 1979.
- STAUD G. – SZÉKELY GY., *A színház világtörténete*, Gondolat, Budapest 1972.
- TESSARI R., *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma–Bari 2000.

NOTE

- ¹ S. FERRONE, *Carlo Goldoni*, Sansoni, Firenze 1990, p. 25.
- ² Cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Mursia, Milano 1974, p. 31.
- ³ Cfr. *ivi*, p. 52.
- ⁴ Cfr. G. NICASTRO, *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*, Laterza, Bari 1979, p. 102.
- ⁵ Cfr. N. MANGINI, *op. cit.*, p. 31.
- ⁶ Cfr. M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1985, p. 205.

Jacopo Barozzi detto il Vignola e il teatro. Il teatro del Cinquecento

MARIANN OLBERT

HIO SCELTO PRIMA DI TUTTO QUESTO TEMA IN OCCASIONE DELL'ANNO RINASCIMENTALE UNGHERESE E DEI CINQUECENTO ANNI DALLA NASCITA' DI VIGNOLA.

Il grande architetto nato a Vignola, presso Modena, nel 1507, è morto a Roma, dove venne sepolto nel Pantheon, nel 1573.

Universalmente noto come uno dei principali architetti del '500 italiano, il VIGNOLA resta, nonostante ciò, una delle figure meno note del Rinascimento. La sua importanza deriva da un gruppo di edifici straordinariamente inventivi ed importanti presenti a Roma e nell'Italia centro-settentrionale, come sue sono fondamentali pubblicazioni teoriche riguardanti gli ordini e la prospettiva.

Durante gli anni romani, Jacopo Barozzi fu anche l'architetto della ricca e potente famiglia Farnese, servendo sia il cardinal Ranuccio nel supervisionare il lavoro per il Palazzo Farnese di Roma, sia il *gran cardinale* Alessandro, per il quale progettò e costruì lo spettacolare Palazzo Farnese a Caprarola. VIGNOLA fu conosciuto anche come teorico: nel suo secondo trattato *Le due regole della prospettiva pratica* (pubblicato postumo a Roma nel 1583), VIGNOLA si occupa anche del problema del teatro e rappresenta una scena teatrale.

Sappiamo che Vignola progettò apparati scenici. Qui vorrei ricordare brevemente anche il suo rapporto con il teatro cinquecentesco.

Quest'epoca – la fine del secolo XV e la prima metà del XVI – fu decisiva per il teatro italiano. Nel corso del '500 nasce l'attore professionista. Nasce la commedia in prosa, la commedia in versi e la tragedia. Nasce il teatro come luogo di riunione, impresa economica ed edificio.

Si ha una grande fioritura che va dal teatro degli attori – o per meglio dire che gli attori stessi interpretano come attori – al teatro degli scrittori, che attraverso l'amore per Plauto e Terenzio scoprono un nuovo mezzo d'espressione e in un breve volgere di anni ne approfondiscono e ne provano le possibilità.¹

Quindi vengono ripresi dagli esempi latini sia i tipi (il vecchio innamorato padrone, il servo furbo e astuto) sia i topoi drammatici (lo scambio di persona, riconoscimento finale, ecc.) Nel '500 nasce l'idea di uno spazio specificamente dedicato al teatro: lo spazio teatrale viene concepito appunto come una manifestazione di prestigio sociale; è infatti il signore o i nobili o il ricco borghese ad organizzare la recita, ad affrontare le opere, ad invitare gli spettatori, e spesso sia lui sia gli ospiti partecipano alle rappresentazioni teatrali, per rendere più elegante il divertimento. Da questi dati risulta evidente che la commedia nell'età rinascimentale è una produzione a circuito chiuso in quanto nasce e viene consumata all'interno di un'élite sociale, che fornisce nel tempo i produttori. Si tratta insomma di una sorta di rito

Il ritratto di Vignola



laico e mondano al quale possono partecipare solo coloro che hanno un rapporto organico con l'invitante ed appartengono allo stesso ambiente sociale.

La ristrutturazione delle forme artistiche sui modelli della classicità, fenomeno tipico del Rinascimento, trova nel teatro un fertile terreno di sviluppo in quanto incontro, spesso immediato, tra autore e pubblico, tra tradizione e innovazione, infine tra l'istituto letterario e linguistico che la produzione tende a costruire e lo spettacolo che ne verifica in concreto, sulle reazioni degli spettatori, sugli orientamenti del potere politico e religioso che può ostacolarlo ovvero servirsene come strumento di pressione, la sua proponibilità reale. Commedia, tragedia, tragicommedia, favola pastorale, melodramma, i generi che la nuova drammaturgia elabora nel corso del secolo.²

I maggiori drammaturghi di questo secolo sono il Machiavelli, il Ruzzante, Bernardo Dovizi, il cardinal Bibbiena (o Bernardo Dovizi detto Bibbiena) e poi l'Aretino e l'Ariosto. Non furono tutti contemporanei di Vignola, ma più o meno vissero nella stessa epoca. Devo constatare che la complessa storia della commedia rinascimentale, storia incerta sulla datazione dei testi, è difficilmente ricostruibile in senso cronologico perché, più di una volta, c'è una distanza fra la composizione, la rappresentazione e la stampa. E per questo motivo è molto difficile vedere chiaramente il rapporto del Vignola (o dell'epoca del Vignola) con il teatro cinquecentesco. Sappiamo che Vignola lavorò a Firenze come scenografo nella prima metà del '500, ma non conosciamo i luoghi teatrali e neanche gli scrittori teatrali che ebbero rapporti con il Vignola, ma possiamo ipotizzare i suoi rapporti teatrali.

Devo menzionare anche i trattati architettonici cinquecenteschi più famosi che si occupano anche delle questioni teatrali. Fra le opere cinquecentesche sulle prospettive architettoniche e teatrali troviamo DANIELE BARBARO (1514–1570): *La pratica della prospettiva*, (Venezia, 1568), SEBASTIANO SERLIO (1475–1553/55): *Secondo libro di prospettiva*, pubblicato nel 1545 a Parigi, e IACOPO BAROZZI detto il VIGNOLA (1507–1573): *Le due regole della prospettiva pratica*, pubblicato a Roma nel 1583, come abbiamo già menzionato.

Adesso ritorniamo al SERLIO:

Il Serlio era un architetto – come Vignola – scrive da 'tecnico' ed anche in modo abbastanza spontaneo, il che rende più eloquente la sua testimonianza su una drammaturgia profana (la commedia in particolare) ormai largamente diffusa in Italia da una serie cospicua di spettacoli di successo, infine perché, anche se la base di partenza teorica del Serlio è data dall'architetto latino Vitruvio, il cui testo, *De Architectura*, in dieci libri, che contiene pagine molto importanti sul teatro antico, era stato 'riscoperto' verso il 1414, e pubblicato nel 1486 dall'umanista Gaio Sulpicio da Veroli, diventando rapidamente un testo-base per i dotti e per gli artisti.³

Possiamo aggiungere che la riscoperta della cultura classica era già presente in ogni parte della vita quotidiana. L'armonia antica era ritornata nella sua culla originale, questa volta in Italia, dove il pensiero libero e l'amore per la ricerca della per-

fezione artistica (anche nell'architettura con la riscoperta del VITRUVIO) non si era spento mai.

Il maggior innovatore dopo Serlio fu Jacopo Barozzi il Vignola (1507–73). Gli insegnamenti della sua lunga esperienza di scenografo avuta a Firenze li ha riassunti nella sua opera intitolata *Due regole della prospettiva pratica* pubblicata nel 1583. L'essenza della sua innovazione è quello che riunisce all'area scenica anche la parte posteriore del palcoscenico, in precedenza utilizzato soltanto per illustrazioni fatte da immagini prospettiche, per questo elimina la forte pendenza, e in tal modo gli spettacoli teatrali nel suo palcoscenico si svolgevano tra delle quinte realizzate plasticamente, e non davanti alle stesse. Le quinte in questo modo acquistarono un ruolo totalmente nuovo, non furono più una pura illustrazione, ma divennero un fattore organico, attivo dello spettacolo. Vignola perciò posizionò più avanti gli scenari, quasi eliminando la prescena diventata praticamente inutile, e ridusse le quinte, aventi ormai una vera funzione di formazione di spazio, che non furono più solo i mezzi previsti per la pura immagine, in dimensioni più modeste, pratiche, reali. Come anche Salviati (Francesco Salviati, fiorentino, 1510–63), invece di quartieri affollati, prevede soltanto due palazzi per lato, posizionati uno di fronte all'altro, davanti ad una retroscena prospettica anch'essa di dimensioni moderate.

L'altra innovazione del Vignola, da poter essere considerata rivoluzionaria, rese possibile i rapidi cambiamenti di scena. Le due strutture sceniche per lato, raffiguranti gli edifici, e anche le quinte del retroscena di una superficie maggiore, le fece costruire su telai a tre lati e girevoli su un asse, sugli altri due lati dei quali naturalmente c'erano altre quinte, conformemente ai tre generi ereditati dall'antichità. Al posto dei tre periaci di un tempo lui ne impiegò cinque, che insieme formarono un'area di scena chiusa.⁴

Qui possiamo aggiungere l'espressione di APOLLONIO, che scrive sul ruolo dell'attore:

La scenografia era uno degli elementi della loro tecnica, non indispensabile: ché di una cosa sola non potevano fare a meno: dell'attore, dell'uomo in carne ed ossa che si trasformava nel personaggio, e riduceva il personaggio a sè stesso.⁵

Sicuramente il Vignola ebbe un rapporto con gli scrittori teatrali della sua epoca, conobbe le commedie fiorentine più famose, come per esempio le commedie di Machiavelli, Aretino, e Bibbiena. Abbiamo già riferito di Sulpizio da Veroli, umanista, autore inoltre di una fondamentale introduzione alla prima edizione moderna del *De Architectura* di Vitruvio, libro destinato ad avere un ruolo decisivo nella nascita della scenografia e dell'architettura teatrale del Rinascimento. Nell'introduzione, il Sulpizio parla dei luoghi delle rappresentazioni: il Foro, Castel Sant'Angelo, il cortile di Palazzo Riario, ecc. E delle loro condizioni (gli spettatori erano seduti a semicerchio e un velario ricopriva il cielo del cortile), sul palcoscenico alto cinque piedi e soprattutto sulla *picturatae scaenae faciem*.⁶ Anche l'uso di macchine sceniche era interessante in questi spettacoli.

Tra i centri principali del teatro rinascimentale troviamo Ferrara e Roma, ma anche Firenze, dove lavorò Vignola come scenografo. Tra gli autori famosi troviamo prima di tutto Ludovico Ariosto (Reggio Emilia 1474 – Ferrara 1533). Il 5 marzo 1508 andò in scena a Ferrara la prima commedia italiana, *La Cassaria* di Ariosto.⁷



Un palcoscenico del XVI. secolo

La maggioranza degli scrittori reinventò le strutture del teatro di Plauto e di Terenzio non in astratti schemi drammaturgici, ma nella tradizione del *Decamerone* di Boccaccio e di tutta la novellistica posteriore. L'autore più fedele agli schemi plautini e terenziani fu Ariosto, che era un uomo assai attento al teatro come rappresentazione: fu organizzatore e regista degli spettacoli della corte estense.

Machiavelli sosteneva che la colpa dell'Ariosto autore comico era nell'uso di una lingua letteraria e quindi artificiosa, estranea alla vivacità del fiorentino e priva di riferimenti al ferrarese ('i motti ferraresi non gli piacevano e i fiorentini non sapeva', scrisse).⁸

Il capolavoro teatrale di Ariosto è senza dubbio *La Lena*, probabilmente rappresentata nel 1528 o nel 1529 e nel 1532. Come nelle altre opere teatrali di Ariosto, l'azione è posta a Ferrara e si nutre, come in tutte le commedie ariostesche, di situazioni e luoghi comuni desunti dai comici latini e dal Boccaccio. Secondo alcuni critici «*La Lena* si distacca completamente dai modelli latini e si rifà alla narrativa dell'ultimo medioevo»⁹. Se vediamo i personaggi, ci sono due giovani, Licinia e Flavio, una coppia di innamorati, un *triangolo* di personaggi attempati, il ricco e geloso Fazio, padre di Flavio, l'accomodante Pacifico, e Lena la mezzana, amante del primo e moglie del secondo. Lena combina brillantemente funzioni diverse: moglie, mantenuta, mezzana, maestra di cucito, ecc. La Lena

è una donna scaltra e cinica, che tresca col vecchio amante Fazio e che si beffa del pur connivente marito Pacifico, ma che nonostante i vantaggi ottenuti, conserva una sorta di disgusto e di odio per coloro che la circondano.¹⁰

L'influenza dell'Ariosto sulla commedia cinquecentesca sarà fondamentale. La più bella commedia del primo Cinquecento, precedente a *La mandragola* è *La Calandria* di Bernardo Dovizi detto il Bibbiena (Bibbiena 1470 – Roma 1520), rappresentata per la prima volta nel 1513 ad Urbino. Bibbiena nel 1513 fu nominato cardinale da Giovanni de' Medici, non appena eletto papa con il nome di Leone X. La sua famosa commedia in prosa *La Calandria*, in prima rappresentazione ad Urbino, con la collaborazione di Baldassare Castiglione (suo amico carissimo, che gli affida nel *Libro del Cortegiano* il ruolo di interlocutore principale sul tema delle facezie), è uno dei testi fondamentali del teatro comico rinascimentale. Bibbiena

inventore e maestro di facezie, come lo rappresentò Baldasar Castiglione nel *Cortegiano*, il Bibbiena scrisse una commedia impeccabile nel dipanare i fili di un intreccio complicatissimo, a base di gemelli, travestimenti e scambi di persona, nel quale il ritmo dell'azione è sostenuto da un dialogo vivace e, in qualche momento, irresistibile.¹¹

«Il Bibbiena insomma sa far ridere, sa essere audace, senza forzare le regole interne alla convenzione che si stava appena elaborando.»¹² A questo scopo il Bibbiena sa usare le soluzioni e i tratti del *Decamerone*, che era molto diffuso nel Cinquecento.

Il capolavoro assoluto della commedia del Cinquecento è *La mandragola* di Niccolò Machiavelli (Firenze 1469–1527). Egli scrisse la sua famosa opera fra il 1518 e il 1520, quando era lontano da ogni attività politica, a Firenze. È un'opera molto conosciuta, e per questo motivo non vorrei trattarla molto dettagliatamente.

Non c'è personaggio de *La mandragola* che non abbia una sua originalità e sincerità di motivazioni. Callimaco, il giovanotto venuto da Parigi a Firenze per conquistare l'irrepreensibile ed irraggiungibile Madonna Lucrezia, è disposto a rischiare tutto per possedere la donna che desidera, anche a costo di farle male. Madonna Lucrezia è tutt'altro che colta nella sua virtù da *turris eburnea* ché il personaggio, dopo tante esitazioni, si rivela consapevole della forza e dei vantaggi dei propri istinti.¹³

Lucrezia è virtuosa, ma il vecchio marito muore dalla voglia di avere un erede e si cruccia della sua presunta sterilità. Ligurio istruisce Callimaco a farsi passare per medico ed a prescrivere alla donna una pozione (la mandragola del titolo), che la renderà feconda, ma farà morire il primo uomo che giacerà con lei dopo che l'ha bevuta. Bisognerà catturare un giovanastro qualsiasi e metterglielo nel letto perché assorba il veleno: vinti gli scrupoli della donna dai sottili argomenti teologici di Fra Timoteo, un confessore senza scrupoli, insuperato esempio dei religiosi in commedia, egli è anche la prima incarnazione del machiavellismo. Callimaco, nei panni di un vagabondo, sarà condotto a viva forza in camera di Lucrezia, dove – come apprendiamo dal suo racconto della notte passata con lei a Ligurio – egli le svela la sua identità e il suo amore, convincendola a continuare la loro relazione amorosa.

Possiamo cercarne le fonti di ispirazione, e tra queste troviamo *La Calandria* del Bibbiena – certamente nota da Machiavelli – e le novelle di beffe erotiche del *Decamerone*, specialmente la III, 6.

Dobbiamo ricordare che Machiavelli scrisse un'altra commedia con il titolo *Clizia*, rappresentata nel 1525. Questa opera è molto diversa della prima famosa. La *Clizia* è una reinvenzione della *Casina* di Plauto.

In questo articolo, il mio scopo è stato quello di rappresentare la vita teatrale del primo Cinquecento, con le presentazioni degli autori più famosi e più conosciuti.

Per concludere, possiamo dire che nella drammaturgia rinascimentale:

dalla *Mandragola* di Machiavelli alla *Calandria* del Bibbiena, dal *Frate* del Lasca all'*Assiuolo* del Cecchi, al *Marescalco* e in genere a tutta la produzione comica dell'Aretino si possono considerare reinvenzioni sceniche d'ispirazione boccaccesca.¹⁴

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

AA. VV., *A színház világtörténete* [Storia mondiale del teatro], a cura di F. Hont, Gondolat Kiadó, Budapest 1972, vol. I-II.

ANTONUCCI G., *Storia del teatro italiano*, Newton, Roma 1995.

APOLLONIO M., *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze MCMLI, vol. II.

BARATTO M., *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977.

BORSELLINO N. – MERCURI R., *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma 1979.

MANGO A., *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966.

PANDOLFI V., «La commedia del Rinascimento. Gli sviluppi in volgare e in dialetto», introduzione a:

MANGO A., *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966, pp. 7-46.

N O T E

¹ V. PANDOLFI, «La commedia del Rinascimento. Gli sviluppi in volgare e in dialetto», introduzione a: A. MANGO, *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Lerici, Firenze 1966, p. 25.

² N. BORSELLINO – R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma 1979, pp. 9-11.

³ M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento*, Neri Pozza, Vicenza 1977, p. 35.

⁴ AA. VV., *A színház világtörténete* [Storia mondiale del teatro], a cura di F. Hont, Gondolat Kiadó, Budapest 1972, vol. I-II, pp. 157-158.

⁵ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze MCMLI, vol. II, pp. 296-297.

⁶ Cfr. G. ANTONUCCI, *Storia del teatro italiano*, Newton, Roma 1995, p. 19.

⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹ A. MANGO, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰ G. ANTONUCCI, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² M. BARATTO, *op. cit.*, p. 93.

¹³ G. ANTONUCCI, *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁴ N. BORSELLINO – R. MERCURI, *op. cit.*, p. 12.

Pirandello nel ventunesimo secolo. Una regia italiana dell'*Enrico IV* di Pirandello al Teatro *Radnóti* di Budapest

EDINA SZABADOS

DOPO UNA LUNGA ASSENZA DAI PALCHI DELLA CAPITALE UNGHERESE, L'*ENRICO IV* È STATO MESSO IN SCENA AL TEATRO *RADNÓTI* DI BUDAPEST IL 13 MARZO 2005 CON LA REGIA DI STEFANO DE LUCA. QUEST'OCCASIONE MI OFFRE L'OPPORTUNITÀ PER DIMOSTRARE COME VIENE INTERPRETATO PIRANDELLO NEL MONDO TEATRALE CONTEMPORANEO UNGHERESE, E PER MOSTRARE CHE IDEE CERCA DI TRASMETTERE IL REGISTA TRAMITE LA *PIÈCE*. Numerose sono i difficili quesiti che emergono: i drammi pirandelliani hanno qualche attualità? Quali sono i mezzi da utilizzare per renderli noti? Nel mio intervento provo a fornire delle risposte o, per meglio dire, a presentare aspetti interessanti che possono diventare oggetto di riflessione.

Per far conoscere l'ambito teatrale in cui l'*Enrico IV* viene messo in scena, dobbiamo conoscere il teatro dove è nata la produzione. Il Teatro *Radnóti* esiste nella forma attuale dal 1985, quando András Bálint¹ ne diventa direttore. È uno spazio scenico che si definisce un teatro d'arte per il ceto medio, con una compagnia piccola ma molto valida. Nel repertorio troviamo opere teatrali classiche e drammi moderni, non solo ungheresi ma di tutto il mondo. In teatro, in tono con la sua concezione artistica, viene seguita la tradizione di STANISLAVSKIJ, ma ci sono vari tentativi per dar vita a produzioni sperimentali.

Il dramma della *pazzia* di Enrico è però un argomento ricorrente nei teatri magiari. La prima rappresentazione dell'*Enrico IV* fu al Teatro *Csokonai* di Debrecen nel 1928 in una coproduzione italo-ungherese, mentre la seconda fu al Teatro di Szeged nel 1933. In base al repertorio degli spettacoli di ILONA FRIED², vediamo che il dramma è sempre stato preferito dai teatri delle città di provincia: è stato programmato nel 1942 dal Teatro di Szeged, nel 1944 dal Teatro di Pécs, nel 1963 dal

Centro Culturale di Pécs, nel 1985 dal Teatro di Szolnok, nel 1995 dal Teatro di Sopron, ed infine nel 2003 dal Teatro di Pécs.

A Budapest, fino al 2005, c'erano state solo due messinscene, entrambe però di grande rilievo. Il loro riconoscimento fu dovuto a diversi motivi storici. Nel 1941, durante la seconda guerra mondiale, al Teatro *Madách* storia ed arte teatrale si incontrarono nella *pièce* quando il regista Andor Pünkösti³ scelse Zoltán Várkonyi⁴ per la parte dell'imperatore del Sacro Romano Impero. La rappresentazione ebbe un significato particolare: «La figura di Enrico divenne, in quel contesto storico, un simbolo di protesta a favore dei diritti umani, individuali e per la formazione di personalità autonome.»⁵ Fu lo spettacolo più celebre dell'*Enrico IV* in Ungheria anche perché Várkonyi si immedesimava così tanto nella sua parte che sia i critici che il pubblico ne elogiaron la superba prova. Nella sua interpretazione, Enrico diventò la figura simbolica dell'antimilitarista che non accetta l'oppressione della realtà della guerra.

Várkonyi, l'attore divenuto celebre come capo regista del Teatro Comico di Budapest, nel 1970 decise di mettere in scena il dramma pirandelliano, accennando un messaggio più universale rispetto allo spettacolo precedente. Il problema principale che interessava il regista era l'influsso negativo della società sull'uomo. Secondo VÁRKONYI:

Se l'individuo non trova il suo posto nella comunità o se la comunità non riesce a creare la possibilità per l'esistenza dell'individuo, il guasto conseguentemente tocca anche il sistema vegetativo: un'offesa o una rottura nel corpo, un'ulcera gastrica, un infarto, un cancro.⁶

Il protagonista fu il talentoso ed intellettuale attore Zoltán Latinovics, che era la personificazione stessa di questo messaggio: cinque anni dopo si tolse la vita.

Seguendo le orme dei predecessori, il giovane attore-regista Stefano De Luca⁷ viene invitato al Teatro *Radnóti* di Budapest per mettere in scena l'*Enrico IV* Visto che nell'anno accademico 2000-'01 era professore all'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest, ha conosciuto molti giovani attori, e così è nata l'idea della collaborazione con loro. Nell'interpretazione, il giovane regista vuole mettere a fuoco la realtà del tempo come concetto astratto; inoltre, vuole farci ripensare al nostro modo di vivere tramite lo spettacolo perché è convinto che «l'arte è il metodo con cui possiamo far trionfare la realtà»⁸. Il dramma è pieno di significati e messaggi universali, tra i quali il regista intende dare rilievo a una verità eterna, cioè al passare del tempo. La *pièce*, però, rimane troppo generica, dato che si sente la mancanza della logica nella struttura della rappresentazione.

Uno dei motivi di questo senso di mancanza di logica è dovuto al fatto che proprio le parti filosofiche sono state omesse dall'opera. La rappresentazione è un adattamento del dramma con soluzioni senza rinnovamento nella sceneggiatura. La struttura è ridotta a due atti invece di tre, utilizzando i vantaggi della scenografia, progettata da Anni Füzér⁹. Le scene del ventesimo secolo e quelle in epoca medievale del protagonista vengono separate da sipari dilavati di tela, dando così l'impressione

che la realtà grigia di Enrico sia atemporale. La tela viene colorata dall'illuminazione in alcune scene. Il levarsi e la calata dei pannelli dietro il sipario rosso segnalano e separano le varie stanze della villa dove è rinchiuso Enrico. Così, ogni tanto si rivelano spazi nuovi sul palcoscenico, peraltro molto stretto; inoltre, dietro l'ultimo sipario a destra si intravede la stanza più interna di Enrico, mentre a sinistra ci sono le stanze del marchese Di Nolli. Questo gioco con lo spazio dà la possibilità di sostituire gli attrezzi di scena ed equilibra la loro mancanza sul palcoscenico vuoto. La scenografia è ridotta ad attrezzi di significato simbolico, cioè ce ne sono pochi. I costumi, invece, hanno una forte capacità di stabilire un'atmosfera.

La messinscena comincia davanti al sipario rosso: Giovanni, il vecchio cameriere, sta spolverando la tenda e poi annuncia l'inizio del primo atto. Di seguito appare Bertoldo, il nuovo consigliere la cui perplessità è spettacolosa: dopo la sua comparsa si nasconde subito dietro il sipario. Per aiutarlo arrivano Landolfo e Ordulfo, levano il sipario e preparano la sala per l'arrivo di Enrico. Al posto dei quattro cosiddetti Consiglieri Segreti ne troviamo tre, e mancano pure i valletti. Non abbiamo la possibilità di vedere come si sentono nei loro ruoli perché il regista non li presenta come caratteri pensanti. La frase importante del dramma è stata lasciata fuori: «C'è forma, e ci manca il contenuto»¹⁰, come spiega la situazione di Landolfo a Bertoldo. Così, in questa regia, i consiglieri diventano pupazzi appesi al muro senza pensieri, non come li immaginò Pirandello. Sándor Csányi¹¹, nel ruolo di Bertoldo, invece, ha la possibilità di fare un mini-spettacolo comico. Il giovane attore – sia teatrale che cinematografico – è molto popolare in Ungheria e Stefano De Luca approfitta di questo fatto, forse a scapito degli altri personaggi. Naturalmente, l'apprezzamento del pubblico non manca.

Poi conosciamo pure il Marchese Di Nolli, la Marchesa Matilde, sua figlia Frida, Belcredi e il Dottor Genoni, che entrano nella sala del trono di Enrico: una sala vuota in mezzo a cui i consiglieri hanno già messo il trono mobile di legno. Vicino alla platea, sul palcoscenico, ci sono due ritratti mobili su vetro semitrasparente di Matilde e di Enrico giovane, l'uno a sinistra e l'altro a destra. La discussione tra i visitatori si svolge intorno ai quadri, e tutta la parte introduttiva si prolunga troppo. «Un ritratto è sempre fisso in un attimo»¹² avrebbe filosofato il dottore come punto di partenza filosofico dei conflitti nel dramma: ma non lo dice, e la frase viene lasciata fuori dal copione.

Né Adél Kováts¹³ che interpreta Matilde Spina, né Gábor Kocsó¹⁴ nel ruolo del Dottor Dionisio Genoni fanno le loro parti in modo omogeneo, ma cercano di rendere lo spettacolo più vivo in alcune scene. Gli altri attori, però, sono insignificanti: nel rapporto madre-figlia non viene abbastanza sottolineata la disperazione della madre che sta invecchiando. Belcredi viene sempre disprezzato, e così il suo personaggio risulta assai comico, il suo rapporto con la marchesa rimane incomprensibile per il pubblico e, infine, la recita del marchese è così immatura che sembra superfluo sul palcoscenico.

Il regista si basa sul celebre protagonista, Tibor Szervét¹⁵ e di conseguenza gli altri attori si trovano in posizione emarginata. Ognuno cerca di fare la sua parte ma la messinscena non forma un'unità armoniosa. Quando *l'imperatore* appare, la mes-

sinscena riceve un dinamismo naturale e diventa sempre più interessante. È difficile interpretare la soluzione del regista di spettacolarizzare l'apparizione di Enrico: i visitatori in costumi medioevali lo aspettano nella sala del trono, ma lui non esce dalla sua stanza, sbucando invece dal trono mobile. Vediamo un pazzo che intimorisce vestito di tela, che poi si cambia e comincia a filosofare. Purtroppo molti riferimenti storici sono stati omessi, benché avrebbero potuto dare una sfumatura alla trama e creare un presentimento sugli eventi tragici del dramma, come per esempio il rapporto di Enrico con il Papa. Pirandello era un esperto dei piccoli riferimenti nascosti nel testo che sono strettamente legati alla struttura del dramma, e Stefano De Luca non ne trae frutto.

Il mezzo più decisivo tra gli apparati di scena è però il volto di Enrico. Sembra un *clown* sempre sorridente che fa finta di essere matto: una volta porta una parrucca bionda insieme alla corona e fa il pazzo, l'altra a toglie e fa il sano. Proprio per questo viso grottesco, la nostra attenzione si concentra costantemente sul protagonista. Il suo Enrico IV è assai ambiguo, sia comico che tragico, come la sua parte che lo rende necessario. Insomma, domina il palcoscenico con la sua recitazione e gli altri personaggi accettano questo predominio, forse molto più del dovuto. Serve come scusa il fatto che a Pirandello venne chiesto di scrivere il dramma proprio per Ruggero Ruggeri, l'attore più significativo dell'epoca, e quindi l'opera originariamente si basa sulla recita del protagonista.

Nel secondo atto è stata abbreviata l'analisi della *pazzia* di Enrico, e quindi mancano proprio i pensieri del dottore che potrebbero farci riflettere. All'inizio, davanti al sipario rosso, il dottore si consulta con Matilde e Belcredi sulla condizione del *folle*; poi, il sipario si alza all'arrivo di Frida, che porta l'antico abito della madre. Il Dottor Genoni fornisce una spiegazione sulla sua terapia d'urto che il pubblico non capisce, mentre può farlo solo chi ha letto il dramma. Vengono omesse anche l'opinione di Belcredi sulla terapia e la discussione con il marchese Di Nolli sul suo comportamento durante la visita, anche se queste parti potrebbero farci vedere i diversi aspetti della loro personalità. Finita la visita, Enrico si fa circondare dai consiglieri per fare la sua confessione: copre i tre uomini con il suo rosso mantello reale, con l'intento da parte del regista di creare un'atmosfera intima. Purtroppo, però, i consiglieri non gli dicono nemmeno una parola, ma ascoltano solo in modo passivo. Il conflitto tra il protagonista e Belcredi rimane un tema secondario perché i riferimenti al loro rapporto sono lasciati fuori, anche se sono importanti.

Il secondo e il terzo atto sono uniti con l'aiuto del sipario rosso. Il sipario cala, il pubblico comincia ad applaudire dato che non capisce l'intenzione del regista, cioè che Frida e Di Nolli nei loro costumi da carnevale vogliono sorprendere Enrico. Il sipario si alza e si mettono dietro i due ritratti di vetro. Quando Enrico appare dalla sua stanza interna, loro diventano *vivi* ed escono improvvisamente. Magdolna Diána Kiss¹⁶, che interpreta il ruolo di Frida, si lascia scappare l'occasione di prodursi in un pezzo di bravura nella recitazione, a questo punto culminante. Dopo la rivelazione dell'imperatore non viene raccontata la storia del prete irlandese che potrebbe fornirci un nuovo spunto filosofico; di conseguenza, non si capisce completamente la reazione del protagonista: confuso e scioccato, abbraccia Frida

urlando: «Eri lì un'immagine; ti hanno fatta persona viva – sei mia! sei mia! Mia! Di diritto mia!»¹⁷ A questo punto interviene Belcredi per proteggere la donna e, malgrado che Attila Epres¹⁸ faccia bene il barone disprezzato, la vendetta di Enrico non è comprensibile al pubblico.

Ad onta di tutto ciò, la rappresentazione ha suscitato consensi tali tra il pubblico da farla rimanere in repertorio al Teatro *Radnóti* per quasi due anni. La messinscena è stata premiata con un prestigioso premio ungherese, ovvero il premio del Festival della Critica di Pécs nel 2005, e nello stesso anno ha vinto il premio della Giuria del Pubblico per il miglior spettacolo dal municipio della capitale magiara. Se prendiamo in considerazione il grande numero degli appassionati dello spettacolo, si può affermare che Stefano De Luca è riuscito a destare l'interesse di un numero di persone insolitamente grande, e non solo del pubblico tradizionale del teatro. Per quanto riguarda la qualità artistica della messinscena invece, lascia molto a desiderare. Le critiche concordano in due cose: il protagonista salva lo spettacolo con la sua recita matura e Stefano De Luca non è riuscito ad elaborare una concezione artistica omogenea. Indiscutibile che «l'incontro del regista italiano e dell'autore italiano non è avvenuto»¹⁹.

Secondo i critici, «il livello dell'interpretazione viene abbassato dai numerosi errori degli attori e da quelli ritmici, le scene sono distratte e non si sente l'intenzione di metterle in ordine»²⁰. Sembra che «gli attori recitino solo il copione»²¹. La scenografia con i sipari presenta una divisione ritmica e «in questo spazio tutto sarà incerto»²², cioè tutte e due le realtà dei personaggi. Alcuni sono però convinti che «i vari sipari che insistono sul teatro nel teatro rendono troppo complicata la rappresentazione»²³. I due quadri mobili su vetro semitrasparente «sono molto importanti dal punto di vista della drammaturgia, ma la loro funzione non è abbastanza elaborata»²⁴.

La critica afferma che il protagonista fa Enrico IV in modo straordinario. La sua recitazione mantiene lo stesso livello alto durante il dramma, «non drammatizza troppo la figura del folle e dietro le sue esagerazioni si sente la sua disciplina intellettuale»²⁵. Alla fine l'attore riesce a creare un'atmosfera forte, così «la sua recitazione approfondita fornisce un'esperienza catartica»²⁶. Sembra invece che ai critici non sia piaciuta la maschera bianca di Szervét perché è uno svantaggio durante la sua auto-rivelazione. Alcuni sono convinti che il trucco di scena, che considerano simile a quello dei personaggi della *Commedia dell'Arte*, lo rende troppo teatrale: «gli argomenti che toccano il vivo diventano banali»²⁷. Allo stesso modo, il basso numero degli attrezzi dà rilievo alla teatralità. Un critico dichiara che Stefano De Luca «aveva dovuto raggiungere un accordo con se stesso e con la *pièce*: avrebbe dovuto decidere che tipo di folle modella Enrico IV»²⁸.

Alcuni sostengono che Belcredi avrebbe un ruolo importantissimo, ma «il suo carattere rimane comico e lamentevole»²⁹, così «la sua responsabilità del passato e dell'oggi va perduta, come anche il suo strano rapporto con Matilde»³⁰. Come già prima ricordato, il tema della vendetta rimane solo un tema secondario e, secondo PÁL BÉKÉS³¹: «Se il filo della vendetta fosse stato più forte, lo spettacolo poteva essere più pieno di forza, anzi avrebbe potuto fornirci più attualità»³². Con questo sono completamente d'accordo.

Concludendo, Stefano De Luca firma una rappresentazione di un certo successo, però non si capisce chiaramente l'idea di base della sua regia. Visti i tagli apportati al testo, non si capiscono bene le motivazioni dei personaggi, e i pensieri artistici di Pirandello non formano un'unità coerente. Anzi, l'adattamento contiene parti filosofiche talmente frammentate che diventa troppo didattico e di conseguenza, può essere inserito solo nel repertorio del teatro da *boulevard*, peraltro assai diffuso oggi. Nonostante i premi della critica e la bravura degli attori impegnati, forse la qualità dello spettacolo lascia a desiderare. Ad ogni modo, è stato un omaggio reso a Pirandello.

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

- BODÓ O. A., «Kolozvári áljegyzetek a Posztról», in: *Critikai Lapok*, Nr. 9–10, 2005.
- BÓTA G., «Órület és józanság határán», in: *Magyar Hírlap*, Nr. 35, 16 marzo 2005.
- FRIED I., «Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria», in: AA. VV., *Intermediale Pirandello*, a cura di Bruno De Marchi, Le Edizioni del Gamajun, Udine 1988, pp. 199–211.
- KOLTAI T., «Jelmeztelenül», in: *Élet és Irodalom*, Nr. 11, 18 marzo 2005.
- KOVÁCS D., «Libikóka», in: *Színház*, Nr. 6, giugno 2005.
- METZ K., «A címszereplő bosszantó magánya», in: *Magyar Nemzet*, Nr. 89, 18 aprile 2005.
- NAGY I., «Őrült vagyok, vagy nem vagyok...», in: *Dunántúli Napló*, Nr. 162, 15 giugno 2005.
- PIRANDELLO L., «Enrico IV», in: ID., *Maschere nude*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2003, pp. 153-188.
- SOMOGYI Z., «Pirandello light», in: *Kritika*, Nr. 6, giugno 2005.
- SZÁNTÓ J., «Filozófia olasz módra», in: *Színház-Critikai Lapok*, Nr. 4, 2005.
- VÁMOS A., «A IV. Henrik rendezője: Stefano De Luca», in: *Radnóti Szín Lapja*, Nr. 4, 2005.

F O N T I I N T E R N E T

- KARSAI GY., «Volt egyszer egy szezón II», in: www.magyarszinhaz.hu
- KÓNYA O., «Két előadás Pécsen, IV. Henrik és Szerelem», in: www.kontextus.hu
- «Szakmai beszélgetés – Radnóti Miklós Színház Budapest (Luigi Pirandello: IV. Henrik)», in: www.poszt.hu, 13 giugno 2005.

N O T E

¹ ANDRÁS BÁLINT (1943–), attore, recitatore di poesie e critico cinematografico. Lavora al Teatro di Pécs tra il 1965 e il 1969, poi al Teatro *Madách* di Budapest fino al 1980, quando diventa attore al *Mafilm* (Film Studio Ungherese). Dal 1983 insegna all'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest. Direttore del Teatro *Radnóti* dal 1985. Ruoli principali: Edgar in *Re Lear* e Claudio in *Molto rumore per nulla* di Shakespeare, Cléante in *Tartufo* di Molière, Gregers Werle in *La nitra selvatica* e Helmer in *Casa di bambola* di Ibsen, Leone Glembay in *I signori Glembay* di Krleža, Austin in *Vero West* di Sam Shepard.

² Cfr. I. FRIED, «Le rappresentazioni di Pirandello in Ungheria», in: AA. VV., *Intermediale Pirandello*, a cura di Bruno De Marchi, Le Edizioni del Gamajun, Udine 1988, pp. 199–211.

- ³ ANDOR PÜNKÖSTI (1892–1944), scrittore, critico, giornalista e regista. Dopo aver abbandonato la carriera militare, cominciò a collaborare a giornali e a scrivere critiche teatrali. Nel 1935 divenne regista del Teatro Nazionale; dal 1940 al 1944, chiuse il suo teatro, divenne direttore e regista del Teatro *Madách*.
- ⁴ ZOLTÁN VÁRKONYI (1912–1979), attore e regista. I primi successi come attore li ottenne al Teatro *Madách* nel 1940–'41 nei ruoli di Amleto e di Enrico IV di Pirandello. Direttore del Teatro *Művész* dal 1945 al 1949, capo regista e poi dal 1971 direttore del Teatro Comico, fu anche rettore all'Accademia d'Arte Drammatica e regista cinematografico.
- ⁵ I. FRIED, *op.cit.*, p. 203.
- ⁶ *Ivi*, pp. 204–205.
- ⁷ STEFANO DE LUCA, attore e regista. Nel 1990 si diploma nella Scuola di Teatro del Piccolo Teatro di Milano, poi nel 1995 al 1° Corso per assistenti alla regia nella Scuola di Teatro di Giorgio Strehler. Partecipa ai seminari di Peter Brook, Ian Mc Kellen e Carolyn Carlson al Piccolo Teatro, di Cicely Berry alla *Royal Shakespeare Company*; poi frequenta la scuola di Lev Dodin al Teatro *Maly* di San Pietroburgo. Dal 1995 al 1998 sarà assistente alla regia di Giorgio Strehler al Piccolo Teatro, e da allora la sua attività principale è la regia. Ha insegnato recitazione e regia in Germania, Francia, Italia e Ungheria.
- ⁸ A. VAMOS, «A IV. Henrik rendezője: Stefano De Luca», in: Radnóti Szín Lapja, Nr. 4, 2005.
- ⁹ ANNI FÜZÉR, scenografa e costumista di teatro. Nel 2006 insignita dal Premio *Jászai Mari*.
- ¹⁰ L. PIRANDELLO, «Enrico IV», in: ID., *Maschere nude*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Grandi Tascabili Economici Newton, Roma 2003, p. 157.
- ¹¹ SÁNDOR CSÁNYI (1975–), attore di teatro e di cinema. Frequenta l'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest tra il 1997 e il 2001; poi per un anno lavora al Teatro *Krétaör* di Budapest, e dal 2002 al Teatro *Radnóti*. Nel 2004 riceve il premio dei Critici Cinematografici, e nel 2005 riceve il premio inglese *Fringe Report*, ambedue come miglior attore cinematografico.
- ¹² L. PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 161.
- ¹³ ADÉL KOVÁTS (1962–), attrice, insignita del Premio *Jászai Mari* nel 1992. Si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest; dal 1983 lavora al Teatro Nazionale di Budapest, e dal 1993 al Teatro *Radnóti* di Budapest.
- ¹⁴ GÁBOR KOCSÓ (1958–), attore teatrale e cinematografico. Si diploma nel 1986, poi comincia a lavorare al Teatro *Szigligeti* di Szolnok. Dal 1991 al 1994 lavora al Teatro *Független*, tra il 1994 al 1997 al *Kamaraszínház* di Budapest, e dal 1997 al Teatro *Radnóti* di Budapest.
- ¹⁵ TIBOR SZERVÉT (1958–), attore, insignito del Premio *Jászai Mari*, regista teatrale e giurista. Dopo essersi laureato in giurisprudenza, nel 1984 viene ammesso all'Accademia d'Arte Drammatica. Dal 1988 lavora al Teatro di Szeged, poi dal 1991 fino al 1999 al Teatro di Miskolc, dove sarà primo attore. Poi, per tre anni lavora al teatro comico *Vígszínház*, e dal 1997 lavora al Teatro *Radnóti*. Ha ricevuto molti premi dalla giuria del pubblico e nel 2005 al Festival della Critica di Pécs, premio come miglior attore per *Enrico IV*.
- ¹⁶ MAGDOLNA DIÁNA KISS, studentessa all'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica di Budapest.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 188.
- ¹⁸ ATTILA EPRES (1963–), attore, insignito del Premio *Jászai Mari* nel 2002. Si diploma all'Accademia d'Arte Drammatica e Cinematografica nel 1986, poi lavora al *Vidám Színpad* di Budapest, dal 1987 al 1991 al Teatro *Géza Gárdonyi* di Eger, dal 1991 al 2003 al Teatro *József Katona* di Kecskemét e infine, dal 2003, al *Vígszínház* di Budapest. Nella messinscena dell'*Enrico IV* si presenta come ospite del Teatro *Radnóti*.
- ¹⁹ O. A. BODÓ, «Kolozsvári áljegyzetek a Posztról», in: Criticai Lapok, Nr. 9–10, 2005.

- 20 T. KOLTAI, «Jelmeztelenül», in: *Élet és Irodalom*, Nr. 11, 18 marzo 2005.
- 21 G. BÓTA, «Őrület és józanság határán», in: *Magyar Hírlap*, Nr. 35, 16 marzo 2005.
- 22 GY. KARSAI, «Volt egyszer egy szezon II», in: www.magjarszinhaz.hu
- 23 K. METZ, «A címszereplő bosszantó magánya», in: *Magyar Nemzet*, Nr. 89, 18 aprile 2005.
- 24 I. NAGY, «Őrült vagyok, vagy nem vagyok...», in: *Dunántúli Napló*, Nr. 162, 15 giugno 2005.
- 25 T. KOLTAI, *op. cit.*
- 26 O. KÓNYA, «Két eladás Pécsen, *IV. Henrik és Szerelem*», in: www.kontextus.hu
- 27 Z. SOMOGYI, «Pirandello light», in: *Kritika*, Nr. 6, giugno 2005.
- 28 D. KOVÁCS, «Libikóka», in: *Színház*, Nr. 6, giugno 2005.
- 29 Z. SOMOGYI, *op. cit.*
- 30 J. SZÁNTÓ, «Filozófia olasz módra», in: *Színház-Critikai Lapok*, Nr. 4, 2005.
- 31 PÁL BÉKÉS (1956–), scrittore, drammaturgo, traduttore di opere letterarie
- 32 «Szakmai beszélgetés – Radnóti Miklós Színház Budapest (Luigi Pirandello: *IV. Henrik*)», in: www.poszt.hu, 13 giugno 2005. Tutti i testi tratti da contributi ungheresi sono stati tradotti da E. Szabados.

Sapere di credere

Un paradosso tardo-moderno

JUDIT RADNÓTI

NELL'OPERA DI GIANNI VATTIMO È PRESENTE UNA TENDENZA ALLA RICERCA E AL RECUPERO, MA NON ALLA RINASCITA DEI VALORI ASSOLUTI. NEL TRATTARE TALE PROBLEMATICITÀ, COMINCERÒ CON IL CONCETTO PAREYSONIANO DELLA CONOSCENZA INTERPRETATIVA; POI, CERCHERÒ DI COGLIERE L'ESSENZA DELL'ILLUSORIETÀ DELLA FONDATEZZA DEL NOSTRO SAPERE CON L'AIUTO DI UNA METAFORA. In base alla scommessa pascaliana e al materialismo holbachiano affermerò che la ragione, paradossalmente, ci insegna a credere. In seguito esaminerò le alternaive del vivere senza un valore assoluto e le implicazioni etiche della consapevolezza della mancanza di fondamenti. Infine, in base al pensiero di GIANNI VATTIMO, tratterò la possibilità tardo-moderna di vivere l'infondatezza – proponendo il valore della carità e la struttura del dialogo – come *chance di emancipazione*, considerando i limiti, vale a dire la contraddittorietà, di tale apertura.

VATTIMO spiega la tarda modernità come l'età ermeneutica per eccellenza. In mancanza di un punto fisso la verità assume un aspetto interpretativo. Anzi, la verità non ha aspetti diversi da quelli interpretativi; come afferma LUIGI PAREYSON, la verità non è altro che interpretazione.¹ Non vi è certezza nel senso di poter dare infinite interpretazioni possibili e accettabili non solo dell'opera d'arte ma di tutto (del mondo, della storia, degli eventi, dei fatti, dei pensieri, ecc.). La conoscenza umana ha carattere interpretativo, cioè la nostra via per conoscere il mondo è interpretativa. (Comunque, dobbiamo tener sempre presente che anche questa tesi è un'interpretazione.)

Il bisogno della certezza mi pare più forte della consapevolezza dell'incertezza. Si presenta quindi un rapporto problematico tra quello che vogliamo avere e ciò che abbiamo. Sappiamo di sapere in modo creativo-interpretativo, e nonostante ciò

siamo portati a concepire la nostra conoscenza come sapere sicuro: mostriamo di non renderci conto di non possedere un sapere fondato. Un nuovo aspetto della tarda modernità sembra cioè quello di porre dei punti fissi con la consapevolezza della loro incertezza: in altre parole, di trovare degli appoggi provvisori invece che dei punti fissi, e tuttavia fondar su quelli la nostra vita. Metaforicamente parlando, possiamo affermare che invece di stare su un pavimento dobbiamo accontentarci di stare su dei tappeti, senza cercare più una base stabile su cui poggiarli; e quindi questi punti di appoggio si rivelano essere dei tappeti volanti. E noi dunque voliamo su questi nostri tappeti magici illudendoci della loro fondatezza. Nessuno può scenderne perché manca il pavimento di sotto: al massimo si può cambiare tappeto, passare da un altro a un altro ancora, ma non si può non volare. Sappiamo tutto questo, e malgrado ciò continuiamo a credere nelle nostre illusioni.

È possibile fare altrimenti? Scoperto che «il mondo vero finì per diventare favola»², certo non è facile continuare a sognare, ma è sempre meno difficile che affrontare l'infondatezza della nostra esistenza e della nostra conoscenza. Continuare a sognare vuol dire passare dalla nevrosi dell'infondatezza a quella dell'illusione della fondatezza. Se è vero che siamo capaci di vivere l'infondatezza della nostra vita e dei nostri principi senza nevrosi, allora VATTIMO ha ragione dicendo che siamo l'*Übermensch* nietzscheiano, ma non nel senso che siamo l'uomo che continua a sognare sapendo di farlo. Mi pare invece che l'*Übermensch* vero e proprio sia l'uomo che, dopo aver scoperto di sognare, non ha più bisogno di farlo, ma è capace di vivere la sua vita infondata senza la nevrosi di illudersi continuamente.

In questo senso, sono d'accordo con l'affermazione di VATTIMO secondo cui non siamo ancora «abbastanza nichilisti». Forse abbiamo semplicemente ritrovato e accettato la scommessa pascaliana. Dio esiste o no? – si chiede BLAISE PASCAL nell'aforisma B233 dei suoi *Pensieri*. La ragione si rivela incapace di fronte a una alternativa del genere. Non ci sono degli argomenti validi per confermare né l'una, né l'altra ipotesi. Vi è invece la probabilità. Possiamo fare i conti e vedremo che ci conviene credere nell'esistenza di Dio. Scommettendo la sua esistenza, guadagniamo l'eternità e non perdiamo nulla; scommettendo il contrario, non guadagniamo nulla ma perdiamo la possibile eternità. Basta così? Non credo. La questione oggi non è se Dio esiste o meno, ma piuttosto se riusciamo a crederci secondo la convenienza di tale fede o no. La domanda allora è se abbiamo veramente bisogno di porre un punto fisso e, con tutta la nostra razionalità, cerchiamo di illuderci di averlo trovato in un punto instabile, oppure se ce la facciamo senza. In altre parole, è necessario per noi la risurrezione di Dio o possiamo lasciare che resti morto?

Conformemente al pensiero di PAUL-HENRI DIETRICH HOLBACH, penso di poter affermare che la creazione di Dio e della religione è una necessità umana che fa parte della nostra natura. HOLBACH, nel suo *Système de la nature* (1770), dice che l'uomo crea Dio a propria immagine e somiglianza per motivi di paura e di ignoranza. Non conoscendo le leggi della natura, abbiamo bisogno di crearci dei fantasmi da porre come cause. HOLBACH, considerando la natura conoscibile, pensa di poter eliminare la fede nel soprannaturale con la rivelazione della sua insensatezza. Da allora conosciamo sempre più la natura, ma sappiamo anche di non poter conoscer-

la del tutto. Conseguentemente, la fede nel trascendente si deve riprodurre, in quanto il bisogno di spiegare tutti i fenomeni fa veramente parte della nostra natura. Per poter razionalizzare lo sconosciuto, ci serviamo dell'irrazionale. Paradossalmente, appunto per le leggi della natura, poniamo delle cause sovranaturali. Il materialismo stesso sembra allora condurci verso la fede.

Anche se la ragione non può fare una scelta giusta tra credere e non credere, alla fine la scelta più razionale (o meglio meno irrazionale) pare quella della fede. Le ragioni contro la religione sembrano essere dissolte. «Oggi non ci sono più plausibili ragioni filosofiche forti per essere atei, o comunque per rifiutare la religione.»³ La probabilità e le leggi della natura ci insegnano a credere. Abbiamo superato il disincanto delle religioni con il disincanto del disincanto: anche la demitizzazione stessa si è rivelata mito.⁴ In mancanza di un parametro per distinguere il reale dall'inventato,⁵ la scelta razionale è quella di non pretendere più di fare distinzioni del genere. Il mondo vero è quello della favola: conoscere e interpretare si equivalgono, e il verbo sognare sembra aver perso senso.

Il passo dal pensiero religioso a quello epistemologico è breve: basta sostituire la parola Dio con la parola verità. L'ontologia e l'epistemologia ermeneutiche vanno di pari passo. Dio, la verità o qualsiasi valore sono considerati storici e soggettivi nel senso della loro appartenenza all'interprete (e alla sua cultura) in modo costitutivo. Non concepisco Dio (ovvero la verità) come obiettivo-esistente, ma come interpretativo-personale, Dio deve essere sempre mio, proprio come l'interpretazione è sempre la mia. Le interpretazioni sono personali, ma nello stesso tempo sono anche storiche⁶, non vi è quindi una fede del tutto personale, staccata da una cultura religiosa concreta.

VATTIMO, in base all'epistemologia ermeneutica di PAREYSON, considera l'interpretazione come *chance di emancipazione*. Se non c'è una verità assoluta, mancano anche i buoni motivi per cui rifiutare qualsiasi pensiero. Se non vi è una struttura forte, cessa anche la necessità di difenderla perfino violentamente. La mancanza del riferimento obiettivo rende equivalenti i punti di vista diversi. Di conseguenza, l'ermeneutica richiama a un atteggiamento tollerante nei confronti delle differenze e delle divergenze. Alla fine, il problema è quello di rimanere senza criteri e perciò di dover tollerare tutto, anche gli atteggiamenti violenti. Come sul terreno dell'estetica ermeneutica l'infinita interpretabilità conduce al nichilismo ermeneutico, così nel campo sociale l'infinita tolleranza induce a sopportare e, anzi, a comprendere anche gli estremismi.

Per evitare tale onnicomprensività, ancora una volta, ci servirebbe un criterio. Per quanto riguarda le interpretazioni delle opere d'arte, nel pensiero di HANS-GEORG GADAMER, di LUIGI PAREYSON e di UMBERTO ECO, vi è l'opera stessa che garantisce il parametro delle sue interpretazioni. In base all'opera stessa, possiamo decidere se un'interpretazione è giusta o sbagliata. L'opera, come unico criterio delle proprie interpretazioni, funziona ovviamente in modo problematico, in quanto circolare. Eppure funziona! La questione diventa ancora più problematica a livello della morale, visto che qui non si trova facilmente un criterio, nemmeno uno come l'opera d'arte è per l'estetica.

Il circolo ermeneutico etico è concepibile ugualmente a quello della libertà: si è liberi fin quando non si limita la libertà degli altri; cioè, si possono tollerare soltanto i comportamenti tolleranti nei confronti degli altri. In questo circolo vizioso la violenza non può entrare, e noi non possiamo uscirne. Bisogna vedere però che questa apertura verso la tolleranza, benché equivalga all'intolleranza verso l'intolleranza, è la nostra unica possibilità di emancipazione, anche se si tratta di un'emancipazione ridotta. Non appena poniamo un punto di riferimento, quello della tolleranza, escludiamo un mare di punti di riferimento diversi. Come tutti i principi, anche quello della tolleranza è un principio intollerante anche se il meno esclusivo possibile. Ecco il paradosso etico della tarda modernità.

VATTIMO afferma che

la ragione per cui la filosofia, alla fine dell'epoca della metafisica, scopre di non poter più credere al fondamento, alla causa prima oggettivamente data davanti agli occhi della mente, è che si è accorta [...] della violenza implicita di ogni ultimità, in ogni principio primo che metterebbe a tacere qualunque ulteriore domandare.⁷

Non abbiamo valori universali, però ciò non vuol dire che non abbiamo niente in comune: almeno per quanto riguarda la civiltà eurocentrica, cosiddetta occidentale, abbiamo l'eredità ebraico-cristiana. VATTIMO, scoprendosi profondamente radicato nell'eredità cristiana, trova il valore della carità da proporre come norma generale, come il punto di riferimento cercato. Ovviamente, neanche la carità può obiettivarsi come base comune e fissa: anch'essa è un parametro storico-personale, e comunque si propone come un tappeto magico bello e utile. Bello nel senso del *καλον* greco: bello e buono, e utile nel senso che promuove la convivenza e la sopravvivenza dell'umanità. La carità è, quindi, il principio non assoluto, ma assai voluto su cui fondare (o meglio dire su cui *non* fondare) l'etica contemporanea; una moralità debole che, una volta scoperta la violenza delle strutture forti, non pretende di valere universalmente, ma esige semplicemente di essere presa in considerazione. L'etica debole, oltre al valore della carità, propone la struttura del dialogo – nel senso gadameriano del termine –, come una struttura per definizione aperta. Si tratta di una morale dialogante con l'imperativo di rimanere sempre aperti al dialogo. Questo imperativo della carità o dell'amore dialogante funziona a livello etico similmente all'opera d'arte a livello estetico, assume cioè il ruolo del criterio nell'unico modo accettabile: funziona da parametro perché non è un fondamento assoluto, ma una norma-cornice generale che deve essere applicata in modo spontaneo nelle situazioni concrete, e deve sempre essere in dialogo con la sua attuale interpretazione.⁸ L'opera d'arte e l'imperativo dell'amore non funzionano come due regole astratte, date una volta per tutte, ma come direttive che diventano regole solo nel processo della loro applicazione.

I limiti di questa etica sono due, anche se sono contrari: il carattere esclusivo e quello aperto. Per quanto riguarda l'apertura, l'imperativo della carità è tanto debole quanto l'opera d'arte: lascia spazio alle sovrainterpretazioni. Si può uccidere in nome dell'amore o in difesa della cosa amata. Amare qualcosa vuol dire anche

volerla proteggere. Guidati dall'amore possiamo agire da fondamentalisti in aiuto della nostra famiglia, della nostra patria, della nostra religione, ecc. Per quanto concerne l'esclusività, come qualsiasi imperativo, anche quello della carità funziona bene solo in quanto è universalmente accettato e praticato. Il dialogo dovrebbe essere universale, e invece non lo è e, anzi, non può nemmeno aspirare a diventarlo; esso è limitato alla civiltà ebraico-cristiana, ed esclude quindi tutte le altre con cui è incapace di dialogare, come p. es. quella islamica.⁹ Questa dialettica tra apertura e chiusura appartiene in modo costitutivo al valore della carità e alla struttura del dialogo, o meglio, al loro carattere ermeneutico-emanipativo. Il circolo ermeneutico si ripresenta anche qui; non possiamo farne a meno, perché se da una parte non possiamo pretendere di universalizzare i nostri valori, dall'altra non possiamo liberarli dallo sfondo storico di cui sono espressione. Il pensiero debole per definizione deve interpretarsi come *un* modo di pensare, certo non l'unico, e di conseguenza provvisorio. L'ermeneutica non può pretendere di assumere valore generale. Può fornire però una base, peculiare e debole che sia, ma indispensabile, sulla quale far valere la molteplicità dei valori.

Come rispondere allora alla nostra domanda di partenza? Abbiamo bisogno di un dio (o di una verità) che ci salva o possiamo salvarci da noi stessi? Direi che la scelta di credere o meno non è nostra perché, da una parte, capire che converrebbe credere in quanto la fede ci assicurerebbe un fondamento, non basta per credere davvero; inoltre, sapere di credere – nel senso di essere consapevoli del fatto di non sapere, ma credere – non significa smettere di credere. Una cosa che possiamo decidere invece è se porre la nostra fede o appunto la nostra incredulità come principio, oppure di giudicare come *una* interpretazione valida (o forse sbagliata) tra tante altre. Possiamo solo sperare di poter credere e non credere in una maniera così aperta. Concludendo, credo di poter affermare che possiamo vivere senza un valore assoluto, ma non possiamo vivere senza valori da seguire, momento per momento, come se essi fossero i veri e propri principi della nostra esistenza. Dico che dobbiamo illuderci e continuare a sognare, e perciò proporre ininterrottamente dei valori da discutere. Vivere a secondo dell'imperativo del dialogo non vuol dire accettare ogni punto di vista o qualsiasi interpretazione – il che sarebbe nichilismo ermeneutico –; significa, invece, essere e rimanere sempre aperti alla conversazione e al possibile accordo provvisorio, perché – per dirla con le parole di VATTIMO – «[...] la salvezza passa attraverso l'interpretazione»¹⁰.

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

- AA. VV., *Il futuro della religione. Solidarietà. carità, ironia*, a cura di Zabala S., Garzanti, Milano 2005.
- Aetheneum. *Olasz filozófiai hermeneutika*, Nr. 2, a cura di Bacsó B., 1992.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1988 (1968).
- Eco U., *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1992.
- Trad. it. di Cavicchioli S., *Interpretazione e sovrainterpretazione: un dibattito*, a cura di Collini S., Bompiani, Milano 1995.

- ECO U., *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994 (1990).
Edizione italiana: *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- GADAMER H.-G., *Igazság és módszer* (trad. ungh. di Bonyhai G.), Osiris, Budapest 2003.
- HOLBACH P.-H. D., *A természet rendszere*, Akadémiai, Budapest 1954.
- KELEMEN J., *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig*, Kávé, Budapest 1998.
- PASCAL B., *Pensées*, Gallimard, Paris s.a.
- PAREYSON L., *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1972.
- VATTIMO G., *Credere di credere*, Garzanti, Milano 1999 (1996).

N O T E

- ¹ Cfr. L. PAREYSON, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano 1972, p. 53.
- ² Titolo di capitolo in F. NIETZSCHE, *Il crepuscolo degli idoli*, cit. in: G. VATTIMO, *Credere di credere*, Garzanti, Milano 1999 (1996), p. 19.
- ³ *Ivi*, p. 18.
- ⁴ Cfr. *ibidem*.
- ⁵ Cfr. *ivi*, p. 22.
- ⁶ Cfr. L. PAREYSON, *op. cit.*, p. 54.
- ⁷ G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 63.
- ⁸ Cfr. *ivi*, p. 65.
- ⁹ AA. VV., *Il futuro della religione. Solidarietà. carità, ironia*, a cura di S. Zabala, Garzanti, Milano 2005, p. 79.
- ¹⁰ G. VATTIMO, *op. cit.*, p. 57.

Recensioni

L'esteta dei momenti straordinari

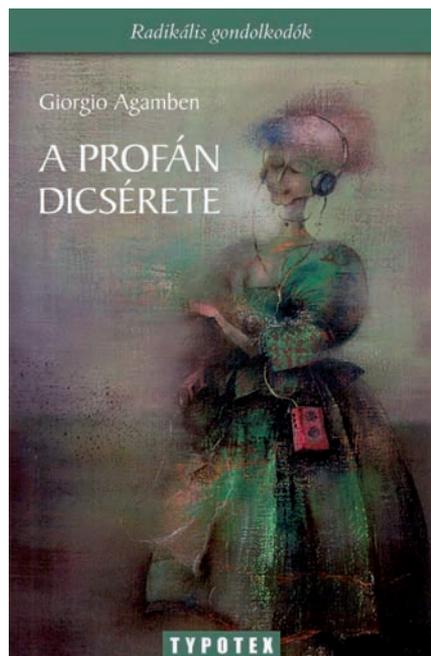
GIORGIO AGAMBEN
A profán dicsérete
Typotex, Budapest 2008
(trad. di Anikó Krivácsi)

JUDIT BÁRDOS

La prima dagherrotipia, sulla quale figurano anche delle persone umane, è stata fatta da Daguerre, dalla finestra del suo studio. Il Boulevard du Temple era probabilmente piena di gente e di macchine, ma di ciò sull'immagine non si vede nulla – eccetto una piccola figura umana nell'angolo sinistro inferiore. Come conseguenza del lungo tempo di posa, l'obiettivo non era in grado di eternizzare la massa movimentata, solo la persona che stava lì ferma perchè gli stavano pulendo le scarpe. Il movimento più banale fatto irrigidire – grazie all'obiettivo della macchina fotografica – porta in sé tutto il peso della vita, anzi, registra la stessa *esistenza umana* come il giorno del giudizio, per l'eternità.

Nel suo libro, che è quello primo tradotto in ungherese (Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005), Agamben – l'esteta di grande rilievo, conosciuto in Europa e in America, l'osservatore e critico acuto della cultura moderna – è interessato proprio a questi momenti eccezionali. Il movimento sulla fotografia, che – secondo le parole di Agamben, nel capitolo del presente volume sul giorno del giudizio finale – diventa il codice dell'apoca-

tastasi, una sintesi perpetua dell'esistenza. Il carattere escatologico è ciò che il buon foto-



grafo è capace di afferrare senza togliere nulla della storicità e della particolarità dell'evento fotografato. Inoltre lo è il modo di essere dell'immagine, la perpetua autoricreazione, ossia l'immagine come esistente particolare, come accidente, che però allude alla sostanza. È l'intervallo brevissimo che sta tra la percezione dell'immagine e l'identificazione con l'immagine. Questo, dunque, è il momento chiamato dagli autori medievali – e tra loro da Dante – il momento dell'amore. È il momento in cui Narciso vede sè stesso nello specchio. Si tratta del limbo infernale.

Agamben è interessato agli «aiutanti, agli «esseri nebbiosi, agli angeli custodi, al Pinocchio di Geppetto, al «gobbo di Benjamin, inoltre in quelli che ci conducono alla «porta della legge di Kafka, agli «uomini dell'ultimo giorno. Sono questi che ci conducono alla redenzione, ma loro stessi si perdono lungo la strada. E la relazione coi perduti cade nell'oblio – ma non senza traccia: continua ad operare in noi.

Agamben descrive quei momenti istantanei, nel corso dell'analisi di qualche fenomeno quotidiano o artistico, nei quali ci mettiamo in contatto con la redenzione, con qualcosa di eterno e oltre a noi, per esempio per mezzo del genio che abita in noi, oppure con la mediazione degli «aiutanti. Il «dio col quale ci mettiamo in contatto in tali occasioni, è il dio del nostro tempo, quello dell'epoca profana.

La religione connette il mondo umano con quello divino. Col rito della sacrificazione la religione estrae le cose, i luoghi, gli animali dall'uso comune e li pone in un ambito a parte. La profanazione a sua volta non prende in considerazione, oppure ridefinisce la separazione tra santo e profano. Crea delle nuove regole per l'uso – per esempio le leggi del gioco. Per questo la profanazione è qualcosa di veramente desiderabile. Giacchè Agamben, soprattutto seguendo le tracce di Walter Benjamin (il più importante dei saggi agambeniani ha per punto di partenza il pensiero benjaminiano), è un critico crudele del capitalismo moderno e della cultura di consumo. È in-

dubbiamente un pensatore radicale. È il curatore dell'edizione italiana delle opere di Walter Benjamin, ma è stato profondamente influenzato dall'ultimo Heidegger, da Hannah Arendt, da Carl Schmitt, e anche da Foucault. È strano che né Agamben stesso, né i suoi critici accennano a Susan Sontag. Io sento l'influenza dello spirito critico e della visione sintetica di Sontag nei saggi brevi, spiritosi, apparentemente leggeri ma in realtà profondi, che includono importanti osservazioni su numerose aree della storia della cultura europea dall'antichità e dalla storia del diritto, della religione e del linguaggio, fino alla letteratura, al cinema e in genere ai fenomeni culturali moderni.

L'uomo moderno vorrebbe di nuovo essere partecipe della festa, vorrebbe ricondursi al sacro e ai riti connessi ad esso – scrive Agamben. Ma Dio è morto, l'esigenza religiosa crede di trovare la propria soddisfazione in religioni esteriorizzate, in forme vuote, in sostituti, nel consumo, nella stupidità dei spettacoli televisivi. Proprio per tutto ciò è da salutare qualsiasi intento diretto alla profanazione.

Cos'è la profanazione? Mentre la secolarizzazione lascia funzionare la forza e il potere immanente della religione, la profanazione rompe e neutralizza lo stato del sacro, e rende inefficace il potere della religione. Ciò che una volta era separato e fuori d'uso, per mezzo della profanazione perde il proprio carattere d'intangibilità, e diventa di nuovo d'uso comune. Tali cambiamenti, situazioni di passaggio, momenti straordinari si trovano al centro dell'attenzione dell'autore. Come osserva, il passaggio dal sacro al profano è inavvertito: nella cosa sacralizzata ci rimane qualcosa del profano, e pure nell'oggetto profanizzato ci rimane qualcosa del sacro. Il «sacro significa contemporaneamente *sacro* e *espulso*, come anche «profanare significa sia *santificare*, sia «rendere qualcosa profano. È facile riconoscere che in tutte le lingue ci sono tali ambivalenze.

Nel mondo moderno al luogo della distinzione tra valore d'uso e quello di cambio è il consumo, ossia l'impossibilità dell'uso a es-

sere diventato dio. Ciò che non è utilizzabile, farà parte o dell'ambito del consumo, o di quello dell'esposizione spettacolare. Il luogo dell'inutilizzabilità è dunque il museo. Le grandi potenze spirituali di una volta, la religione, l'arte e la filosofia si sono ritirati nel museo. Il luogo del sacrificio rituale non è più la chiesa, ma è il museo. Ai credenti, che entrano nelle chiese, oggi corrispondo i turisti che entrano nei musei, che viaggiano senza tro-

vare pace nel mondo irrigidito in un grande museo. Sono accompagnati dal sentimento di non appartenere a nessun luogo e dall'angoscia: Agamben sviluppa in questo modo la propria critica nei confronti del capitalismo e del «valore d'esposizione, giungendo a delle conclusioni molto simili a quelle di Sontag, secondo le quali la fotografia è un accorciamento della strada, perchè rende consumabile oggetto il passato.

Storia della Calabria medievale

DOMENICO ANGILLETTA
*Castelli, chiese, abbazie nel
giustizierato di Calabria (sec. IX–XIV)*
Cittàcalabria Edizioni,
Soveria Mannelli 2006, pp.601

JÓZSEF NAGY

Nel volume di D. Angilletta si effettua una dettagliata analisi della storia della Calabria tra il secolo IX e quello XIV. Nella Presentazione di E. Pispisa si precisa che il testo originariamente era una tesi di laurea in Storia Medievale, la cui discussione ha avuto luogo presso l'Università di Messina. Partendo dal titolo, «il lavoro di Angilletta sembra occuparsi di un aspetto parziale della storia di Calabria», però in realtà «la storia di Calabria è storia dei suoi feudatari, dei suoi monasteri, degli abati che colonizzano il territorio e gli danno una dimensione stabile»; dunque, «lo studio di Angilletta [...], esaminando gli aspetti determinanti del Giustizierato di Calabria, ne traccia una storia che potremmo definire totale» (7). Pispisa in seguito descrive sinteticamente la struttura del volume, e aggiunge: «la fatica di Angilletta è [...] il lavoro di un dilettante appassionato che sa usare gli strumenti di ricerca scientifica», prendendo in considerazione il fatto che «questo libro è un atto d'amore per la Calabria e i calabresi» (8).

Nella sua Introduzione («La Calabria dal tardo-impero a Bisanzio») Angilletta, citando alcuni versi del libro VII dell'*Odissea*, sottolinea

tra l'altro che la descrizione omerica offre delle «conferme relative alle piante arboree introdotte dai Greci nell'Italia meridionale, e nello stesso tempo [Omero] fa di questo giar-



NC
2.2009

dino un *locus amenus* che ci ripropone *miti* come l'*eterna giovinezza* e la *ricchezza* [...] non a caso ripresi dalle civiltà successive» (13). In seguito, tale paesaggio agrario «si è potuto diffondere grazie alla conquista romana che ha portato in tutte le provincie un sistematico piano di colonizzazione espresso [...] nella forma della *centuratio*», un sistema che è caratterizzato da una «suddivisione del terreno a *scacchiera* con lotti di forma rettangolare variamente orientati» (13). Proseguendo nella direzione della formazione del feudalesimo, si constata che «alla diffusione del *latifondo* hanno contribuito diversi e svariati fattori [...] politici. Innanzitutto la fine della *pax* [...] romana, che ha significato per il mondo rurale prosperità e sicurezza nel possesso fondiario; secondariamente i contadini indipendenti hanno abbandonato [...] le loro terre ed hanno cercato nelle grandi tenute signorili ed ecclesiastiche la fonte della loro sopravvivenza. In questo contesto si sviluppano i grandi latifondi privati prevalentemente senatoriali con la villa del *dominus* e le *casae* dei coloni» (14). Dando una caratterizzazione generale dell'agricoltura pre-bizantina e pre-normanna in Calabria, Angilletta rileva che «al *giardino mediterraneo* e alla *centuratio* romana si era sostituito il progressivo paesaggio del *salvus* (silvo-pastorale) corrispondente ad una progressiva degradazione, disgregazione del paesaggio agrario, e [...] le città [...] di fondazione magno-greca [...] durante il corso del IV sec., [...] sino al IX secolo avevano perso il loro splendore [...]. [D]al punto di vista architettonico, queste città avevano subito una *reductio* urbanistica e demografica che con le prossime incursioni saracene daranno vita al paesaggio delle *città-morte*, che per moltissimo tempo hanno caratterizzato il *paesaggio* calabrese e italiano quasi sino ai giorni nostri» (15). Da tutto ciò si deduce anche che a conseguenza del declino delle città «il *Brutium* tardo-romano e di prima età bizantina diviene una terra sostanzialmente poco difesa e caratterizzata da abitati aperti» (ibidem).

Diocleziano, con l'intenzione di restaurare l'Impero e anche per fini tributari, a cavallo tra

il III e il IV secolo D.C., «suddivise l'impero [europeo] in diocesi», ossia – secondo le parole del vescovo Ippolito – in grandi unità regionali, dette anche nazioni: ««britannica, due galliche (la viennese e la gallicana), spagnola (con la Tingitana), italiana, africana, pannonica, mesica (macedonico-dacia), tracica, asiatica, pontica, orientale»» (16). Tale suddivisione in diocesi – governate dai prefetti ormai senza funzioni militari – a grandi linee viene confermata da Costantino nel IV secolo (cfr. 16). Durante le conquiste e i saccheggi delle tribù germaniche (nel V secolo), il *Brutium* «riportato sotto l'orbita di Costantinopoli [...] fu successivamente oggetto di diversi tentativi di riconquista da parte dei Visigoti» (17).

Nel Cap. I del volume («La creazione di un nuovo Impero: gli Arabi e l'incastellamento di età *thematica* in Calabria»), facendo un salto al contesto dei secoli X e XI, è da rilevare nell'analisi di Angilletta tra l'altro che successivamente alla conquista della Spagna, i Saraceni «presero di mira la Calabria e la Sicilia», limitandosi però all'incursione, la razzia e l'eventuale bottino (24), e nonostante fossero già state effettuate delle frequenti incursioni arabe in quest'area dal VIII sec. in poi, «i Saraceni non furono mai seriamente interessati ad una conquista della Calabria» (32). Dal punto di vista della Calabria, nel X secolo uno degli eventi più importanti fu che «una volta persa la Sicilia, ormai caduta definitivamente sotto il dominio arabo, il territorio che oggi comprende la Calabria e la parte meridionale della Puglia [...] venne elevata a *Thema* [unità amministrativa e militare esistente dal VII sec. (dal periodo dell'imperatore Eraclio) in poi, nell'Impero Bizantino] di Calabria». Lo *stratega* dopo diverse sedi si stabilì a Rossano, poi, nel 965 «tutti i possedimenti dell'Italia meridionale furono raggruppati in un unico catabanato con sede a Bari» (31). Nella Calabria dei secoli X e XI culmina il processo (cui inizi risalgono al secolo VIII) dell'*incastellamento*, in connessione al quale Angilletta sottolinea che «non la paura immediata e contingente, ma una lungimirata e programmata linea strategico-difensiva e [...] politica è stata la costan-

te che ha caratterizzato [il ciclo fortificatorio di] questo periodo» (35). A ciò si deve aggiungere pure che analogamente alla Sicilia, alla Puglia, e in genere all'Europa occidentale, «lo sviluppo dell'insediamento umano in Calabria sarà fortemente condizionato dall'esistenza di una gerarchia di abitati accentrati e fortificati (città, contee, baronie e [...] casali), il cui segno rimarrà inciso nei secoli» successivi (ibidem).

In seguito al Cap. II («I Normanni ed il processo di consolidamento del sistema castellare in Calabria»), nelle riflessioni introduttive del Cap. III («La conquista del Meridione, della Calabria e della Sicilia») Angilletta accentua che «la conquista normanna del Meridione d'Italia e della Sicilia, contrariamente a quella dell'Inghilterra (1066) [...], è stata il coronamento di immani sacrifici e di sforzi che ha visto coinvolte intere generazioni» (61). Nel secolo XI, nell'area della futura monarchia siciliana, avevano un luogo centrale i ducati longobardi di Salerno e di Benevento, mentre la stessa Sicilia «da qualche secolo era caduta sotto l'orbita islamica, e Palermo, con gli Arabi, era divenuta la sede del nuovo emirato» (62).

È particolarmente importante l'analisi approfondita della conquista normanna, in due fasi, della Calabria: «(a.) la prima fase che va dal 1045 al 1057» ha per protagonista Roberto il Guiscardo, «e questa fase è relativa alla conquista della Calabria settentrionale; (b.) la seconda fase che va dal 1057 al 1058» è caratterizzata «da una *partnership* tra Roberto il Guiscardo e suo fratello Ruggero. Quest'ultima fase è relativa alla conquista della Calabria meridionale» (69). Facendo riferimento all'area del Mezzogiorno nel periodo dell'influenza araba, Angilletta ritiene esagerate le stime secondo le quali nel secolo XII a Palermo «ci fossero trecento moschee e che solo la corporazione dei macellai contasse settemila membri» (83). In seguito alla conquista normanna della Sicilia «avvenne subito la spartizione. In qualità di duca, Roberto [il Guiscardo], investito ai tempi di Niccolò II nel concordato di Melfi del 1058, assumeva la sovranità dell'isola. Egli inoltre tenne per sé la metà

della città di Messina e la Val Demone; il resto fu concesso a Ruggero [fratello di Roberto], che accorpò i nuovi possedimenti con quelli calabresi conquistati prima, creando [...] la *contea di Sicilia*» (84).

Nel nuovo contesto politico si notano simultaneamente tendenze innovative e conservatrici. «La grande novità [...] è [...] *l'istituto feudale*. Questa «creatura del popolo franco» attraverso i Normanni venne esportata nelle lontane terre di Sicilia, come anche nella vicina Inghilterra», però dal punto di vista delle suddivisioni territoriali «non fu assolutamente cambiata l'eredità bizantina – afferma Angilletta –. Il *castrum*, antico centro di controllo territoriale amministrativo, manteneva intatta la sua struttura, mentre si rinnovava nella direzione delle nuove istituzioni feudali normanne» (87). In seguito l'autore dà delle spiegazioni sintetiche delle seguenti funzioni/istituzioni (in vigore nel periodo normanno): Stratega, Visconte, Ammiraglio, Curia regia, Baiuli, Giustizieri, Logothea, Camerario, Connestabile, Siniscalco (cfr. 96-109).

Nella parte conclusiva del Cap. IV («Il sistema castellare svevo-angioino»), con riguardo al periodo di Carlo d'Angiò (sec. XIII), è da rilevare la descrizione delle regole con riferimento alla condotta degli addetti ai castelli (in Calabria); Angilletta ribadisce che la trasgressione delle regole in questione «comportava dei seri provvedimenti, come la rimozione dell'incarico, oppure un'ammenda» significativa (147). L'analisi approfondita di Angilletta prosegue per due ulteriori capitoli (V: «Dinamica della feudalità [...]»; VI: «La feudalità laica [...])). Ciò viene seguita dall'«Inventario dei castelli della Calabria» (una grande serie di foto di castelli con le corrispondenti spiegazioni), da cinque Appendici testuali (quattro in latino, una in francese), da un'Appendice iconografica (ulteriori foto con spiegazioni), da una vasta Bibliografia, e da due Indici. Pur sostenendo le osservazioni critiche di Pispisa citate all'inizio, il lavoro di Angilletta è indubbiamente uno strumento utile ed essenziale per una migliore comprensione della storia medievale della Calabria.

Baltica 9

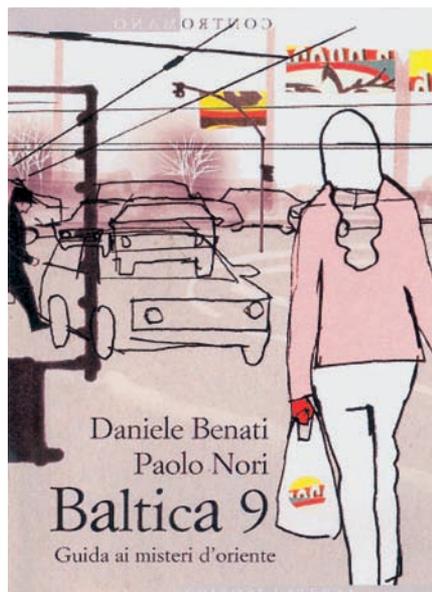
DANIELE BENATI, PAOLO NORI
Baltica 9. Guida ai misteri d'oriente
Laterza, Bari 2008

GINO RUOZZI

Avete voglia di viaggiare in compagnia di Chatwin? Se sì, allora molto probabilmente vi trovereste a disagio in compagnia di Daniele Benati e di Paolo Nori. Mi sembra che i loro interessi siano molto diversi e direi contrari. Certo in *Baltica 9. Guida ai misteri d'oriente* dei due scrittori emiliani la poesia evocativa del viaggio e della scoperta che caratterizza l'esploratore autore britannico non c'è. Volutamente, provocatoriamente non c'è. Troverete (anch'io parlo al futuro come fanno i due autori per tutta la loro guida) atmosfere più dantesche, infernali, da sottosuolo russo, mimetiche del territorio e in sintonia con la straordinaria letteratura dei luoghi.

In primo luogo i nostri autori viaggiano insieme e in compagnia di una terza presenza femminile; e come si sa ogni viaggio mette a durissima prova ogni amicizia e relazione. Poi viaggiano in automobile, in uno spazio stretto angusto, non per le solitarie panoramiche musicali strade americane del nord e del sud ma lungo le trafficatissime inquinatissime lentissime strade dell'Europa dell'est, lungo i detriti dell'ex impero sovietico e dell'ex patto di Varsavia, superando dogane che assomigliano

appunto agli ingressi dei gironi infernali, alla cui soglia però per fortuna ogni tanto si affacciano doganiere così belle da restare impresse nei ricordi e nei sogni di tutto il viaggio.



Se vorrete, potrete così intraprendere il vostro viaggio verso il Baltico dei paesi baltici e della nuova Russia in compagnia di questa guida e di queste guide originarie della via Emilia, consapevoli che imparerete più cose sull'umanità che sulla geografia. È infatti un viaggio che scatena una quantità di riflessioni, non solo sui luoghi e sui loro abitanti, le strade, le case, gli scrittori e i poliziotti, i cimiteri e i casinò, ma sull'umanità e lo spirito del viaggiatore, di quei viaggi che forse Des Esseintes giustamente preferiva fare dalla prospettiva fantastica del proprio immobilismo fisico che da quella faticosa della realtà. Perché ci vuole molta attenzione e grande abnegazione quando si viaggia, spirito di adattamento e di sacrificio, disponibilità all'imprevisto, che significa abituarsi più alla noia che alla meraviglia. Lo insegna la guida riflettendo sulla sosta nella città di Tartu, in Estonia: «Comunque a Tartu di negri non ne vedrete e non vedrete niente di significativo, in questa mezz'ora di passeggiata indolente sotto il cielo estone la prima di molte mezz'ore indolenti che vi aspetteranno nel corso del vostro viaggio in oriente che l'indolenza, in oriente, c'è pieno, come saprete anche voi avendo letto un libro che si chiama Oblomov che ha un protagonista che si chiama Oblomov che fin dall'inizio del libro quando lo leggerete vi accorgete che sarà caratterizzato dal fatto che il suo volto sarà rischiarato solo dal vago luore dell'indolenza, indolenza che si propaga a tutto l'atteggiamento del corpo di Oblomov e anche alle pieghe della vestaglia, ci sarà scritto» (p. 42).

La guida spinge a pensare alla vita più che al viaggio in sé, o quanto meno non a un viaggio alla ricerca del pittoresco e del poetico, che talvolta ci sono ma più spesso no. Questo viaggio non è una parentesi né una fuga, è invece un viaggio di formazione che non porta fuori ma dentro di sé, in un dialogo e confronto serrato della propria coscienza con i «problemi del mondo» (e le possibilità della propria scrittura). Esterno e interno sono in continua comunicazione e non c'è niente che accada che non abbia una conseguenza meditativa.

Per esempio questa, utile a tutti i viaggiatori (e non solo): «Avrete forse notato anche voi che nei viaggi le cose più memorabili quando accadono non si ha mai l'impressione che lo siano perché di memorabile hanno poco o niente a prima vista. Poi invece col tempo, casualmente passan vent'anni, e quella cosa vi è rimasta inchiodata dentro la testa che non va più via» (p. 115)

Ecco quindi una piccola serie degli insegnamenti che passando per Austria, Slovacchia, Polonia, Lituania, Lettonia, Estonia e Russia imparerete da questa guida siglata dalla birra *Baltica 9*. Per esempio considerazioni del tipo: «lo spazio, in oriente, se non lo sapete, non si misura come lo spazio qui in occidente» (p. 7); «e quando si sente dire una cosa vera l'unica cosa da fare qual è? Tacere» (e nel gioco delle varianti e delle ripetizioni accumulative che è una delle caratteristiche stilistiche della guida: «e l'unica cosa da fare quando si sente una cosa vera, tacere, non c'è niente da controbattere, quando si sente una cosa vera», p. 10); «che lui si vede che come tipologia umana appartiene a quelli che di fronte ai problemi del mondo si mettono a russare» (p. 15); «perché delle volte nella vita le cose possono cambiare semplicemente perché uno entra in un bar anziché in quello di fronte» (p. 138); o consigli e precetti più concreti, legati a quelle esperienze di convivialità alcolica che contraddistinguono in particolare il viaggio in Russia: «Come vodka vi consiglio la Diplomat che costa diciamo un euro a bottiglia, mentre con la birra potete andare sul sicuro comprando la Baltica 3 e la Baltica 9. La Baltica 3 è leggera ed è quella che si beve nei chioschi in riva al Baltico. La Baltica 9 invece è un po' più difficile da trovare e naturalmente il suo contenuto alcolico, come suggerisce il numero, è più elevato. Ma non fate l'errore di berla assieme alla vodka tirando a sorsi alterni da un bicchiere e dall'altro perché poi si fa presto a partire» (p. 56).

Il viaggio e la guida mescolano bevande e ammonimenti, multe e mance, osservazioni letterarie e politiche (sempre originali), mugugni e dissapori ambientali e personali.

La guida in realtà non propone alcuna guida e tragitto preordinato, specie museale o gastronomico; l'invito è a lasciarsi andare, con disinvoltura e ironia (e senza cadere nell'obbligo del divertimento): «Noi il primo consiglio che diamo, anche in altre guide che abbiamo scritto, è sempre quello di montare alla cieca sul primo tram che v'imbattete lungo la strada e di andar con lui fino al suo capolinea» (p. 67). Girare per il gusto di girare, di guardarsi intorno senza mete obbligate, liberi dall'ansia grottesca del traguardo, qui incarnata dalla folle girandola dei camperisti italiani perduti nel dedalo delle strade di San Pietroburgo.

La guida ai misteri d'oriente è dunque anche e soprattutto una guida lieve e insieme penserosa ai misteri della vita, al suo scorrere tragico e insieme fiabesco, coscienti della travolgente potenza del caso, a volte distruttiva talvolta benevola. Il destino è difficile da vin-

cere: «Uno può averci nella testa una grande idea e poi d'improvviso fa un incontro che gli sbriciola tutto. È come se tutto andasse in frantumi e c'è il bel da star lì a cercar di rimettere insieme i cocci» (p. 125). Tuttavia «non preoccupatevi, andate avanti. Quando torna il buonumore dopo l'inquietudine, fila tutto liscio. Le cose devono sempre trovare un modo per andare avanti, noi possiamo fare un gesto per esprimere un parere ma per il resto sono loro a regolare il corso degli eventi a seconda di quello che sta scritto nella posizione degli astri o in altre cose del genere» (p. 139).

Ogni tanto può così capitare di incontrare una fata sorridente vestita di verde che ci chiede «Come va?». E voi, in Italia come in Russia come in ogni parte del mondo, potrete rispondere «Ah, fai delle belle domande» (172). Che per una guida che si rispetti e voglia davvero insegnare qualcosa è un'ottima indicazione.

I linguaggi della letteratura

Grande Dizionario
dei temi letterari, III. voll.
UTET, Torino 2007

BEÁTA TOMBI

Il *Grande Dizionario dei temi letterari* pubblicato presso la casa editrice UTET nel 2007 dà la possibilità di parlare dei linguaggi della letteratura. Il dizionario si divide in tre volumi e coinvolge centinaia di esperti da Antonio Prete e Alessandro Baldacci a Paolo Orvieto e a Luigi Tassoni. La notevole complessità del lavoro appare inadeguata alla sua superficiale semplicità che consiste nella capacità di ridurre la complessità della letteratura in schede e voci riepilogative. Comunque il dizionario presente è il frutto dell'elaborazione di una teoria globale della letteratura e dei sistemi letterari. Al di là di questo concetto-programma di letteratura creativa ed espressiva emerge l'esigenza valida di strutturare necessariamente ogni discorso letterario secondo il concetto dell'*opinione pubblica* cui è attribuita una funzione critica.

Il presente dizionario che tenta di trovare il suo posto nel panorama molto vasto dei dizionari tematici si differenzia dalle esperienze precedenti in questo campo. Questa diversità consta prima di tutto nell'idea di una rete complessa in cui ogni tema è in connessione con altri e, nella necessità di inserire i

termini letterari in un discorso semantico-teoretico. Insomma, se il tratto dei dizionari precedenti è la *tradizione* e la *storicità*, il suo corrispettivo in questo lavoro è *postmoderno* e *sperimentazione*.

Sono comunque convinta che non c'è altro luogo dove sarebbe così evidente e palese l'uso dei linguaggi diversi della letteratura. La pluralità delle voci, come ho già detto, viene garantita dal cerchio piuttosto ampio degli studiosi che si sono impegnati a realizzare quest'impresa. Questa «plurivocità» o «pluridiscorsività» dell'opera invece è soltanto un punto di riferimento cruciale per comprendere il nesso fra *pubblicità* e *linguaggi*. E in fin dei conti proprio questo tipo di comunicazione senza limiti significa il più grande spunto all'espansione vera e propria della sfera discorsiva pubblica intesa come argomentazione aperta. Infatti a proposito della libertà culturale e letteraria, abbiamo da Habermas: «Questo processo [la formazione della libertà critica e letteraria] deve realizzarsi in forme comunicative che fanno valere sotto due aspetti il principio di discorso. In primo luogo tale principio ha il senso cognitivo di filtrare con-

tributi, temi, ragioni e informazioni, in modo tale che i risultati raggiunti abbiano il carattere presuntivo dell'accettabilità razionale. [...] Tuttavia il carattere discorsivo della formazione dell'opinione e della volontà ha anche il senso pratico di creare rapporti d'intesa che [...] dunque svincolino la forza produttiva della libertà comunicativa.»¹. Fra parentesi occorre subito menzionare che nel discorso habermasiano² la linguistica dell'agire è stata formulata sulla scia della dialettica tra agire strumentale e agire comunicativo, o con le parole dell'autore «tra sistemi e mondo della vita». L'*agire comunicativo* di tipo razionale, infatti, quel legame dialogico e dialettico tra gli agenti della sfera culturale-letteraria ci porta molto vicino alla dimensione dell'*intersoggettività linguistica* di Karl Otto Apel.

Apel in uno dei saggi del *Discorso di responsabilità* del 1988 afferma che l'*agire intersoggettivo* per forza modifica pure le esigenze tradizionali e cioè la necessità di verità di veridicità e di giustizia della comunicazione. Il punto tuttavia è il seguente: gli agenti di un atto comunicativo intervengono in ambiti indeboliti che non sono più quelli diretti dalla *comunicazione ideale*. Si tratta di processi che non si adattano più allo schema tradizionale della comunicazione e si orientano verso la standardizzazione sempre di più visiva del *sogetto* e *pubblico*. Questo conflitto risulta necessariamente l'esaurimento dei concetti in questione: il soggetto diventa portatore di una falsa pubblicità mentre il pubblico entra nel mondo in cui la soggettività originariamente non è. «[...] i momenti della privatezza e della pubblicità - dice Habermas - perdono la loro distinzione netta. La forma discorsiva della socievolezza cede davanti al feticcio del culto della comunanza in sé.»³ Questa forma della (post)modernizzazione comunque viene controllata dall'*infrastruttura comunicativa*⁴.

È evidente che oltre ad Apel anche Habermas lega le pretese nuove della comunicazione al «mutamento di paradigma filosofico e linguistico» che significa il passaggio dalla fi-

losofia del soggetto alla comunicazione intersoggettiva. L'intersoggettività viene studiata dall'autore della *Dialettica della razionalizzazione* secondo tre aspetti fondamentali:

1. il rapporto fra il soggetto conoscente e un mondo di avvenimenti e di fatti;
2. il rapporto fra il soggetto agente e implicato in interazioni con altri e un mondo della socialità;
3. il rapporto fra il soggetto passivo e appassionato e la sua propria natura interna, la sua soggettività⁵

Ma per essere precisi, a questi aspetti si deve aggiungere il mondo della vita che nel contesto habermasiano significa ciò che «i partecipanti alla comunicazione hanno volta in volta dietro le spalle». Ne risulta che il topos dell'idea della *fratellanza culturale e letteraria* sollecita anche le forme dell'organizzazione comunicativa. E il dizionario presente è un ottimo esempio della variabilità e fluidità del concetto sovrammenzionato. Questa organizzazione (post)moderna non significa fornire le informazioni necessarie affinché si sia ben informati nel campo della letteratura. Compito fondamentale di una tale struttura comunicativa è quello di abolire l'illusione del lavoro compiuto e realizzato nella sua complessità. Questo atteggiamento nuovo, e cioè la riqualificazione della dimensione della comunicazione letteraria implica la genesi dello spazio pubblico.

La formazione dell'opinione culturale sin dalle sue origini settecentesche si lega notevolmente alla riapertura della comunicazione, nel nostro caso letteraria. Tale processo sarebbe stato impossibile senza il ruolo decisivo dell'editoria e del giornalismo. Con l'espansione dell'alfabetizzazione, lo sviluppo della stampa periodica e l'apparizione di nuovi spazi di socialità come i caffè, i clubs e i gabinetti di lettura, già alla fine del Settecento si sente l'esigenza di introdurre il termine nuovo dell'*opinione pubblica* ad indicare uno stile ignorato di comunicazione. Originariamente l'opinione pubblica si separa nettamente dalla sfera privata e da quella del potere e ha la funzione di arrivare a una nozione

dell'interesse generale. Il valore permeabile di queste sfere invece risulta una massa amorfa e indifferenziata di percezioni causando la degenerazione della sfera pubblica.

Nei nostri giorni lo stesso concetto attraverso un periodo critico. Il tratto negativo, sottolineato da Hobbes a Condorcet, da Tocqueville a Lippmann si lega alla trasformazione della società civile e al declino dell'autonomia del sociale.⁶ Tali studiosi invece come Tarde e Dewey ritengono opportuno ripristinare il vero ruolo dell'opinione pubblica ricollegandola alla diffusione del giornalismo non manipolativo ma di funzione selettiva. Secondo lo stesso contatto diretto sollecita la formazione della sfera pubblica.

Riassumendo si può dire che il *Grande Dizionario dei temi letterari* tenta di ri-costruire nel senso positivo l'importanza e la legittimità dello spazio pubblico, criticato palesemente da Jürgen Habermas⁷. Tuttavia questo lavoro, se vogliamo, è una risposta a quelli che identificano il luogo di formazione delle opinioni culturali/letterarie con la formazione di culture di *massa* e di culture di puro *consumo*. La restaurazione del valore indiscutibile di quel luogo originario che non è sostituibile con la molteplicità degli spazi privati coincide con la riapertura della comunicazione letteraria. Nell'arco del discorso letterario insomma germogliano delle relazioni analoghe a quelle che vivono nella società pubblica, dove le idee diventano vive e partecipate.

Nello stesso tempo però deve esser chiaro, e ora mi riferisco all'argomento guida di questa sezione, che a mio avviso il vero sistema del dizionario non consiste nella dimen-

sione plurale di voci e linguaggi anche se si tratta di una vera realtà dinamica che dà spazio all'incontro di vari argomenti letterari con le strutture discorsive. Anzi la padronanza del discorso testuale non è di natura diversa. Tuttavia il lavoro propone l'idea di una letteratura universale, interculturale e aperta che abbatte le barriere geografiche e culturali che impediscono la comunicazione. Soltanto una tale strategia, che supera i limiti nazionali e culturali, riesce a recuperare spazi per giungere alla realizzazione di una grande comunità letteraria. I collaboratori di nazionalità diversa (fra i quali troviamo degli italiani, francesi, inglesi e anche ungheresi) e la quantità enorme di vari argomenti, che coinvolge un discorso letterario disseminato su una dimensione interculturale sempre più vasta, fanno parte di un orizzonte aperto. E appunto questo fitto sistema di intrecci tra motivi letterari e autori contemporanei culmina in un discorso universale sulla letteratura. Così la struttura dell'intero lavoro e la *comunicazione letteraria* non perdono mai la loro unità indispensabile.

NOTE

¹ Jürgen Habermas, 1996, pp. 180, 181.

² Cfr. Id., *Teoria dell'agire comunicativo*, Paola Rindudo (tradotto da), Il Mulino, Bologna 1987

³ www.filosofia.it/pagine/argomenti/opinione_pubblica

⁴ Il termine è di Habermas.

⁵ Cfr. Id., *Dialettica della razionalizzazione*, Emilio Agazzi (a cura di), Unicopli, Milano 1983, pp. 225-240.

⁶ www.filosofia.it/pagine/argomenti/opinione_pubblica

⁷ Cfr. Id., *Storia e critica dell'opinione pubblica* Roma-Bari 1977.

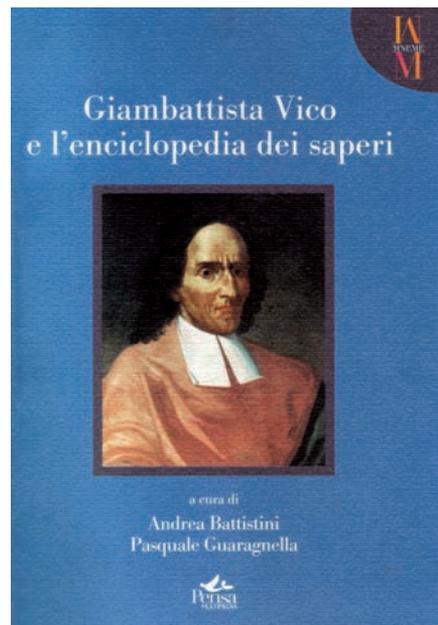
Vico e l'enciclopedia dei saperi

A. BATTISTINI-P. GUARAGNELLA (A CURA DI)
G.B. Vico e l'enciclopedia dei saperi
Pensa Multimedia, Lecce 2007

JÓZSEF NAGY

Nel presente volume sono pubblicati gli Atti del Convegno su Vico, con titolo identico, tenuto (con la partecipazione di ricercatori italiani, tedeschi, croati e ungheresi) all'Università degli Studi di Bari nel dicembre 2004. Il tema principale del Convegno – segnala Andrea Battistini nella sua Introduzione – era l'analisi del contributo vichiano alla costruzione dell'enciclopedia del sapere. La pubblicazione degli Atti in questione sono strettamente legati alla stesura del numero speciale (2005/4) su Vico della rivista letteraria ungherese *Helikon*, nel quale, col gentile permesso degli autori, erano stati pubblicati in ungherese i seguenti studi (che ormai, nella loro forma definitiva, fanno parte del presente volume): A. Battistini, «G.B. Vico pensatore e scrittore europeo»; P. Cristofolini, «Da Dante a Omero, da Gravina a Vico»; J. Nagy, «Aspetti linguistici della 'barbarie della riflessione'». Il contributo di János Kelemen, «Storia e lingua. Vico nella storia del pensiero linguistico» era stato pure pubblicato in ungherese nel volume *Filosofia del linguaggio da Locke a Kierkegaard* [*Nyelvfilozófia Locke-tól Kierkegaard-ig*] (a cura di K. Neumer, Gondolat, Budapest 2004).

Gli studi (seguendo l'ordine del Convegno) sono raggruppati in tre unità tematiche: (I.) «Vico dinanzi alle scienze dell'uomo e della



natura»; (II.) «I nodi critici dell'antropologia vichiana»; (III.) «Eredità vichiane tra Sette e Ottocento». Le trentuno relazioni rivelano alcuni dei risultati più significativi delle ricerche vichiane contemporanee. Nella seguente presentazione, per ovvie ragioni, sono costretto a selezionare tra gli eccellenti studi.

La tesi principale dell'accennata relazione d'apertura di A. Battistini (29–49) è che in base alle ricerche filologiche più recenti è da scartare l'immagine del «genio solitario», formata su Vico innanzitutto da Croce e alcuni seguaci suoi, dato che in modo dimostrabile Vico è stato influenzato (oltre che dagli autori antichi e medievali) da tutte le correnti significative a lui contemporanee; in più lo stesso Vico ha influito notevolmente sulla letteratura e sulla filosofia del Settecento e dell'Ottocento. Nell'epoca di Vico, grazie al già esistente intercambio di idee a livello europeo e mondiale, pure in una Napoli relativamente isolata era identificabile la ricezione delle idee filosofiche e letterarie europee contemporanee.

Nella prima unità tematica il primo lavoro, intitolato «Vico e la tradizione umanistica», è di F. Tateo, in cui l'autore, con un'analisi filologica dettagliata, argomenta in modo convincente a favore della tesi secondo la quale Vico nelle proprie opere principali era capace di sintetizzare le idee rilevanti di Cicerone, Della Mirandola, Pontano, Boccaccio e Salutati. Tateo con ciò in parte tenta di confutare le interpretazioni relative a Vico che cercavano di separare nettamente l'opera del filosofo napoletano dalla tradizione umanistica (e di legarla invece all'Illuminismo). È un fatto notorio che Vico nella *Scienza Nuova* ha rigettato l'epicureismo e lo stoicismo (ossia le interpretazioni umanistiche e rinascimentali di questi). È opportuno però tener d'occhio che «non rifiutava *tout court* la tradizione umanistica, pur criticando i limiti teoretici dello stoicismo e dell'epicureismo, i limiti civili dell'individualismo e dello spiritualismo petrarcheschi», e tuttavia «riconosceva implicitamente la molteplice natura di quella tradizione, della quale individuava [...] [l']umanesimo civile [...] che faceva capo alla filosofia della

vita attiva [...]», e che «era la linea ciceroniana» (54). In connessione al rifiuto vichiano delle teorie politiche fondate sulla contingenza o sul determinismo, Tateo segnala che persino il concetto rinascimentale di *contingenza* («fortuna»), applicato scientificamente da Machiavelli, e che aveva un ruolo indispensabile prima di tutto nelle argomentazioni a favore dell'autonomia della politica, rimaneva fundamentalmente alieno a Vico (56–7), giacché Vico – come è noto – ha posto il dominio della politica in una costruzione filosofico-storica nella quale il determinismo della provvidenza e l'attività formatrice della storia dell'uomo (che rappresenta l'indeterminismo), è simultaneamente in vigore. Nel lavoro di Tateo forse mancano alcune allusioni ai lavori di H.G. Gadamer e di E. Grassi, che anteriormente esaminavano già in profondità la relazione tra Vico e la tradizione umanistica.

B. De Giovanni, nel suo scritto intitolato «Sul cominciamento della storia di Vico», tra l'altro rileva: l'importanza di Vico a livello europeo sta nel fatto che era capace di afferrare la capacità critica della coscienza moderna, per mezzo della quale capacità tale coscienza può essere salvata. «La storia [...] è l'unico luogo di questa salvezza, perché è quello che la provvidenza non abbandona, una provvidenza che non sembra più tanto interessata alla salvezza dell'uomo singolo», e sotto questo aspetto quello «di Vico è forse il primo pensiero postmetafisico che fa la sua apparizione nella filosofia europea» (81). È particolarmente interessante il modo in cui l'autore presenta la distinzione vichiana tra storia sacra e storia profana, e le sue conseguenze: «per Vico la storia sacra è già da sempre, anche se viene [...] rivelata [solo] in un certo momento. Perciò, non è storia, perché *non vi è differenza e scarto fra senso della storia e facimento di essa, non vi è scarto fra quelle che Vico distinguerà come storia ideale eterna e storia che corre nel tempo, fra intenzioni della provvidenza e volontà e arbitri umani*. Non è possibile [...] né vi è bisogno di raccontarla. La storia sacra è manifestazione diretta, rivelata da Dio» (73,

corsivi nel testo originale). È altrettanto importante l'analisi di De Giovanni del concetto della «barbarie della riflessione» (studiato anche dal sottoscritto): questa essenzialmente è la «ragione senza storia, segno della crisi della coscienza europea» (86), contro cui erano diretti, dunque, gli sforzi di Vico, avendo lui percepito acutamente che tale crisi, nel campo della teoria della scienza, nel futuro non troppo lontano sboccherà necessariamente in una crisi etico-politica. Nella sua conclusione De Giovanni sottolinea che nella concezione filosofico-storica di Vico l'accento sta sulla *possibilità* della crisi (mentre nel proprio studio il sottoscritto, pur sostenendo il carattere aperto – in senso modale – della teoria vichiana, proprio nel concetto della «barbarie della riflessione» scorge un certo positivismo vichiano latente): «la storia ha messo in campo potenze sterminate, e il suo ordine «ideal eterno» non genera il territorio di una storia compiuta, e non toglie il rischio che la crisi giunga al suo estremo» (88).

D. Mansueto nel suo contributo dal titolo «La *Guerra al cielo*. Saggio di mitografia vichiana» (focalizzato in parte sulla rilevanza iconografica della *gigantomachia* del Sei- e Settecento), effettua una disquisizione generale sull'importanza mitologica delle figure dei giganti, studiando poi in che modo il filosofo napoletano utilizzava nella propria teoria storica (in particolare con riferimento agli inizi della civiltà) il mito dei giganti: «Vico ritiene di individuare l'elemento genuinamente fantastico delle favole dei giganti nelle storie che raccontano di divinità in terra. Alla visione fantastica dei primi uomini, la divinità appare infatti regnante in terra» (95). Nella descrizione vichiana i giganti, analogamente al Prometeo incatenato, in fin dei conti costituiscono le allegorie dell'impegno per il raggiungimento della moralità (in Vico i giganti barbari, nel corso della storia, diventano gradualmente degli esseri morali – che è visibile anche per la normalizzazione graduale della loro statura –, mentre Prometeo ravvicina la moralità per mezzo del suo castigo). Sotto questo aspetto c'è una notevole differenza tra

la concezione sui giganti di Hobbes e quella di Vico, giacché per Hobbes (come è evidente anche in base al frontespizio del *Leviatano*) il *gigante* ha una duplice funzione: per mezzo della strumentalizzata paura della morte, causata nei sudditi, li costringe a rispettare le regole del gioco, fissate nel contratto sociale; inoltre, proprio per mezzo di questa costrizione perpetua, realizza la continua integrazione dell'individuo nel macro-corpo sociale (cfr. 99). Mansueto essenzialmente riformula sinteticamente le proprie conclusioni sulla comparazione delle teorie della sovranità di Hobbes e di Vico, contenute nel suo volume (scritto con G. Cascione) del 2003, intitolato *Potere visibile e ordine costitutivo*, nelle quali un punto essenziale è che – prendendo in considerazione la tipologia di I. Berlin del concetto di libertà – la concezione vichiana del *gigante* corrisponde per lo più alla teoria positiva, mentre quella hobbesiana corrisponde alla teoria negativa della libertà.

Nello studio di J. Kelemen – come Battistini lo indica nell'Introduzione (23) – è enfatizzato tra l'altro che nella teoria di Vico e in quella del suo avversario spirituale Descartes l'idea della necessità della lingua universale è un punto di partenza *comune*, però per Vico – diversamente dal filosofo francese – tale obiettivo ideale viene concepito totalmente in funzione dei processi storico-sociali. S. Suppa nel proprio lavoro cerca di mostrare in che modo e misura Vico abbia contribuito allo sviluppo delle teorie politiche e delle teorie del diritto, sottolineando l'originalità della *ragion di Stato* vichiana. Secondo Suppa Vico ha effettuato praticamente una revisione critica dei concetti cinque-, sei- e settecenteschi della ragion di Stato (cfr. 160), specialmente quelli formulati da Machiavelli e da Hobbes, ritenuti «epicureisti» da Vico (cfr. 168), e da questo punto di vista uno dei bersagli principali della critica vichiana è la *deroga* in senso giuridico, che serve al sostenimento dei regimi autoritari (cfr. 165). Suppa apprezza la modernità della teoria del diritto vichiana, quando spiega che per Vico il diritto non legato meramente al livello del rapporto tra individuo e comunità po-

litica è uno strumento di regolamentazione, ma – prendendo in considerazione i conflitti tra gli interessi individuali – lo è a livello delle relazioni tra le volontà particolari (cfr. 178).

Il primo studio della seconda unità tematica, intitolato «Vico: i saperi poetici», è di G. Cacciatore. È noto che da parte di Vico la formulazione del concetto di *sapienza poetica* (uno degli elementi più geniali della propria teoria), è come una presa di posizione nei confronti delle correnti razionaliste contemporanee. In funzione della sapienza poetica si mette in funzione l'*ingegno poetico*, essenziale dal punto di vista della formazione del linguaggio. Secondo la spiegazione di Cacciatore «accanto alla metafisica poetica si pone, per Vico, una logica poetica, nel senso che la facoltà immaginativa [...] ha bisogno di essere completata da una [...] facoltà semantica diretta all'individuazione del significato» (264). Nei capitoli della *Scienza nuova* sulla sapienza poetica, in connessione agli inizi della civiltà – e con riguardo non tanto alla formazione delle istituzioni, ma a quella della *volgare virtù* – si delinea anche una specie di *morale poetica*. Vico riformula il passaggio sistematico dalla metafisica alla logica: «la filosofia grazie all'opera di rischiaramento compiuta dai filosofi e servendosi dei raziocinii della logica, ma alla luce innanzitutto della religione (che costituisce un vero e proprio *prius* antropologico e psicologico del processo di civilizzazione, ben anteriore ad ogni «superbia delle menti»), «scende a purgare il cuore dell'uomo con la morale»» (265). La sapienza poetica – come Vico l'aveva già formulato nell'*Orazione VI* del 1707 – ha un duplice valore: pratico-civile e filosofico-epistemologico. «Vi è nell'uomo una originaria natura corotta che immediatamente si riflette sulle incompiutezze e manchevolezze del linguaggio, del pensiero e della condotta morale. La punizione divina del peccato originale si è manifestata innanzitutto attraverso la massima dispersione dei linguaggi, poi con la moltiplicazione delle opinioni e la molteplicità delle convinzioni, infine con il diffondersi delle passioni e dei vizi dell'anima. [...]

[L']idea della sapienza e dei saperi umani va ben al di là della sua funzione retorico-pedagogica» (259). Dunque, in base alla *Scienza nuova* l'inizio della civiltà umana è contrassegnata dalla sapienza poetica (cfr. 260), e si può affermare che forse nessun filosofo aveva formulato tanto coscientemente il legame originale tra poesia e azione umana nel termine *poiein*, quanto Vico: dal punto di vista storico-antropologico «il sapere poetico è ciò che caratterizza l'originarietà primitiva dell'uomo e non ancora la sua dispiegata razionalità» (266). Ulteriori aspetti del termine vichiano in questione sono analizzati ne «Il concetto di *sapientia poetica* negli scritti di G.B. Vico», scritto da M. Lentzen, ove è particolarmente interessante la comparazione di Vico con Rousseau, con Herder, e con Dilthey (cfr. 279–281). M. Sanna nel suo lavoro intitolato «Il sapere dell'immaginazione e le sue forme di conoscenza» (283–295), concentrandosi sulla ricostruzione del significato di *fantasia* e di *ingegno*, analizza i fondamenti epistemologici della teoria di Vico. A. Ponzio nella sua riflessione semiotico-linguistica dal titolo «Origine e funzionamento del parlare: il contributo di G.B. Vico» (nella quale combina in modo peculiare tra l'altro le teorie di Chomsky, Peirce, Wittgenstein e Sebeok) formula due tesi forti: da una parte la metafora – in seguito a Vico – ormai non è più un elemento retorico-decorativo, ma è il fondamento della generazione di significati (cfr. 316); dall'altra parte è dimostrabile che la teoria linguistica di Vico anticipa numerose posizioni della filosofia del linguaggio, della linguistica e della semiotica odierni (339–340). P. Guaragnella nella conclusione delle sue «Note su riso e malinconia nelle *Vici vindiciae*», sottolinea che le tesi riguardanti il tema del riso e della malinconia, contenute nelle risposte di Vico alle critiche (apparse nell'*Acta eruditorum lipsiensia*) nei confronti della *Scienza nuova*, e pubblicate col titolo *Vici vindiciae*, in parte confermano l'immagine creata sul Vico severo e malinconico (cfr. 374). Nella II parte del volume è ancora di particolare interesse lo scritto dell'eccellente studioso vichiano

P. Cristofolini («Da Dante a Omero, da Gravina a Vico», 375–382), nel quale, oltre all'analisi della comparazione peculiarmente vichiana di Dante con Omero, e dell'eventuale influenza mutua (al livello della teoria poetica) tra Vico e Gravina, l'autore, attraverso la concezione vichiana della personalità di Omero, dà un panorama analitico sui mutamenti delle tre edizioni della *Scienza nuova*. Nella terza unità tematica alluderei a due lavori. G. Scianatico (in «Vico e il Neoclassico») esa-

mina le relazioni tra Vico e il Neoclassicismo, ribadendo tra l'altro l'importanza dell'interpretazione di Vico effettuata da Foscolo (cf. 528). Infine N. D'Antuono (nel suo «A. Labriola e Vico», 609–622) offre un'immagine sintetica dell'interpretazione di Vico elaborata da Labriola.

Il volume probabilmente servirà da materiale di riferimento essenziale innanzitutto per i ricercatori di storia, di teoria letteraria, di epistemologia, e ovviamente di filosofia.

La poesia ungherese

SZÜCS TIBOR

*A magyar vers kettős nyelvi tükörben:
német és olasz fordításokban*

*(La poesia ungherese riflessa da un duplice
specchio: in versioni tedesche ed italiane)*

Tinta Könyvkiadó

Budapest, 2007, pp. 224.

JUDIT JÓZSA

Ia casa editrice ungherese «Tinta» cura ormai da diversi anni una collana di libri di linguistica, intesa in senso molto ampio. Finora ha pubblicato, oltre a numerosi dizionari, antologie e grammatiche, un paio di decine di edizioni fra monografie e raccolta di saggi, atti di conferenze, tesi di dottorati di ricerca, molti lavori innovativi o colmanti vecchie lacune.

Una recente pubblicazione, *La poesia ungherese riflessa da due specchi* fa parte di quel genere di studi interdisciplinari che ad ugual diritto potrebbero esser annoverati fra quelli sul linguaggio poetico, sulla teoria della traduzione, sulla linguistica contrastiva e cognitiva, sulla comparatistica e sulla magiaristica, ed altri ancora. L'autore, Tibor Szűcs, linguista della Facoltà di Lettere dell'Università di Pécs, professore titolare del Seminario di Ungarologia ha appunto al suo attivo alcune decine di saggi. I suoi interessi spaziano dalla linguistica contrastiva, alla linguistica testuale, alla didattica dell'ungherese a stranieri, al testo poetico, e a vari aspetti di interculturalità. Il presente lavoro, dedicato alla traduzione del testo poetico ungherese, intende essere una sorta di sintesi della sua pluride-

cennale attività di docente, mediatore e studioso.

L'argomento è stimolante; la possibilità della traduzione di un testo letterario, ed in particolare quella del testo poetico accompagna da secoli la cultura europea, essendo un problema universale, al limite con accenti e modalità diversi secondo i tempi e i contesti. In Italia, il rifiuto della traducibilità del testo poetico ha particolarmente avuto molte adesioni. Il famoso ammonimento dantesco: «E però sappia ciascuno che, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia»¹ (Convivio, I: libro, capitolo VII.) ha trovato accoglienza favorevole nei filosofi come Croce (vö. Croce 1928)² e nei linguisti come Terracini (vö. Terracini 1957)³ oltre che presso numerosi poeti. Quasi tutti sono concordi che per tradurre poesia praticamente si presentano due possibilità: comporre una nuova poesia, che sarà solo una delle infinite possibili versioni dell'originale o preparare una traduzione in prosa, accompagnata da fitti commenti di carattere linguistico-culturale.

Anche molti letterati, poeti, traduttori ungheresi condividono questo scetticismo. Un poeta, scrittore, traduttore spesso citato dall'Autore, Dezső Kosztolányi, nei suoi numerosi scritti osserva che traducendo la poesia «quella che rimane intatta è l'idea, ma l'idea fornisce solo la materia prima. L'anima della poesia è la forma, capricciosa e fatale, in cui si manifesta e si innesta in modo capillare al corpo, al suono, al passato storico-letterario delle parole, ai ricordi e alle associazioni che evocano.⁴» Di qualcosa di simile parla in un'intervista con Imre Barna anche Edith Bruck, persona bilingue e scrittrice in lingua italiana:

Per esempio se dico «kenyér», penso a quello di mia madre, quello che faceva a casa se invece dico «pane», penso a quello che compro dal fornaio e sono due pani differenti in due case alla quali mi legano ricordi molto diversi. – Le parole portano con sé memorie, possono suscitare valanghe di ricordi. Io attraverso una parola posso ricostruire un mondo mentre questo per me purtroppo non è permesso in italiano perché non ho passato l'infanzia in Italia. Non ho studiato Leopardi a casa ma Petőfi. Quindi, ho un sentimento diverso, più ridotto, più povero nei confronti delle singole parole italiane.⁵

A sentire molti linguisti, letterati, poeti, tradurre poesia sembrerebbe una guerra persa in partenza. Però nel contesto ungherese, per le ragioni ben note, il ruolo della traduzione letteraria ha un significato molto grande. Per esprimere l'importanza che questa specie di legame con la letteratura del mondo acquista, sono state coniate varie espressioni come «causa delle piccole nazioni» o «il genere letterario più nazionale».

I molteplici problemi della traduzione poetico-letteraria in Ungheria vengono studiati soprattutto dall'ottica della traduzione da lingue straniere in lingua ungherese. Lo studio di Tibor Szűcs invece, procede in senso inverso a quello usuale, anziché partire dalle versioni in lingua ungherese di poesie scritte in qualche lingua straniera, prende in esame versioni in lingua tedesca ed italiana di alcune del-

le più belle e famose poesie ungheresi. Il libro si articola in cinque capitoli: *Introduzione, Fondamenta linguistiche, L'unità di lingua e cultura nel mondo della poesia, Analisi di traduzioni, Conclusione*. Tutti i capitoli del libro sono altrettanti saggi che potrebbero esser pubblicati anche indipendentemente.

Nella parte introduttiva l'autore si prefigge gli obiettivi della ricerca: individuare i fattori di carattere linguistico-culturale che determinano la traduzione di quel genere in cui ha un ruolo fondamentale la forma, e determinare in base a quali criteri può esser valutata la qualità di una traduzione. Nella sua ricerca l'autore intende focalizzare l'analisi su due aspetti fondamentali per il testo poetico: la costruzione dell'immagine e il livello sonoro. In questa sezione l'autore spiega la motivazione verso l'argomento e la scelta delle lingue straniere prese in esame. Oltre ai motivi di competenza linguistica in queste lingue da parte dell'autore del libro, le tre lingue, che costituiscono uno speciale triangolo sono geneticamente diverse, diverse anche nell'aspetto molto importante dal punto di vista dell'analisi, cioè in quello sonoro, però sono tutte appartenenti allo stesso spazio linguistico. L'italiano ed il tedesco fra loro, poi, entrambe lingue distanti dall'ungherese, ma vicine l'una all'altro (essendo, comunque lingue del ceppo indoeuropeo) presentano notevoli differenze per l'aspetto sonoro, per le regole che ne governano la formazione delle immagini, e per il tipo di cultura. Senza dubbio, quando si esprime un parere sul lavoro della traduzione va considerata anche la distanza fra le lingue, quella di partenza e quella di arrivo, come ammonisce Don Chisciotte nel famoso brano di Cervantes: tradurre da lingue facili, a volte sembra un lavoro quasi meccanico, di semplice sostituzione, di copiatura. (Cervantes, 1962: 791)⁶

Nel capitolo successivo, (*Le basi linguistiche*) il lettore ha modo di leggere una breve, ma ricca descrizione della lingua ungherese in chiave contrastiva con le suddette due lingue. Nonostante il carattere necessariamente sintetico, servirà sicuramente da modello

per presentazioni simili. La terza sezione (*L'unità di lingua e cultura nel testo poetico*) è dedicata alla ricezione della letteratura/ poesia ungherese, con particolare riguardo alle due culture prese in esame, l'italiana e quella germanofona.

Alla ricezione della nostra letteratura (e alla riflessione che ne fanno i migliori letterati della cultura ungherese), sono stati dedicati molti studi. Nella relazione italo-ungherese sono stati esaminati tutti gli aspetti; quando si traduce, cosa si traduce, chi si traduce, come si traduce, chi traduce, perché si traduce, quanto si traduce. E, soprattutto se vale la pena di tradurre la nostra poesia? Fra altri fu Babits ad avvertire che fama e conoscenza a volte siano peggiori della non-conoscenza: «Petőfi è tradotto, ma non c'è figura più fraintesa che Petőfi in traduzione (Babits, 1968: 361).⁷ Il fatto, poi, che nascono e vengono pubblicate versioni, non significa che l'opera abbia una diffusione, un'eco, un'influenza, come dimostra recentemente anche Sárközy (vö. Sárközy 2006). (Il complesso rapporto fra la disponibilità di un certo numero di testi tradotti e ricezione, o influenza potrebbe essere studiato anche nella direzione opposta: fino a quanto è presente la poesia italiana contemporanea in Ungheria?) È stato spesso sollevato il dibattito anche intorno alla scelta delle opere da tradurre e la qualità delle traduzioni, soprattutto per quello che concerne gli anni 30-40. probabilmente c'è un po' di verità in quello che dice Sándor Lénárd nel diario romano del 1938:

Dopo la cena – una cena da favola – torniamo nella biblioteca. Rimango sorpreso dal lungo elenco dei nomi ungheresi – sí, veramente è stato tradotto tutto. Cioè tutti i libri di serie B. – Non li sto neanche a guardare, la maggior parte è un lavoro fatto con i piedi... Le case editrici pagano male e per questo i traduttori lavorano male. I traduttori lavorano male e per questo le case editrici pagano male. È un circolo vizioso: non c'è via d'uscita. (Lénárd, 1973: 274)

Un libro che parla della traduzione della poesia non può non soffermarsi sul fenome-

no ben noto a chi si occupa di rapporti italo-ungheresi: lo squilibrio quantitativo e qualitativo che esiste fra traduzioni della poesia italiana in Ungheria e traduzioni della poesia ungherese in Italia. La scarsa conoscenza della letteratura/ poesia ungherese è stato un argomento molto spesso sollevato da una schiera di studiosi. Prendendo atto, con rammarico del disinteresse generale nei confronti dell'Ungheria, che solo in casi eccezionali, in momenti particolari (come fu il 1848, il 56 o la caduta del Muro) può abbattere l'altro muro, quello dell'indifferenza. Tale situazione, certamente non è né troppo specifica, né senza pari; sia «l'italiano» che «l'ungherese» potrebbero essere sostituiti con la denominazione di qualsiasi grande lingua di cultura europea la prima e con il nome di qualsiasi popolo dell'Est-Europeo la seconda.

Interrogandosi sui motivi, che sono senz'altro molteplici, pur concordando su quelli generali, ogni letterato mette l'accento sui diversi componenti. C'è chi sottolinea il calo della letteratura in generale, specie se si tratta di poesia, altri vedono il problema più dal lato di politica editoriale e di management culturale. Oltre a questo elemento va ricordato il fattore linguistico, da una parte l'ostacolo per chi non lo capisce, dall'altra una ricchezza. Ne parla anche Mihály Ilia, insigne letterato, che nella prefazione all'antologia delle poesie scelte di Stefano de Bartolo sintetizza i problemi della traduzione letteraria in riferimento a quella ungherese:

«Tradurre dall'ungherese presenta altri problemi particolari. Soprattutto linguistici. La nostra lingua ugro-finnica è lontana per esempio dalle lingue neolatine o germaniche nel lessico, nella sua mitologia ci sono caratteristiche orientali, ma allo stesso tempo i miti e le immagini del cristianesimo sono penetrati nel nostro idioma. Lo straniero forse non sa, che questa poesia ha a disposizione un mezzo linguistico capace di esprimere ogni forma metrica e suscitare l'idea della ricchezza della ritmica sia classica che moderna.» La letteratura magiara non è formata soltanto da opere scritte in ungherese, ma anche le tra-

duzioni si inseriscono nella nostra lirica ed alcune traduzioni di opere di letteratura mondiale sono quasi inseparabili dalla nostra produzione letteraria. Certo, tradurre significa utilizzare, far conoscere i valori degli altri popoli. Anche in ciò si nota la caratteristica della nostra letteratura, di esser assetata di cultura europea, desidera convivere e progredire con essa dimostrare di essere un degno partner. A volte ci accorgiamo che non c'è ricompensa, la nostra presenza letteraria in altre nazioni è rara e la valutazione non sempre vera.»⁸

Un altro fattore con cui si devono fare i conti è il diverso prestigio di cui «gode» la traduzione nelle culture occidentali e centro-orientali. È noto che la traduzione poetica in Ungheria è un genere prestigioso, coltivato da eccellenti poeti. «Una poesia può esser ricreata solo da un poeta» è un'opinione quasi unanimemente condivisa. Allo stesso tempo si ha la convinzione che si tratti di un «unicum» ungherese, dato che la traduzione in altre parti del mondo gode di minor stima. In questa affermazione c'è evidentemente molta verità: in effetti, molto spesso nelle antologie italiane di poesie straniere tradotte in italiano, il lettore curioso invano cercherebbe il nome del traduttore, cosa che non succederebbe mai in Ungheria.

Dall'altra parte invece il quadro è più complesso. I poeti traducono molto anche in Italia, soprattutto i moderni e i contemporanei (Ungaretti, Montale, Quasimodo, Pasolini, Milo de Angelis, Franco Fortini, Giovanni Giudici). Ma lo fanno soprattutto dalle lingue classiche e da quelle di grande diffusione, in cui hanno la competenza linguistica, il resto viene affidato al filologo. Per quello che concerne la letteratura ungherese, Ruspanti cita due poeti, Salvatore Quasimodo e Diego Valeri, che lavorando con una traduzione grezza hanno tradotto poesie ungheresi. (Ruspanti 1997: 370)⁹ mentre da noi accade spesso che anche le poesie «minori» hanno trovato le loro voci ungheresi in poeti di prim'ordine (come László Nagy per la poesia bulgara). Un'altra differenza è, che la traduzione occidentale, fra cui anche quella italiana, per diversi motivi ben illustra-

ti anche dallo studioso Tibor Szűcs rinuncia alla rima. Già nel lontano 1912 il grande poeta e letterato ungherese Mihály Babits osservava, recensendo tre volumi di poesia ungherese appena usciti, che le poesie ungheresi sono tradotte in prosa (Babits,)¹⁰ Nel citato saggio di Ruspanti troviamo tutti i chiarimenti.

La seconda parte del libro, il quarto capitolo (*Studi paralleli*), comprende un'analisi tesuale multidirezionale delle versioni di una ventina di poesie. Testi ben scelti, offrono non solo il fior fiore della poesia ungherese (sistemati in ordine cronologico), ma presentano una varietà di contenuti e linguaggi poetici. Dove la stessa poesia è disponibile in versioni sia italiana e tedesca (Csokonai, Kölcsey, Petőfi, Arany, József Attila, Juhász, Radnóti, Szabó, Nagy László) l'autore studia e presenta parallelamente le due varianti. Le complesse analisi linguistiche testuali vengono svolte con grande competenza e con un simpatico rispetto verso il lavoro del traduttore, fra cui si trovano anche numerosi nomi ungheresi. Lénárd, scrittore di origine ungherese emigrato in Brasile ha scritto il suo nome nella storia della traduzione letteraria con la versione in latino del *Winnie the Pooh* di Milne. Qui figura come traduttore in tedesco di alcune poesie ungheresi.

Nella *Conclusion* tirando le somme della ricerca, Szűcs osserva che, mentre i traduttori italiani sembrano voler restare fedeli alle immagini ed ai contenuti delle poesie ungheresi, sfruttano meno lo strato sonoro-formale, gli autori delle versioni in tedesco sono inclini a considerare quest'ultimo, a scapito magari della fedeltà dei contenuti.

Questi risultati andrebbero ricordati anche nel momento in cui si pongono all'attenzione dei traduttori poeti da tradurre in italiano. Babits nel già citato articolo osserva, che ad esempio Petőfi è la poesia di Petőfi è la poesia delle idee, e come tale è dipendente dalla forma.¹¹ In ogni poesia si sa, fra gli elementi costituenti (rima, ritmo, figure, ecc.) c'è sempre uno fondamentale che dovrebbe esser conservato anche nella traduzione. Se i traduttori in italiano sono più «bravi» a tradurre

gli aspetti legati al contenuto, per quanto riguarda l'immagine dovrebbero tradurre, appunto quelle poesie in cui proprio questo elemento organizzativo è quello dominante.

Molte sono le proposte che avanza lo studio e con cui si può pienamente concordare: la pubblicazione di volumi bi-, tri-, plurilingue, la soluzione con il testo a fronte, la realizzazione di libri bilingui con commenti, considerati indispensabili, senza cui non vale la pena tradurre gran parte della nostra poesia dei secoli passati, come rammentano traduttori ungheresi o dall'ungherese.

Sarebbe interessante inoltre (chissà se un giorno sarà lui a realizzarlo, o qualcun altro) estendere la ricerca ad altre lingue, a quelle geneticamente vicine ma arealmente lontane (il finlandese, l'estone, il turco, ecc.) a quelle distanti sia tipologicamente che arealmente (l'inglese e il cinese, ecc.). Un altro studio interessante potrebbe essere lo studio di diverse versioni della stessa poesia fatta da diversi traduttori e scoprirne e interpretarne le differenze, (magari, senza esprimere giudizi di valutazione).

I pensieri dell'autore offrono spunti di riflessione anche sul versante della didattica delle lingue. Una volta i libri di testo di italiano per discenti ungheresi, riportavano brani letterari, non solo della letteratura italiana, ma anche di quella ungherese. I discenti di italiano hanno potuto leggere molte poesie di Petőfi, di Vörösmarty, di Kisfaludy in lingua italiana. Trovarsi di fronte ad una poesia ben conosciuta, nella versione della lingua straniera doveva avere un fascino, cioè una forza motivante in più. Ai giorni nostri di solito il testo letterario è delegato ai livelli superiori, soprattutto nella traduzione italiana della didattica dell'italiano all'estero. Chi si occupa di metodologia pensa che bisogna tenere ben separate l'educazione linguistica da quella letteraria, il testo poetico lo si offre al discente che sia in grado di coglierne le sfumature ed apprezzarne la specificità letteraria.

Nella didattica dell'inglese la posizione verso il testo letterario è diverso, come forse lo è in quella ungherese. Miklós Hubay, che es-

sendo un letterato e profondo conoscitore della poesia ungherese, fa dell'uso del testo poetico il proprio metodo:

«Della lettura di poesia: Invece di scrivere regole grammaticali sulla lavagna, ogni giorno ho scritto una poesia. Con i miei alunni abbiamo recitato i versi, parola per parola, come se fosse un rosario. E lo Spirito Santo scese nell'Aula. I miei alunni non hanno cominciato con le solite frasi: «Che cosa fa il compagno Kovács? Il compagno Kovács guarda la televisione». A poco a poco venivano stregati dalla magia della poesia, che rompeva la resistenza.»¹²

Concludendo la ricerca l'autore non può (e non vuole) aggirare la domanda che si solleva non solo fra gli scettici della traduzione, ma fra i traduttori stessi: in fin dei conti, vale la pena tradurre il testo poetico, per giunta se esso è scritto in lingua ungherese?

Le risposte, come si sa bene, dipendono anche dal concetto che si dà all'equivalenza e alle aspettative verso un testo tradotto. Tibor Szűcs risponde di sì, insistendo sul fatto che la traduzione è un genere letterario a sé stante e che va valutata come tale. Un'operazione necessaria, che l'Autore – aderendo ad una tradizione – paragona al lavoro di chi dà una nuova strumentazione ad una partitura (mentre altri adoperano la metafora della tessitura).

Il lavoro è completato da una ricca, preziosa ed aggiornata bibliografia, punto di riferimento per ulteriori ricerche pluridirezionali. (Oltre ai saggi la bibliografia riporta le principali edizioni dei volumi di traduzione dall'ungherese).

Un riassunto, in alcune lingue di diffusione mondiale, o almeno nelle lingue coinvolte nello studio, l'italiano ed il tedesco, potrebbe contribuire alla diffusione del lavoro che meriterebbe una risonanza più ampia. Allo stesso modo sarebbe interessante avere qualche informazione in più sui singoli traduttori, magari ponendo la domanda se ci sia un atteggiamento rispetto alla traduzione differente da parte di chi è ungherese di madrelingua e da chi invece la lingua l'ha appresa come seconda / straniera.

Ci vorrebbe un libro, dedicato sia ai linguisti che ai letterati ed ai traduttologi, un lavoro scientifico di grande valore, una lettura stimolante. Ma è allo stesso tempo una conferma, un atto di incoraggiamento e gratitudine per chi si cimenta in quella operazione che è la traduzione della poesia ungherese. E non ultimo, è un libro in cui sin dalla prima pagina dedicatoria all'ultima frase si respira un immenso amore ed ammirazione verso le possibilità espressive della propria lingua, la lingua ungherese.

BIBLIOGRAFIA

- BABITS MIHÁLY: *Magyar irodalom Itáliában*, in: BABITS MIHÁLY: *Esszék, tanulmányok*, első kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978, pp. 316–320.
- BABITS MIHÁLY: *Magyar irodalom*, in: Babits Mihály: «Esszék, tanulmányok», I. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978, pp. 359–364.
- EDITH BRUCK – GIOVANNI GIUDICI – LÁSZLÓ LATOR: *Sul mestiere del poeta*, Italiano di Cultura per l'Ungheria, Budapest, 1999
- CERVANTES M.: *Don Quijote*, 62. fejezet. Magyar Helikon, 1962, Benyhe János átdolgozása. pp. 791
- DANTE ALIGHIERI: *Convivio, Libro primo*, Cap. VII., Casa editrice Sonzogno, Milano, é.n. p. 93.
- HUBAY MIKLÓS: *Talán a lényeg*, Littera Nova, Budapest, 1999, pp. 41
- ILIA MIHÁLY: *Prefazione al volume* «Su questa terra desolata», Dipartimento di Italianistica dell'Università di Szeged, Szeged, 1994, pp. 4–5.
- KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1999
- KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Lenni, vagy nem lenni*, Kairos, Budapest, 1999, pp. 234

LÉNÁRD SÁNDOR: *Róma, 1938* in: «Völgy a világ végén és más történetek», Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973, p. 274.

RUSPANTI ROBERTO: *La tradizione e la traduzione della poesia ungherese in Italia*, in: «Dal Tevere al Danubio», Rubbettino, Catanzaro, 1997, 369–374.

SÁRKÓZY PÉTER: *A magyar irodalom «helye» Európában – olasz szemzőgből* in: «Nyelvünk és kultúránk», 2006/4–5. pp. 16–23.

TERRACINI BENVENUTO: *Il problema della traduzione*: «Conflitti di lingue e culture», Neri Pozza Editore, Venezia, 1957

NOTE

- ¹ Dante A.: *Convivio*, Libro primo, Capitolo VII. Sonzogno, Milano, é.n.
- ² Croce B.: *Estetica come scienza d'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1928.
- ³ Terracini B.: *I problemi della traduzione*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1957
- ⁴ Kosztolányi: *Lenni vagy nem lenni*, Kairosz, 1999 e *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi kiadó, Budapest, 1990.
- ⁵ Edith Bruck – Giovanni Giudici – László Lator: *Sul mestiere del poeta*, Istituto Italiano di cultura per l'Ungheria, Budapest, 1999.
- ⁶ Cervantes: *Don Chisciotte*, cap. 62.
- ⁷ Babits: *Magyar irodalom*
- ⁸ ibidem.
- ⁹ Ruspanti, R. *Dal Tevere al Danubio*, Rubbettino, Catanzaro, 1997, pp. 370.
- ¹⁰ Babits: *Magyar irodalom Olaszországban*, Szépirodalmi, 1978, pp. 316–320.
- ¹¹ ibi
- ¹² Hubay *Talán a lényeg*, Littera Nova, Budapest, 1999, p. 41.

Verso la redenzione

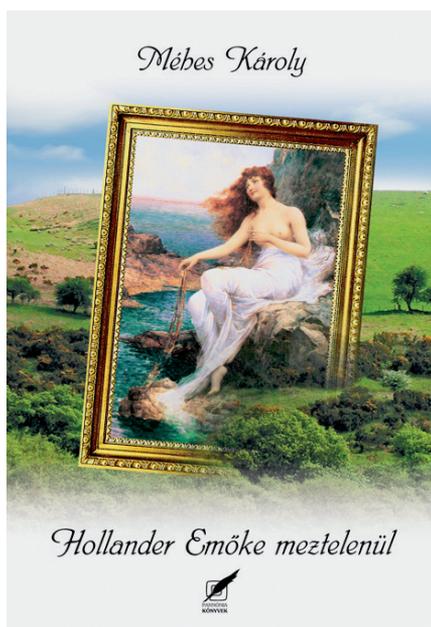
KÁROLY MÉHES
Hollander Emőke meztelenül
[*Emőke Hollander nuda*]
Pro Pannonia, Pécs, 2007, pp.240

BEÁTA TOMBI

Morte, angoscia, senso di colpa: sono questi gli argomenti che si presentano nelle novelle di Károly Méhes e che si mostrano con più ossessività. Il sottotitolo *Rövid életek [Vite brevi]*, che accompagna il titolo principale, mette in evidenza l'unità e la coerenza interna dei motivi tematici. La ricerca di Méhes parte sempre da avvenimenti concreti come un'esperienza scolastica, una visita del medico oppure un'incidente stradale. Al centro dei suoi testi sta infatti il *mito* della realtà quotidiana, segnata dalla rotazione degli eventi monotoni e, definita come qualcosa di afferrabile, di evidente, di razionale. Ma le novelle si trattano solo con apparente semplicità di questa monotonia noiosa perché l'autore guarda a una realtà non codificata. Questo comportamento narrativo mette in dubbio il rapporto logico con la realtà risultando uno stato irrazionale in cui trova un'espressione pacata e serena l'universo dell'autore.

Il presente volume di Károly Méhes raccoglie le novelle degli ultimi otto anni. Nella scelta della forma della novella, Méhes sviluppa una tematica omogenea. I racconti di poche pagine gli permettono di rappresentare un pa-

norama molto ristretto del mondo: il mondo degli esclusi, il mondo dei vecchi, dei malati e dei disgraziati. Il punto di vista da cui Méhes



NC
2.2009

conduce la narrazione, sia che essa si svolga in prima o in terza persona, è sempre quello della banalità. È un'ottica realista nella quale il quotidiano, lo straordinario e l'enigmatico s'incontrano e fondono. Tra le novelle più belle dell'autore sono quelle in cui scatta questa aspra e scabra deformazione della realtà. In questi casi il lettore non risolve l'incertezza di essere di fronte a fenomeni e casi reali o sovrumani, e l'intreccio degli orizzonti fisici e metafisici, accresce il senso di perplessità. Ma il perfezionamento spirituale e morale anche in questi testi resta vano e il divino risarcimento tarda di arrivare. Ci sono invece delle novelle in cui manca questa volontà della liberazione dell'inquietudine interna. In queste storie i protagonisti restano legati all'immagine di un Dio malefico e non arrivano alla concezione della provvidenza divina: «- Batte questo sole incazzato - disse [Benedek Jámbor] facendosi schermo con la palma rovesciata. Ma non fece come uno che si difenda, ma come quello che ebbe paura di qualcosa. Ovvero di qualcuno.» (*A hetedik napon* [Al settimo giorno], p. 53).

La prosa di Méhes scorre limpida in un continuum memoriale; ma quando il tempo indeterminato della soggettività rompe ferocemente nello spazio e nel tempo della realtà, si rivela subito il traumatico impatto dell'io con il mondo. Lo spazio rimane sempre un'unità a sé stante. È sempre separato, in questo accade quella drammatica e reale tragedia che travalica l'ordine comune e viola il buon senso. Tuttavia il centro non è più per l'autore nella realtà dello spazio o del tempo ma nella realtà dei personaggi, come figure di intersezione tra il ricordo e l'oblio, tra il passato e il presente e tra la colpa e l'innocenza. L'eroe di Méhes si è ormai definitivamente disintegrato e si presenta nella consapevolezza del proprio isolamento. Pensa e agisce con la mente vincolata dalle regole del vivere. L'unica persona che si stacca dalla realtà grigia e si ribella in nome della propria autonomia è Emőke Hollander. È questa ragazza sedicenne che diventa la voce di una libertà eccezionale e dà forma alle proprie pulsioni co-

si come si generano: «Al tredici maggio i viaggiatori del treno tenente verso Kanizsa erano fortemente scandalizzati da una ragazza giovanissima che, davanti alle carrozze pesanti, si spogliava nuda, puramente nuda, con una flemma affascinante e si metteva a scontorcersi voluttuosamente nell'erba ancora rorida.» (*Hollander Emőke meztelenül* [Emőke Hollander nuda], p. 31.). I suoi gesti semplici, elementari ma anche enigmatici si mostrano come ovvi e comuni, ma forzano la normalità e trasgrediscono l'ordine comune. Ma la società organizzata sulla base di un codice di regole, anche in questo caso esercita sua facoltà ed Emőke viene chiusa in un ospedale psichiatrico. Bisogna però chiarire che la stravaganza di Emőke e la follia simulata della narratore Mici Tóth che spera di dividere la stanzetta nell'ospedale con Emőke, illustrano la possibilità di una rinascita e della conquista di un grado superiore dello spiritualità.

Sta di fatto che in tutti gli eroi di Méhes è presente la tentazione della ricostruzione integrale dell'ordine e dell'armonia. La loro vita invece viene contrassegnata dall'esperienza secolare del peccato originale. Di qui il loro comportamento introspettivo: i loro pensieri non si tramutano in azione, ma si rivolgono più verso l'interno e si trasformano in un turbamento doloroso. A questo punto la novella con il titolo *Vera néni* [La signora Vera] diventa uno dei testi-chiave del volume. Nel racconto l'autore costruisce una situazione quotidiana che conferisce un valore di cronaca a un monologo interiore. Il ritratto iniziale della protagonista si basa su caratteristiche positive. L'enigma tocca il culmine in una situazione assurda quando la vecchia non riconosce i suoi padroni da cui si è allontanata dieci anni prima. Il conflitto psicologico, innescato già dal trauma seguito all'incontro deludente, diventa via via più deflagrante. Di qui quel rovesciamento che scandisce la vicenda. Nell'ultima cartolina di Natale firmata dalla signora Vera si potevano vedere solo vari fantocci inchiodati su una sbarra. La fotografia oscura diventa l'immagine della vendetta ma

non della vittoria. Fra le figure annodate si possono scoprire i membri della famiglia che finalmente sembrano condividere un rapporto di mutuo soccorso e di solitudine con la signora Vera. Il processo di straniamento radicale infine si compie nell'atto dell'annientamento della cartolina: «Mio padre levò la cartolina dalle mie mani l'ebbi strappata in piccoli pezzi con gesti forti, severi e ben controllati» (*Vera néni* [La signora Vera], p. 141.). Il crimine della vecchia è quello forse di essere troppo umana e non celare sgomento e dannazione.

Come si vede i protagonisti di Méhes perdono il duello con Dio e si riducono ad essere strumenti semplici nei piani della Provvidenza. C'è invece una novella in cui l'autore conferma la possibilità della redenzione. Nel racconto intitolato *A hóesés előtt* [Prima della nevicata] Méhes ribadisce la sconfitta del Demonio. Roppoli, un amico noioso del protagonista, in una fotografia, scopre il Demonio dietro le spalle dell'io-narratore. La descrizione della lotta dell'indemoniato con il Demone che tenta di sopraffarlo, invece rimane in ombra. La lotta interna va ridotta a un mistero che si scioglie nell'immagine della neve provvidenziale. La neve candida copre tutto. Il narratore-protagonista s'immerge in quest'equilibrio armonioso e dà il senso e la possibilità della liberazione. Il protagonista anche in questo caso si realizza attraverso i rapporti istituiti non nei dialoghi, ma nella comunicazione con se stesso.

Nella globalità della produzione del volume presente, la lingua di Méhes è molto vicina alla lingua comunicativa. E per questo le novelle trovano un linguaggio funzionale nel loro tono medio. Nelle novelle dal titolo *Grillcsirke, kedden* [Pollo alla griglia, tutti i martedì] oppure *A búsulás mikéntje* [Il come del rammarico] l'autore offre un panorama vasto di espressioni gergali sul registro di una grassa e volgare vitalità di un paese. Bisogna però sottolineare che il tessuto ellittico della composizione del discorso narrativo anche in questi racconti, produce un movimento interrotto e segmentato che entra in competizione con i motivi tema-

tici dei racconti. L'autore dunque effettua su tutti i piani narrativi una scrittura allusiva in cui Méhes tende a sospendere la presenza dell'io che interpreta e commenta lasciando *il non dire* a dominare i suoi racconti.

Ma non solo. Un contributo rilevante all'interpretazione delle novelle viene offerto dall'autore stesso. Méhes illustra i testi narrativi con dei quadretti suoi. Il volume infatti è caratterizzato da un comportamento molto raffinato che intreccia due piani: quello della narrativa e quello delle arti figurative. I disegni a cui spettano un ruolo e una funzione importanti, spiegano ed illustrano i testi prosaici. Méhes raffigura un palcoscenico dominato da creature irreali e oggetti estraniati dal loro abituale contesto. Le immagini testimoniano una condizione interna di insicurezza ontologica e il tentativo fallito di devozione. Sono le creature devastate dalle proprie energie a esplorare il proprio volto e il proprio corpo fino all'autodistruzione totale (vedi ad esempio le immagini delle pagine 75., 91., 110., 139., 196.). È chiaro comunque che non è il corpo l'origine dei turbamenti dell'anima, ma è l'anima a imporre le proprie fantasie al corpo. Ma l'autore va avanti. In tanti suoi racconti inserisce la descrizione molto netta di un quadro o un'immagine. In questi casi la narrazione parte dall'interno di questo nodo strutturale e indirizza tutto il discorso narrativo. Si snoda qui la rappresentazione delicatissima del problema dell'identità. Il conflitto psicologico suscitato dalla percezione dell'immagine (del proprio doppio?) è l'idea centrale di tante novelle (cfr. ad esempio: *Nénik képe* [Ritratto dei vecchi], *Álmok tükre* [Specchio dei sogni]). Va però subito detto che il raddoppiamento dell'io o sua suddivisione è presente anche in quei testi autoreferenziali in cui l'autore fa riconoscere se stesso nel volto del protagonista. In queste novelle collocate nella prima e nell'ultima parte del volume, l'ottica realistica trova la sua misura di equilibrio nel discorso autoironico dell'io-narratore.

I testi si chiudono in un silenzio metafisico. In scena adesso è l'essere umano abban-

donato al suo destino ma è schietta la sua originaria tensione verso la liberazione. Le novelle del volume diventano così una durissima rappresentazione della debolezza umana e della facilità con cui l'uomo cede alla corruzione. Alla fine, ogni storia diventa *misteriosa* e problematica, una volta che è collocata nella prospettiva finale della redenzione e della salvezza. Ma il tempo delle novelle non è ancora quello della liberazione.

Károly Méhes (1965) è scrittore e poeta ungherese, laureato con il premio Radnóti e con il premio Déry. Tra le sue opere si devono ricordare i suoi volumi di poesia *Csend utca* [Via Silenzio, 1993] e *A másik táj* [L'altro paese, 2000], qualche raccolta di novelle *Weingruber vendége* [L'ospite di Weingruber, 2003], *A kis halottlátó* [Il giovane negromante, 2004] e il suo romanzo dal titolo *Lassan minden titok* [Pian piano tutti i segreti, 2002].

Múzeum krt. 4/c

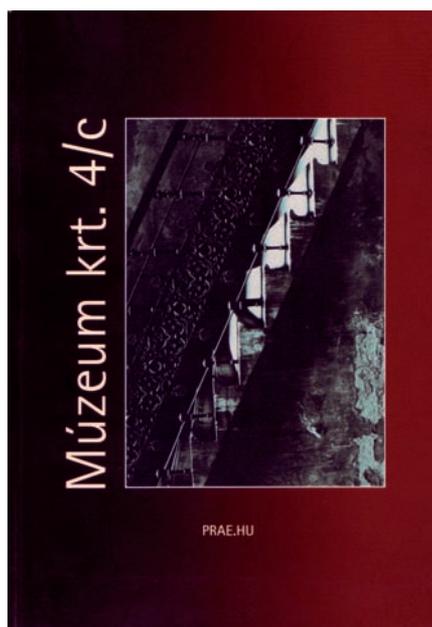
ÉVA JAKAB (A CURA DI)
Múzeum krt. 4/c
Prae.hu, Budapest 2006

JÓZSEF NAGY

Il volume pubblicato in onore di quattro professori dell'Università ELTE di Budapest (Erzsébet Király, Géza Sallay, József Takács, e Endre Linczényi, rappresentanti autorevoli di tre generazioni di italianisti), a cura della giovane ricercatrice Éva Jakab, ha per titolo l'indirizzo del Dipartimento d'Italianistica della stessa Università. Comprende tre interviste in ungherese, con i professori Sallay, Király, e Takács, fatte in occasione del compleanno per gli 80, i 70 e i 60 anni di età, inoltre dieci saggi (per la maggior parte in italiano) di studenti d'italianistica su diversi temi. Nelle sue riflessioni introduttive Jakab sottolinea che il presente volume svolge la funzione di una cartolina letteraria: a parte la presentazione – attraverso le interviste – e l'elogio dell'attività scientifica dei tre grandi studiosi accennati, mostra anche le possibili prospettive future dell'italianistica ungherese (7).

Le tre interviste rivelano momenti personali, fin'ora per lo più sconosciuti, della vita dei tre studiosi, e mostrano da punti di vista soggettivamente autentici molti episodi rilevanti della storia dell'italianistica in Ungheria. E. Király, conosciuta a livello internazionale in

particolare per le sue ricerche su Tasso e sul Manierismo, rispondendo alle domande ben formulate di Eszter Szegedi (successore di



NC
2.2009

281

Király), accentua, tra l'altro, che nel periodo della sua formazione universitaria (negli anni '50) l'italianistica non era per niente di moda, e quindi nel contesto della guerra fredda, e quindi nel contesto della guerra fredda la scelta personale a favore dell'impegno per le ricerche sulla lingua e letteratura italiana in sé rappresentava un'espressione di autonomia intellettuale. Király fa accenno a un episodio retrospettivamente comico-tragico del periodo in questione, quando le è stato domandato (da un funzionario di partito) se volesse davvero studiare «la lingua di Mussolini»; la risposta di Király fu la seguente: «no, compagno, io voglio studiare la lingua di Leonardo da Vinci» – risposta coraggiosa, per la quale però ha perso una borsa di studio nell'Unione Sovietica (11). Király ha partecipato alla manifestazione universitaria del 23 ottobre 1956 (cominciata al lato della statua di Petőfi), e vedeva chiaramente che gli eventi presto avrebbero preso un corso del tutto diverso: accenna ironicamente a Machiavelli, secondo il quale «la storiografia è necessariamente manipolata», ma – come dice – il peggio è venuto in seguito, col periodo del compromesso opportunistico degli intellettuali col regime vecchio-nuovo (13–4). Per quanto riguarda i tempi anteriori al '56, il direttore del Dip. d'Italianistica dell'ELTE era Tibor Kardos, ma l'influenza decisiva negli studi di Király è da ricondurre al Prof. Sallay, che dava lezioni universitarie di letteratura italiana già dal 1950. «Sotto la guida di Sallay abbiamo imparato a connettere la nostra lettura interpretativa con i testi primari e con i testi critici» (15). Per la scarsa possibilità di imparare l'italiano da persone di madrelingua italiana (dovuta in parte per l'assenza di lettori universitari professionali) Király ascoltava frequentemente la radio italiana e leggeva le pagine letterarie (e anche i fatti di cronaca) dei due quotidiani ammessi (l'*Unità* e l'*Avanti*).

Seguendo l'ordine non-cronologico delle domande di Szegedi, Király racconta anche alcuni momenti personali della propria infanzia, nei quali aveva fatto le prime conoscenze con la cultura italiana attraverso la musica e le arti figurative. Le prime esperienze lette-

rarie erano legate alla lettura di alcune opere di Ady, di Petőfi, di Arany, di Zrínyi (che avrà un'importanza fondamentale nelle sue ricerche ulteriori), e di Kosztolányi. Nel primo periodo dell'insegnamento al Dip. d'Italianistica, sotto la direzione del Prof. Kardos, i corsi di Király avevano diversi temi, alcuni relazionati alla letteratura dell'Otto- e Novecento (per es. Carducci), ma il suo interesse specifico riguardava in particolare l'opera di Ariosto, di Tasso, e di Leopardi: su quest'ultimo ha scritto la sua tesi per il dottorato universitario, basandosi in parte sull'interpretazione di W. Binni. Negli anni '50 e '60 c'erano poche possibilità di effettuare ricerche in Italia, o per chiamare in Ungheria personalità accademiche. Le prime iniziative in questo campo erano i convegni AISLLI e quelli su Dante, organizzati da T. Kardos. Negli anni '60 si sono stabiliti i contatti ufficiali con La Sapienza di Roma, e gradualmente anche con altre università, per cui gli italianisti ungheresi hanno avuto la possibilità di conoscere personalmente (in occasione di alcuni convegni in Italia e in Ungheria) grandi ricercatori come Quondam, Venturi, Moretti, Baldassari, Da Pozzo, Padoan (20). Per quanto riguarda le borse di studio (per studenti e per ricercatori d'italianistica) e i convegni scientifici in ambedue paesi, il periodo di maggior fioritura erano gli anni '80, seguiti (negli anni '90) da un periodo di notevole restringimento ad effetto dell'introduzione del limite di età. Per Király fu un'esperienza fondamentale anche il periodo di un mese che ha passato come borsista all'Università della Virginia, frequentando i seminari di T. Wlasics (21). È importante accennare che negli anni '70 i rapporti di Király si rafforzavano anche con l'Accademia delle Scienze, collaborando col Gruppo di Ricerche sul Rinascimento dell'Istituto Letterario dell'Accademia: tale collaborazione (supportata tra l'altro da T. Klaniczay) ha avuto per risultato la pubblicazione degli importanti studi comparativi di Király su Zrínyi e Tasso (21).

Nella sua intervista (rispondendo alle domande delle studentesse Z. Hadrik e K. Pintz) il Prof. Sallay, eccellente studioso di fama in-

ternazionale tra l'altro di Dante e della letteratura medievale, di Machiavelli, e della letteratura del Novecento, in seguito ad un resoconto dettagliato sulla propria infanzia e sugli anni della II guerra mondiale, segnala come momento decisivo della sua carriera accademica fu l'ammissione nel 1945 al Collegio Eötvös (un celebre Istituto per la formazione dell'élite di intellettuali in Ungheria), che funzionava – sotto la direzione di D. Keresztury – fino al 1949. Questo Collegio aveva dei rapporti mutui con la Scuola Normale Superiore di Pisa e anche con l'École Normale Supérieure di Parigi. Con la borsa di studio offerta dal Collegio Sallay ha passato un mese all'Accademia d'Ungheria in Roma. Nel decennio 1949–1959 praticamente non c'erano possibilità per ottenere delle borse di studio in Italia o in altri paesi occidentali (29). In quel periodo Sallay ha rifiutato una borsa di studio in Bulgaria, perchè – avendo ottenuto la laurea in Lingua e Letteratura Italiana e Ungherese – voleva insegnare per forza l'italiano (o l'ungherese). Nel 1950 per sei mesi Sallay insegnava al Dip. d'Italianistica dell'ELTE senza ricevere stipendio. Collaborando col Prof. József Szauder, Sallay aveva una vasta conoscenza sul Dolce Stil Nuovo, ma era interessato anche ai poeti del Novecento. Ha scritto la sua tesi di laurea su Dante, ma in seguito – sotto la direzione di Kardos – doveva dare dei corsi su autori novecenteschi. Dopo la morte di Kardos (dicembre 1973), Sallay è diventato il direttore del Dip. d'Italianistica dell'ELTE (31). Negli anni '60 i Dipartimenti di Spagnolo e di Portoghese sono stati sviluppati dal Dip. d'Italianistica (32).

Per Sallay fu un'esperienza fondamentale l'insegnamento (dal 1969 al 1972) al Dip. di Lingua e Letteratura Ungherese dell'Un. di Padova. La presenza di lettori ungheresi nelle università italiane per un lungo periodo non era regolata, mentre in Ungheria l'unico istituto di cultura occidentale, che funzionava senza interruzione nei decenni della guerra fredda, era l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. Nel 1963 con l'intermediazione del Prof. C. Tagliavini erano stati firmati gli accordi sull'incarico ufficiale di lettori ungheresi (nel

rango di docenti) presso le università di Roma, di Padova, e di Napoli, che divennero così i centri più importanti della magiaristica in Italia. A Padova – anteriormente a Sallay – il lettore era Pál Fábrián, che dava dei corsi anche all'Un. di Bologna, in seguito a Sallay Győző Szabó ha assunto lo stesso incarico (32). Gli eventi del '68 avevano grande ripercussione anche all'Un. di Padova: in un'occasione, quando alcuni «rivoluzionari» – occupando l'aula – non volevano permettere a Sallay di dare la sua lezione, Sallay rispose a loro: «Io qui adesso farò un corso su Petőfi e Attila József, che erano forse dei rivoluzionari pur maggiori di voi» (33). Rispetto al futuro, Sallay fa sapere che vuole ancora incontrare alcuni ricercatori della sua generazione a Roma. Infine esprime alcune osservazioni critiche sul sistema «bolognese» (BA, MA), introdotto recentemente nel sistema universitario ungherese (34–5).

Nel resoconto di J. Takács (intervistato dalle stesse due studentesse), autorevole studioso del Novecento e anche del Rinascimento italiano, di nuovo assume un ruolo di grande importanza il Collegio Eötvös, riorganizzato gradualmente dal 1958 in poi (e riaperto ufficialmente nel 1991), grazie al quale Takács nel 1967 – nell'ambito di un programma d'intercambio con l'Università di Bologna – ha passato una settimana in funzione di interprete dei borsisti a Bologna e in altre città italiane settentrionali. La svolta decisiva fu nel 1973, quando Takács ricevette la borsa di studio per ricercatori, con la quale aveva potuto passare quattro mesi all'Accademia d'Ungheria a Roma (38–9). Anteriormente, nel 1971, gli sono state offerte due posizioni universitarie, una presso il Dipartimento di Storia dell'Arte, l'altra presso il Dipartimento d'Italianistica dell'ELTE: Takács aveva preferito quest'ultima. Secondo la descrizione di Takács T. Kardos aveva una personalità fino ad un certo punto crudele, ma ciò dal punto di vista professionale in definitiva fu vantaggioso (40).

Come avevo già segnalato, il presente volume, oltre alle tre interviste d'importanza sto-

rica, dedica ampio spazio ad alcuni scritti di studenti universitari. Dei dieci lavori di alta qualità vorrei accentuare l'importanza degli scritti di Dániel Faragó e di Éva Jakab, che sono due rappresentanti eccellenti della nuova generazione di ricercatori nel campo dell'italianistica ungherese. Nel suo studio intitolato «La critica del personaggio di B. Latini nel Canto XV dell'Inferno» Faragó dà un'analisi accurata della ricezione critica con riferimento appunto alla figura di Latini, per delineare una nuova possibile interpretazione di essa. Mi limito a segnalare uno dei problemi cardinali, la cui soluzione possibile – secondo Faragó – potrebbe condurre ad una comprensione più autentica della figura di Latini: «perché Dante avrebbe messo [...] B. Latini in una parte così profonda e crudele dell'Inferno, se non lo

considera colpevole? [...] (1.) Per la logica intrinseca dalla struttura della Commedia. (2.) Per ironia. (3.) Per esigenza sociale» (151). Lo studio di Jakab dal titolo «Dico Dite» ha per tema l'analisi della funzione dell'immagine infernale della città di Dite (*Inferno*, Canto VIII), effettuata ai quattro livelli interpretativi delineati dallo stesso Dante nel *Convivio* (letterale, allegorico, morale, mistico). Secondo la conclusione di Jakab, «attraverso l'analisi del motivo della città s'apre un vasto panorama sul mondo medievale. Ho scelto di seguire un sistema che era in auge nel periodo dantesco, e che [...] faceva sentire la sua presenza nella tradizione esegetica» ossia «il cerchio perenne che vive come un desiderio forte in ogni coscienza medievale, come un rimpianto dell'Eden: *In exitu Israel de Egypto. L'esodo*» (168).

In memoriam – Hajnóczy Gábor

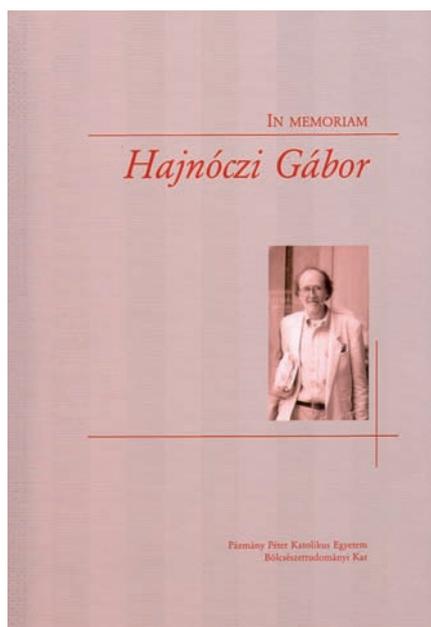
In memoriam – Hajnóczy Gábor
Szerkesztette Nuzzo Armando,
W. Somogyi Judit
Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészettudományi Kar
Piliscsaba 2008

MICHELE SITÀ

Il volume miscelaneo *In memoriam – Hajnóczy Gábor* nasce dall'idea di rendere un omaggio non solo a un professore e ad uno studioso dai grandi meriti, non solo al fondatore ed al primo direttore della Cattedra di Italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica Péter Pázmány, ma anche e soprattutto all'uomo, all'amico e al collega. Solitamente chi recensisce un libro non vi ha partecipato in nessun modo, in questo caso si è fatta un'eccezione, anch'io ho scritto un piccolo saggio all'interno del volume, ricordando con piacere la conferenza in cui esposi il mio studio e soprattutto lo sguardo attento e curioso di Gábor Hajnóczy. Molti dei testi contenuti nel volume sono tuttavia dei saggi scritti per la giornata di commemorazione svoltasi nel 2006 e dedicata interamente alla sua memoria.

Il volume presenta sia scritti in lingua italiana che ungherese, ma non vi è nessun raggruppamento tematico o linguistico. Per questo volume si è deciso di far apparire i singoli saggi in ordine alfabetico in base al nome dell'autore, in tal modo il lettore ha ancor più l'idea di un approccio spontaneo al te-

sto che, inevitabilmente, offre un quadro variegato e spazia in numerosi ambiti disciplinari. Non credo sia qui il caso di enumerare



i vari saggi, si tenga conto che gli autori sono, nella maggior parte dei casi, docenti universitari e studiosi, alcuni dei quali sono stati non solo colleghi, ma anche amici e conoscenti di Gábor Hajnóczy. È interessante notare che tra i vari autori non è raro trovare dei giovani ricercatori e dottorandi, il volume è dedicato ad una persona che amava stare con i giovani e sapeva elargire preziosi consigli a chi si avviava nel mondo della ricerca scientifica. Se da un lato questa eterogeneità tematica potrebbe risultare un difetto di questo volume, dall'altro ne rappresenta forse uno dei migliori pregi, ovvero quello di poter spaziare dalla storia dell'arte alla letteratura, dalla filosofia alla linguistica ed alla filologia, offrendo al lettore vari spunti e facendo, di tanto in tanto, dei riferimenti concreti allo stesso Gábor Hajnóczy.

Il volume ha inizio con la biografia e con la lista di pubblicazioni di Gábor Hajnóczy, poi la parola viene ceduta agli autori dei vari saggi, si viene a stabilire così una sorta di immaginario dialogo, un dibattito in cui tutti pren-

dono la parola, una specie di chiacchierata in cui anche il lettore potrà intervenire.

Questa breve presentazione del testo è molto meno di una recensione, non si occupa di approfondirne le tematiche e volontariamente non si pone come obiettivo quello di offrire un quadro esauriente dei contenuti del volume. Anche queste poche parole vogliono essere principalmente un ricordo di Gábor Hajnóczy, lieti di poter presentare, ad alcuni anni dalla sua morte, un volume che rievochi la sua memoria ed orgogliosi di poter dire, a nome di tutti coloro che hanno contribuito alla sua riuscita, un caloroso grazie a Gábor per i lavori e i preziosi studi da lui portati avanti, ma anche per la sua profonda umanità e cordialità.

In conclusione, oltre a richiamare l'attenzione degli studiosi e degli appassionati sui diversi saggi contenuti nel volume, ci si permette di augurare all'italianistica di poter crescere sempre più, nello spirito e con la passione che lo stesso Gábor Hajnóczy ha sempre mostrato.

