

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 BARNÁ
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

GYÓZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

IL PRESENTE VOLUME È STATO CURATO DA
SALVATORE ETTORRE

COORDINAMENTO REDAZIONALE:
MICHELE SITÀ, ANDREA MORAVCSIK

REDAZIONE LINGUISTICA:
LUIGI MAMMOLINI

N.



NUOVA CORVINA



SALVATORE ETTORRE

Presentazione

5

Numero speciale in occasione delle celebrazioni dei 150 anni dell'unità d'Italia

GÁBOR ANDREIDES

Piccoli appunti sull'identità italiana dall'unità
d'Italia ai nostri giorni

8

PASQUALE FORNARO

Nel Risorgimento e oltre il Risorgimento:
la collaborazione tra Garibaldi e Türr

15

LÁSZLÓ PETE

«Considero Garibaldi l'unico grande uomo della
nostra grande epoca». Giuseppe Garibaldi negli scritti
di Lajos Kossuth

26

FULVIO SENARDI

In armi per la libertà: Garibaldini di Trieste nel
Risorgimento italiano

33

GIOVANNI LANZA

14 dicembre 1865: La visita di Francesco Giuseppe
al Secondo Parlamento ungherese e la sua eco
nella stampa del tempo

42

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Nei secoli fedeli: i Carabinieri nell'immaginario
letterario dell'Italia unita

48

LUIGI TASSONI

La letteratura degli italiani e il lettore europeo

55

BÉLA HOFFMANN

Inserti lirici in opere epiche e drammatiche
dell'Ottocento europeo: il monologo interiore

73

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Carducci critico, filologo, prosatore

82

MILVA MARIA CAPPELLINI

Il ritratto di Enotrio. Note sul carduccianesimo
di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi

88

BEÁTA TOMBI

Le Grazie foscoliane come allegoria della poesia

97

ILONA FRIED

Le «favole gaje» di Molnár – Pirandello sul
drammaturgo ungherese

106

KINGA SZOKÁCS

Un teatro impossibile

113

FULVIO SENARDI

Nel centenario della morte: pensiero critico ed
apatia patriottica in Carlo Michelstaedter

119

2010

№ 22

SOMMARIO

Recensioni

MILLY CURCIO	Le proposte del romanzo italiano	132
ISTVÁN NACCARELLA	Il mito di Garibaldi nell'Europa Asburgica	135
JÓZSEF NAGY	Il tempo materiale	140
JÓZSEF NAGY	Secoli eccellentemente luminosi	144
JUDIT JÓZSA	Sul discorso di Achille Curcio	148
GYÖRGY RÉTI	Mussolini e Hitler	152
FULVIO SENARDI	Il salto oltraggioso del grillo – Saggi di narrativa e di cinema	157
FULVIO SENARDI	Petrarca, Winckelmann, Trieste e la Patria del Friuli	159
FULVIO SENARDI	Un ministro liberale alla corte degli Asburgo	161
FULVIO SENARDI	Fascisme e critique littéraire	163
MICHELE SITÀ	Due libri editi dall'Associazione CentrArt	165
JUDIT W. SOMOGYI	Ricerche sulla valenza	169
LÁSZLÓ SZTANÓ	La leggerezza dell'equilibrio	172
LUIGI TASSONI	La poesia di Milo De Angelis	176
LUIGI TASSONI	L'alta fantasia di Dante	179
LUIGI TASSONI	Le teste scambiate	181
NIKOLETT TÓTH	Da padre a figlio. Fiabe e leggende popolari magiare	183

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, dicembre 2010

Presentazione

SALVATORE ETTORRE

IL DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

IN OCCASIONE DELLA PUBBLICAZIONE DEL NUMERO SPECIALE DELLA RIVISTA «NUOVA CORVINA» DEDICATO ALLA CELEBRAZIONE DELLA RICORRENZA DEI 150 ANNI DALLA UNITÀ D'ITALIA UN COMMOSSO PENSIERO VA A QUANTI, SPESSO A COSTO DI SACRIFICI SE NON DELLA LORO STESSA VITA, HANNO PAGATO UN CARO PREZZO PER VEDERE L'ATTUAZIONE DI UN SOGNO (QUELLO DELLA ITALIA UNITA) VAGHEGGIATO DA TEMPO.

Non si tratta solo di grandi eroi celebrati sui libri di storia. Spesso ci si dimentica che all'impresa dei Mille di Garibaldi parteciparono anche persone dalle umili origini, ma animate da uno spirito combattivo, con un coraggio da leoni, pronti a dare il loro sangue per l'ideale.

Cosa possiamo dire dell'amicizia nata fra italiani ed ungheresi sui campi di battaglia?

In una recente pubblicazione (Fulvio Senardi «Riflessi garibaldini» da I Seminari di Pécs, Pécs 2009, pag. 66) compare una dotta citazione di questa amicizia: «La combattività con cui gli ungheresi lottarono per una Italia indipendente e unita, la morte eroica del tenente colonnello Tüköry nell'assedio di Palermo, le eccellenti prove di Stefano Türr, l'eroismo della Legione ungherese nella battaglia del Volturro suscitarono in Garibaldi una gratitudine e una calda simpatia verso l'Ungheria sofferente sotto il giogo degli Asburgo...»

Tutto questo fa riflettere e ci fa meditare sul dilemma evocato fin dagli albori del Risorgimento: quale Italia era stata auspicata?

Un'Italia senza dubbio unita anche se spesso il sogno di una repubblica libera e democratica, non poteva essere chiaramente espresso viste le grosse difficoltà connesse con la politica internazionale del tempo e le mire espresse da Casa Savoia circa un Regno d'Italia che andasse dal Piemonte alla Sicilia.

Ancora oggi è aperto un vivace dibattito sulla questione sopra citata: i nostri eroi risorgimentali quale Paese auspicavano? Siamo ancora in pieno dibattito fra un Paese unito come dopo la Costituzione repubblicana ed un Paese che vorrebbe attuare un federalismo a suo modo.

Gli anni a venire ci daranno modo di chiarire meglio questo dilemma.

*Numero speciale
in occasione delle
celebrazioni dei
150 anni dell'unità
d'Italia*

Piccoli appunti sull'identità italiana dall'unità d'Italia ai nostri giorni

GÁBOR ANDREIDES

SIL COMPITO DI QUESTO BREVISSIMO ARTICOLO È DI DARE QUALCHE APPUNTO SULLA COSCIENZA NAZIONALE ITALIANA PARE INEVITABILE SCHIZZARE UN'INTRODUZIONE STORICA DEL NOSTRO ARGOMENTO. È un fatto storico abbastanza noto, che la rivoluzione francese del 1789 influenzò i popoli degli Appennini; gli avvenimenti rivoluzionari dalla Francia svegliarono il nazionalismo italiano. Durante il triennio francese, dal 1796 al 1799 la presenza militare francese rafforzò i sentimenti nazionali, ma lo faceva innanzitutto con lo scopo antiaustriaco. Dopo i successi militari del giovane generale, Napoleone Bonaparte¹, si formarono l'una dopo l'altro le piccole repubbliche sul modello delle repubbliche antiche con primi ministri italiani alla testa delle direzioni di questi nuovi stati. L'occupazione francese, le violenze, le requisizioni ridussero velocemente la simpatia italiana verso i soldati gloriosi della rivoluzione francese.

Più tardi, il trattato di Campoformio nel 1799, la cui conseguenza fu la fine della Repubblica di Venezia, sigillò la sorte dei francesi in Italia.

Dopo il decennio napoleonico, l'Austria recuperava il suo potere sopra l'Italia, e dalla Sicilia alla Toscana avvenne la restaurazione delle vecchie dinastie. Il Risorgimento occupò un arco temporale di vari decenni, concludendosi solo nel 1861 con la nascita del Regno d'Italia, sotto la dinastia di Casa Savoia. I primi patrioti del Risorgimento Italiano aderirono inizialmente alla Carboneria, poi seguirono altri tentativi insurrezionali, tra cui quelli sfortunati dei fratelli Bandiera del 1844, i moti del 1848 che portarono alla prima guerra d'indipendenza contro gli asburgici, e videro il coinvolgimento delle popolazioni cittadine, in particolare durante le famose cinque giornate e le dieci giornate di Brescia, poi la spedizione nel 1857 di Carlo Pisacane nel Regno delle Due Sicilie, che si concluse con un massacro.

Soltanto con la seconda guerra di indipendenza del 1859 l'Austria cedette la Lombardia al regno di Piemonte-Sardegna, innescando il definitivo processo di unificazione, culminato con l'impresa dei Mille del 1860. Le persone coinvolte nel processo furono molte, ma quattro spiccano su tutte: Mazzini, fondatore della Giovine Italia, e figura eminente del movimento repubblicano italiano ed europeo; Garibaldi, repubblicano di simpatie socialiste; Camillo Benso conte di Cavour, statista in grado di muoversi sulla scena europea per ottenere sostegni, anche finanziari, all'espansione del regno di Vittorio Emanuele II di Savoia, abile a concretizzare il contesto favorevole con la costituzione del Regno d'Italia.

Dieci anni dopo, il 20 settembre 1870 i bersaglieri, sotto la guida del generale Raffaele Cadorna, presero d'assalto la Città Eterna. Nonostante l'importanza storica dei fatti, cioè la riunione di Roma all'Italia e la fine dello Stato Pontificio, dal punto di vista militare quest'operazione non fu di particolare rilievo. La debole resistenza opposta dall'esercito pontificio ebbe in particolare valore simbolico e non più.

LA NASCITA DEL PAESE

L'Italia era uno dei nuovi Stati nazionali del XIX secolo, e al primato della capitale potevano aspirare molti centri urbani della penisola italiana. Perché? Perché Milano era sede della Borsa, e capitale economica; il capoluogo toscano, Firenze, centro artistico-culturale; e Napoli metropoli del Sud, anzi metropoli più popolosa fino alla prima guerra mondiale, e Torino città dell'industria e volto più moderno d'Italia, nonché il «covo» di famiglia Savoia. La Urbs, rispetto a queste rivali, che cosa poteva offrire? Nel contesto di Roma si parlava di Impero, sia quello antico che cattolico universale. A Roma avevano altri problemi: mancavano le infrastrutture, il sistema bancario moderno, il suo più antico sistema bancario, il Banco di Santo Spirito, prosperava nell'interesse cattolico². Nonostante tutto Roma diventava la capitale del nuovo regno, sotto il potere monarchico della casa sabauda.

La soddisfazione per l'unificazione territoriale, tuttavia, non poteva far dimenticare tutte le fatiche dei nodi che erano davanti al nuovo Stato italiano: in particolare l'unità economica, culturale e linguistica. A questo punto del nostro saggio è arrivato il tempo di citare la frase storica di Massimo D'Azeglio, uno dei primi appelli alla creazione di un'identità nazionale: «Abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani.» Ma tra i detti memorabili risorgimentali non c'era solo quella di D'Azeglio. «Che barbarie! Altro che Italia! Questa è Africa!»³ – scrisse a Cavour, il 27 ottobre 1860, Luigi Carlo Farini, il luogotenente del re appena sbarcato a Napoli, pochi mesi dopo la vittoria della spedizione garibaldina.

Unire i popoli italiani sembrava un compito difficile. Bisognava dare caratteristiche comuni agli italiani in un Paese che era stato frammentato sia linguisticamente che culturalmente. A proposito dei problemi linguistici si richiama alla memoria che c'era sempre stato il problema di intendersi, ad esempio a Villafranca, durante il Risorgimento i patrioti si spararono addosso perché non si capivano neppure tra di loro⁴. L'altro elemento importante del nostro argomento è la questione

e il ruolo della religione cattolica. La valutazione del cattolicesimo negli stati di lingua italiana era diversa, non parlando della spiritualità dei fedeli: a Napoli nella maggior parte dei casi, San Gennaro, patrono di città, era quello che contava. Le persone di Beata Maria Vergine o di Gesù collegavano i fedeli napoletani con il mondo universale-cattolico.

L'ITALIA IMPERIALISTA

Dopo gli anni febbrili dell'unificazione toccava all'epoca di riorganizzazione dell'economia della penisola. Lo sviluppo simultaneo della vita economica italiana (industria, agricoltura) e del rafforzamento del regio esercito italiano, risultarono continuamente in un deficit enorme. Non c'è da meravigliarsi se i governi trovarono via d'uscita soprattutto nella politica estera espansiva: iniziava la fondazione delle colonie italiane in Africa. Uno dei momenti culminanti di questo procedimento ebbe luogo il 1° marzo 1896, quando le forze italiane, comandate dal generale Baratieri, subirono una pesantissima sconfitta, che arrestò per anni lunghissimi le ambizioni italiane in Africa. Dopo Adua, la rivincita per il ferito orgoglio nazionale italiano diventò lentamente elemento importantissimo della retorica nazionale italiana. Di un nazionalismo italiano come nuovo movimento politico – come constata Renzo De Felice nel suo *Breve Storia del fascismo*⁵ – che si ispira alle idee della grandezza nazionale e dell'imperialismo, si può parlare con la guerra alla Turchia per la conquista delle terre libiche.

L'Italia, che dal 1882 fu alleata di Germania e Monarchia Austro-Ungarica, negli anni precedenti alla guerra intensificò i rapporti con Regno Unito e Francia. Pochi giorni dopo lo scoppio della guerra, il 3 agosto 1914, il regio governo italiano, guidato da Antonio Salandra dichiarò che l'Italia non avrebbe preso parte al conflitto. Però il 26 aprile 1915, l'Italia, precisamente il presidente del consiglio Sonnino, firmò l'accordo con l'Intesa. Con il famoso Patto di Londra l'Italia ricevette la promessa di ottenere, in caso di vittoria, i territori rivendicati, cioè Trento, il territorio fino al Brennero, le città come Gorizia, Trieste, l'Istria (esclusa Fiume), e parte della Dalmazia. Il 24 maggio 1915 l'Italia dichiarò la guerra all'Austria-Ungheria e più tardi alla Germania.

Con l'entrata in guerra entrò in azione anche la propaganda italiana, dicendo che i soldati italiani guerreggiavano per la liberazione dei fratelli italiani. Subito nel luglio del 1915 un ufficiale italiano prendeva orgogliosamente nota delle condizioni di spirito dei propri uomini durante l'avanzata verso i monti del Trentino. Ma le parole dell'Inno di Garibaldi, famoso inno patriottico del Risorgimento e di Fratelli d'Italia, intonati dai soldati, lasciavano del tutto indifferenti gli abitanti del luogo. «La popolazione tace» rilevava tristemente l'ufficiale in comando, mentre i suoi soldati sventolavano bandiere, applaudendo e inneggiando alla patria⁶.

A Gabriele D'Annunzio viene attribuita la locuzione che definiva la convinzione fra gli ambienti nazionalisti che l'Italia non avesse ricevuto la sufficiente ricompensa per il suo contributo alla vittoria delle potenze dell'Intesa sugli Imperi Centrali. Se-

condo la cosiddetta «vittoria mutilata» i morti della guerra erano stati «traditi, le sofferenze del popolo italiano erano servite solo a distruggere il vecchio vicino, l'Impero Austro-Ungarico. Più tardi la vittoria mutilata divenne uno dei principali pilastri della propaganda nazionale fascista.

LA POLITICA ESTERA ESPANSIVA, COME STRUMENTO DELL'UNIONE NAZIONALE

La politica estera era subordinata a quella interna almeno fino alla fine degli anni venti. Dopo gli anni venti l'Italia fascista aveva espresso le sue posizioni, che sarebbero stati i loro fondamenti nel campo politico internazionale. Una delle priorità mussoliniane era la questione della grandezza nazionale. I temi della dignità nazionale italiana nonché dell'autonomia della politica estera fascista furono enunciati dal duce fino al primo discorso presidenziale alla Camera, il 16 novembre 1922: «L'Italia di oggi conta, e deve adeguatamente contare. Lo si incomincia a riconoscere anche oltre i confini. Non abbiamo il cattivo gusto di esagerare la nostra potenza, ma non vogliamo nemmeno, per eccessiva e inutile modestia, diminuirla.»⁷ Gli obiettivi di questa politica furono rappresentanti dalla realizzazione nella zona danubiano-balcanica e di una forte espansione nel Mediterraneo.

Secondo la dottrina del fascismo, la voglia di espansione di una nazione implica idoneità e scaltrezza. I popoli che stanno nascendo e rinascendo sono imperialisti, gli altri, quelli moribondi, sono invece passivi e dimissionari. I preparativi, poi la guerra d'Abissinia, esaltarono la maggior parte dell'opinione pubblica; partirono i volontari italiani. Fra i volontari c'era un giovane giornalista di 26 anni, Indro Montanelli, che ricordava così la campagna d'Etiopia: «Per chi allora aveva vent'anni, l'Abissinia fu il Far West e il Sessantotto insieme. La testa imbottita delle letture agiografiche su Dogali, Adua, Toselli e Galliano, speravamo di creare laggiù un mondo nuovo e di esserne i 'padri pellegrini', i fondatori, senza capire che il colonialismo di Mussolini, debuttando nel momento in cui le altre potenze cominciavano a prendere atto della necessità di liquidare i loro imperi, era già fuori tempo massimo perché cozzava contro il principio nascente dell'autodeterminazione dei popoli.» E poi Montanelli aggiungeva un piccolo pensiero privato: «E, nel mio caso, c'era anche il desiderio di scrivere un libro che mi regalasse la gloria letteraria.» Le truppe italiane entrarono nella capitale Addis Abeba, il 5 maggio 1936. Haile Selassie si recò in esilio. La vittoria sull'Etiopia venne ufficialmente comunicata da Mussolini al popolo italiano la sera del 5 maggio. Più tardi il duce annunciava la fine della guerra e che l'Italia aveva «finalmente il suo impero. Impero fascista... Impero di pace... Impero di civiltà e di umanità»⁸ Eritrea, Abissinia e Somalia Italiana vennero riunite, e il nuovo possedimento coloniale venne denominato Africa Orientale Italiana.

Dopo la campagna d'Etiopia, la politica estera italiana basata sul consenso anglo-francese era ormai in crisi. A questo punto Mussolini, per non essere isolato, presentò la necessità di trovare un nuovo sistema di fare la politica internazionale:

era alle soglie un fortissimo abbraccio fra l'Italia di Mussolini e la Germania nazista. A questo punto del nostro saggio ci fermiamo e citiamo le parole di Renzo De Felice, massimo esperto del fascismo. De Felice nella sua *Intervista sul fascismo*⁹ dice: «il nazionalismo italiano che sta dietro la guerra etiopica, il nazionalismo di massa, non è di tipo classico, imperialistico, bensì populistico e con una forte dose di suggestioni che vengono da un certo «meridionalismo». Non si tratta di un imperialismo di tipo inglese o francese: è un imperialismo, un colonialismo che tende all'emigrazione, che spera cioè che grandi masse di italiani possano trapiantarsi in quelle terre per lavorare, per trovare quelle possibilità che non hanno in patria. Insomma, non si parte tanto dall'idea di sfruttare le colonie, quanto soprattutto dalla speranza di potervi trovare terra e lavoro.»¹⁰

L'ITALIA DEL DOPOGUERRA E IL SENTIMENTO NAZIONALE CONTEMPORANEO

Le parole storiche di Alcide De Gasperi in rappresentanza dell'Italia democratica e ormai repubblicana alla conferenza di Pace di Parigi, nel 1946, dimostrarono la nuova era: «...Sento che tutto, tranne la vostra personale cortesia, è contro di me: e soprattutto la mia qualifica di ex nemico, che mi fa considerare come imputato...»¹¹ Dopo il Trattato di Pace fra l'Italia e le potenze alleate, firmato il 10 febbraio 1947 l'Italia rimaneva Paese unitario. Però c'erano anche le gravi cessioni territoriali, fra cui menzioniamo la cessione della città di Zara, delle isole adriatiche, dell'Istria.

L'Italia e gli italiani del secondo dopoguerra finivano con le adunate faraoniche e con l'autoincensamento nazionalistico. Il ventennio fascista gli ha insegnato di non esprimere troppo, in una maniera esagerata, i sentimenti nazionali italiani. Ovviamente questo fatto non significa che gli italiani siano patrioti. Lo sono, ma sono diventati moderati. Il popolo italiano non è suscettibile al nazionalismo nel senso retrogrado. Molte volte la coscienza nazionale, l'orgoglio nazionale si collegano al fenomeno «made in Italy» che è diffuso nel mondo dagli anni '50 del secolo scorso.

Durante il ventennio fascista una delle caratteristiche del concetto «italianità» era l'assolutismo di Roma nel campo nazionale, dopo la seconda guerra mondiale il Paese è tornato alla diversità e al campanilismo nell'ambito del pensiero nazionale. Giovanni Floris, giornalista e scrittore italiano, nel suo libro *Separati in Patria* nomina molti esempi contemporanei dell'anti-italianità del popolo di lingua italiana. Uno degli esempi citati da Floris era Facebook, social network in cui ognuno può dialogare con amici, creando un gruppo aperto a chiunque ne condivida i principi. Ha ad oggi oltre 132 milioni di utenti iscritti in tutto il mondo, quasi un milione e mezzo dei quali sono italiani¹². Non c'è da stupirsi – osserva Floris – se andando a cercare segni di «italianità» si finisce con l'imbatteci nelle divisioni tradizionali tra italiani. Digitando la parola «terroni» si trovano su Facebook più di 400 gruppi; se usi il termine «polentoni» più di 100¹³. Nella piazza virtuale viene stravolto il concetto di Italia nazione: i circa 25 000 che fanno parte del gruppo «Meglio terroni che polentoni» hanno come simbolo una cartina dell'Italia capovolta, mentre il gruppo

«Il Nord ai Nordici, il Sud ai Sudici» riunisce «coloro che non ne possono più di ripulire continuamente ciò che loro inquinano... coloro che non ne possono più di sentire che la metà degli italiani non sa parlare l'italiano ma solo il romano o il napoletano.»¹⁴ Il controesempio citato da Floris non sembra consolante; sempre su Facebook il gruppo «Italia unita» che da ai sottoscrittori la possibilità di condividere il principio per cui «vogliamo che l'Italia resti un'unica nazione» possiede 26 iscritti¹⁵.

Si dice spesso che gli italiani siano nazionalisti per 90 minuti, facendo riferimento al calcio. Quest'affermazione ironica certamente non è valida per gli eventi sportivi nazionali. Perché? Perché le curve degli stadi italiani molte volte fanno tifo contro – ad esempio – Garibaldi e poco apprezzano lo sforzo per creare una patria unita. E gli esempi sono tantissimi: quando i tifosi partenopei arrivano a Torino per confrontarsi con la Juve vengono accolti dallo striscione «Benvenuti in Italia». La tifoseria della Roma in trasferta a Milano mostra lo slogan: «La cosa più bella di Milano? Il treno per Roma»¹⁶

CONCLUSIONE

L'identità italiana è esaminabile da molti punti di vista. In relazione ad essa si può parlare delle caratteristiche e specificità storico-culturali della penisola, e delle diversità linguistiche degli Appennini. Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XIX nella penisola non si poteva creare uno stato nazionale, un'unione culturale e linguistica. C'erano sempre molti centri politici. Il vero problema era sempre quello di fare l'unione dei popoli di lingua, italiana di cui Edgar Quinet disse all'indomani delle rivoluzioni del 1848: «Non si tratta di indipendenza, ma di dare vita a ciò che non è mai esistito un solo giorno: creare un'Italia: ecco il problema»¹⁷

Secondo Nando Pagnoncelli, il più autorevole conoscitore del tema, l'Italia sembra più divisa di quanto sia in realtà. Se poniamo la domanda «Quanto si sente orgoglioso di essere italiano», la maggior parte del pubblico risponde di sentirsi molto orgoglioso di esserlo, e il dato è sostanzialmente omogeneo tra le varie parti dell'Italia. Allo stesso modo quando si domanda «Cosa è per lei la Patria?» quasi il 70% per cento degli italiani risponde «l'Italia», solo il 2,4 per cento «la mia regione».¹⁸ Gli italiani sono più o meno d'accordo anche sull'orgoglio patrio. Gli episodi storici che rendono fieri di essere italiani sono nell'ordine, la Resistenza, il miracolo e il boom economico italiano, il Risorgimento, il Rinascimento e infine l'Impero Romano¹⁹. Allora, l'Italia esiste? A questa domanda provocatoria la risposta è sì, ma con la precisazione che ci sono tante «Italie» che fanno il Paese che si chiama Italia. Concordiamo assolutamente con il giornalista Floris, illustre esperto del nostro argomento, quando dice che conviene che l'Italia sia unita. Unire il Paese delle opportunità sarà la prima prova che si pone alla politica nazionale del XXI secolo. Una prova che potrebbe definire l'idoneità ad occuparsi dei problemi dell'Italia che vive nell'instabilità tra due poli che si chiamano ricchezza e povertà o, con altri termini, dispari opportunità²⁰.

NOTE

- ¹ Napoleone «francesizzò» il cognome in «Bonaparte» prima di sposare Giuseppina e partire per la campagna d'Italia del 1796.
- ² Richard J. B. BOSWORTH: *L'Italia di Mussolini 1915–1945* Mondadori 2005 p. 24.
- ³ Antonio CAPRARICA: *Gli italiani la sanno lunga...o no!? Chi siamo e perché parliamo tanto male di noi*. Sperling–Kupfer–RAI, 2009 p. 13.
- ⁴ Enzo BIAGI: *I come italiani* ERI Rizzoli, 1993 p. 114.
- ⁵ Renzo DE FELICE: *Breve storia del fascismo* Oscar Storia Mondadori 2002.
- ⁶ BOSWORTH op.cit. p. 69.
- ⁷ DE FELICE op. cit. p. 66.
- ⁸ BOSWORTH op.cit. p. 369.
- ⁹ Renzo DE FELICE: *Intervista sul fascismo* La Terza 2008 (in seguito: DE FELICE: *Intervista sul fascismo*).
- ¹⁰ DE FELICE: *Intervista sul fascismo* p. 52.
- ¹¹ Antonello CAPURSO: *I discorsi che hanno cambiato l'Italia. Da Garibaldi e Cavour A Berlusconi e Veltroni*. Oscar Mondadori 2008 p. 202.
- ¹² Giovanni FLORIS: *Separati in Patria. Nord contro Sud: perché l'Italia è sempre più divisa*. Rizzoli 2009 p. 38.
- ¹³ FLORIS op. cit. p. 39.
- ¹⁴ *ibidem*
- ¹⁵ FLORIS op.cit. p. 40.
- ¹⁶ FLORIS op. cit. pp 41–42.
- ¹⁷ Ernesto GALLI DELLA LOGGIA *L'identità italiana*. il Mulino 1998 p. 61.
- ¹⁸ FLORIS op. cit. p. 31.
- ¹⁹ *ibidem*
- ²⁰ FLORIS op. cit. p. 211.

Nel Risorgimento e oltre il Risorgimento: la collaborazione tra Garibaldi e Türr

PASQUALE FORNARO

LE BIOGRAFIE DI ISTVÁN TÜRR E DI GIUSEPPE GARIBALDI SI INTRECCIANO INDISSOLUBILMENTE NEGLI ANNI CENTRALI DELL'EPOPEA RISORGIMENTALE, MA ANCHE IN SEGUITO, METTENDO EMBLEMATICAMENTE IN LUCE L'IMPEGNO E L'ABNEGAZIONE CON CUI, QUALCHE VOLTA INSIEME E QUALCHE ALTRA VOLTA SEPARATAMENTE, QUESTI DUE INDISCUSSI PROTAGONISTI DELLA STORIA UNGHERESE E DELLA STORIA ITALIANA PARTECIPANO – ALLA STESSA MANIERA, VA AGGIUNTO, DI MOLTI ALTRI PERSONAGGI, FORSE MENO NOTI¹ – A QUELLA NOBILE E COMUNE BATTAGLIA CONDOTTA, NEL CORSO DEL XIX SECOLO, NON SOLO PER L'EMANCIPAZIONE NAZIONALE DEI DUE POPOLI, MA, PIÙ IN GENERALE, ANCHE PER L'AFFERMAZIONE DEGLI IDEALI LIBERALI E DEMOCRATICI E PER LA COSTRUZIONE DI UN MONDO DI PACE E DI PROGRESSO ECONOMICO, CIVILE E SOCIALE.

Il primo incontro tra Türr e Garibaldi avviene nella primavera del 1859, allorché cioè il giovane ufficiale ungherese, che già dieci anni prima ha abbandonato l'esercito imperiale di stanza a Milano per unirsi, da ungherese amante della libertà, alla causa degli insorti lombardi, accorre prontamente in Piemonte all'approssimarsi della nuova guerra contro l'Austria. Dalle prime settimane di maggio è stato costituito nello Stato sabaudo un Comitato nazionale ungherese di cui fanno parte, oltre a Kossuth (che segue ancora da Londra gli avvenimenti), anche il conte László Teleki e il generale György Klapka e il cui intento immediato è quello di favorire il fenomeno delle diserzioni degli ufficiali e dei soldati ungheresi dalle file dell'esercito imperiale con il loro conseguente passaggio in quelle sabaude, dato che – si sostiene nei manifesti di propaganda – «la causa italiana è la stessa che la nostra»². E proprio a Klapka³, che Türr ha conosciuto negli anni precedenti a Costantinopoli, si rivolge il conte di Cavour fin dall'estate dell'anno precedente, nel tentativo di riannodare i fili di quell'intesa italo-magiara che, avviata alla fine del

'48 da Gioberti⁴, era fallita solo a causa dell'infelice esito della guerra piemontese, nella «brumal Novara». Non sfugge, infatti, all'abilissimo e lungimirante statista sabauda l'interdipendenza strategica tra il Po e il Danubio e cioè la straordinaria importanza politica, nell'economia di una nuova guerra contro l'Austria, di un patto di collaborazione con i vertici del movimento nazionale ungherese in esilio.

Viene costituita, intanto, pure una nuova Legione ungherese, erede di quella che Türr non aveva avuto il tempo di far scendere in campo nel '49, che ben presto, e cioè alla vigilia dell'inaspettato armistizio di Villafranca, raggiunge un organico di oltre tremila uomini⁵. Di essa, però, Türr non entra a far parte, perché Cavour, su proposta dello stesso Comitato nazionale ungherese, ritiene più utile distaccarlo, per i motivi di propaganda cui si accennava prima, presso il corpo dei «Cacciatori delle Alpi», che il generale Garibaldi sta impegnando nei combattimenti che svolgono nel Bergamasco (con Türr c'è anche il colonnello Sándor Teleki).

Raggiunto il fronte di guerra, il 15 giugno Türr partecipa da protagonista allo scontro di Tre Ponti subendo, durante l'infuriare degli scontri, una grave ferita d'arma da fuoco al braccio sinistro. La determinazione e l'eroismo da lui dimostrati in battaglia⁶ non passano inosservati e Garibaldi gli scriverà, alcuni giorni dopo, poche ma assai significative parole di ammirazione:

Carissimo Amico – si legge nel biglietto inviatogli dall'eroe nizzardo –, il Sangue magiaro si è versato per l'Italia e la fratellanza che deve rannodare i due popoli nell'avvenire è cimentata – quel sangue doveva essere il vostro – quello d'un prode! Io sarò privo d'un valoroso compagno d'armi per qualche tempo, e d'un amico, ma spero rivedervi presto sano al mio lato, per ricondurre i nostri giovani soldati alla vittoria. Sarei fortunato in qualunque circostanza di potervi valere – e non avete che a comandarmi
– V.ro G. Garibaldi⁷.

Non sono affatto parole di circostanza, poiché, come è noto, l'anno dopo Garibaldi farà di Türr uno dei suoi più stretti collaboratori nell'organizzazione e poi anche nella direzione militare dell'epica campagna meridionale.

Le fasi che precedono e che accompagnano, nella primavera del '60, la formazione e la partenza della spedizione di Garibaldi alla volta della Sicilia sono troppo note per essere qui, sia pure sinteticamente, ricostruite. La scelta del colonnello magiaro quale aiutante di campo non è affatto casuale e riveste anzi, fin dall'inizio, molteplici significati: da una parte Garibaldi riconosce a Türr quelle doti di fedeltà alla causa nazionale e quelle virtù militari che sono state appena ricordate; dall'altra egli ripone grande fiducia nelle sue indubbie capacità diplomatiche; il Nizzardo vuole, infine, dare un chiaro valore simbolico alla sua scelta, lasciando intendere il significato internazionale della sua missione, sulla quale si appuntano in quel momento le speranze non solo degli italiani, ma anche degli altri popoli oppressi e, tra questi, in primo luogo di quello ungherese.

Indubbi sono i suoi meriti in occasione della riuscita consegna delle armi a Talamone⁸, così come determinante ai fini del successo dello sbarco risulta la sua felice intuizione nell'individuare e nel consigliare a Garibaldi Marsala come punto d'approdo. Innumerevoli sono, poi, gli esempi di coraggio e di esemplare compor-

tamento messi in mostra dall'ungherese, dalla durissima battaglia di Calatafimi fino alla presa di Palermo⁹. Ma le sue capacità organizzative e le sue indubbie doti di comando risaltano maggiormente a partire dalla nomina a Ispettore generale delle Forze nazionali, il 29 maggio, e dalla successiva assunzione del comando, l'8 giugno 1860, della 15^a divisione¹⁰. Al suo interno ben presto si formerà una nuova Legione ungherese, la terza in ordine di tempo, che all'inizio non comprende più di una cinquantina di volontari ungheresi, ma che poi accresce rapidamente il proprio organico fino a raggiungere, al momento del passaggio dei garibaldini in Calabria, il 25 agosto 1860, 184 elementi, distribuiti in due reparti, uno di fanteria e uno di ussari¹¹. La presenza di questa Legione e il suo comando, affidato per buona parte ad ufficiali ungheresi¹², costituiscono un chiaro segnale degli intendimenti futuri di Garibaldi (e dei vertici del Comitato nazionale ungherese): una spedizione militare in Ungheria per rispondere alle aspettative della locale opinione pubblica; aspettative ormai tanto diffuse da essere diventate una sorta di *Leitmotiv* della stampa e perfino delle canzoni popolari in voga in quel momento nel paese¹³.

Türr, che nel frattempo è stato nominato Maggior Generale, è pure obbligato per qualche settimana a fermarsi per motivi di salute, dopo giorni di intensa attività non solo sui campi di battaglia, ma anche nell'organizzazione militare e logistica dell'esercito meridionale¹⁴. Garibaldi se ne rammarica, ma conta molto su una sua rapida guarigione in vista degli obiettivi futuri:

Mio caro Türr – gli scrive il 12 luglio 1860 – State bene presto, e venite - Ho veduto con fraterno piacere i vostri Ungheresi, e ne faremo una forte colonna [*sic!*] per andare in Ungheria – Venne a noi jeri una fregata Napoletana di Guerra a cui daremo il nome caro di Tuckery. V.ro sempre G. Garibaldi¹⁵.

Quando torna al fianco di Garibaldi, prima delle battaglie finali in territorio campano, Türr si distingue, durante la forzata assenza del Nizzardo che è richiamato temporaneamente a Palermo a metà settembre, comandando le truppe attestate ormai nei pressi del Volturno. Egli mantiene il delicato incarico per una settimana, fino al drammatico e controverso combattimento di Caiazzo, dove, dopo l'iniziale successo, si registra la violenta reazione da parte dei borbonici¹⁶. È, infine, tra i protagonisti della decisiva ed epica battaglia del Volturno, che, come è noto, si svolge il 1° e il 2 ottobre e contrappone più di quarantamila borbonici ad un esercito garibaldino che può contare su appena la metà di quest'organico¹⁷.

Gestire la vittoria e, soprattutto, definire i tempi e le modalità di annessione delle province meridionali all'Italia di Vittorio Emanuele II costituiscono, nel corso delle ultime settimane di campagna, un problema che rischia più volte di mettere in crisi la già fragile coesistenza tra le diverse anime che compongono il variegato stato maggiore, militare e politico, garibaldino.

Anche in questa occasione Türr svolge una funzione sicuramente non secondaria. Il fatto di venire nominato, all'indomani della battaglia del Volturno, comandante militare della provincia e della piazza di Napoli è emblematico della fiducia

incondizionata di cui l'ungherese gode presso il Dittatore Garibaldi. Le sue capacità di mediazione si fanno notare più volte in quei giorni. Ma è soprattutto nell'aver saputo convincere Garibaldi a tenere un atteggiamento meno accondiscendente nei confronti dei più radicali (Bertani, Crispi, Cattaneo e lo stesso Mazzini, anch'egli presente a Napoli in quel momento) e di soluzioni non immediatamente annessionistiche che vorrebbero differire il più possibile ogni tipo di compromesso con il governo di Torino, che sta il suo merito maggiore o, se si preferisce, la prova del suo indubbio realismo¹⁸. E per esempio, di fronte a un Cattaneo che gli rimprovera sprezzantemente di essere diventato «piemontese», egli, alla presenza di Garibaldi, replica con orgoglio (e pragmatismo):

Io credo di essere più italiano di voi, perché ciò che voi volete ci condurrebbe alla guerra civile, la quale alla sua volta ricondurrà i Borboni a Napoli e gli Austriaci a Milano; io, non volendo questo, sono per l'annessione. Guardate l'organizzazione militare che abbiamo potuto effettuare a tamburo battente da Marsala sin qui; e i governatori rivoluzionari non sapevano far altro che bei proclami, adulando il popolo e non osando domandargli dei sacrifici dalla paura di perdere la popolarità. Se questi liberaloni avessero saputo mandarci 100 mila uomini, allora direi: andiamo nel Veneto, e io chiederei 2000 uomini per andare in Dalmazia; ma oggi che abbiamo il terzo della nostra piccola armata morti e feriti o nell'ospedale, è nostro dovere di cercare di unire le forze del paese, di organizzarlo solidamente, se vogliamo che l'Italia diventi una¹⁹.

Questi pensieri e questi argomenti concreti risulteranno, forse, determinanti ai fini delle decisioni che Garibaldi prenderà, il 15 ottobre, decretando l'annessione delle Due Sicilie all'«Italia una e indivisibile sotto il suo Re Costituzionale Vittorio Emanuele» e accettando il plebiscito con il quale, una settimana dopo, l'annessione sarà sancita dalla volontà popolare. E tutto ciò malgrado le riserve ideologiche di fondo e i progetti romani e danubiani più volte dichiarati dal Nizzardo e ancora ravvisabili nel discorso da lui tenuto il 16 ottobre a Caserta, in occasione della rivista della 15ª divisione:

Son lieto di potere attestare alla 15a Divisione, comandata dal generale Türr la mia piena soddisfazione per il valore dimostrato nei vari cimenti di questa guerra. [...] E son maggiormente lieto di potervi tenere questo linguaggio inquantoché in questa Divisione può dirsi vi sieno rappresentanti di tutte le nazioni d'Europa, che vogliono esser libere. [...] Ora non mi resta che volgere due parole di lode ai bravi Ungheresi, che più volte han versato il loro sangue sui nostri campi per la libertà d'Italia. Lode dunque a voi, o valorosi figli d'Ungheria! Io vi ringrazio in nome della nazione. Ad essi non solo dobbiamo gratitudine, ma è nostro dovere aiutare la loro causa e farla nostra. E lo faremo!²⁰;

oppure qualche giorno dopo, il 31 ottobre, quando, in occasione della solenne cerimonia pubblica svoltasi nella piazza del Palazzo reale di Napoli per la consegna delle bandiere italiane offerte dalle donne siciliane alla Legione ungherese in segno

di riconoscenza, dichiara che «l'indipendenza d'Italia è strettamente legata alla indipendenza e alla libertà d'Ungheria»²¹.

Dopo lo scioglimento dell'esercito meridionale e negli anni immediatamente successivi il rapporto tra Türr e Garibaldi non si interrompe, anche se le strade percorse dai due non sono esattamente le stesse: irta di difficoltà e di delusioni quella del Nizzardo (e di molti di coloro, anche ungheresi, che avevano seguito con entusiasmo il generale sui campi di battaglia, nel '59 e nel '60); più agevole e piena d'onori quella del generale magiaro, che certamente non può essere annoverato nella schiera dei garibaldini più conseguenti e radicali. L'apice del «successo» di Türr si ha con la sua nomina, nella primavera del '62, dopo essere transitato nei ruoli dell'Esercito regolare italiano, ad aiutante di campo onorario di Vittorio Emanuele II²² e prima ancora, nel settembre dell'anno precedente, con l'apparentamento acquisito con Napoleone III, imperatore dei Francesi, del quale sposa una cugina, la giovane Adelina Bonaparte Wyse (figlia di sir Thomas Wyse, ministro della Gran Bretagna in Atene e della principessa Maria Letizia Bonaparte, nipote di Luciano Bonaparte, principe di Canino e fratello di Napoleone I), che è pure cognata di Urbano Rattazzi.

Queste circostanze, che lo proiettano negli ambienti politici e di corte più importanti del tempo, contribuiscono a fare di Türr un personaggio di primo piano sulla scena politica e nelle cronache mondane sia in Italia che in Europa, ma innescano pure, inevitabilmente, una serie di invidie e perfino di sordi rancori in un numero non esiguo di persone, tanto nel Comitato nazionale ungherese in Italia quanto tra quegli esuli politici magiari che fino a poco tempo prima hanno condiviso con lui le difficoltà e le asprezze di una vita vissuta nell'emigrazione e sui campi di battaglia (il generale Klapka, per esempio, il quale non esiterà a definirlo un politicante vanaglorioso la cui attività finisce per essere controproducente rispetto agli scopi dell'emigrazione politica ungherese in Italia²³, oppure Sándor Karacsay, altro dirigente di spicco di questo gruppo di esuli, il quale ne metterà in evidenza l'inaffidabilità e il desiderio di perseguire scopi personali, definendolo «un intrigant consommé, sans foi ni loi»²⁴). Una parte di questo odio gli deriva, inoltre, dall'impopolare ruolo che il generale ungherese riveste nella supervisione militare e politica della «Legione ungherese» affidatagli, in quegli anni, dallo stesso Comitato e dal governo italiano, a seguito di vari episodi di indisciplina e delle continue richieste di congedo che si registrano all'interno di un reparto militare lacerato ormai al suo interno da violente polemiche sullo *status* giuridico e sulle finalità pratiche di questa Legione. Per una parte dell'emigrazione magiara egli è, in sostanza, il responsabile dell'espulsione e, in un certo senso, della rovina di un considerevole numero di legionari giudicati indegni o poco affidabili e la cui permanenza nel corpo è stata considerata dall'alto ufficiale ungherese come non più compatibile con le direttive impartite dal ministero della Guerra italiano. Di qui alcune infamanti accuse riguardanti il passato del generale ungherese e l'onorabilità stessa di Türr, come uomo e come soldato²⁵.

Garibaldi, da parte sua, non esiterà mai però, neppure nei momenti in cui i rapporti con Türr sembrano essere diventati più freddi, ad accordargli tutta la sua

stima e la sua solidarietà contro quelle che non possono essere giudicate se non alla stregua di volgari accuse nei confronti di un uomo dalle grandi e più volte provate virtù morali:

Mi duole tanto – gli scrive nell'aprile del '62, dopo il processo al suo calunniatore Krivácsy – che siete indisposto, procurate di curarvi, e di non prendervi a cuore la malizia degli Uomini, e dei Governi²⁶.

E un anno dopo, al tempo della pubblicazione di un libello, *Achmet Sciamil Effend-i*²⁷, altamente lesivo dell'onorabilità di Türr, lo esorta ancora a non farsi abbattere dalle vigliacche manovre dei suoi detrattori:

Un'uomo *[sic!]* coraggioso può difendersi, come Cocles, da un Esercito – ma non lo può dalla calunnia sotto il velo scellerato dell'anonimo – Io vi consiglio quindi di calpestarla sotto le suola de' vostri stivali *[sic!]*²⁸.

A questi detrattori e ad altri, che non esitano a rivolgersi direttamente all'Eroe dei due mondi per chiedere un suo autorevole sostegno in questa campagna di violenta diffamazione nei confronti del generale ungherese, da loro definito «indegno condottiero»²⁹, Garibaldi non presterà mai orecchio, pur sapendo che in quel momento Türr ha in qualche modo preso le distanze da lui, dissociandosi apertamente alcuni mesi prima, nell'estate del '62, dall'incauta iniziativa per la liberazione di Roma conclusasi poi con il ben noto ferimento del Nizzardo, sull'Aspromonte, ad opera dell'esercito regolare italiano.

Si tratta, con tutta evidenza, non di un venir meno di Türr a quel sentimento di devozione verso Garibaldi che invece non lo abbandonerà mai nel corso della sua vita³⁰, bensì di una chiara espressione di autonomia di giudizio e di coerenza ideologica da parte dell'ungherese. E questo dissenso si manifesterà anche più tardi, nel 1867, di fronte al nuovo, fallimentare tentativo garibaldino di liberare Roma. Türr, da liberale moderato qual è, si mostra preoccupato per certi pericolosi radicalismi presenti tra le file del movimento garibaldino³¹. Troppo poco, comunque, per poter concludere che tra i due – come qualcuno, in maniera non del tutto disinteressata, prova a sostenere in quegli anni – i rapporti si siano a un certo punto irrimediabilmente incrinati.

A nutrire rancore nei confronti di Türr sono piuttosto – e lo saranno anche più tardi, dopo la morte del Nizzardo – alcuni uomini dell'*entourage* di Garibaldi, come il già ricordato Agostino Bertani, e, a distanza di parecchi anni, soprattutto uno dei figli dell'Eroe dei due mondi, Ricciotti, il quale nel 1903 trascinerà il generale ungherese in una inutile quanto incresciosa polemica che non farà certamente onore al figlio del Nizzardo e, in generale, alla causa e ai valori del garibaldinismo³².

Siamo ben lontani dunque, quando si parla del rapporto tra Garibaldi e Türr, da polemiche insanabili e da incomprensioni assolute. La loro è, piuttosto, la storia di una bella e lunga amicizia, oltre che di una fruttuosa collaborazione, fondata non sulla supremazia dell'uno nei confronti dell'altro, ma sul sostanziale rispetto delle

reciproche posizioni ideologiche, in un confronto dialettico che, proprio per questo, non risulta mai piatto ed è, anzi, orientato in direzione di una sintesi costruttiva, alla ricerca cioè di soluzioni praticabili in funzione di quegli obiettivi comuni – la libertà, l'indipendenza nazionale, la pace – per i quali entrambi spendono interamente le loro forze fisiche e morali, ai quali insomma consacrano tutta la loro vita.

E – si può affermare con assoluta certezza – in diversi momenti l'intesa tra i due diventa totale, come quando, per esempio, si tratta di promuovere, in quegli anni, un'altra battaglia, forse la più bella e la più nobile della loro vita: la battaglia per la pace, per la riduzione degli armamenti e per l'arbitrato internazionale.

Le radici di questa scelta ideale di Garibaldi e Türr, fino a quel momento noti solo come «uomini d'arme», di farsi «apostoli della pace» – una scelta che porterà soprattutto Türr a diventare un brillante polemista politico, oltre che un attivista dei primi movimenti pacifisti contemporanei – sono lontane e vanno ricercate proprio negli orrori visti sui campi di battaglia del 1860³³. Risale all'ottobre di quell'anno, infatti, un non molto noto «memorandum» (*De l'état présent de l'Europe, de ce qu'elle pourrait être dans l'intérêt des gouvernements et des peuples*), vero e proprio documento precursore dell'idea di «Unione europea», inviato da Garibaldi alle potenze europee³⁴.

Sarà ancora Türr, dopo la morte del Nizzardo, a proseguire con coerenza sulla strada tracciata da Garibaldi. Il suo pacifismo si inquadra in un contesto che vede già la presenza di un vasto movimento internazionale per la pace (nel 1897 si contano ben 69 «Società della Pace» in Europa e 18 negli Stati Uniti d'America, riunite nel *Bureau international de la Paix* con sede a Berna)³⁵ al cui vertice si trovano personalità di grande prestigio ed autorevolezza morale (il filantropo svizzero Jean-Henri Dunant, ideatore della Croce Rossa, l'economista francese Frédéric Passy, la scrittrice austriaca Bertha Kinsky von Suttner, il giornalista e uomo politico italiano Ernesto Teodoro Moneta, solo per fare qualche nome)³⁶ e che quasi annualmente si riunisce in importanti «congressi universali della pace».

Il generale ungherese parteciperà a molti di questi congressi (il settimo, nell'ottobre del 1896, si svolge proprio a Budapest), anche quando la sua età sarà molto avanzata, e in essi ribadirà sempre la necessità di riconoscere e diffondere la grandezza del pensiero «europeo» dell'Eroe dei due mondi, «perché – dirà – le sue nobili parole ispirino in tutti il desiderio di ricercare l'unione e la pace delle nazioni latine e di tutte le nazioni, allo scopo di giungere così, come egli desiderava, all'unione di tutti gli Stati liberi europei»³⁷.

NOTE

¹ La lista, naturalmente, è molto lunga. Basterà, in questa sede, ricordare solo alcuni dei protagonisti del Risorgimento comune italo-ungherese: da quelli un po' più conosciuti, come il colonnello Alessandro Monti, comandante della «Legione italiana» impegnata nella guerra nazionale del 1849 in Ungheria, o Lajos Tüköry, eroico e sfortunato combattente morto dopo l'assalto finale per la conquista di Palermo nel 1860, a quelli meno noti, come per esempio, il colonnello István Dunyov e il maggiore Gusztáv Frigyesy, l'uno e l'altro pressoché dimenticati dopo l'epopea

- garibaldina del 1860, lontani da onori e da incarichi importanti pur avendo combattuto eroicamente e versato il loro sangue per la causa italiana. Sulle figure di questi eroi «minori» ci limitiamo a citare, qui, solo il recente studio di L. PETE, *Il colonnello Monti e la Legione italiana nella lotta per la libertà ungherese*, trad. it. Soveria Mannelli 2003, e i numerosi lavori di L. LUKÁCS, tra cui i fondamentali *Garibaldi e l'emigrazione ungherese 1860–1862*, Modena 1965, e *Az olaszország magyar légió története és anyakönyvei 1860–1867*, Budapest 1986.
- ² Cfr. il proclama «Ai soldati», firmato dai generali Klapka e Perczel e datato Genova 20 maggio 1859, riprodotto in A. VIGEVANO, *La legione ungherese in Italia (1859–1867)*, Roma 1924, p. 46.
- ³ Il generale ungherese era giudicato dal capo del governo sardo «homme très capable, très éclairé et qui pourrait dans des circonstances données nous rendre des services». Cfr. Cavour a Teodoro di Santa Rosa, Torino 12 agosto 1858, in C. CAVOUR, *Lettere edite ed inedite*, raccolte e illustrate da Luigi Chiala, Torino 1883, vol. II, p. 334.
- ⁴ Per ripercorrere le varie e contraddittorie fasi di questi accordi tra italiani e ungheresi si rinvia a P. FORNARO, *Risorgimento italiano e questione ungherese. Marcello Cerruti e le intese politiche italo-magiare (1849–1867)*, Soveria Mannelli 1995.
- ⁵ Cfr. il relativo *Decreto di formazione*, del 24 maggio 1859, firmato dal principe Eugenio di Savoia, il cui testo è riprodotto in A. VIGEVANO, *op. cit.*, p. 48. Per altre notizie sulla Legione, si veda ancora *ivi*, pp. 55–58.
- ⁶ «Türr [...] si spinge arditamente sul ponte di S. Giacomo, avanti a tutti; la fronte alta, la spada alla mano, balza coi suoi alla baionetta: una palla gli spezza il braccio sinistro sotto l'omero. Barcolla l'intrepido ungherese, e tuttavia comanda ed incoraggia i militi all'assalto, e ripete con affetto, non potersi far libera la patria e non potersi vincere senza grandi sacrifici». F. CARRANO, *I Cacciatori delle Alpi comandati dal generale Garibaldi nella guerra del 1859 in Italia. Racconto popolare*, Torino 1860, pp. 422–423. L'ungherese riceverà per questo suo comportamento una medaglia d'argento al valor militare. Cfr. il relativo decreto di conferimento del ministero della Guerra, n. 3490 del 12 luglio 1859, con la seguente causale: «pel sommo ardire ed intelligenza dimostrati nel dirigere gli attacchi nel combattimento di Tre Ponti il 15 giugno 1859, nel quale rimase gravemente ferito». Riprodotto in Stefania TÜRRELL, *L'opera di Stefano Türr nel Risorgimento italiano (1849–1870) descritta dalla figlia*, 2 voll., Firenze 1928, vol. II, p. 31.
- ⁷ Garibaldi a Türr, Paitone, 17 giugno 1859. La lettera è riprodotta *ivi*, p. 30.
- ⁸ Cfr. la ricostruzione, fatta dallo stesso Türr, dello stratagemma grazie al quale egli riesce a farsi consegnare armi e munizioni dal colonnello Giorgini, comandante della fortezza di Orbetello (*ivi*, pp. 7–9). Sull'argomento tornerà anche molti anni dopo, sempre animato dalla medesima *vis* polemica, per correggere e precisare circostanze e fatti contro quanti hanno, nel frattempo, ricostruito, a suo avviso erroneamente o strumentalmente, certi episodi dell'epopea di quegli anni. Cfr. S. TÜRRELL, *Da Quarto a Marsala nel Maggio del 1860. Appunti*, Genova 1901.
- ⁹ Cfr. C. PECORINI-MANZONI, *Storia della 15^a divisione Türr nella campagna del 1860 in Sicilia e Napoli*, Firenze 1876, pp. 30–71.
- ¹⁰ Cfr. i relativi decreti di nomina, che si trovano riprodotti *ivi*, pp. 61 e 73. La divisione, la prima dell'esercito meridionale costituito con decreto dittatoriale del 20 luglio 1860, venne denominata «15^a», per offrire un evidente segno di continuità rispetto all'esercito piemontese, il quale era composto di 14 divisioni.
- ¹¹ Il decreto di formazione della Legione porta la data del 16 luglio 1860 (cfr. l'originale del documento in MOL, R 211, l.d., 24). A Messina essa fu inquadrata nella 2^a brigata della 15^a divisione, comandata dal generale Nándor Éber. Successivamente, prima dell'imbarco da Paola per Napoli (10 settembre), essa si accrebbe di altre dieci unità. Non tutti, però, erano ungheresi: oltre a una dozzina di italiani, vi erano pure alcuni boemi, moravi, svizzeri, francesi e tirolesi. Cfr. A. VIGEVANO, *op. cit.*, pp. 71–76.

- ¹² Oltre al generale Türr, che la comanda, troviamo il colonnello Sándor Teleki, i tenenti colonnelli József Kiss e Mihály Csudafy e i capitani Adám Wrancsevics e Ferenc Gyra. Cfr. *ivi*, p. 72.
- ¹³ Si vedano, tra le molte raccolte dedicate alla poesia e ai canti popolari inneggianti all'atteso arrivo di Garibaldi in Ungheria, quelle di L. DÉGH, *A szabadságharc népköltészete* [La poesia popolare nella lotta per la libertà], Budapest 1952, in part. pp. 125–130, e L. KÁLMÁNY, *Történeti énekek és katonadalok* [Canti storici e canzoni militari], Budapest 1952, in part. pp. 306 ss. Sull'argomento si veda pure R. RUSPANTI, *Leco e il mito del Risorgimento italiano in alcuni canti popolari ungheresi*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», a. LXVII (1980), n. 2, pp. 141–153.
- ¹⁴ Abba, nelle sue *Noterelle*, lo descrive febbricitante, che «ha dato sangue dalla bocca» e che si è «ri-dotto a un'ombra». Cfr. G.C. ABBA, *Da Quarto al Voltorno. Noterelle di uno dei Mille*, Milano 1949, p. 106.
- ¹⁵ Garibaldi a Türr, Palermo 12 luglio 1860. *Magyar Országos Levéltár* (in seguito, MOL), R 211, Türr István, I.d., 23 (639). Il «Tuckery» a cui fa riferimento Garibaldi, è il maggiore Lajos Tüköry, ferito gravemente ad una gamba nel corso di uno dei più aspri combattimenti per la presa di Palermo e morto qualche giorno dopo, malgrado l'estremo tentativo di salvargli la vita attraverso l'amputazione dell'arto ferito. Su di lui restano memorabili le toccanti parole usate da Abba per descriverne la morte e i funerali. Cfr. G.C. ABBA, *op. cit.*, pp. 92–94. Anche Türr – nota in particolare il cronista garibaldino, ricordando la grande commozione che accompagnò il doloroso evento –, «figura tagliata nel ferro, non fatta a mostrar dolore, camminava alla testa del corteo, dimesso, accorato, pareva condotto a morire» (*ivi*, p. 93).
- ¹⁶ La presa e la successiva perdita di Caiazzo, sulla sponda destra del Voltorno, costarono molte vite umane alle forze garibaldine e furono al centro, anche in seguito, di vivaci polemiche circa l'opportunità dell'azione militare messa in atto da Türr e la sua conduzione tecnica. Sul controverso argomento sarebbe ritornato lui stesso molti anni dopo, scrivendo un opuscolo, *Ai miei compagni d'armi*, Roma 1903, in cui venivano polemicamente confutate le inesattezze contenute nel libro di G. BANDI, *I Mille. Da Genova a Capua*, scritto già nei primi anni Ottanta, ma pubblicato solo postumo, nel 1902, a Firenze.
- ¹⁷ Al comando delle truppe della riserva generale (tra cui si trovano anche i suoi connazionali della Legione ungherese), egli riesce a sbarrare la strada al nemico intorno a S. Maria Capua Vetere e consente così al resto delle truppe di Garibaldi di organizzare la controffensiva e ricacciare indietro le forze napoletane. Si veda, sull'argomento, A. VIGEVANO, *op. cit.*, pp. 79–87, oltre naturalmente allo studio, qui ripetutamente citato, di C. PECORINI-MANZONI, pp. 233–256. Quanto al ruolo svolto dagli ungheresi, sarà sufficiente richiamare le parole usate da Garibaldi nel suo celebre ordine del giorno del 3 ottobre 1860 per esaltarne il comportamento tenuto in battaglia: «Era bello vedere i veterani dell'Ungheria marciare al fuoco con la tranquillità di un campo di manovra e con lo stesso ordine. La loro impavida intrepidezza contribuì non poco alla ritirata del nemico» (*ivi*, p. 261).
- ¹⁸ Cfr., a questo proposito, quanto riferito dallo stesso S. TÜRRE nelle sue memorie, *Risposta all'opuscolo Bertani*, Roma 1903, pp. 23–26.
- ¹⁹ *Ivi*, p. 24.
- ²⁰ Per il testo del discorso, si veda ancora C. PECORINI-MANZONI, p. 286.
- ²¹ *Ivi*, p. 302.
- ²² Cfr. i relativi Decreti Regi, nn. 43 e 77, rispettivamente del 10 aprile e del 26 giugno 1862, riprodotti in Stefania TÜRRE, *op. cit.*, vol. II, pp. 111–112.
- ²³ «Ses professions de foi et manifestations sans cesse repetées – scrive Klapka a Cavour – produisent partout une facheuse impression. Rien n'est plus amer et dangereux que le ridicule. [...] Je serai très heureux pour lui et pour nous si on pouvait l'amener à s'occuper d'avantage de son comman-

- dement et à faire un peu moins de politique». Klapka a Cavour, Parigi 13 marzo 1861, allegata in copia da Cavour a Cerruti, Torino 18 marzo 1861, Archivio Famiglia Cerruti, Palermo, Cart. B/1, Affari d'Ungheria 1860–62, n. 3.
- ²⁴ «M. Türr – sottolinea il dirigente ungherese, facendo un polemico riferimento alle note calunnie che hanno investito il connazionale pochi mesi prima – sans mérite réel et avec ses antécédents équivoques pouvait éblouir à ce point des hommes intelligents les mieux intentionnés, et d'ailleurs de caractère irréprochable. [...] Donc je le répète qu'il est dangereux de laisser courir à M. Türr ses chances – il se peut que lui même ne se doute guère du but auquel il sert d'instrument – tout de même le résultat de son activité politique dans nos affaires ne peut être que funeste à nos légitimes espérances». Karacsay a Cerruti, Ginevra, 5 novembre 1863, *I Documenti diplomatici...*, cit., prima serie, vol. IV, Roma 1973, n. 245, pp. 255–257.
- ²⁵ Ne seguirà un processo interno che si concluderà con la radiazione del colonnello József Krivácsy. Cfr. i verbali dei lavori della commissione in *Documenti e note relativi al libello contro il generale Türr*, [a cura di I. HELFY], Milano 1863, in part. pp. 16–23.
- ²⁶ Garibaldi a Türr, Crema 11 aprile 1862, MOL, R 211, 5.d., 1497 (864).
- ²⁷ Cfr. A. VÖRÖS, E. TAKÁTS, G. NAGY e G. FEHÉR, *Achmet Sciamil Effendi o Supplemento al libro 'Arrestation, procès et condamnation du Général Türr racontés par lui-même suivis de ses vicissitudes ultérieures par l'Avocat Curti'*, Pest 1863. I nomi degli autori sono, con tutta evidenza, fittizi e l'opuscolo fu verosimilmente pubblicato in Italia, data la mancanza di qualsiasi indicazione della tipografia stampatrice.
- ²⁸ Garibaldi a Türr, Caprera 7 luglio 1863, MOL, R 211, 5.d., 1497 (863).
- ²⁹ Cfr., per es., la lettera di 82 legionari ungheresi internati a Crema diretta a Garibaldi, Crema 29 dicembre 1862, in *Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár* [Biblioteca Nazionale Széchényi, Collezione di manoscritti], Budapest, Fond VIII/1894.
- ³⁰ «Però – gli scrive, per esempio, il 25 aprile 1862, di fronte alla prospettiva di una possibile azione insurrezionale nel Veneto, da lui giudicata prematura e controproducente –, se malgrado tutto anderete, io sarò al vostro fianco. Muovendo all'attacco contro l'Austria, non devo mancare, né mancherò». In S. TÜRRE, *Risposta...*, cit., p. 31.
- ³¹ Cfr. S. TÜRRE, *La question des nationalités*, Paris 1867, p. 7 (nota).
- ³² Ricciotti, che non aveva vissuto in prima persona gli eventi oggetto della *querelle* con Türr, si lascia andare, dalle colonne del parigino «L'Européen», a pesanti critiche nei confronti del generale ungherese, giudicato indegno, degli onori che dovunque gli si tributano. Egli è sprezzantemente additato come un agente segreto di Napoleone III che ha lavorato «contro» e non «a favore» degli ideali garibaldini e, sul piano militare, viene condannato come un incauto, anzi pessimo, comandante, portandosi ancora sulla coscienza i tanti morti tra le file garibaldine in occasione dell'infelice battaglia di Caiazzo. La polemica è ripresa da molti altri quotidiani, in Francia e in Italia (Cfr., per es., *Le général Turr et Ricciotti Garibaldi*, «La Petite République», Paris, n. 86, 27 marzo 1903; *Intervista col generale Türr sulla polemica pel monumento a Garibaldi*, «Il Giornale d'Italia», Roma, a. III, n. 87, 28 marzo 1903; e *Polemica Garibaldi-Türr*, «La Tribuna», Roma, a. XXI, n. 91, 1° aprile 1903).
- ³³ «Fu nel maggio del 1860, sotto il bel cielo azzurro dell'Italia – ricorderà Türr a distanza di molti anni –. Marciavamo con i Mille di Garibaldi alla volta di Palermo. Nei pressi della borgata di Partinico notai che gli uomini dell'avanguardia si arrestarono come inchiodati sul posto. Guardavano una dozzina di soldati borbonici e un branco di cani che ne rodeva i cadaveri. Mi avvicinai e, preso dallo spavento, vidi che i corpi dei soldati erano bruciati.
- Il generale Garibaldi scoppì in una serie di imprecazioni, spingendo la truppa ad avanzare rapidamente. Non vedeva l'ora di entrare a Partinico. La gente lo accolse con grida di entusiasmo; ma il generale restò cupo e gridò con voce fremente di collera:

– Ho appena visto una cosa barbara. I campioni della libertà non hanno mai combattuto contro i loro fratelli di sangue in una maniera tanto indegna, tanto disumana.

La gente di Partinico ascoltava, silenziosa, i violenti rimproveri del generale. Alla fine uno di loro si fece avanti e rompe il silenzio.

– Riconosciamo di aver agito male. Ma, prima di condannarci, fatevi raccontare, signor generale, quel che è accaduto. Non sarà una scusa, ma almeno una spiegazione.

E la gente ci portò ad un gruppo di quattro o cinque cassette, e là ci mostrò delle donne e dei fanciulli ammassati per terra, bruciati, carbonizzati.

– Ecco quello che hanno fatto i soldati borbonici! Hanno rinchiuso le donne e i bambini nelle case e vi hanno dato fuoco. [...] Abbiamo fatto patire a questi mostri lo stesso supplizio che essi avevano inflitto alle nostre donne e ai nostri bambini.

Mi venne la nausea. Nella mia rabbia maledicevo chi aveva viziato la gente, ispirandole sentimenti tanto bestiali. Da quel giorno quei cadaveri carbonizzati non hanno smesso di agitarsi nella mia anima [...]. E. TÜRRI, *Pour la paix*, Extrait de la «Revue d'Orient et de Hongrie» du 4 Octobre 1896, Nice, p. 1.

³⁴ *Alle Potenze d'Europa. Memorandum*. A pubblicato per primo fu, il 22 ottobre 1860, «Il Diritto» di Napoli. Si può leggere in G. GARIBALDI, *Scritti e discorsi politici e militari, 1 (1838–1861)*, Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Garibaldi, vol. IV, Bologna 1935, pp. 338–342.

³⁵ Cfr. E. DUCOMMUN, *Le programme pratique des amis de la Paix*, Berne 1897², p. 15. Sui precedenti filosofici e storici del movimento pacifista in Europa, e in Francia in particolare, resta sempre utile A. SAIITA, *Dalla Res publica christiana agli Stati Uniti di Europa. Sviluppo dell'idea pacifista in Francia nei secoli XVII–XIX*, Roma 1948. Sulle origini dei movimenti pacifisti in Europa si veda, tra i non molti studi pubblicati in Italia in proposito, *Contro la guerra: la cultura della pace in Europa (1789–1939)*, a cura di E. Collotti e G. De Febo, Giunti, Firenze 1990. Sulla cospicua pubblicistica che caratterizza l'attività delle molte società per la pace sul finire del XIX secolo si rimanda, infine, alla bibliografia fornita da H. LA FONTAINE, *Essai de bibliographie de la paix*, Bruxelles 1891, in cui, tra le centinaia di titoli in elenco, e in particolare tra quelli riguardanti opere di carattere generale, si fa riferimento (n. 275, p.15) anche ad un opuscolo di István Türr (*Aux Amis de la paix*, Paris 1878).

³⁶ Ognuno di questi personaggi fu insignito del premio Nobel per la pace: Dunant, e Passy nel 1901; la baronessa Suttner, famosa per il romanzo *Giù le armi*, nel 1905; Moneta, anche in gioventù combattente del Risorgimento italiano, nel 1907. Accanto a questi, sempre limitatamente ai primi anni del secolo XX, molti altri nomi importanti figurano nel novero dei sostenitori degli ideali pacifisti. Tra tutti, spicca sicuramente quello del presidente americano Theodore Roosevelt, che fu il grande mediatore di pace nel conflitto russo-giapponese e che soprattutto per questo motivo ricevette, nel 1906, il prestigioso premio.

³⁷ E. TÜRRI, *Garibaldi. Son appel aux puissances et l'union européenne. Pour l'inauguration de la statue de Garibaldi à Dijon*, «La Semaine Niçoise», 22 marzo 1900, n. 49.

«Considero Garibaldi l'unico grande
uomo della nostra grande epoca»
Giuseppe Garibaldi negli
scritti di Lajos Kossuth

LÁSZLÓ PETE

INOMI DI GARIBALDI E DI KOSSUTH SIMBOLEGGIARONO, A SUO TEMPO, SIA PER IL POPOLO UNGHERESE SIA PER QUELLO ITALIANO UN PROGRAMMA: IL PROGRAMMA DELLA LIBERTÀ COSTITUZIONALE, DELL'INDIPENDENZA NAZIONALE, DELLA LIBERAZIONE DAL DOMINIO STRANIERO. I DUE NOMI, PER LUNGI DECENNI, VENIVANO MENZIONATI INSIEME, INSEPARABILI L'UNO DALL'ALTRO.

Negli anni 1860 Giuseppe Garibaldi, considerato il maggiore combattente vivente della libertà, fu venerato in tutta l'Ungheria, tanto che il suo ritratto giunse anche nelle casette dei contadini più poveri. La popolarità di Garibaldi si estese a tal punto che gli Ungheresi davano il suo nome ai loro oggetti più cari, a pezzi di vestiario e persino ai giocattoli dei bambini. Molti patrioti, soprattutto tra i giovani, cominciarono a portare la camicia rossa garibaldina o bottoni riproducenti il ritratto di Garibaldi.¹ A proposito della popolarità di Garibaldi, fra gli scritti di Kossuth troviamo un aneddoto molto eloquente. L'imperatore, preoccupato per l'atmosfera rivoluzionaria in Ungheria, aveva chiesto un giorno al conte György Apponyi se il popolo avesse sentito parlare di Garibaldi e quello gli rispose allora che perfino il suo mandriano chiamava il bue più bello del branco «caro Garibangyi». Il povero mandriano analfabeta come mai conosceva il nome di Garibaldi? Secondo Kossuth quello «era nell'aria».²

Il popolo ungherese non soltanto onorava e festeggiava Giuseppe Garibaldi, ma attendeva da lui l'iniziativa per una nuova guerra d'indipendenza, sperava da lui e dal suo aiuto la liberazione del paese oppresso dallo straniero. Le canzoni popolari sorte in quell'epoca riflettono meglio di ogni altra espressione la grande speranza con la quale il popolo ungherese attese per anni l'arrivo di Garibaldi, il liberatore insieme a Kossuth.³ Fu allora che il popolo ungherese aggiunse il nome

di Garibaldi accanto a quello di Kossuth. Kossuth e Garibaldi diventarono termini quasi inseparabili, reciprocamente convertibili. Ecco una canzone popolare dell'epoca (traduzione italiana di Roberto Ruspanti):

Fino a Kanizsa è pronta la linea ferroviaria,
 Su essa arriveranno Garibaldi e Kossuth.
 Essi porteranno la bandiera nazionale,
 Guai a Te, Austriaco! I calzoni ti diventeranno stretti!

Non solo nelle canzoni popolari del tempo si esprimeva il desiderio di unire due combattenti della libertà, e non solo nelle manifestazioni svoltesi in Ungheria contro l'assolutismo i loro nomi venivano citati insieme, ma nel settembre del 1860 lo stesso Kossuth scrisse che «sarebbe una forza irresistibile sia dal punto di vista numerico, sia del prestigio per la nostra nazione, se Garibaldi ed io ci mostrassimo insieme su terra ungherese»⁴. Ma questi piani non si concretarono, sebbene siano stati tanto vicini alla realizzazione negli anni 1860–1861, il periodo in cui le speranze nazionali ungheresi si presentarono legate nel modo più vigoroso a Garibaldi, sia nella patria oppressa, sia per gli emigrati. I rapporti fra Garibaldi e Kossuth non possono essere ristretti, naturalmente, nei limiti degli anni menzionati: precedentemente e anche dopo vi furono tentativi per la collaborazione, ma queste aspirazioni non si presentarono mai con una chiarezza così evidente come nel 1860–1861.

Il 2 dicembre 1859, dopo che Garibaldi si era ritirato dall'esercito della Lega dell'Italia Centrale, Kossuth, da Londra, gli scrisse una lettera molto lunga, cordiale e ricca di considerazioni. «Piace alla storia – comincia Kossuth –, nei grandi momenti, di concentrare nei suoi eletti i bisogni del tempo e di far impersonare da un unico uomo il genio della nazione. L'opinione pubblica del mondo civile non ha fatto che rendervi giustizia riconoscendovi come personificazione del genio nazionale italiano e vedendo incarnati in voi i presenti bisogni dell'Italia.» La notizia delle dimissioni di Garibaldi sorprese molto dolorosamente Kossuth, il quale gli suggeriva di ritornare alla vita politica e non rompere con il re. «In fin dei conti – continua Kossuth – l'entusiasmo è di natura che si spegne presto se non è continuamente alimentato. Fa onore all'Italia che il suo entusiasmo non è stato ancora spento dalla quantità di docce fredde con cui la diplomazia la sta inondando da più di cinque mesi. È una cosa quasi senza esempio nella storia. Ma il popolo italiano si rispecchiava in voi. Non illanguidiva perché voi non illanguidivate. I raggi vitali del vostro zelo coraggioso e della vostra indefessa attività diffondevano calore dovunque. Le vostre dimissioni sono come una nuvola che vela questi raggi. È vero che voi cercate di tenere vivo l'entusiasmo con parole d'incoraggiamento, ma il fatto stesso che riteniate necessaria l'esortazione indica un principio di scoraggiamento. E in fondo le vostre parole con tutta la loro nobiltà non valgono a compensare la vostra assenza. La luna non può sostituire il sole. [...] Voi siete indispensabile all'Italia, indispensabile al re.» Kossuth, infine, assicurò Garibaldi che l'Ungheria sapeva quel che doveva fare. «Se il fatale giorno di Villafranca non ci avesse arrestato, avremmo avuto bisogno di meno di sei settimane per far schierare 25.000 uomini sotto la

nostra bandiera in Italia. L'esperimento ha avuto luogo, e possiamo considerare come un fatto che nel caso di una guerra potremo provocare lo sbandamento nelle forze armate dell'Austria. La via è già spianata. Ci vuole solo l'occasione. Che il re ci dia quest'occasione – e noi gli daremo in cambio l'assicurazione della sua vittoria. Libereremo il nostro paese e l'indipendenza dell'Ungheria implica la garanzia che i Tedeschi non varcheranno mai più le Alpi. Se no, no. Siamo affratellati nei nostri interessi. Il re, voi, generale e l'Italia possono contare su di noi.»⁵ Garibaldi, senza aver cambiato le proprie idee, in una lettera di risposta di poche righe affermò che «essendo la nostra causa uguale, sono lieto di poter allacciare con Lei rapporti diretti».⁶ Questo scambio di lettere, però, non ebbe continuazione diretta: Garibaldi si avviò sulla sua via autonoma, e anche Kossuth continuò la propria strada.

Nella primavera del 1860 si intensificarono le speranze nella situazione italiana. Nelle sue memorie Kossuth dedicò molto spazio alla gloriosa impresa di Garibaldi e non fu avaro di parole di elogio. Egli considerava lo sbarco di Sicilia non soltanto l'avvenimento di maggior rilievo della lotta per l'unità d'Italia, ma un'impresa quasi miracolosa in tutta la storia universale, «quale appena appena se ne trova una simile nei miti favolosi dell'antichità».⁷ Kossuth prova nei confronti di Garibaldi il rispetto e la stima che spetta ai grandi della storia universale. Lo considera «l'unico grande uomo della nostra grande epoca»⁸.

Dopo l'impresa dell'Italia meridionale venne a crearsi una situazione molto favorevole dal punto di vista della causa ungherese. L'occupazione dell'Umbria e delle Marche da parte dell'esercito sardo, nel settembre 1860, comportava infatti il rischio dell'intervento militare dell'Impero asburgico in difesa degli interessi del papato. Per premunirsi in vista di una guerra con l'Austria, Cavour pensò di rinnovare il progetto della cooperazione militare con l'Ungheria, e nel suo incontro a Torino, l'11 settembre 1860, con i tre componenti del Comitato Nazionale Ungherese, una sorta del governo in emigrazione, furono presi i relativi accordi, sostanzialmente corrispondenti a quelli dell'anno precedente conclusi con Napoleone III: irruzioni armate in Ungheria dal confine orientale e meridionale, riorganizzazione della legione ungherese, sussidi materiali del governo sardo.

In legame con l'accordo concluso con Cavour, Kossuth prese di nuovo la penna per far cambiare a Garibaldi le sue idee. Sulla copia della lettera di Kossuth del 14 settembre 1860, indirizzata a Garibaldi, è leggibile la seguente osservazione: «Il Gabinetto di Torino mi ha avvertito con preoccupazione dell'intenzione di Garibaldi di attaccare Roma e là i francesi, e mi ha chiesto di intervenire per farlo rinunciare a questa intenzione pericolosa. Di conseguenza, ho scritto a Garibaldi tenendo conto del carattere dell'eroe, che non gradisce i consigli.»⁹ Al retroscena di questa lettera Kossuth fa accenno anche nelle sue memorie, affermando decisamente di aver scritto a Garibaldi su desiderio preciso di Cavour, e animato dal desiderio di prevenire la guerra civile, alla quale Torino era decisa se Garibaldi avesse attaccato anche Roma.¹⁰ «Dalle vostre parole e dalle vostre azioni – scrive Kossuth –, ho tratto la convinzione che avete sempre considerato l'indipendenza del mio paese come fattore indispensabile per la soluzione della questione italiana; prendendo perciò come punto di partenza la comunanza d'interessi delle due nazioni, consentitemi

di esporre il mio parere sulla situazione. Venezia deve essere liberata e annessa all'Italia una e indipendente. Ciò è fuori discussione. Quindi la guerra contro l'Austria ci sarà. [...] Se ci sarà la guerra, bisognerà cominciarla contemporaneamente da due lati: offensiva in Italia, e offensiva in Ungheria. [...] Posso affermare come un fatto certo che a Vienna, a Berlino, a Pietroburgo, a Londra, insomma dovunque si vuole la conservazione dell'Austria, non si desidera di meglio che di vederVi scontrare i Francesi a Roma, perché allora l'Austria sarebbe salva. Mi si scrive perfino da Vienna che agenti segreti si stanno dando da fare per spingerVi ad aggredire o i Francesi o quel che viene chiamato il territorio della Federazione Germanica. Il successo di tali mene è press'a poco l'unica speranza che ancora rimane all'Austria. Dio mio, come Vi conoscono male! come non sono consapevoli che Voi non permetterete a nessuno al mondo di spingerVi avanti o di trattenerVi! come non sanno che nessuno più di Voi apprezza la regola «per ogni giorno il suo da fare». Io Vi conosco, conosco le nobili manifestazioni della vostra abnegazione, e perciò sono tranquillo. Verrà il tempo quando i Francesi o abbandoneranno Roma o ne saranno espulsi, e se Voi credete di avere altri conti da regolare col governo francese, ne arriverà l'opportunità. Ma prima bisogna finirla con l'Austria. Non dobbiamo aumentare il numero dei nostri nemici.» Kossuth sottolineò dunque che l'interesse del popolo italiano e di quello ungherese, nonché la situazione internazionale generale richiedevano di puntare prima tutte le forze contro l'Austria, alla liberazione di Venezia, in combinazione con il movimento d'indipendenza ungherese, e che solo dopo il successo di queste operazioni avrebbe potuto essere regolata la questione di Roma. Quindi, prima Venezia e poi Roma. Kossuth, per terminare, cercava di convincere Garibaldi di aver fiducia nel governo piemontese, con il quale occorreva agire in collaborazione. «Siamo entrati in contatto col regio governo. Li abbiamo trovati risolti, determinati; ci siamo accertati che sono ottimamente disposti e perfettamente consapevoli della situazione; abbiamo pertanto ragione di crederci sicuri che qualora Voi non ci neghiate la Vostra influenza e il Vostro appoggio, tutto verrà messo in atto in modo da poter considerare sicuro il trionfo della nostra causa comune. [...] Voi non ci negherete il lume del Vostro genio, della Vostra discrezione e delle Vostre esperienze, ma mi sia concesso di sperare nell'interesse del fine comune che non ci ricuserete neppure il Vostro appoggio e la Vostra assistenza. Io Vi porgo amorevolmente la mano a nome della Vostra amicizia. Autorizzatemi a consolare la mia nazione con la notizia che avete accolto fraternamente la mano che Vi ho teso a nome di essa. Intendiamoci circa l'interpretazione delle esigenze della situazione, uniamoci per eliminare le difficoltà.»¹¹

Una lettera analoga venne inviata da Kossuth il 15 settembre 1860 anche al generale István Türr, primo aiutante di campo di Garibaldi, nella speranza che questi potesse influire sull'Eroe dei due mondi. «C'è qualcosa – scrive Kossuth – che può rovinare tutto: cioè se Garibaldi attaccasse Roma, e, trattandosi di Roma, i Francesi, prima di farla finita con gli Austriaci. Allora gli Austriaci sono salvi, allora è perso tutto! [...] A nome della nostra santa patria Le chiedo di tener conto di quel terribile, di quel sicuro pericolo che nell'attuale situazione italiana scaturirebbe dalla lotta con i Francesi.»¹²

Nell'autunno del 1860 l'attacco a Roma venne a mancare, ma non certo per gli argomenti di Kossuth. Da Garibaldi Kossuth non ricevette risposta alla sua lettera di settembre, il che dimostrò chiaramente la sua astensione, la sua sfiducia. Garibaldi non accettò la veduta di prima Venezia e poi Roma, insistette per le proprie idee; si mise soltanto nella posizione di attesa. Il generale Türr cercava di tranquillizzare Kossuth, invitandolo a non prendersela a male per il silenzio di Garibaldi. «Se non ha ricevuto lettera da lui – scrisse Türr –, non si meravigli, era eccitato; io, che conosco il suo nobile carattere, so quanto sia affezionato ai magiari... Sono certo che Garibaldi andrà con Lei, Signor Governatore, in Ungheria.»¹³

Dalle lettere di Kossuth appare che egli aveva diversi progetti nei confronti di Garibaldi anche dopo il suo ritiro nuovo nella solitudine di Caprera. Nella sua lettera del 8 dicembre 1860 Kossuth chiese al generale Türr di sondare le intenzioni di Garibaldi circa la spedizione in Ungheria. Kossuth desiderava soprattutto che, in caso di una guerra con l'Austria, sbarcasse in Dalmazia un notevole contingente di truppe italiane e avanzasse attraverso la Croazia fino al fiume Drava. «Fin dalla prima volta ho detto a Cavour – scrive Kossuth a Türr – che quel corpo ausiliario (ma regio, così vuole la nazione) doveva essere comandato da Garibaldi. Il risultato sarebbe immenso. Il conte ha approvato l'idea. Se Garibaldi fosse disposto, è tempo di mettere le cose in chiaro e di fare preparativi concordemente. Ma può darsi che Garibaldi non voglia avere il comando supremo delle truppe regie, che lo subordinerebbe ovviamente al governo di Torino. Può darsi che voglia operare soltanto come capo indipendente, col proprio esercito di volontari. In questo caso dovrebbe scegliere tra due alternative, se vuole aiutarci e se si rende conto che l'Italia potrà veramente essere liberata in Ungheria (come Scipione liberò Roma in Africa). O dovrà incaricarsi della Dalmazia e di tenerci aperta la comunicazione col mare attraverso la Croazia, mentre noi penetriamo in territorio ungherese col regio corpo ausiliario, oppure stabilire che noi affidiamo a regio corpo ausiliario e alla flotta l'occupazione della Croazia (ivi comprese le coste dalmate) e l'assicurazione delle vie di comunicazione aperte, noi invece con Garibaldi, con i suoi volontari e con la nostra legione ci spingiamo con una marcia rapida in terra ungherese; intanto Voi dalla Serbia, e, ove non sia diventato impossibile, Klapka dalla Moldavia fate irruzione nel paese.» Kossuth era molto favorevole a quest'ultima possibilità, scrisse infatti: «... mi rendo conto quanto entusiasmo ardente la comparsa di Garibaldi nel mio paese susciterebbe nel popolo, se mi vedesse al suo fianco.»¹⁴

L'8 gennaio 1861 Ferenc Pulszky, inviato a Torino, fece sapere a Kossuth che, cessata la probabilità di una prossima guerra italo-austriaca, la sua missione a Torino ha perduto la sua ragione d'essere. Pertanto, visto che non potevano contare sulla disponibilità del governo regio per una comune azione armata contro l'Austria, egli si sarebbe associato a coloro che speravano di indurre Garibaldi a capitanare una propria spedizione armata non subordinata alle direttive di Torino, e destinata a penetrare in Ungheria per suscitervi una sollevazione. Secondo il suo parere era giunto il momento in cui occorreva decidere e scegliere fra Cavour e Garibaldi. Kossuth invece protestava energicamente contro questa posizione. «Considero Garibaldi – scrive Kossuth nelle sue memorie – un fattore molto importante, e

attribuisco molto valore alla sua cooperazione. Un invio di truppe sulle coste dalmate sotto il comando di Garibaldi costituisce parte importante anche del mio piano di operazioni belliche... Ma sia i dettami della mia coscienza che il senso del dovere patriottico hanno fatto nascere in me la persuasione che a noi emigrati non è lecito introdurre nel paese la rivoluzione da fuori, se non quando siamo in grado di offrire alla nostra nazione un aiuto, un sostegno e preparativi militari tali che facciano ragionevolmente supporre che la vittoria dipende unicamente dalla risolutezza della nazione. [...] Se Garibaldi facesse una spedizione verso le coste dalmate senza concertarla con il governo italiano, ma in opposizione con esso, come si suol dire per conto proprio, ciò non costituirebbe un aiuto che consentisse alla mia coscienza di lasciare che il mio nome e la mia influenza vengano usati per trascinare la mia nazione in tentativi rivoluzionari. [...] Fintanto che la questione veneziana non è risolta, rimane sempre la possibilità che in caso di guerra la liberazione dell'Ungheria venga inclusa nelle combinazioni sulla base sicura da me stabilita. E sono convinto che in questo caso anche Cavour tenderà la mano a Garibaldi, e che Garibaldi accetterà la mano tesa. Infine anche se non mi rimanesse altra scelta che quella di essere condannato all'inerzia o di fare del male, io sceglierei l'inerzia. Io non rompo con Cavour. Chi rompe con lui, rompe anche con me.»¹⁵

Su un'eventuale spedizione armata in Ungheria, a questo punto, è giusto citare l'opinione dello stesso Garibaldi, protagonista dei piani dell'emigrazione ungherese. Raccontando la sua visita a Caprera all'inizio del 1861, Ferenc Pulszky riferisce nel suo libro le parole seguenti dell'Eroe: «Se l'Europa resterà in pace, anch'io resterò qui a Caprera, ma se, sia in Ungheria, sia altrove, il popolo mi chiamasse e chiedesse il mio aiuto, ho intenzione di aiutarli... Mi s'invita coi colpi di fucile ed allora io vado dove mi chiama la libertà e vi giungo il più presto possibile... Io non voglio assumere la responsabilità d'impormi agli altri, ma ritengo il mio dovere di partecipare insieme ai miei amici secondo le mie poche forze alla lotta, dovunque un popolo combatte contro la tirrania.»¹⁶ La posizione di Garibaldi concordava con quella di Kossuth, e quest'ultimo notò a buon diritto: «Questa dichiarazione è veramente degna di Garibaldi e non fa che aumentare la stima che provo verso il suo carattere.»¹⁷

La posizione di Kossuth nei confronti dell'Italia ufficiale non mutò neanche dopo la scomparsa di Cavour, ritenuta molto tragica dal punto di vista della causa ungherese. Nel maggio 1861 Kossuth si trasferì definitivamente da Londra in Italia, ma ciò non portò cambiamenti sostanziali nei suoi rapporti con Garibaldi. Alla fine del 1861 si incontrarono a Genova, e Garibaldi disse che nella primavera 1862 avrebbe cominciato a fare qualcosa. Progetti pronti non ne aveva, ma, a suo parere, dal delta del Danubio fino al delta del Po c'era spazio sufficiente per scegliere le migliori condizioni. A questo proposito Kossuth ribadì la sua posizione originale, cioè di collaborare con lui soltanto se «la spedizione entrasse in azione con una regolare dichiarazione di guerra, sotto la bandiera regia italiana..., ma se Garibaldi intraprendesse un colpo tipo di Marsala, attenderò di vedere cosa farà il re»¹⁸. Come è dimostrato dagli avvenimenti del 1862, i progetti di Garibaldi non furono diretti alle coste dalmate. Egli rimase fermo nell'idea della liberazione di Roma, mentre

Kossuth continuava a fare piani in merito ad una «ufficiale» guerra fra l'Italia e l'Austria. Le vie dei due combattenti della libertà non s'incontrarono mai più.

NOTE

- ¹ Ladislao Tóth e Luigi Zambra, *Catalogo della Mostra Garibaldina di Budapest*. Budapest, 1932, pp. 103–113.
- ² Kossuth Lajos, *Irataim az emigrációból (I miei scritti dall'emigrazione)*, vol. III. Budapest, 1882, pp. 100, 743. In seguito: Kossuth, *Irataim*.
- ³ Sulla presenza di Garibaldi nei canti popolari ungheresi v. Dégh, Linda, *A szabadságharc népköltészete (La poesia popolare della lotta per la libertà)*. Budapest, 1952, passim; Ruspanti, Roberto, L'eco e il mito del Risorgimento italiano in alcuni scritti e canti popolari ungheresi. In *Rassegna storica del Risorgimento*, aprile–giugno 1980, pp. 147–153.
- ⁴ Kossuth, *Irataim*, vol. III, p. 34. Cfr. Lukács Lajos, *Garibaldi e l'emigrazione ungherese 1860–1862*. Collezione Storica del Risorgimento e dell'Unità d'Italia. Volume LXIII, serie IV. Modena, 1965, Mucchi, pp. 11–12. In seguito: Lukács, *Garibaldi*.
- ⁵ Kossuth, *Irataim*, vol. II, pp. 339–341. Versione italiana: *Scritti di Lajos Kossuth sull'Italia*. Scelti, tradotti e annotati da Magda Jászay. A cura di Antonio Ciaschi. Quaderni del Centro Interuniversitario per gli Studi Ungheresi in Italia Università di Roma «La Sapienza» – Dipartimento N. 71. Cosenza, 1996, Edizioni Periferia, pp. 68–71. In seguito: *Scritti*.
- ⁶ Kossuth, *Irataim*, vol. II, p. 345. Cfr. Lukács, *Garibaldi*, pp. 22–23.
- ⁷ Kossuth, *Irataim*, vol. II, p. 561. Cfr. Lukács, *Garibaldi*, pp. 19–20.
- ⁸ Lettera di Lajos Kossuth a Miklós Kiss, 14 giugno 1860. Cfr. Lukács, *Garibaldi*, p. 20.
- ⁹ Lukács, *Garibaldi*, p. 23.
- ¹⁰ Kossuth, *Irataim*, vol. III, pp. 16–19.
- ¹¹ Kossuth, *Irataim*, vol. III, pp. 19–25. Versione italiana: *Scritti*, pp. 90–95.
- ¹² Kossuth, *Irataim*, vol. III, p. 26. Versione italiana: Lukács, *Garibaldi*, p. 24.
- ¹³ Lettera di István Türr a Lajos Kossuth, 18 dicembre 1860. Citata da Lukács, *Garibaldi*, p. 24.
- ¹⁴ Versione italiana: *Scritti*, pp. 96–97.
- ¹⁵ Kossuth, *Irataim*, vol. III, pp. 545–551. Versione italiana: *Scritti*, pp. 98–103.
- ¹⁶ Pulszky Ferenc: *Életem és korom (La mia vita e la mia età) I–II*. Budapest, 1958, vol. II, pp. 288–289. Cfr. Lukács, *Garibaldi*, p. 36.
- ¹⁷ Kossuth, *Irataim*, vol. III, p. 569.
- ¹⁸ Lettera di Lajos Kossuth a Miklós Jósika, 1 gennaio 1862. Citata da Lukács, *Garibaldi*, p. 37.

In armi per la libertà: Garibaldini di trieste nel risorgimento italiano

FULVIO SENARDI

TRIESTE, IL PRINCIPALE PORTO DELL'IMPERO AUSTRIACO – EMPORIO IN COSTANTE CRESCITA ECONOMICA, SIA PURE CON GLI ALTI E BASSI DOVUTI AI CASI DELLA STORIA, DA QUANDO LA CITTÀ, NEL 1719, ERA STATA ERETTA A PORTO FRANCO, E CON UNA ACCELERAZIONE PARTICOLARMENTE VIVACE NEL SECONDO OTTOCENTO – COMINCIA PRESTO E QUASI SENZA ACCORGERSENE A SENTIRSI ITALIANA IN SENSO LINGUISTICO E CULTURALE, NELLO SPIRITO CIOÈ DEL COSMOPOLITISMO ILLUMINISTICO. E ciò ben prima dell'entrata in scena di Domenico Rossetti, politico e intellettuale che vive a cavaliere tra Illuminismo e Restaurazione, colui che l'iconografia irredentistica avrebbe promosso al ruolo di profeta e di primo paladino dei propri accessi ideali patriottici. In realtà, com'è stato ben riconosciuto, se è vero che Rossetti «partendo delle opere di storia [...] carica [...] di valori etici il Petrarca», lo scrittore italiano che egli maggiormente amò, è «sua invenzione», come ha spiegato Simone Volpato, «l'averlo poi posto come una sorta di nume tutelare, di fronte alla multietnicità di Trieste, a fondamento dell'italica origine e della tradizione letteraria italiana»¹ della città giuliana. Città di cui mai avrebbe contestato l'appartenenza all'Impero asburgico, sentito anzi come necessaria garanzia delle tradizionali libertà municipali. Ancora alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento – periodo in cui venne fondata la rivista «La Favilla», il più serio tentativo di garantire alla città commerciale una coscienza delle proprie possibilità culturali prospettandone una missione spirituale di mediazione fra culture e civiltà – Trieste, parole di Giorgio Negrelli, «riconferma i suoi vincoli di fedeltà dinastica verso l'impero, dichiara e sostiene la sua nazionalità culturale italiana, ma pretende il riconoscimento della nazione politica triestina»². Non stupisce così che il '48 avesse, in cima all'Adriatico, solo scarsissimi riflessi.

Quando poi, ad ovest, andò formandosi lo stato-nazione dei Savoia, a Trieste, che stava intanto scoprendo con drammatici contraccolpi la propria lacerata identità multi-etnica, cominciò ad operare, con attrazione irresistibile su alcune esili frange della popolazione italiana particolarmente sensibili ai valori di libertà nazionale, il fascino dell'idea risorgimentale. Il «proclama» manzoniano di *Marzo 1821*: «O compagni sul letto di morte / O fratelli sul libero suol», non poteva non suscitare una tempesta di echi in una città che, nella sua numerosa comunità italiana, vedeva evolvere l'identità culturale e il patriottismo cittadino verso una nozione di appartenenza nazionale più intima e completa che finiva per metterla in contraddizione con la sua collocazione politico-istituzionale. Mazzinianesimo e garibaldinismo gettarono qua e là germi ideali destinati a rapida maturazione, nonostante la grande svolta del 1882, vero spartiacque della politica estera italiana: è l'anno della morte di Garibaldi, del fallito attentato e dell'esecuzione di Guglielmo Oberdan, del V centenario della «dedizione» di Trieste ai Duchi d'Austria ma soprattutto della stipula tra Italia ed Austria del trattato della Triplice Alleanza. Si inaugurava così un periodo di attendismo, sebbene animato – nell'imperativo della «difesa nazionale» contro l'«oppressione» austriaca e l'«invadenza» slava propugnato dal partito presto egemone in Consiglio comunale, il liberal-nazionale – da una coscienza patriottica sempre più vigile e pugnace, rinfrancata dalla prospettiva, quasi il faro di un porto lontano, di una Trieste unita un giorno alla «Madrepatria». Un'epoca di speranze e malinconie, rese più amare queste ultime dalla consapevolezza che si era chiusa per sempre la grande stagione risorgimentale. Sul «Palvese», per esempio (e parliamo di una rivista che offrì agli scrittori triestini, ma solo per l'anno 1907, una splendida occasione per riconoscersi come gruppo) comparve, il 7 luglio, una riflessione assai eloquente a commento di *Cose garibaldine* di Giuseppe Cesare Abba, pubblicato a Torino in quello stesso anno (firmata «a.b.»), a indicare forse l'architetto Arduino Berlam, che preferiva tuttavia usare gli pseudonimi di Baalbeck o Trimalcione): «L'entusiasmo di quei tempi generosi e belli», commenta il recensore, «quando si pugnava per la patria, traspare da ogni pagina dell'antico commilitone dell'eroe nizzardo ed invade l'animo del lettore strappandolo alle bassezze della vita quotidiana, gli fa brillare gli occhi e rimpiangere d'esser nato in un'epoca che tutto risolve in parole od in scribacchiature, togliendo all'uomo tutti gli scatti, tutte le fierezze, per ridurlo ad essere una buona macchina da scrivere, da calcolare, da disegnare – e poi basta».

Se di irredentismo si continuava a parlare e a scrivere – negli uffici della polizia imperial-regia, nell'oratoria infiammata di coloro che rimproveravano all'Italia la «viltà» di essersi alleata con la grande «nemica ereditaria», nei versi dei poeti-vati (in primis di Carducci), nei discorsi più o meno ufficiali di politici triestini che spesso dimenticavano le tradizionali e opportunistiche cautele – sarà soltanto a Novecento inoltrato, e in special modo in quegli esigui settori di opinione pubblica e di impegno militante vicini ai valori del nazionalismo, che ritornerà attuale – sia pure con un suo particolare accento – la parola d'ordine di un Risorgimento da completare, «liberando» le terre italiane sulla sponda orientale dell'Adriatico. E con risonanze più forti in Italia piuttosto che nel Litorale austriaco, dove era

difficile ignorare – e basterà pensare alle riflessioni di Scipio Slataper, o alle studiate ambivalenze del ceto imprenditoriale triestino – che il «tragico» destino di Trieste la teneva legata, se essa aveva a cuore la propria opulenza, all'Impero dell'aquila bicipite, alle sue infrastrutture, ai suoi capitali. Infine, i fatti dell'agosto 1914 cambieranno totalmente le carte in tavola, radicalizzando le posizioni: irredentismo e separatismo cessarono allora di essere a Trieste comode parole d'ordine per spiazzare gli avversari politici, in special modo, i socialisti, l'alibi dei ceti dominanti per stringere intanto accordi, quanto più possibile vantaggiosi, con Vienna, ma un'ipotesi praticabile, oltre che un cogente imperativo morale. Questo lo sfondo, rapidamente e per rozza sintesi, del «garibaldinismo» triestino. Fenomeno perfettamente inquadrato, nella sua esigua portata numerica, dall'elenco stilato da Rodolfo Donaggio, tipografo triestino che partecipò alla Terza guerra di Indipendenza e che in calce al suo memoriale di soldato colloca un *Elenco dei volontari garibaldini di Trieste e dell'Istria che presero parte alla campagna per l'indipendenza italiana e ad altre guerre*, sul quale è al lavoro dal 1899 al 1900, l'anno della morte. Tale elenco verrà poi pubblicato a Trieste, con aggiunte e completamenti, il 20 luglio 1907, e poi, con alcune varianti, il 27 luglio 1907, su due numeri successivi de «L'Emancipazione», organo della Democrazia sociale italiana, partitino della sinistra repubblicana formatosi nel Litorale austriaco a ridosso delle prime elezioni a suffragio universale maschile: un periodico su cui si esprime con favore Scipio Slataper, sia pure dedicandogli poche parole («si sente in lei sola dei nostri giornali l'ansia bollente d'un entusiasmo, la fede di una gioventù»³) e con una certa aristocratica asprezza invece, un anno dopo e ancora sulla «Voce», il triestino Alberto Spaini, incline per natura al pragmatismo e di conseguenza ostile ad ideologie troppo intrise di sentimentalismo. La lista conta poco più di 150 nomi e comprende i combattenti delle campagne garibaldine dal '48 ai Vosgi, con un'aggiunta, sull'«Emancipazione», di una quarantina di camicie rosse, e fra di esse anche coloro che avevano partecipato alla campagna di Grecia del 1897. Un quadro in effetti più modesto di ciò che volle far intendere Silvio Benco quando, a proposito dei protagonisti dell'associazionismo triestino, scrisse, senza far numeri, che «molti hanno svestito pur ieri la camicia rossa garibaldina»⁴, o Attilio Tamaro, lo storico ufficiale, potremmo dire, della destra nazionalistica triestina, che apre il capitolo «Irredentismo» del suo *Trieste* con un accenno ai «vecchi garibaldini triestini» e ai «molti giovani volontari» che «s'erano arruolati tra le camicie rosse»⁵.

Ma scendendo nel concreto del nostro tema, quello che qui ci interessa sottolineare del fenomeno circoscritto ed elitario del «garibaldinismo» triestino è il fatto che anche da esso scaturisca – secondo modalità e tempi che rimandano ad un contesto più ampio (al filone cioè secondo-ottocentesco e *fin-de-siècle* della memorialistica garibaldina⁶) – una volontà di testimonianza che si concretizza in due «resoconti» di guerra, stilati quando la stagione più fervida del Risorgimento poteva ormai apparire un capitolo chiuso, irrimediabilmente dietro le spalle e, in quanto tale, fonte tanto di nostalgie e di rimpianti, come ogni grande avventura felicemente conclusa, che portatrice di una esemplarità etico-patriottica che si sentiva il dovere di trasmettere ai posteri.

La volontà di inserirsi in un «discorso» collettivo si avverte benissimo nelle *Memorie garibaldine*⁷, una cronaca di breve respiro sulla quale Rodolfo Donaggio si impegnò ininterrottamente dal suo ritorno a Trieste, a conclusione della Terza guerra di indipendenza, fino alla morte. In essa, quasi che l'autore fosse perfettamente consapevole dei suoi limitati mezzi intellettuali e stilistici (aggravati dalle incertezze ortografiche e lessicali), la citazione di altri scrittori della tradizione letteraria in «camicia rossa» (Bizzoni, Alberto Mario) è un artificio non infrequente, soprattutto laddove Donaggio sente necessario elevare il tono della narrazione: atto di modestia da parte di uno degli autori, diciamolo pure, meno luminosi della memorialistica garibaldina ma che mostra benissimo i caratteri di uno spirito di gruppo che, nella sua proiezione letteraria, attenua, qualora ve ne fosse la tentazione, le velleità d'artista per privilegiare istanze comunicative e finalità propagandistiche. Chi fosse poi questo volontario garibaldino lo si può dire in poche parole: nato a Trieste nel 1844, Donaggio si trasferisce a Firenze per desiderio di vivere più pienamente la vita italiana e lì, lasciandosi trasportare dall'onda dell'entusiasmo patriottico, alla notizia che Garibaldi stava raccogliendo volontari per una spedizione in Dalmazia, decide di arruolarsi. Indossata la camicia rossa partecipa alle operazioni in Trentino e viene ferito presso Bezzeca. Dopo una breve prigionia in Croazia, di cui il suo memoriale offre un breve resoconto – ed è, a detta del curatore, la parte più originale della cronaca – Donaggio, a partire dal 1867, riprenderà nella città natale il suo posto e la sua professione di tipografo. Più tardi si distinguerà come sindacalista, tanto da venir eletto, nel 1888, vicepresidente della «Società dei Tipografi di Trieste»; una di quelle associazioni, è bene aggiungere, dove il garibaldinismo e il mazzinianesimo – sull'orizzonte di ideali di associazionismo e di mutuo soccorso – tenevano vivi i valori irredentistici, prima della veloce diffusione del socialismo che, nel corso del primo decennio del nuovo secolo, conquistò a Trieste molte simpatie negli ambienti proletari e piccolo borghesi. In Donaggio memorialista la passione supera l'intelligenza ed egli sembra quasi riluttante a trarre le dovute conclusioni dalle esperienze che vive, e che ci è possibile valutare in modo più obiettivo nel confronto con pagine di altri garibaldini: si prenda il caso del colonnello Nicotera, per esempio, colui che guida il reggimento verso la linea del fronte lungo la costa del lago di Garda, esponendolo all'attacco delle cannoniere austriache. Un comandante cui Eugenio Checchi, nelle sue *Memorie di un garibaldino* così piacevolmente intrise di aceto toscano, non lesina pungenti frecciate⁸, ma sul quale non si legge, in Donaggio, nulla di men che rispettoso: «Il colonnello Nicotera se ne stava intrepido a cavallo, fumando il zigaro, ad osservare come le cannoniere austriache tiravano; ma una cosa che non gli piaceva, era la gran quantità degli oggetti sparsi al suolo. Arrabbiato ordinò che nel domani si facesse la rivista del bottino, cioè che ognuno deve esporre tutto quello che le [sic] era stato consegnato»⁹. Comunque, nonostante ciò, è difficile sottrarsi all'impressione che il colonnello fosse un personaggio alquanto curioso, un «miles gloriosus» di scarsa competenza militare, ma ottusamente ligio ai regolamenti; eppure nessun commento del triestino giunge a darne conferma. Che Donaggio sia stato talmente orgoglioso della sua camicia rossa e del proprio ruolo di soldato in un esercito italiano da vedere

tutto con ottimismo, sacrificando alla *pietas* patriottica ogni spirito critico? Un'ipotesi che non si deve escludere, se è vero che, come ammisero più tardi molti intellettuali triestini, da oltreconfine si guardava al Regno con sognante idealizzazione¹⁰.

In Donaggio, per qualificare meglio la breve cronaca, l'autobiografismo consueto della memorialistica garibaldina si riduce ad una attenzione ai dettagli, a tratti pedantesca ancorché non priva di una certa freschezza come spesso accade quando l'attrazione per le piccole cose e il gusto delle esperienze minime del quotidiano si traduce in un frizzante impressionismo. Ciò non toglie che, nel suo caso, le descrizioni siano spesso grigie e monotone, in un discorso veramente «alla buona», senza capacità cioè di volo ideologico-letterario o di più ampie prospettive politiche o umane; e nonostante ciò, l'aneddoto a volte si scolpisce nel ricordo del lettore. Come nell'episodio in cui Donaggio fa appello, di fronte al nemico, al dovere di clemenza verso i prigionieri: «uno fra i militi ci minacciava con la baionetta; ma fatti alcuni passi incontrai un tenente dei cacciatori; mi avanzai ad esso e col saluto militare le dissi, che si intendeva di esser rispettati come furono rispettati i prigionieri austriaci e così fu»¹¹; o quando fa balenare il lampo minaccioso di una condanna per tradimento sui cavallereschi scenari della guerra: «prima di arrivare costì, il comandante invitò a sortire dalle file tutti i triestini, trentini, istriani e dalmati. Io in quel momento ero sordo, ma non lo furono così 8 o 10 individui che sortirono, chi sa con quali speranze: un picchetto di soldati li condusse in luogo più sicuro e non so cosa avvenne di loro»¹². Anche il massimo tema della memorialistica garibaldina, l'evocazione dell'Eroe, assume in lui contorni modesti e tinte opache. Garibaldi è visto di scorcio e anch'egli ridotto ai colori ingialliti di un'oleografia casalinga, il carattere prevalente di questa cronaca: «fra i volontari vi erano diversi che avevano fatto le campagne del 59 e del 60; e per lo più si intratteneva con questi a discorrere sulle guerre, sulla persona del generale Garibaldi. Uno ci diceva: 'Lo vedrete quale entusiasmo produce nell'animo al solo vederlo; bisogna vederlo sul campo poi, che ...', in quel mentre tutti i garibaldini si misero a correre verso i posti delle sentinelle ad osservare una carrozza che passava a gran trotto; era la carrozza che conduceva il generale Garibaldi a Desenzano, rasentando il nostro accampamento. Lo accogliemmo gridando evviva con tutta la forza dell'animo nostro [...]. Tutti corremmo verso l'alloggio ad acclamarlo: egli venne sul poggiolo interno e guardandoci un poco disse che le nostre grida erano intese dal nemico e ci ordinò il silenzio e di recarsi al nostro posto. Io rimasi a bocca aperta; non sapevo se gridare o piangere; tanta era la contentezza che provai nell'aver veduto il generale Garibaldi»¹³. Quando poi si viene, nelle righe successive, alla descrizione dell'uomo, Donaggio cede la parola ad Achille Bizzoni, l'autore di *Impressioni di un volontario dell'esercito dei Vosgi*, presentandoci un medaglione dell'eroe stanco e invecchiato e nondimeno irriducibile paladino della causa della libertà. Meno controllata l'ultima pagina, che descrive il ritorno a casa. Donaggio, che si è dichiarato suddito italiano, viene avviato, conclusa la prigionia, verso le terre del Regno e, sfiorando Trieste col treno, prorompe in un grido di entusiasmo: «un solo momento la vidi e come un pazzo mi misi a gridare; *eccola, eccola*; cosa? Mi domandò il mio vicino; *Trieste, la mia patria* [...]»¹⁴.

Diverso il discorso da fare a proposito di Filippo Zamboni, che mette in luce ben altra consapevolezza patriottica e assai più spiccate capacità espressive. Nei suoi *Ricordi del battaglione universitario romano (1848–1849)*¹⁵, stesi anch'essi alla fine dell'Ottocento e pubblicati postumi, Zamboni racconta, nella consueta prospettiva autobiografica, uno degli episodi più fulgidi del Risorgimento «democratico»: la difesa della Repubblica romana¹⁶. Zamboni (1826–1910), nato a Trieste dove il padre svolgeva le funzioni di Console generale pontificio, ma studente a Roma durante il grande incendio del 1848 – personaggio «mal conosciuto dall'Italia», specifica Silvio Benco, ma «amato egualmente dal Carducci e dal Rapisardi»¹⁷ –, è inizialmente membro della guardia civica concessa da Pio IX, ma alla notizia della rivoluzione di Vienna si arruola nel Battaglione Universitario, che, prima del clamoroso voltafaccia del Papa, è posto in marcia verso il Veneto. Ad Ancona si vestono le uniformi, e poi in colonna verso Bologna e Ferrara, ancora in possesso della guarnigione austriaca. Quindi a Padova, dove il battaglione è impegnato in esercitazioni di tiro, insieme agli studenti veneti che avevano già combattuto («e noi li invidiammo moltissimo»¹⁸). Promosso tenente, rifiuta di essere collocato, per interessamento del padre, al seguito dello Stato maggiore e a Cornuda, agli inizi di maggio, vive la prima scaramuccia con gli austriaci. Prevale intanto, fra i volontari, la sensazione di essere soli e abbandonati: la guerra di popolo fa paura alle teste coronate, ancora ossessionate dall'incubo dell'89 («certo nel campo di Carlo Alberto era stabilito il nostro sterminio, perché era interesse di disfarsi dei volontari indisciplinati che non pensavano che a battersi e a liberare l'Italia e non all'annessione a uno stato piuttosto che all'altro [...]. Emissari, agenti sobillatori spediti dal Piemonte a confortarci produssero la quasi dissoluzione dei corpi volontarj [...].»¹⁹). Poi il battaglione accorre verso Venezia insorta e viene schierato a Vicenza dove il 20 maggio si scontra con gli austriaci che, prima respinti, riescono infine a prevalere. Sconfitta, resa (con l'impegno di non combattere per tre mesi) e ritorno a Ferrara, con finale acuartieramento a Bologna. Cessa così la breve campagna anti-austriaca del Battaglione romano. Intanto però a Roma gli avvenimenti maturano, per precipitare alla fine di novembre con l'assassinio di Pellegrino Rossi e la fuga del Papa. La proclamazione della Repubblica Romana, il 9 febbraio 1849, trova il battaglione (odiato dai clericali) in via di ricostituzione. I soldati hanno eletto un comandante, il professore di Diritto romano Pasquale De Rossi, e si preparano a combattere contro i nemici della Repubblica. Il 25 aprile 1849 giunge la notizia che i francesi sono sbarcati a Civitavecchia. Zamboni verrà eletto capitano della I compagnia e sarà in prima linea nella difesa di villa Pamphili, dove subisce l'attacco micidiale dei francesi. L'11 giugno è impegnato nei combattimenti sui monti Parioli, una delle estreme difese di Roma accerchiata. Dopo le due giornate di duro bombardamento del 29 e del 30 giugno, nella consapevolezza che ogni ulteriore resistenza era impossibile, venne pubblicato lo storico decreto del 1 luglio 1849 che metteva gloriosamente fine alla breve esperienza repubblicana: «l'Assemblea Costituente cessa una difesa diventata impossibile e sta al suo posto». Esiliato da Roma Zamboni finisce, per ironia della sorte, professore di italiano all'Accademia di commercio a Vienna, dove trascorrerà il resto della sua vita. Qui lo raggiunse il decreto a firma di

Umberto I che, nel 1879, lo reintegrava nel grado «militare onorario» di capitano. Così, a grandi linee, i *Ricordi* che, curati dalla moglie Emilia, sono completati da una raccolta di documenti e di schede, e da un interessante *Diario di Caprera*, resoconto di una visita a Garibaldi nel 1872: «Vengo a offrirLe la bandiera del nostro Battaglione», racconta Zamboni dell'indimenticabile incontro, «tutti la vorrebbero per portarla in piazza. – No, no, tenetela voi. È in buone mani. Non la restituite che quando verrà un governo degno dell'Italia»²⁰. Bandiera che, per la cronaca, venne donata al Comune di Roma nel 1876.

Molti gli episodi che rimangono impressi di queste pagine dalla scrittura sciolta ed elegante, simpaticamente discorsiva, e non priva, pur nel calore dell'entusiasmo patriottico, di risvolti di bonaria ironia, soprattutto dei confronti di certi commilitoni troppo pronti alla vanteria. Poco interessato alla descrizione delle battaglie, Zamboni dà il meglio di sé in certi ritratti pieni di simpatia e appena illezirosità da una punta di patetico: quello di Minowski, «polacco ma romanescamente educato»²¹, o di Goffredo Mameli, di cui viene descritta la morte²². Ma è Garibaldi, naturalmente, il grande trascinatore, l'emblema stesso dell'epica patriottica e della rinascita nazionale, a fare la parte del leone: Zamboni ci propone così anch'egli qualche tessera del mosaico che contribuì a formarne l'impareggiabile profilo eroico, secondo quei processi di «invenzione» di cui ha scritto Lucy Riall²³, e che rivelano certo una precisa e studiata intenzionalità, ma che pure non mancano di un substrato di indiscutibile verità storica. Marciando verso porta San Pancrazio, racconta Zamboni, «ci venne incontro Garibaldi, solo e a piedi, dimesso, bello, con lo squadrone sotto il braccio. Il Pallavicini gli gridò: 'Vedete Generale che, come ho promesso, vi conduco i migliori giovani che vogliono combattere e morire' e non so quante altre frasi vanitose. Certo è che il generale mostrò in viso noja e disprezzo, e senza badare a lui si rivolse a me [...] e con lo sguardo che magnetizzò le masse ci vide passare»²⁴. Oppure, e chiudiamo con questo scorcio, ci viene offerta l'istantanea del generale e dei suoi fedelissimi colti nel mezzo dello scontro di Villa Pamphili: «Vidi il sangue freddo di Garibaldi che a chi ritornava, diceva: sei di Garibaldi, dunque alla bajonetta! Vidi il suo bravo moro fedele Andrea Anghiar che gli stava vicino, un essere solo col suo cavallo che di quando in quando correa col suo *lasso*, poi tornava tirandosi dietro a rimorchio il corpo d'un Francese. Vidi l'Annita che dava acqua e vino ai feriti e faceva ciò che poteva. Tutte cose che mi rimasero impresse, quasi come ora, fotografie istantanee che solamente più tardi mi si svolsero nella mente»²⁵. Poi, dopo tanta epica – ed è l'epica malinconica e coinvolgente di una gloriosa sconfitta²⁶ – la «prosa» della vita viennese, a osservare da lontano il farsi di quella nazione che certamente Zamboni, da bravo mazziniano, avrebbe voluto diversa e migliore: si spegnerà infatti, come abbiamo detto, nel 1910, l'anno stesso in cui sulla «Voce» del 1° dicembre, Giovanni Amendola, stigmatizzando la pochezza della classe dirigente e l'inesistenza di una vera «nazione», avrebbe scritto: «L'Italia come oggi è non ci piace». Difficile dire quanto capisse dell'Italia, patria remota ed amata, l'esule triestino, che, quasi a compensazione della forzata lontananza, si sforzò per molti decenni di mantener vivi i contatti con quell'uomo, il Generale, il cui mito finisce per fare tutt'uno con quello della sua propria battaglia

giovinezza. Un esule addolcito tuttavia, in quell'esilio quasi beffardo, da qualche piccola consolazione del cuore: «giunto a Vienna» – scrive Zamboni nel 1873 – «andai da uno dei primi negozianti di semi, di quelli che se intendono anche di botanica. Gli chiesi de' semi di fiori, di bellissimi fiori, per un terreno molto sassoso. – «per dove?» – «Per un'isola granitica...». Io esitava, poi: «...per Caprera» – «Caprera?» – «Per Garibaldi» – «Ah Caripaldi?» – «Sì». – Io fra me diceva: spero che non mi farà uno scherzo politico, che non mi darà della gramigna e dell'erba bettonica. Attesi che cogliesse qua e là certi granelli dai semenzai, che li guardasse con la lente, li rifiutasse, cambiasse, mischiasse e me ne facesse un gran pacco. Avutolo: «Quanto debbo?» – «Nulla, per Garibaldi» – Oh, piansi davvero e mi sentii con orgoglio italiano pensando che un tal nome che ufficialmente passava allora per quello d'un *Räuberhauptmann* (capo di briganti) avesse tanta potenza presso gli onesti cittadini»²⁷.

NOTE

¹ Simone Volpato, *Petrarca, Winckelman, Trieste e la Patria del Friuli: la biblioteca di Domenico Rossetti*, Udine, Del Bianco ed., 2010. p. 77.

² Giorgio Negrelli, *Trieste nel mito*, in Finzi, Magris, Miccoli, a cura di, *Il Friuli Venezia Giulia*, Torino, Einaudi, 2002. Vol. II, P. 1345.

³ Scipio Slataper, *Lettere triestine*, Trieste, Dedolibri, 1988. P. 42.

⁴ Silvio Benco, *Trieste* (1910), Trieste, «Lafanicola» – Ed. «Italo Svevo», 1973. P. 92.

⁵ Attilio Tamaro, *Trieste – Storia di una città e di una fede* (1930), Milano, I.E.I., 1946. P. 177.

⁶ Per un aggiornato discorso generale, completato da una ricca bibliografia, si veda Anco M. Mutterle, *La letteratura garibaldina*, in Id., *Narrativa e memorialistica nell'età romantica*, in A. Balduino, a cura di, *Storia letteraria d'Italia – L'Ottocento*, tomo II, Padova, Vallardi-Piccin, 1990

⁷ *Memorie garibaldine e altri scritti di Rodolfo Donaggio tipografo triestino*, a cura di E. Guagnino, Trieste, Edizioni l'Asterisco, 1973.

⁸ Ecco alcuni quadretti che compongono il ritratto del personaggio, nell'edizione delle *Memorie* che si legge in G. Stuparich, a cura di, *Scrittori garibaldini*, Milano, Garzanti, 1948. L'ultima edizione delle *Memorie* pubblicata nel corso dell'Ottocento risale, possiamo aggiungere, al 1888 e non è quindi escluso che Donaggio le abbia conosciute: «Il colonnello Nicotera ci aspettava a cavallo col suo splendido [sic] uniforme, e circondato dagli aiutanti. Aveva la smania dei discorsi, e in cotesto giorno pure ce ne volle imbastire uno de' suoi soliti» (630). E quindi, a proposito della marcia lungo le sponde del lago: «Un altro comandante che avesse saputo il suo mestiere ci avrebbe ricondotti subito indietro; il Nicotera invece preferì di accettare la sfida, quantunque per mancanza di cannoni non potessimo rispondere al fuoco [...]. Debbo dire a onor del vero che il colonnello rimase a cavallo intrepido, e fumando tranquilla mente il suo sigaro mentre le granate volavano: quello che è giusto è giusto [...]. Ma su lui ricade la responsabilità di cotesto assalto improvviso [...]: il Nicotera scelse la strada che costeggia il lago, invece di scegliere i sentieri sicurissimi nei quali saremmo stati protetti dalle colline» (pp.632–633). Critica aperta e puntuale che trova in Donaggio solo una flebile eco: «più tardi ci dissero che il colonnello avrebbe potuto farci passare per altre vie, oppure di notte e così scansare questo, dirò così, sconcerto; per buona sorte nessuna granata venne a colpirci» (p. 43).

⁹ *Memorie garibaldine e altri scritti di Rodolfo Donaggio tipografo triestino*, cit., p. 43.

¹⁰ Si tenga presente per esempio ciò che scriveva Giani Stuparich sulla «Rivista di Milano» il 5 ottobre 1920 («Irredentismo superato»), eloquente testimonianza dello shock provocato dal contatto

con l'Italia vera dopo aver tanto sognato un'Italia idealizzata: «molte energie e molte volontà nei paesi redenti, sono deluse e soffocate da queste varie Italie (l'Italia podagrosa della burocrazia, l'Italia malfida del commercio pitocco, l'Italia stronfia della retorica di piazza e di palazzo) e non desiderano che di liberarsene; e non stimano finito il compito del loro irredentismo, come da qualche parte si pretende, nell'adagiarsi alla burocrazia italiana dopo aver combattuto contro quella austriaca, nell'uniformarsi al confusionismo delle idee dopo aver vinto il confusionismo delle coscienze».

¹¹ *Memorie garibaldine e altri scritti di Rodolfo Donaggio tipografo triestino*, cit., p. 48.

¹² Ivi, p. 51.

¹³ Ivi, pp. 41–42.

¹⁴ Ivi, p. 60, nota 30. Si tratta in realtà della conclusione di una seconda redazione del memoriale, che pochi particolari, indicati in nota dal curatore, diversificano da quella pubblicata.

¹⁵ Filippo Zamboni, *Ricordi del battaglione universitario romano (1848–1849)*, a cura di Emilia Zamboni, prefazione di Ferdinando Pasini, Trieste, ed. Parnaso, 1926.

¹⁶ Episodio per il quale non si può non rimandare, per una completa informazione storica, al documentatissimo *Storia avventurosa della Repubblica romana: repubblicani, liberai e papalini nella Roma del '48*, di Stefano Tomassini, Milano, Il Saggiatore, 2008.

¹⁷ Silvio Benco, *Trieste*, cit., p. 126.

¹⁸ Filippo Zamboni, *Ricordi del battaglione universitario romano (1848–1849)*, cit. p. 54.

¹⁹ Ivi, p. 65.

²⁰ Ivi, p. 126.

²¹ Ivi, p. 96.

²² Ivi, pp. 109–110.

²³ Lucy Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Roma–Bari, Laterza, 2007.

²⁴ Filippo Zamboni, *Ricordi del battaglione universitario romano (1848–1849)*, cit. p. 89.

²⁵ Ivi, p. 91.

²⁶ Su questo tema imprescindibile Mario Isnenghi, *I due volti dell'eroe. Garibaldi vincitore-vinto e vinto-vincitore*, in Bertelli e Clemente (a cura di), *Tracce dei vinti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

²⁷ Filippo Zamboni, *Ricordi del battaglione universitario romano (1848–1849)*, cit., p. 132.

14 dicembre 1865: La visita di Francesco Giuseppe al Secondo Parlamento ungherese e la sua eco nella stampa del tempo

GIOVANNI LANZA

NEL DICEMBRE DEL 1865 L'IMPERATORE D'AUSTRIA, FRANCESCO GIUSEPPE SI RECÒ A BUDAPEST PER L'INAUGURAZIONE DEL COSIDDETTO «SECONDO PARLAMENTO UNGHERESE». COSIDDETTO PERCHÉ IN REALTÀ LA MAGGIOR PARTE DEI DEPUTATI UNGHERESI CHE NE FECERO PARTE ERANO GLI STESSI PRESENTI NEL 1861. Anche Elisabetta d'Ungheria avrebbe visitato l'Ungheria, ma solo in seguito, dato che il 13 dicembre si trovava a Monaco di Baviera. Gli stati d'animo dei due regnanti erano fortemente diversi. L'idea di visitare Budapest mise di buon umore l'imperatrice, la quale amava molto quel Paese e quel popolo. Aveva imparato l'ungherese grazie a Ida von Ferency, la quale era in ottimi rapporti con il conte Andràssy che tanto stuzzicava le fantasie della sovrana. Elisabetta lo aveva conosciuto ad una festa di corte ed era rimasta molto colpita dal fascino del nobile ungherese nei quali occhi vedeva lo spirito e il temperamento del popolo magiaro. Per Sissi gli ungheresi si comportavano come i principi delle fiabe e quel Paese altro non era che una terra remota che poteva ospitare i suoi sogni. Francesco Giuseppe invece, vedeva gli ungheresi in un altro modo: come cavalli selvatici che prendevano facilmente la mano e che era difficile domare, che non tolleravano le briglie tirate e che bisognava guidare a briglie allentate.

Gli eventi storici stavano forzando l'Imperatore d'Austria a scendere a compromessi con gli ungheresi. Il potere centralizzato di Vienna veniva attaccato da tutte le minoranze dell'Impero le quali auspicavano un'ampia autonomia se non addirittura l'indipendenza. Il contesto storico dell'epoca veniva così riassunto da «L'Osservatore Romano»: *«Continuano nelle diete austriache le discussioni sulla questione nazionale. Nelle province slavo-tedesche, in Boemia e Moravia, gli sforzi del Partito tedesco per fare adottare indirizzi di protesta contro il manifesto, che*

*sospese la Patente di febbraio, non hanno avuto alcun effetto. Il contrario però, interviene nelle province esclusivamente tedesche».*¹

La Patente di febbraio altro non era che la Costituzione imperiale del 1861 proclamata in revisione del Diploma di ottobre², come insieme di Leggi irrevocabili dello Stato. La Patente stabiliva un Parlamento bicamerale chiamato *Reichsrat*, con i rappresentanti della Camera alta nominati dall'Imperatore e della Camera bassa con deputati indirettamente eletti. I delegati della Camera alta rappresentavano le più alte cariche ecclesiastiche, le famiglie nobiliari e grandi cittadini. La Camera bassa poteva contare su 343 deputati, 120 rappresentanti per l'Ungheria, 20 per Venezia e i restanti 203 di origine non ungherese. L'Imperatore poteva «controllare» l'operato della Camera bassa nominando più deputati nella Camera alta. La responsabilità del nuovo Parlamento si divise in due sezioni, una maggiore, che riguardava questione che colpivano l'intero Impero, ed una minore con la quale la dieta ungherese poteva confrontarsi. Maggiori furono le responsabilità del Parlamento, anche se ancora una volta erano sostanzialmente soggette all'Imperatore³.

Il giornale ungherese che diede grande risalto alla visita di Francesco Giuseppe, fu il *Pesti Napló*⁴, quotidiano di elevata tiratura e diffusione nazionale. Fu il più popolare giornale ungherese e sosteneva la politica di Ferenc Deák già prima che il suo Partito salisse al governo ed ebbe una grandissima influenza soprattutto sulla media aristocrazia. Il quotidiano venne fondato nel 1850 attraverso delle sovvenzioni ottenute dal governo di Vienna che aveva appena stroncato la rivoluzione ungherese. Sovvenzioni terminate lo stesso anno perché il giornale seguì una direzione «nazionale». Dopo il periodo di «Assolutismo» e dopo il Compromesso storico, Kemény Zsigmond (editore dal 1855) portò il giornale alla grande fama nazionale tanto da diventare il quotidiano più rispettato del Paese. Il Partito di Deák crebbe intorno a questo giornale che ne fu il principale mezzo di comunicazione e propaganda fino alla «fusione» del 1875. Kemény e Deák, entrambi seguaci di Kossuth durante la rivoluzione del 1848–49 godettero di un'amnistia che li permise di tornare in patria. Pur abbandonando la pista della rivoluzione armata furono i fautori della cosiddetta «resistenza passiva» all'assolutismo asburgico. «L'importante è tenere vivo l'entusiasmo per le costituzioni liberali», così citava in un suo editoriale Ferenc Deák sulle colonne del *Pesti Napló* nel 1858. Gli ungheresi portarono avanti una disobbedienza civile fino alle costituzioni promulgate dall'imperatore. Ma dall'aprile del 1865 le cose cambiarono. Deák scrisse il famoso «Articolo di Pasqua»⁵ pubblicato dal suo braccio destro Kemény attraverso il quale si invitava ad una politica più aggressiva nei confronti degli Asburgo. Ostentando rispetto e fedeltà verso la casata regnante si voleva testare la reazione del pubblico ungherese sulla proposta di Compromesso con gli austriaci⁶.

Nel dicembre del 1865 si sarebbe discusso appunto su questo. Nei giorni precedenti l'apertura dei lavori Buda e Pest⁷ erano addobbate a festa. Quando l'Imperatore arrivò nella città ungherese ci furono manifestazioni di giubilo più o meno spontanee e la gente afflù verso il castello *Offen*, acclamando Francesco Giuseppe Re d'Ungheria. I giornali dell'epoca diedero molto risalto all'avvenimento descrivendolo nei minimi dettagli. Alle nove la piazza antistante al castello era ingombra di gente; dopo le nove arrivarono le corporazioni con le bandiere, studenti e bor-

ghesi con sciarpe tricolori (rosse, bianche e verdi) per schierarsi lungo il passaggio al castello. Alle dieci e mezzo arrivarono gli equipaggi dei magnati, dei deputati, dei militari, tutti in abiti di gala. La sala del trono si riempì subito ed aveva un aspetto imponente. Le splendide decorazioni erano abbellite dallo sfoggio dei costumi e degli ornamenti. I deputati erano numerosissimi tra i presenti anche alcuni *risoluzionisti*⁸. Quando apparve il signor Ferenc Deák, principale fautore del futuro Compromesso Storico ed esponente del Partito nazionalista, fu accolto da degli *Eljen*⁹. Ad un lato della sala vi si era radunati l'eletta delle dame dell'aristocrazia ungherese, i giornalisti e parecchi stranieri. Alle undici e un quarto echeggiarono le note della marcia imperiale annunciando che l'Imperatore passava dai suoi appartamenti alla sala del trono. L'assistenza salutò l'arrivo di sua maestà gridando *Eljen* e agitando in aria i fazzoletti. Sua maestà, dopo aver salutato, si coprì e si sedette sul trono posto sotto un magnifico baldacchino e diede il via all'inaugurazione della dieta ungherese.

Francesco Giuseppe lesse dal trono un discorso della durata di venti minuti suscitando grande emozione fra i presenti che lo accolsero con grandi applausi. Lo riporto qui riassunto: *«L'Imperatore manifesta il desiderio di allontanare gli ostacoli ad una transazione, sorti finora principalmente dalle diversità dei punti di vista. S. M. accetta come punto di mossa la Prammatica Sanzione che garantisce ad un tempo i diritti autonomi dell'Ungheria ed il legame indissolubile di tutte le province della monarchia. In tal senso, sono da regolarsi innanzitutto le reciproche relazioni delle province della Corona ungherese. In prima riga, vuol essere attribuita importanza particolare alla trattazione degli affari comuni a tutte le province; la qual trattazione degli affari comuni a delle congiunture mutate, e per riguardo a diritti costituzionali, conferiti anche alle altre province dell'Impero, esige una nuova forma. Questi affari comuni sono designati nel Diploma di ottobre, e la loro trattazione solidale e costituzionale è adesso altresì un bisogno indispensabile di esistenza unitaria e di condizione dell'Impero, a cui ogni altro riguardo deve essere subordinato. Il Diploma di ottobre e la patente di febbraio, saranno assoggettati alla dieta per esaminarli ed accettarli, col'osservazione che, s'ella vede la necessità di proporre qualche modificazione, ciò debba essere fatto in maniera che risponda alle condizioni vitali della monarchia. A tale effetto la revisione delle leggi del 1848 è necessaria. Rimosse una volta tali difficoltà, il diploma dell'inaugurazione sarà comunicato e dopo l'incoronazione, altre proposizioni, per bene del Paese verranno fatte. L'Imperatore, finalmente, rammentando la grande disponibilità congiunta a tali compiti, dichiara aperta la sessione della dieta»*¹⁰. Un cronista francese inviato a Buda, scrisse che il discorso avvenne in lingua magiara e fu per questo che colpì profondamente l'animo dei presenti.¹¹ Le parole di Francesco Giuseppe fecero il giro d'Europa, ma è ovviamente nella pubblicistica ungherese che trovarono maggiore risonanza.

Il Pesti Napló riportò minuziosamente sulle sue pagine la conclusione dell'intervento del sovrano e il susseguirsi dei fatti.

Gli applausi che intervallarono le parole dell'Imperatore ripresero sempre più scroscianti alla fine del discorso quando Francesco Giuseppe, visibilmente commosso, si ritirava nei suoi appartamenti. Il pubblico restava sulla piazza attendendo l'uscita delle carrozze dei dignitari ed acclamando i personaggi più amati al loro passaggio.

Parte della folla si recava al Palazzo del Comitato, luogo di riunione della Camera Alta, altra gente invece, al Museo nazionale dove si trovava la camera eletta. Tutti i magnati, in gran parte militari, erano in gran tenuta. Il primate e il ministro conte Eszteházy furono acclamati al loro arrivo. Il conte Batthyány lesse una lettera con la quale il barone Sennyey venne nominato presidente della camera dei magnati. Sennyey prese il suo posto nel seggio e rilesse il discorso dell'Imperatore, dopodiché incominciò la seduta. Nella camera dei deputati Ferenc Deák venne accolto da grandi ovazioni, scelse il suo posto accanto al già citato Kemény Zsigmond nella grande sala del Museo, adibita con armi ungheresi e con la Corona di Santo Stefano ben in mostra. Il signor Bernath Zsigmond lesse il discorso dell'Imperatore ai deputati, molti erano speranzosi di giungere presto ad un compromesso e giuravano lealtà all'Imperatore¹². Secondo un giornalista de «L'Osservatore Romano» la voce dei deputati *risoluzionisti* tendenti ad una separazione integrale dell'Ungheria dall'Austria non trovò eco in Parlamento¹³.

In un editoriale Kemény Zsigmond così riassumeva la situazione dopo la visita dell'Imperatore: «...il 14 dicembre sarà per sempre una data importante per gli amici e i nemici dell'Austria, perché alla fine capiranno che l'Impero supererà con successo questo periodo di difficoltà con il sostegno dell'Ungheria»¹⁴.

L'apertura della dieta fu seguita da festeggiamenti in città, e la giornata si concluse con una fiaccolata alla quale parteciparono quattro mila persone, e con una serenata intonata da sei bande musicali. Prima di ripartire per Vienna, Francesco Giuseppe promise agli ungheresi che alla prossima visita avrebbe condotto anche l'imperatrice Elisabetta: «*Il viaggio sarebbe stato imminente*»¹⁵. Francesco Giuseppe ringraziò vivamente sia il borgomastro di Pest sia il podestà di Buda, dichiarandosi profondamente commosso e contentissimo di esser tornato nella città dei suoi discendenti. L'Imperatore ripartì da Budapest il 21 dicembre pieno di pensieri. Combattuto fra problemi famigliari e politici Francesco Giuseppe ancora non era conscio della catastrofe a cui l'impero si stava avvicinando. Occupato a badare allo scontro fra centralisti tedeschi e forze centrifughe provenienti dalle minoranze dell'Impero, non perdeva di vista la situazione geopolitica dell'Europa di quel tempo. Gli italiani e i prussiani si facevano sempre più minacciosi ed avevano dalla loro parte delle figure carismatiche provenienti proprio dall'Ungheria. Gli esuli irriducibili, «superstiti»¹⁶ della rivoluzione ungherese del 1848-49, ancora non si erano dati per vinti e continuavano la loro battaglia dall'esilio.

I seguaci di Kossuth stavano perdendo terreno in patria, ma allo stesso tempo ne acquistavano sempre più importanza all'estero, soprattutto in Italia dove molti esuli ungheresi, che avevano rinunciato all'amnistia dell'Imperatore, trovarono asilo politico. István Türr e Lajos Kossuth, scampati alla repressione asburgica, dopo l'Unità d'Italia vennero nominati grandi maestri dell'ordine massonico del Grande oriente ungarico; il generale che seguì Garibaldi nelle sue imprese fu eletto Gran maestro effettivo, Kossuth Gran maestro onorario¹⁷. Il compito era quello di distruggere l'*anciene regime* ovvero l'assolutismo asburgico. I due patrioti magiari, per volontà di Vittorio Emanuele II, organizzarono la legione ungherese in Italia¹⁸ che avrebbe dovuto combattere contro gli austriaci in un'eventuale invasione ita-

liana del Veneto e poi dell'Ungheria. In realtà tale legione non fu mai impiegata nelle successive battaglie risorgimentali italiane bensì nelle lotte contro il cosiddetto «brigantaggio» nell'Italia meridionale¹⁹. Alla legione ungherese nel nostro Paese si accompagnava ad un'altra legione creata in Prussia da György Klapka, un altro generale della rivoluzione ungherese del 1848–49. L'attività dei profughi magiari all'estero fu più che altro strumentalizzata dall'Italia e dalla Prussia come elemento di pressione sul governo austriaco.

Ma non erano solo gli estremisti di sinistra a preoccupare Francesco Giuseppe, anche i nazionalisti dovevano essere ancora conquistati del tutto, e non era una cosa scontata. Passato l'entusiasmo iniziale, l'imperatore tornò a Buda alla fine di dicembre, accompagnato questa volta dall'Imperatrice Elisabetta, e non fu solo una visita di piacere. Un corrispondente italiano racconta così gli avvenimenti: «*La dieta ungherese sembra decisa a respingere ogni revisione della legge del 1848 sino a che non abbia ottenuto un ministero nazionale*»²⁰. Secondo il giornalista il cancelliere d'Ungheria a Vienna, Von Majlath, avrebbe comunicato all'Imperatore che Fiume potrebbe essere dichiarato porto franco, ovviamente in funzione anti-austriaca²¹.

Gli ungheresi erano la minoranza più numerosa e più forte di tutto l'Impero, la loro pressione era forte, ma durante la Seconda (1859–60) e la Terza (1866) Guerra d'Indipendenza italiana restarono comunque sia fedeli all'Imperatore. La nobiltà magiara era pronta a conciliare i suoi diritti storici con le esigenze di sicurezza e la posizione di grande potenza dell'Impero, quando fosse stata ripristinata la costituzione del 1848 e fossero stati creati un Parlamento e un governo di un'Ungheria indipendente che si sarebbe legata all'Austria in un Impero dualistico. I radicali che credevano in Kossuth rivendicavano piena indipendenza e la fine della casata regnante d'Asburgo in Ungheria. Ma Ferenc Deák e Gyula Andrassy, del Partito Nazionale ungherese, vedevano nella sopravvivenza dell'Impero la sopravvivenza della stessa «grande Ungheria», la quale da sola non avrebbe potuto resistere ad un eventuale attacco da parte dell'Impero zarista. Secondo i nazionalisti si doveva raggiungere un'indipendenza, ma pur sempre all'interno di un forte Impero. Nel dicembre del 1865 i tempi per una tale svolta non erano ancora maturi, ma lo sarebbero stati presto. Francesco Giuseppe accordò formalmente agli ungheresi gran parte della costituzione del 1848, ma pretese la revisione di quelle norme che mettevano in discussione la sua autorità sovrana. Non voleva riconoscere alla nobiltà magiara, così come a tutti gli altri popoli, un governo responsabile di fronte al Parlamento. Per questo cercò di prendere tempo, scelse una soluzione di mezzo credendo che la situazione di stallo durasse a lungo. Le mire espansionistiche del pangermanesimo prussiano lo convinsero presto che il momento della resa «incondizionata» con gli ungheresi era più vicino di quanto abbia mai creduto. La sconfitta nella guerra del 1866 contro Prussia e Italia portò velocemente alla trasformazione dell'Impero asburgico in Austro-ungarico. Non ci fu una sollevazione popolare in Ungheria contro gli Asburgo. Kossuth e i suoi seguaci non riuscirono ad influenzare decisamente la politica interna del loro Paese, per questo il progetto di invasione e liberazione, appoggiato inizialmente anche da Garibaldi, dell'Ungheria venne definitivamente accantonato. Gli ungheresi riuscirono ad ottenere gran parte delle loro richie-

ste non attraverso una rivolta violenta bensì grazie alla diplomazia e alla debolezza dell'Austria sconfitta a Sadowa. Attraverso il «Compromesso storico»²² del febbraio 1867 si pose fine al centralismo tedesco-austriaco, ma si sancì solo in parte l'avvio di un Impero dualistico, unito dalla figura dell'Imperatore e da alcuni ministeri in comune. Chi fosse a capo di tali ministeri fu motivo di ulteriori attriti fra austriaci ed ungheresi, i quali compresero ben presto come i militari di Vienna non avrebbero ceduto facilmente campo sulla guida del ministero comune della Guerra. In Ungheria la decisione di legarsi all'Austria fu molto contestata dall'opposizione di sinistra. Kossuth dall'esilio inviò un articolo²³ dove criticava la linea politica intrapresa dai suoi ex seguaci. Deák si ritirò dalla vita politica per le critiche ricevute ed in seguito anche Kemény Zsigmond denunciò il Compromesso. Per l'Ungheria furono anni di difficile transizione fino a quando, nel 1875, il partito di centrosinistra guidato da Kálmán Tisza e il Partito nazionalista, si fusero²⁴ formando un governo più stabile che attraverso delle riforme innovative risanò il bilancio statale.

NOTE

¹ 14 dicembre 1865

² Ottobre 1860. Il governo degli Asburgo fu riorganizzato su una base aristocratico-federale, e le diete provinciali hanno avuto il potere di approvare leggi in cooperazione con l'Imperatore e il Reichstrat. Gli ungheresi avevano avuto uno status speciale.

³ Okey, Robin, *The Habsburg Monarchy c. 1765–1918: From Enlightenment to Eclipse*. (Palgrave Macmillan: NY) 2001.

⁴ «Diario di Pest».

⁵ «Easter Article», 16 aprile 1865.

⁶ Oggi i giornalisti lo chiamerebbero «Ballon d'essai».

⁷ Le due città erano ancora comuni distinti. Si unirono nel 1873.

⁸ Oltranzisti che volevano la costituzione del 1848 in tutte le sue forme.

⁹ In italiano: viva!

¹⁰ Pesti Napló 15 dicembre 1865, Osservatore Romano 18 dicembre 1865.

¹¹ Le Moniteur Universel, journal officiel de l'Empereur francais 21 dicembre 1865.

¹² Nel Parlamento 1865–68 il Partito di Deák rappresentava la maggioranza.

¹³ L'Osservatore romano, 20 dicembre 1865.

¹⁴ Pesti Napló 16 dicembre, «A magyar királyi trónbeszéd».

¹⁵ Riportato su «Il Giornale di Roma» 19 dicembre 1865.

¹⁶ Coloro che non furono impiccati ad Arad e che rifiutarono ogni tipo di amnistia.

¹⁷ Luigi Troisi: «La Massoneria, profilo storico-cronologico», Bastogi editore.

¹⁸ A Piacenza.

¹⁹ *Brigantaggio* per il nuovo Stato italiano, lotta contro la *piemontesizzazione* per la resistenza filoborbonica.

²⁰ Da Vienna il corrispondente de «Il Giornale di Roma», 29 dicembre 1865.

²¹ Il porto di Fiume avrebbe potuto fare concorrenza sleale al porto di Trieste.

²² In ungherese Kiegyezés, in tedesco Anschluss.

²³ «Lettera di Cassandra».

²⁴ «Szabadelvű Párt» tradotto «Partito Liberale».

Nei secoli fedeli: i Carabinieri nell'immaginario letterario dell'Italia unita

*Era un nasone spropositato,
che pareva fatto apposta
per essere acchiappato dai carabinieri¹*

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

UNA NAZIONE È RAPPRESENTATA DA UNA SERIE DI ELEMENTI CHE NE DETERMINANO L'IDENTIFICAZIONE A LIVELLO INTERNO (NAZIONALE) ED ESTERNO (INTERNAZIONALE, SOVRANAZIONALE), CONDIZIONANDO SOVENTE I GIUDIZI E PREGIUDIZI SUI PROPRI COMPONENTI, SPESSO CREANDO STEREOTIPI DIFFICILI DA SRADICARE (ITALIANI PIGRI, MANGIA MACCHERONI, PER POI – ALL'INTERNO DELLA PENISOLA – PASSARE A CITARE LA MALIZIA TRUFFALDINA DEI NAPOLETANI, L'AVARIZIA DEI GENOVESI, LA VOLGARITÀ DEI LAZIALI, E COSÌ VIA) CHE A LORO VOLTA POSSONO DIVENIRE ARGOMENTO DI DISCUSSIONE O DI RIFLESSIONE LETTERARIA E ARTISTICA IN SENSO LATO.

L'Italia prerisorgimentale presenta, agli occhi dello storico, una complessa rete di autorità poliziesche che nell'intricato sistema di relazioni tra i vari Stati preunitari (gli Stati e Staterelli che tanto spesso abbiamo sentito citare nelle aule scolastiche) doveva assicurare un ordine *armato*, che definiremmo piuttosto *blindato*, se non fosse per una serie di punti deboli che poi generarono serie spaccature di grande ausilio per la nascita del nuovo Regno.

Certo è che le forze armate *regolari* rappresentarono sempre, per i cosiddetti *patrioti* (un tempo considerati più o meno alla stregua di feroci terroristi), un pericolo, una minaccia, il vero nemico da battere, non sui campi di battaglia come avveniva contro gli eserciti (borbonico, papalino, etc.), ma nella quotidianità dei rapporti personali, nell'atmosfera che intorno ai membri delle associazioni segrete si faceva di giorno in giorno più tesa, man mano che si avvicinava il momento dell'azione. Nelle biografie di grandi e piccoli personaggi del Risorgimento non sono rari i riferimenti ad arresti, perquisizioni, incarceramenti, ad anni passati a eludere l'occhio attento delle spie, degli agenti in borghese. La stessa armata garibaldina, alla fine dell'impresa unitaria, fu in qualche modo posta davanti alla possibilità di

scegliere come proseguire la carriera militare: da un lato la regolarità, l'integrazione nell'esercito del nuovo Stato, dall'altro la macchia, il banditismo, o l'emigrazione in meno stabili lande (il Sudamerica era ancora fertilissima terra di rivoluzioni).

Nella sesta parte del *Gattopardo* troviamo più di un passo a commento di come la veloce impresa dei Mille e le possibili conseguenze negative di sviluppi *garibaldini* sul Regno appena faticosamente costituito (e in via d'espansione, del resto, dato che siamo nel 1862) avessero dovute essere ridimensionate:

«Ed aspettiamo anche il colonnello Pallavicino, quello che si è condotto tanto bene ad Aspromonte.»

Questa frase del principe di Ponteleone sembrava semplice ma non lo era. In superficie era una costatazione priva di senso politico tendente solo ad elogiare il tatto, la delicatezza, la commozione, la tenerezza quasi, con la quale una pallottola era stata cacciata nel piede del Generale; ed anche le scappellate, inginocchiamenti e baciamani che la avevano accompagnata, rivolti al ferito Eroe giacente sotto un castagno del monte calabrese e che sorrideva anche lui, di commozione e non già per ironia come gli sarebbe stato lecito (perché Garibaldi ahimé! era sprovvisto di umorismo).

(...)

In fondo al cuore del Principe, poi, il Colonnello si era «condotto bene» perché era riuscito a fermare, ferire e catturare Garibaldi e ciò facendo aveva salvato il compromesso faticosamente raggiunto fra vecchio e nuovo stato di cose.²

La legittimazione del nuovo Stato passava innanzitutto per la credibilità dell'ordine costituito, che in realtà avrebbe avuto ben poche speranze di far breccia nei cuori degli aristocratici siciliani:

«Ma insomma, cavaliere, mi spieghi un po' che cosa è veramente essere senatori. La stampa della passata monarchia non lasciava passare notizie sul sistema costituzionale degli altri stati italiani (...). Cosa è? un semplice appellativo onorifico, una specie di decorazione? o bisogna svolgere funzioni legislative, deliberative?»³

Chiede il Principe di Salina al *Piemontese*, rappresentando agli occhi di Chevalley quella sfiducia nelle istituzioni che in qualche modo contraddistinguere a lungo la fragilità propria della stessa costruzione di una identità nazionale, come del resto avrebbe scritto – qualche decennio dopo Tomasi di Lampedusa – anche Ernesto Galli della Loggia:

È proprio questo vuoto verificatosi (...) sul crinale tra la società e lo Stato che spiega – o almeno contribuisce a spiegare – l'influenza, il prestigio e la popolarità simbolico-ideologica che nella vicenda dell'Italia unita si sono guadagnati, e attraverso tutti i cambiamenti di regime continuano a godere, la Chiesa con il clero da un lato, e l'arma dei Carabinieri dall'altro. (...) L'una e l'altro, e insieme i Carabinieri, costituiscono nel caso italiano una sorta di surrogato. Incorporano e rappresentano innanzitutto, una somma di istituzionalità, sono un'istituzione per antonomasia: regole precise, prevedibilità ed affidabilità di comportamenti, spirito di corpo con relativa compattezza gerarchica, esplicitazione immediata dei valori e dei fini collettivi al cui servizio si è posti. (...) Fatto

sta che nel panorama italiano Chiesa e Carabinieri rappresentano da 150 anni gli unici autentici referenti istituzionali, le uniche due istituzioni realmente tali (...) alle quali sia lo Stato che i cittadini pensano di rivolgersi nei momenti di massima crisi della compagine nazionale, allorché niente altro sembra più in grado di esistere e di resistere.⁴

Da un preesistente – fondato nel 1814, dunque circa mezzo secolo prima del Regno d'Italia – corpo di gendarmeria⁵, dunque, si sviluppa una delle istituzioni più salde e meritevoli di fiducia della nostra storia nazionale, che si vedrà subito impegnata a cercare di risolvere il problema del brigantaggio nei territori appena entrati a far parte del nuovo Regno, ferita *esposta* della più complessa *questione meridionale*: è questo forse il periodo più critico per la reputazione della *Benemerita*, che deve contrastare un fenomeno in qualche modo nato sia da quanto restava delle sovrastrutture politiche dei precedenti stati nazionali, sia dalla effettiva situazione di disagio delle masse meridionali, che dunque avvertivano nelle divise dei tutori dell'ordine un vessillo di odiosa dominazione, spesso aggravata dalle circostanze contingenti, la legge militare che doveva mantenere l'ordine nel Sud ribollente di sedizioni e rivolte (epicentro l'altrimenti apparentemente sonnacchiosa Basilicata, vero labirinto di boschi e caverne, paradiso per i briganti come Carmine Crocco, che riuscì ad armare un piccolo esercito di più di duemila uomini), la difficoltà di comprensione e di comunicazione, le diverse strutture mentali e comportamentali di regioni davvero lontane le mille miglia.⁶ Echi di queste distanze incolmabili sono ancora vivi nelle pagine in cui Carlo Levi descrive il luogo del suo confino, nell'ancestrale e ancora immutabile – nonostante il progresso imposto dal regime mussoliniano – Lucania interna:

Per i contadini, lo Stato è più lontano del cielo, e più maligno, perché sta sempre dall'altra parte. Non importa quali siano le sue formule politiche, la sua struttura, i suoi programmi. I contadini non li capiscono, perché è un altro linguaggio dal loro, e non c'è davvero nessuna ragione perché li vogliano capire. La sola possibile difesa, contro lo Stato e contro la propaganda, è la rassegnazione, la stessa cupa rassegnazione, senza speranza di paradiso, che curva le loro schiene sotto i mali della natura.⁷

Nell'incomprensione che i contadini nutrono verso lo Stato è ben naturale che si faccia strada la sensazione di sentirsi sfruttati dai carabinieri che rappresentano una legge che punisce, piuttosto che un regolamento ben equilibrato tra diritti e doveri:

Il brigadiere dei carabinieri, finito di racimolare, a quel che si diceva, una quarantina di migliaia di lire in quel paese ormai troppo sfruttato, aveva chiesto di essere trasferito in un'altra sede più ricca.⁸

Il nuovo arrivato, armato di *idealismo e disinteresse*, non tarda ad *accorgersi di essere capitato in una miserabile tana di lupi e di volpi*⁹. Nelle righe seguenti Levi ci parla dell'amarezza del giovane carabiniere, la cui figura letteraria, sebbene appena de-

lineata, conserva una freschezza ed una genuinità che ritroviamo soprattutto nei ritratti dei bambini di Gagliano.

Del resto, è un fatto che la presenza capillare dei Carabinieri sul territorio italiano ne abbia predestinato l'adozione da parte della narrativa come di elementi che oseremmo dire ormai parte del *panorama italiano*. Con l'avvento della cinematografia prima e della televisione più tardi, anche la descrizione per immagini della realtà italiana avrebbe necessariamente incluso agenti, brigadieri, marescialli, fino a farne figure esemplari, veri e propri *caratteri*.

Uno dei primi grandi romanzi *polizieschi* della letteratura italiana contemporanea, *Il giorno della civetta* (1961) di Leonardo Sciascia, ha come protagonista un ufficiale dei carabinieri, il capitano Bellodi, che intende risolvere il caso affidatogli (l'omicidio di un imprenditore edile) con le armi del diritto, ma deve scontrarsi con un potente antagonista, il capomafia locale don Mariano Arena, di cui è evidente la colpevolezza, che pure è impossibile dimostrare, data la grande protezione di cui il mafioso gode ad ogni livello di autorità:

Ora, quasi a mezzo della licenza, da un fascio di giornali locali che il brigadiere D'Antona aveva avuto la buona idea di mandargli, apprendeva che tutta la sua accurata ricostruzione dei fatti di S. era stata sfasciata come un castello di carte dal soffio di inoppugnabili alibi. O meglio: era bastato un solo alibi, quello di Diego Marchica, a sfasciarlo. Persone incensurate, assolutamente insospettabili, per censo e per cultura rispettabilissime, avevano testimoniato al giudice istruttore l'impossibilità che Diego Marchica si fosse trovato a sparare su Colasberna (...).

La confessione resa al capitano Bellodi, aveva spiegato Diego, era dovuta a una sorta di ripicco: il capitano gli aveva fatto credere di essere stato infamato dal Pizzuco, e lui, accecato dall'ira, aveva voluto restituire il colpo; e si era infamato da sé, pur di dare guai al Pizzuco.¹⁰

Il romanzo si conclude con la determinazione del capitano Bellodi a ritornare in Sicilia, forse per tentare di cambiare il modo di pensare e di essere che aveva incontrati negli isolani, che pure non gli aveva impedito di amare l'isola:

«Mi ci romperò la testa» disse a voce alta.¹¹

Nel secondo *poliziesco* – o *carabiniere* – di Sciascia le velleità investigative e l'inventiva dei gendarmi sono assai più limitate, anche perché il vero investigatore del delitto che apre *A ciascuno il suo* è un dilettante, il professor Laurana, che suo malgrado finirà vittima dei carnefici dei suoi amici, Roscio e Manno, sulla cui morte il docente di liceo aveva indagato con perizia e lucidità d'ingegno. Il ritratto dei locali tutori dell'ordine si rivela assai diverso da quello del capitano Bellodi:

E quando passò, come ogni sera, il maresciallo dei carabinieri, il farmacista era completamente disposto a stare allo scherzo; e perciò, scherzosamente fingendosi in preda all'abbattimento e alla paura, gli rivolse la lagnanza che nel paese da lui tutelato una persona onesta, un buon cittadino, un buon padre di famiglia, venisse minacciato di morte come niente.

«E che è successo?» domandò il maresciallo, aspettando con faccia già divertita una qualche beffarda rivelazione. Ma si fece serio quando gli fu mostrata la lettera. Poteva essere uno scherzo, forse senz'altro lo era: ma il reato esisteva, la denuncia doveva farla.
(...)

«Eh no, la denuncia ci vuole: è la legge. Magari le eviterò il disturbo di venire in caserma, la scriveremo qui. Ma ci vuole. È cosa di un minuto, del resto».¹²

Questo anche a testimoniare come il giudizio sui Carabinieri non sia tanto entusiasta, come ci vuol far credere Galli della Loggia nella sua trattazione, ma presenti non pochi aspetti di critica. Del resto, non possiamo dimenticare che a partire dagli anni Cinquanta non furono poche le occasioni di scontro tra la sinistra e le forze dell'ordine, e quindi non furono rari i casi in cui queste ultime divennero simbolo del potere costituito nella sua versione meno *accettabile*¹³, come nei versi di pungente satira dedicati al Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa da Stefano Benni, ben prima che l'alto ufficiale dei carabinieri cadesse vittima del piombo mafioso:

Io sono l'Italia

CARLO, come il re del Piemonte

della nostra bianca e fiera montagna

ALBERTO come Sordi di Roma capitale

che se ne frega e magna

Dalla, com'è profondo il mare

che tutto ci circonda e bagna

CHIESA che sacra e secolare

*sulla via di Dio ci accompagna*¹⁴

L'immaginario letterario, dunque, presenta non una sola immagine stereotipata, ma un vero caleidoscopio di vizi e virtù, che ha poi attirato l'attenzione dello schermo, grande e piccolo: già agli inizi del secolo XX (e dunque agli albori del cinema) si realizzano pellicole ispirate alle imprese dei carabinieri (come il perduto *Briganti in Sardegna* del 1905, o *Il cuore più forte del dovere*, del 1907) o piccoli film di propaganda, ma non mancano le pellicole comiche (*Cretinetti carabinieri* è del 1912), quasi a rappresentare i filoni principali ancora oggi «in voga» nella presenza della *Benemerita* sugli schermi. Durante il ventennio fascista i carabinieri scompaiono dagli schermi, per tornare negli anni Quaranta, con un film ispirato a Salvo d'Acquisto (*La fiamma che non si spegne*, di Vittorio Cottafavi, 1949) e poi nella ben più nota opera di Germi, *In nome della legge* (1948, sceneggiatura di Giuseppe Mangione, Tullio Pinelli, Pietro Germi, Aldo Bizzarri, Federico Fellini), oltre ad apparire nei cosiddetti *film processuali*, la cui moda durerà almeno fino alla fine degli anni Sessanta. Nei primi anni Cinquanta, grazie anche alla sua simpatia che mescolava tratti di eleganza all'irruenza panica meridionale, Vittorio de Sica riesce a creare l'immagine confidenziale e familiare del sottufficiale dei carabinieri che rappresenta in maniera pacata l'autorità locale nel territorio ancora memore delle ferite della guerra, ma già rivolto con fiducia verso un avvenire di speranza e

di ricostruzione, nei film diretti da Comencini (*Pane amore e fantasia*, 1953 *Pane, amore e gelosia*, 1954), che renderanno davvero popolare il ruolo del carabiniere (agente, sottufficiale, ufficiale, etc.), interpretato da Nino Manfredi (*Il carabiniere a cavallo*, 1961 di Lizzani), dalla coppia De Sica-Totò (*I due marescialli* diretto da Sergio Corbucci nel 1961), Alberto Sordi (*Il disco volante*, 1964, regia di Tinto Brass), mentre sul fronte «serio» figura – tra gli altri – Franco Nero nella versione cinematografica del già citato romanzo di Sciascia (*Il giorno della civetta*, di Damiano Damiani, 1968) fino agli attuali Verdone, Montesano, Proietti, Insinna, a dimostrare la tenacia con cui sceneggiatori e registi si sono affezionati a questa versione tutta italiana del filone poliziesco¹⁵.

Anche grazie al cinema e alla televisione, i carabinieri spesso protagonisti di alcune indimenticabili pagine della letteratura dell'Italia unita, sono entrati a giusto titolo nel nostro immaginario, con il pennacchio dei tempi di Collodi, o con le divise più moderne degli anni Sessanta nei romanzi di Sciascia, e quando li vediamo controllare le strade, immobili e impettiti nelle lucenti e nere divise d'ordinanza, ci passa forse davanti agli occhi l'ultima, amara scena della *Cavalleria rusticana*, quando i gendarmi vengono ad arrestare compare Alfio, senza poter evitare che questi uccida compare Turiddu, portando sul palcoscenico una ventata di legalità nella calma soffocante dell'omertà in cui si svolge la terribile esecuzione.

NOTE

¹ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino 1982, p. 11.

² Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 194–5.

³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 160.

⁴ Ernesto Galli della Loggia, *L'identità italiana*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 153–4.

⁵ *Rientrato in Piemonte dopo la caduta di Napoleone*, Vittorio Emanuele I di Savoia costituì il *Corpo dei Carabinieri ispirandosi alla Gendarmeria francese*. (...) Nel giugno del 1814 fu stilato dalla Segreteria di Guerra (un equivalente dell'attuale Ministero della Difesa) un «Progetto di istituzione di un Corpo militare per il mantenimento del buon ordine» a firma del capitano reggente di Pinerolo, Luigi Prunotti. In diciotto articoli veniva redatto un regolamento che servì di base a successivi documenti. Il 16 giugno dello stesso anno fu completato un secondo studio, 'Il Progetto d'Istruzione Provvisoria per il Corpo dei Carabinieri Reali', controfirmato dal Generale d'Armata Giuseppe Thaon di Revel. (Cfr. Alessandro Politi, *Dalle origini alla lotta alla mafia*, in: http://www.carabinieri.it/Internet/Arma/Ieri/Storia/Vista+da/Fascicolo+1/01_fascicolo+1.htm)

⁶ Cfr., per una veloce ricognizione sulla ricezione letteraria del fenomeno, e non solo in ambiente italiano: Raffaele Nigro, *Il brigantaggio nella letteratura* in: <http://www.eleaml.org/sud/briganti/letteratura.html>

⁷ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1991, 67–8.

⁸ Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1991, 170

⁹ *ibidem*

¹⁰ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta* in: Id. Opere 1956–1971 (a cura di Claude Ambroise), Bompiani, Milano 2000, pp. 476–7.

¹¹ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta* in: Id. Opere 1956–1971 (a cura di Claude Ambroise), Bompiani, Milano 2000, p. 481

- ¹² Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo* in: Id. Opere 1956–1971 (a cura di Claude Ambroise), Bompiani, Milano 2000, pp. 784–5.
- ¹³ Bisogna però ricordare che ciò riguardava soprattutto la polizia (e la polizia politica in particolare), e persino in questo ambito ci furono risvolti sorprendenti, come negli *appunti in versi* che Pasolini intitolò *Il PCI ai giovani!!*: *Avete facce di figli di papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete paurosi, incerti, disperati / (benissimo) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori e sicuri: / prerogative piccoloborghesi, amici. / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte / coi poliziotti, / io simpatizzavo coi poliziotti! / Perché i poliziotti sono figli di poveri. / Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.* (Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1981, p. 151).
- ¹⁴ da *Le poesie del Generale* in: Stefano Benni, *Prima o poi l'amore arriva*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 73.
- ¹⁵ Che del resto non ha nulla da invidiare ai più prolifici autori inglesi, francesi o americani, se pensiamo alla tradizione che da Demetrio Pianelli, passando per Gadda e Sciascia, Scerbanenco e Olivieri, arriva fino agli ultimi successi di Camilleri.

La letteratura degli italiani e il lettore europeo

LUIGI TASSONI

I. QUEGLI IRREGOLARI EMBLEMATICI

PER UNA DI QUELLE IMPROBILI COINCIDENZE DELLA STORIA, LA MEMORIA DEI 150 ANNI DELL'UNITÀ ITALIANA S'INCROCIA CON IL PRESENTE NEL VENTENNALE DELLA RIUNIFICAZIONE TEDESCA, APRENDOSI L'IMPRESSIONE A UNO STRANO EFFETTO DI CONFRONTO CON L'ESTERNO, CHE FAVORISCE CONSIDERAZIONI PIÙ AMPIE E ALLO STESSO TEMPO PIÙ CENTRATE AL CUORE DELLE QUESTIONI UNITARIE (PER CIÒ CHE CI RIGUARDA, *SUB SPECIE LITTERATURAE*). A partire dal fatto che il tema dell'unità potrebbe costituire un indizio falso per chi un giorno si troverà a soppesare i caratteri della nostra contemporaneità. Falso non nel senso che l'Italia non sia davvero unita e la Germania idem; falso nel senso che proprio la nostra contemporaneità dovrebbe aver metabolizzato alcuni tratti concreti che consentano oggi di valutare un presupposto di unità a patto che in essa convivano le numerose istanze della multiformità, civili, storiche e linguistiche. Ovvero oggi sarebbe del tutto inutile aspirare ad una finalizzazione unitaria chiusa in se stessa, come sarebbe addirittura assurdo ignorare la composita mappa delle culture e dei linguaggi, che tentano di convivere «sotto lo stesso tetto». La cultura italiana, pur facendo dimorare in sé un insieme diversificato di tendenze, fattori, identità, nei suoi momenti di più alta coscienza per paradosso tende a occultare le irregolarità, le discrepanze, e a scambiare per disomogeneità il complesso di fenomeni che convivono nel fenomeno, di lingue che convivono nella lingua, e, anziché tutelare entrambe le realtà, tende ad abolire ciò che è apparentemente più fragile, in nome di una «norma», di un codice unico, tanto fittizi quanto pretestuosamente formali.

Se guardiamo a ritroso il corso della letteratura italiana, cogliamo il segno di un flusso deviato, come fosse un labirinto di occasioni mancate, secondo l'immagine che ci piacerebbe attribuire a un personaggio che, pur senza nascondere le sue passioni, ha pazientemente organizzato per l'Italia post unitaria quel vademecum che le avrebbe consentito di riconoscersi unitariamente in una presunta norma propria, fosse questa rispettata o tradita dai singoli episodi, che come un segreto palinsesto si muove sotto alle opere e all'operato degli autori italiani (quello stesso vademecum che ha spesso compromesso un'adeguata ricezione europea). Il personaggio è Francesco De Sanctis, e il vademecum è la sua celeberrima *Storia della letteratura italiana* (edita in due volumi negli anni 1870–1871), che rappresenta «uno fra i capolavori anche di scrittura del nostro Ottocento»¹ (l'espressione è di Gianfranco Contini).

Ora, l'operazione di De Sanctis fu profondamente revisionista perché rivide sotto una chiave unica e con l'evidente volontà della coerenza costruttiva quella letteratura così policentrica, che la critica di De Sanctis aveva partitamente problematizzato e posto sotto lente d'ingrandimento nel resto del suo lavoro di studioso. Come scrive René Wellek, per De Sanctis, la dinamica sarà la seguente: «Dopo Dante l'uomo medievale si disintegra. Petrarca (...) ha perduto l'equilibrio armonioso dell'uomo totale».² Si deve appunto a De Sanctis la chiave di lettura che per oltre un secolo, mentore l'abbrivio crociano, peserà tanto sulla percezione dei fenomeni letterari da parte degli italiani, quanto sul ruolo riconosciuto alla letteratura, nella scuola e nella vita reale. Tutti conoscono quell'ansia di finalizzazione che porta De Sanctis a stabilire nessi di causa-effetto per lui inequivocabili tra la scrittura poetica e il farsi della storia, ma forse pochi ricordano che di tanto in tanto lo scrittore-critico puntella il suo disegno degli elementi di una cornice meno scontata. Come ad esempio:

Proprio della coltura è suscitare nuove idee e bisogni meno materiali, formare una classe di cittadini più educata e civile, metterla in comunicazione con la coltura straniera, avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune.³

E' proprio questo assunto pedagogico a sottoporre a non pochi dubbi l'iniziale idea unitaria desanctisiana che deve fare i conti soprattutto con il proprio secolo e con gli autori (quando muore Leopardi, De Sanctis ha vent'anni) che si trovano a un passo dal costituire un breviario per i «formatori» di quell'Italia unita, necessaria alla sinossi storico letteraria e sua destinataria.

Un secolo dopo l'edizione della *Storia*, Gianfranco Contini intitola, con l'acutezza anticonformista a lui congeniale, la sua celebre antologia *Letteratura dell'Italia unita. 1861–1968*. Nelle oltre mille pagine del volume continiano rileggiamo il percorso post unitario, e questa volta non come avvicinamento al centro di un'anacronistica pedagogia costruttiva, ma come continua rottura e alternativa rispetto a una norma presunta, compresa quella dei due grandi critici ampiamente antologizzati, con Croce lo stesso De Sanctis che inevitabilmente apre le pagine dell'antologia,

mentre a chiuderle sono emblematicamente degli irregolari: i poeti dilettați del Novecento, Carlo Emilio Gadda e Antonio Pizzuto. Spiega Contini:

Senza negare certa artificiosità con cui è rappresentata la continuità della *Storia*, come alternanza di momenti contenutistici e di momenti formalistici o letterari, la riflessione desanctisiana è comprensibile solo nella cornice generale di un'incarnazione progressiva dell'ideale: la negazione e smentita degli ideali a opera della realtà e la rinascita degli ideali in quanto da essa limitati caratterizzano i due vertici del primo Ottocento italiano, rispettivamente Leopardi e Manzoni, gli idoli della gioventù del De Sanctis (...).⁴

Da un lato, dunque, Manzoni che ha, secondo le intenzioni di De Sanctis, il vantaggio di far riferimento alla «base» della storia; dall'altro Leopardi che sfugge ad ogni ipotesi prevedibile, e di cui nella *Storia* si sottolineano termini peraltro inquietanti come la ricomparsa del mistero, come la scelta dello scetticismo (che «inaugura il regno dell'arido vero, del reale»)⁵, e persino l'autonomia della «vita tenace di un mondo interno»; ma non ci si può esimere dal recuperarlo in positivo concludendone: «Ciascuno sente lì dentro una nuova formazione».⁶ Pur con i suoi appassionati tentativi di recupero, la prospettiva desanctisiana mette in movimento una mentalità che non può lasciare indifferente il lettore italiano, e che costituirà comunque la sua base formativa fino a che il secolo XX non metterà in discussione le stesse pretese finalizzatrici che castigano impietosamente «l'irregolarità» come caratteristica degli scrittori italiani.

Capovolgendo adesso l'ottica cronologica progressiva di De Sanctis, vorrei portare l'attenzione sulla riflessione dei vertici dell'Ottocento italiano, che sono tre e non due, e che furono comunque il momento letterariamente esemplare per l'Italia post unitaria. Il nostro interesse si muove in due direzioni: la prima segue il riferimento al riconoscimento di un'unità e il chiarimento sulla comune matrice europea; la seconda risulta, indirettamente, dal constatare la mancata o non piena ricezione a livello europeo dell'opera di Foscolo, di Leopardi e di Manzoni, che si prolunga paradossalmente fino ai nostri giorni. Ecco, dunque, cosa vorremmo continuare a segnalare il vademecum del lettore dell'Italia post unitaria e di quella che festeggia oggi i suoi 150 anni.

L'interesse centrale intorno a cui ruota questa proposta riguarda nello specifico due opere di riflessione critica, la cui importanza è stata costantemente sottolineata dagli studiosi soprattutto italiani. La prima è *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, scritta da Ugo Foscolo in occasione della lezione inaugurale tenuta all'Università di Pavia il 22 gennaio 1809; la seconda è il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, scritto da Giacomo Leopardi nel 1818.⁷

Ho deciso di restringere il campo inizialmente intorno a questi due saggi, enormemente ricchi di spunti e sollecitazioni, per affrontare l'interessante capitolo sia del rapporto interlocutorio dei poeti italiani rispetto, appunto, al contesto europeo, sia la consistenza della loro tendenza di irregolari nel contesto della cultura romantica, sia infine la stessa irregolarità come interesse della «nuova» poesia moderna. Nell'ultima parte di questo saggio, vedremo anche un aspetto specifico della riflessione manzoniana riguardo ai temi qui esperiti.

Per far ciò occorre, ora, fare un bel passo in avanti dal punto di vista storico, e accennare ai confini non così determinati delle poetiche sorte all'interno del Romanticismo, interpretato dall'ottica dei poeti nostri contemporanei che lo hanno riletto e confrontato con le radici del grande Simbolismo europeo, nei modi e nei tempi che hanno consentito al linguaggio contemporaneo il pieno superamento della matrice simbolista. Per evitare confusione proporrei di partire da alcune questioni preliminari che ci consentano di visualizzare una prospettiva a noi utile, oserei dire attuale, se attualità fosse termine che si addice alla poesia, ovvero partirei dalle considerazioni che Mario Luzi premetteva alla sua bellissima antologia della poesia simbolista europea nel volume intitolato *L'idea simbolista*, del 1959.⁸ Il legame e l'aspetto interlocutorio fra linguaggio romantico e linguaggio simbolista è sottolineato chiaramente da Luzi quando invita a «vedere il simbolismo» come «un acquisto di coscienza del lavoro d'invenzione genialmente riuscito ai poeti anteriori»⁹, giacché anche dai romantici «il linguaggio della poesia viene considerato come lo strumento proprio di codesta rivelazione dell'unità del mondo che esiste nello spirito e che lo spirito ritrova nelle apparenze sensibili ed episodiche come in simboli».¹⁰

Il riferimento alla possibilità che comunque si possa cogliere una unità del mondo, malgrado le apparenze di indefinita precarietà, mediante la proiezione simbolica e simbolizzante, consente al nuovo linguaggio del Simbolismo europeo di considerare la parola e il discorso come indici di una sorta di unità possibile, anche se perduta, e complementare alla conoscenza di un mondo che al di là delle apparenze fa sospettare un irrapresentabile, al di là del visibile il non visto, così come al di qua della realtà continuano ad agire le proiezioni del mito. Non a caso la posizione provocatoria di Novalis e quella di Hölderlin puntano dritto in questa direzione. Il primo quando afferma che la poesia «rappresenta l'irrapresentabile. Vede l'invisibile, sente il non sensibile»¹¹; e il secondo quando propone che l'essenza dell'atto creativo sia «di conciliare l'individuale ideale e il cui prodotto è dunque l'infinito reale congiunto con l'individuale ideale (...), quest'ultimo assume la vita del reale infinito ed entrambi si conciliano in una condizione mitica».¹² In entrambi gli esempi troviamo un aspetto antesignano delle poetiche contemporanee che concentrano nella parola, o meglio, nel «lavoro del testo», come più volte si è detto, il fatto di produrre senso soprattutto nei modi imprevisi, non prima rappresentati, non ancora formati nei linguaggi e nei messaggi della storia.

2. E QUAL ALTRO SEGNO SE NON LA PAROLA?

E' evidente che la nostra attenzione di europei del XXI secolo non può che soffermarsi maggiormente sui punti in cui al linguaggio della poesia spetta questo ruolo creativo, di provocatore di senso, piuttosto che di rappresentazione o peggio di descrizione degli eventi. La poesia agisce nell'indicibile, e lo rende possibile. Ora, sebbene l'*Orazione* di Foscolo sia concentratissima nella fase storica di richiamo ad un senso comune nazionale, come opposizione ai pericoli che premono dai labili confini dell'Italia di allora (che, vedremo, interessa anche Leopardi), sebbene sia

concentratissima nello spiegare e anche mettere alla prova il discorso dei *Sepolcri*, scritti due anni prima, com'è nella tecnica della poetica critica foscoliana, ciononostante dobbiamo tener conto del valore della riflessione in un ambito più ampio, e meno legato alle occasioni.¹³ Infatti, che cos'è se non un'affermazione forte quella che punta sulla capacità evocativa della parola?

Ogni uomo sa che la parola è mezzo di rappresentare il pensiero; ma pochi si accorgono che la progressione, l'abbondanza e l'economia del pensiero sono effetti della parola (EN, p. 6)

E non solo: Foscolo si preoccupa di studiare dall'interno, quasi come cavia del proprio esperimento, il processo della elaborazione del discorso, indicandone varie componenti, e allo stesso tempo scopre che la parola poetica può innescare o risvegliare quell'immagine che la mente aveva tenuto in disparte, nascosta nei ricettacoli del pensiero così come nei ricettacoli della memoria umana dove giacciono, come se fossero sepolti, il senso della storia, il passato (che bisogna imparare a raccontare). La scintilla, il segno, partono proprio dalla parola che letteralmente dissepellisce un tale patrimonio, e in un certo senso lo porta fuori dal silenzio, dal pericolo di non essere detto, di non essere raccontato, di non essere rivissuto nella sua esemplarità:

E un segno solo della parola fa rivivere l'immagine tramandata altre volte da' sensi e trascurata per lunga età nella mente; un segno solo eccita la memoria a ragionare d'uomini, di cose, di tempi che pareano sepolti nella notte ove tace il passato. Il cuore domanda sempre o che i suoi piaceri siano accresciuti, o che i suoi dolori siano compiuti; domanda di agitarsi e di agitare, perchè sente che il moto sta nella vita e la tranquillità nella morte; e trova unico aiuto nella parola, e la riscalda de' suoi desideri, e la adorna delle sue speranze, e fa che altri tremi al suo timore e pianga alle sue lagrime; affetti tutti che senza questo sfogo proromperebbero in moti ferini e in gemito disperato. E la fantasia del mortale (...), traendo dai secreti della memoria le larve degli oggetti, e rianimandole con le passioni del cuore, abbellisce le cose che si sono ammirate ed amate; (...) moltiplica ad un tempo le sembianze e le forme che la natura consente alla imitazione dell'uomo; tenta di mirare oltre il velo che ravvolge il creato; (...) crea le grazie, e le accarezza; elude le leggi della morte, e la interroga e interpreta il suo freddo silenzio (...). (EN, pp. 6-7)

E qual altro segno se non la parola? Tesoro di suoni, di colori e di combinazioni per cui l'intelletto, dopo d'averle percepite e denotate le forme sensibili delle cose, può congetturarne e concepirne le più recondite, e denominarle, e scomporle in minime parti, e considerarle in tutti i loro accidenti, e ricomporle nell'armonia che dianzi non intendeva (...). (EN, p. 8)

E qual altro segno se non la parola? L'interrogativo foscoliano parte dall'immagine della *notte del passato*, cioè di un tempo indeterminato, senza riferimenti, entro il quale occorre far luce per dare prospettiva al presente. La domanda del cuore, e

forse anche la domanda dell'io, rivolta alla possibilità di dare senso non individuale persino al piacere e al dolore, è necessaria se rimette in movimento (*agitarsi e agitare*) piuttosto che accontentarsi di una risposta pacificatoria, simile alla morte dei desideri, delle emozioni, delle intenzioni. Dunque, nella vita e vitalità della parola hanno un peso relevantissimo i termini di *affetti* e di *fantasia*. Gli affetti promossi dalla parola (non a caso altra lezione del testo propone *effetti*) aprono ad una comunicazione consapevole, pensante, in opposizione al non senso animalesco dei moti ferini e del gemito disperato (ricordate qui il gemito che nei *Sepolcri* chiama perché si rompa l'insensatezza della dimenticanza dell'individuo e della sua storia). La fantasia stana quegli oggetti mentali che altrimenti sarebbero solo larve, provoca uno sfondo attraente della memoria, e infine passa attraverso quel velo che «ravvolge il creato», lo solleva in parte e rimette in questione, interpretandolo, il freddo e insensato silenzio. Che è un silenzio originario, di referenti indicibili, di oggetti mentali inespressi (e che perciò fanno paura), di forme altrimenti immobili. E' sempre grazie al linguaggio nel complesso delle sue possibilità percepite materialmente che la mente può elaborare il proprio scenario, nominare il mondo, le cose non apparenti, e soprattutto scomporre in minime parti, entrare in modo particolareggiato in un movimento e restituire quell'armonia che le parti del mondo, inesprese o frammentate, prima non conoscevano. Cosa, se non la parola, ha il privilegio di proiettare sul mondo la continuità simbolica ed emblematica della vita che altrimenti sarebbe un libro in codice? Diciamo, fra parentesi, che in Foscolo è chiaro che la parola della poesia si muove evocando una funzione simbolica, e che naturalmente il luogo del linguaggio è un luogo simbolico che evoca ciò che non è presente. Ma, a differenza della funzione simbolica che è propria di ogni poesia, il concetto di simbolo a cui Foscolo fa riferimento nell'*Orazione* ha valore di emblema: ovvero il sepolcro, come i geroglifici, concentra in sé un concetto, un discorso, una storia, ed è emblema se in esso è inciso come in un codice visivo e verbale il riferimento ad un individuo o addirittura a tutta una civiltà.

Ancora oggi, alla fine della lettura dell'*Orazione inaugurale*, è bello pensare che il richiamo di Foscolo alla parola come materia prima che forma il pensiero, che ne è la scaturigine, che produce effetti anche imprevisti, sia rivolto ai giovani, ad altri giovani dopo quelli che nel fatidico 22 gennaio 1809 immaginiamo presenti nell'aula dell'ateneo pavese, a tutti coloro che non si accontentano delle parole d'ordine della storia, a coloro che potrebbero cercare nuove *armonie*, quelle non date ancora dal lessico delle certezze della loro contemporaneità.

3. O ITALIANI, IO VI ESORTO ALLE STORIE

In fondo, un tale cammino creativo Foscolo lo rilegge a partire dai grandi creatori (del senso) che hanno avuto il merito di aver lavorato sull'informe:

Michelangiolo e Raffaele astraendo dalla commista ed inquieta materia le forme più nobili e le più venuste apparenze (...), consecrarono in Italia un'ara alla bellezza cele-

brata dalle offerte di tutta l'Europa; e l'innalzamento delle piramidi e la divina ispirazione di Fidia e il genio delle arti belle ebbero principio da que' rudi massi, da quegli informi simulacri, da que' disegni ineleganti de' geroglifici, che pur non tendevano se non a far permanenti i suoni della parola. (EN, p. 13)

E' evidente che in questo esempio, e continuamente in questa parte dell'*Orazione*, Foscolo ha sott'occhio il pensiero a lui caro di Vico (lo stesso esiliato in un cantuccio da De Sanctis): le grandi imprese creative hanno origine da massi rudi, da simulacri informi, dai geroglifici (che contengono e rappresentano il suono della parola), ovvero da segni essenziali che accrescono la motivazione del proprio alfabeto di base. Allo stesso modo, la definizione centrale dell'origine e della funzione della letteratura gli deriva sempre dal pensiero di Vico:

Donde è poi risultato che non vi (...) (sarebbe) certezza di tradizione senza simboli dai quali il significato della parola impetrasse lunghissima vita. E poichè l'esperienza delle pesti, de' diluvi, de' vulcani e de' terremoti fe' che i simboli consegnati a' tumuli, a' simulacri ed a' geroglifici fossero trasferiti alle apparenze degli asterismi, noi abbiamo veduta riprodursi dal cielo la religione de' grandi popoli dell'antichità, e fondarsi la teologia politica per mezzo della divinazione e dell'allegoria. Le quali arti, esercitate da' principi, da' sacerdoti e da' poeti, diedero origine all'uso ed all'ufficio della letteratura. (EN, pp. 15-16)

E' vero, allora, che la creazione del simbolo, ovvero un segno visivo-verbale inscritto in un emblema, garantisce la sopravvivenza del significato proprio e del significato aggiunto della parola e del linguaggio, ma è altrettanto vero e necessario sottolineare con Foscolo, e con Vico, che divinazione e allegoria poggiano sulla facoltà di interpretazione, e nella possibilità di dare uno scenario non privato e non solo individuale, ma anche storico, a passioni, illusioni ed errori: «L'uomo non sa di vivere, non pensa, non ragiona, non calcola se non perchè sente; non sente continuamente se non perchè immagina; e non può nè sentire, nè immaginare senza passioni, illusioni ed errori» (EN, p. 20). Le passioni, le illusioni e gli errori sono, dunque, il motore primo dell'atto creativo del pensare come immaginazione: essi sono le tracce della prova di esistenza (e infatti, che cosa sarebbe Jacopo Ortis se non un concentrato di passioni, illusioni ed errori, che affida all'interpretazione di noi lettori il libro-emblema delle lettere, che ne sostituisce la presenza?).

L'origine della letteratura e la sua funzione sono per Foscolo legati al tracciato simbolico compiuto dalla parola che deve motivare la presenza di una civiltà nella storia. Grazie alla parola e al linguaggio della poesia è possibile vincere le tenebre del tempo e quelle di un passato altrimenti sepolto dietro di sé, e così ogni letteratura, ma più di tutte naturalmente quella greca, si ripresenta ai propri lettori, sopravvive, e continua a circolare. Dal generale al particolare: anche attraverso strumenti altri, come il ritratto, la lettera, il libro, la mente neoclassica è in grado di perpetuare l'illusione della presenza e del messaggio individuale contenuto, perciò, negli oggetti di riferimento, simulacri pieni, emblemi.¹⁴ Dunque, per Foscolo, e per motivi diversamente orientati rispetto al pensiero leopardiano, il riferimento alla

letteratura greca rappresenta il momento unificatore, e in un certo senso rassicurante, per il riconoscimento di un mosaico comune europeo¹⁵, nel quale molta parte della letteratura del secondo Settecento ritrovò la medesima matrice classica. Scrive appunto Foscolo: «Ne' poeti dunque, negli storici e negli oratori contiensì la letteratura delle nazioni (...). Quindi la greca letteratura fu sorgente ed esempio agli studi di tutta l'Europa» (EN, p. 22).

Sulla falsariga della letteratura come «contenitore emblematico» dei caratteri di un popolo, trasmissibili a patto che siano conservati e reinterpretati, anche la storia come memoria viva delle tracce di una cultura svolge la medesima funzione. Nella lettura dell'*Orazione* pavese arriviamo alla famosa esortazione foscoliana: «O Italiani, io vi esorto alle storie» (EN, pp. 33–34). E adesso ne comprendiamo bene il perché. La storia come racconto di una dissepolitura dalla notte buia della dimenticanza è il racconto della presenza e dell'identità di una cultura, ed è quella storia che si produce a partire dalla poesia e dal complesso dei suoi sensi, che tramandati e interpretati consentono continuità, limitano la precarietà, scongiurano la sparizione fra le spire feroci del tempo:

Io vi esorto alle storie, perchè angusta è l'arena degli oratori; e chi omai può contendervi la poetica palma? Ma nelle storie tutta si spiega la nobiltà dello stile, tutti gli affetti delle virtù, tutto l'incanto della poesia, tutti i precetti della sapienza, tutti i progressi e i benemeriti dell'italiano sapere. (EN, p. 34)

Dopo l'ultima pagina del saggio *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, dal quale abbiamo imparato che la letteratura a qualcosa serve, abbiamo ancora nelle orecchie l'eco entusiasta del riferimento alla poesia greca come origine delle letterature europee, che è tesi classicista portata da Leopardi al di là del neoclassicismo in un ambito moderno. Dunque, solo nove anni dopo, nel 1818, Giacomo Leopardi, piuttosto che preoccuparsi dell'eternizzazione e della precarietà della letteratura e delle storie, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* sposta l'attenzione davvero verso un comune codice europeo, una sorta di carta di identità che non può essere rinnegata con l'inserimento di culture altre, estranee. Egli scrive polemicamente: «non è, si può dire, in Europa, non in America, nessun lettore di poeti che non abbia le orecchie più o meno assuefatte alla maniera de' greci e de' latini (...)» (D, p. 493). E in modo ancor più determinato:

Imperocchè le favole greche in Europa si sanno a memoria da chicchessia: bene o male, convenga o disdica all'età nostra, piaccia o non piaccia ai romantici, il fatto sta così; e quando il poeta europeo si serve di esse favole, e usa quell'idioma favoloso, o anche se n'abusa, eccetto che se l'abuso non fosse enorme, è inteso da tutti coloro fra' quali ed a' quali canta: ma le favole settentrionali orientali americane quanti le sanno o se ne curano? Talmente ch'è forza o ch'i poeti nostri stando in Europa, non cantino all'Europa, ma piuttosto all'Asia all'Africa all'America (...). (D, p. 530)¹⁶

Scopriamone più in dettaglio le ragioni.

4. LA STERMINATA OPERAZIONE DELLA FANTASIA

In polemica con un surrogato delle idee romantiche propugnate dal Di Breme, Leopardi si pone prima di tutto come lettore di fronte al riconoscimento della poesia come *inganno*, da condividere a patto di non rinunciare all'«inclinazione al primitivo», e ad un intuito non corrotto e, per così dire, vergine, se la corruzione (che corrisponde ad *incivilimento* in più luoghi del *Discorso*) avanza allorché l'uomo intende adattarsi alla natura, imitarla, conformarsi al reale, e così rinuncia al potere dell'immaginazione:

E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie. Ora che così facendo noi, ci s'apra innanzi una sorgente di dilette incredibili e celesti, e che la natura invariata e incorrotta discopra allora non ostante l'incivilimento e la corruzione nostra il suo potere immortale sulle menti umane, e che in somma questi dilette sieno anche oggidì quelli che noi pendiamo naturalmente a desiderare sopra qualunque altro quando ci assettiamo ad essere ingannati dalla poesia, di leggeri si può comprendere, sol tanto che, oltre il fatto medesimo, si ponga mente alla nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo, e al naturale schietto e illibato, la quale è per modo innata negli uomini (...). (D, p. 478)

L'immaginazione necessita, dunque, di uno stato mentale prossimo alla fanciullezza, uno stadio primitivo, non corrotto, secondo le idee del poeta ventenne. Così nel 1818 Leopardi sottolinea il valore dell'ignoranza e del timore come forza motrice dell'immaginazione (ancora una volta il pensiero di Vico fa capolino nell'altro grande poeta italiano dell'Ottocento). E comunque nelle pagine dello *Zibaldone* questa concezione dell'immaginazione creatrice e del piacere dell'inganno diventerà più complessa e articolata. Ora, Leopardi estende allo spazio della storia il concetto nato dall'osservazione individuale, e paragona l'antichità con il presente: «Imperocchè quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quella sterminata operazione della fantasia». (D, pp. 479–480)

Quella sterminata operazione della fantasia: a questo punto colui che parla nel testo si confessa e si comporta come cavia dell'esperimento che sta esponendo. Il poeta moderno dice «io», e quando dice «io», quando si percepisce come «io», comprovando su di sé l'influsso percettivo che propizia l'immaginazione, non si rappresenta come esemplare emblematico. Anzi identifica il punto di vista e il soggetto dell'attività dell'immaginare entro il campo percettivo dell'io che produce immagini verbali, e fa funzionare la fantasia e la *finzione* del testo poetico: il fingersi nel pensiero qualcosa che altrimenti sarebbe irrepresentabile, che prima era irrepresentabile, ovvero l'infinito a partire dal finito, come sappiamo appunto dal testo dell'*Infinito*. Dunque, l'io costruisce un percorso soggettivo di produzione dell'immagine:

Io stesso mi ricordo di avere nella fanciullezza appreso coll'immaginativa la sensazione d'un suono così dolce che tale non s'ode in questo mondo; io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessuta a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali (...). (D, pp. 480-481)

Per questo motivo Leopardi polemizza contro una certa idea del Romanticismo: un modello attuale, alla moda, sincronico, che senza dubbio non può avere ai suoi occhi la consistenza che in seguito la letteratura europea gli avrebbe attribuito. Ora, a Leopardi appare come una pretestuosa catena che lega l'intelletto:

a volere che l'immaginazione faccia presentemente in noi quegli effetti che faceva negli antichi, e fece un tempo in noi stessi, bisogna sottrarla all'oppressione dell'intelletto, bisogna sferrarla e scarcerarla, bisogna rompere quei recinti: questo può fare il poeta, questo deve; non contenerla dentro le stesse angustie e fra le stesse catene e nella stessa schiavitù, secondo la portentosa dottrina romantica (...). (D, p. 484)

Quelle illusioni che portano Jacopo Ortis al suicidio per l'incapacità di trovare realizzazione nella storia presente individuale e collettiva, non sono ora il segnale di una sconfitta dell'io ma il momento di innesco della fantasia nella concezione poetica. Opposto a questa possibilità il pericolo, secondo Leopardi, che si corre in «un tempo di ragione e di luce», allorché gli inganni sono ridicolizzati, e non soccorrono l'invenzione: «il poeta sopra qualunque altro ha bisogno d'illusioni potentissime, e dev'essere in mille cose straordinario e quasi pazzo, ma questo è un tempo di ragione e di luce che si burla degl'inganni». (D, p. 485). A questo punto dell'impegnatissimo ragionamento leopardiano troviamo un prezioso consiglio su come occorre trattare la figura quando la si dipinge nel testo. Nell'esperto Leopardi adopera volutamente un linguaggio di riferimento vicino alla descrizione dell'arte figurativa:

Il poeta ordinariamente non dipinge nè può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con entrovi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre parti, e aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura. (D, p. 501)

In due parole: non dire tutto, non imitare pienamente. Consiglio ottimo, soprattutto perché sappiamo di poterlo arricchire complementariamente con quanto Leopardi scrive nello *Zibaldone* a proposito del piacere della bellezza, che può essere percepito nelle parti e non nella totalità della visione, che anzi rischia di limitare l'occasione. Il poeta moderno deve, dunque, cercare, e non trova un mondo fermo, ma l'infinita varietà, la possibilità, l'imprevisto:

non vogliamo che il poeta non sia poeta; vogliamo che pensi e immagini e trovi, vogliamo ch'avvampi, ch'abbia mente divina, che abbia impeto e forza e grandezza di

affetti e di pensieri, vogliamo che i poeti dell'età presente e delle passate e avvenire sieno simili quanto è forza che sieno gl'imitatori di una sola e stessa natura, ma diversi quanto conviene agl'imitatori di una natura infinitamente varia e doviziosa. (D, p. 511)

In opposizione a questo orientamento, Leopardi critica severamente quell' *inciviltà* del lavoro della poesia, che rischia di depotenziare e di snaturare le possibilità originarie della finzione: «Ed è chiaro che i romantici e l'altra turba sentimentale, non solamente coll'imitare senza naturalezza, ma scientemente e studiosamente e di proposito, imita con grande amore quella sensibilità che comunque forte e profonda, è sfigurata e snaturata dall'ambizione e dalla scienza e dal troppo inciviltà (...)» (D, p. 524). Nell'analisi dei motivi che limitano l'esperienza di una poetica romantica, scatta anche la polemica contro certe esagerazioni romanzesche, innaturali e mostruose; e sono considerazioni di una certa attualità, che colpiscono noi per primi se non riusciamo oggi ad abituarci ad un mondo televisivo e in parte cinematografico (che qualche riflesso lo hanno anche nel romanzo) basato sull'esagerazione degli effetti, sul sensazionalismo catastrofico. Scrive Leopardi: «Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico in guisa ch'io stimo che se un poeta, colto da questa sciagura, e cantandola, non fa piangere, gli convenga disperare di poter mai commuovere i cuori. Ma perchè l'amore dev'essere incestuoso? perchè la donna trucidata? perchè l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo?» (D, p. 527). Giudizio accorto che intenderebbe spostare l'attenzione verso una letteratura che produca effetti dall'interno.

5. IMITAZIONE VERSUS INVENZIONE

Per questo motivo il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* affronta diffusamente il problema dell'imitazione. Secondo Leopardi, bisogna essere in grado di suscitare nella fantasia dei lettori l'immagine, e suscitarla non perfettamente, per non rischiare di escludere il lettore dal gioco attraente e non esplicito del riconoscimento e del riferimento (D, p. 540). L'imitazione degli oggetti reali, allora, non aiuta la poesia se non provoca meraviglia (D, p. 541). Ed è limitata e priva di effetti se si rivolge servilmente al vero, al reale, al verosimile, e insomma non lascia spazio al lavoro della fantasia: «Credono i romantici che l'eccezione della imitazione si debba stimare solamente secondoch'ella è vicina al vero, tanto che cercando lo stesso vero, si scordano quasi d'imitare, perchè il vero non può essere imitazione di se medesimo» (D, p. 541). Questa idea della meraviglia, della sorpresa, dell'imprevisto anche e, diremmo noi oggi, della produzione di un senso che sa andare al di là dei significati, segna le linee guida della poesia europea moderna, avvia l'elaborazione delle nuove poetiche novecentesche e mantiene le sue premesse nella poesia contemporanea. Solo che nel contesto europeo raramente è stata attribuita proprio a Leopardi la posizione di antesignano. Persino un'attenta analisi della teoria leopardiana del piacere nello *Zibaldone* è in grado di dimostrarlo. Ha scritto benissimo Antonio Prete: «Leopardi è dentro la condizione della ricerca moderna, che fa del

piacere il luogo della perpetua insoddisfazione, e pone, faustianamente, lo scacco nell'impossibilità di leggere l'istante. La contraddizione tra l'assenza di tempo cui il piacere, per essere tale, aspira, e il rapporto necessario col tempo, proprio di ogni piacere particolare, ritornerà in tutte le analisi del «moderno»: sarà raccolta, nel nostro tempo, da Marcuse, ma soltanto a partire da Freud».17

Nella lettura del *Discorso* dovremo prestare attenzione ai passaggi in cui Leopardi si preoccupa di indicare certi automatismi che, nella ricerca e nella scelta del punto di vista dell'immagine, rischiano di frenare il senso dell'invenzione moderna, e fra essi la rinuncia al potere della parola, ai suoi effetti di senso. Così non risparmia una buona dose di ironia infilando una serie di proposte paradossali, con sorpresa finale:

Che se l'evidenza sola va cercata nelle imitazioni, perchè non dismettiamo del tutto questa materia disadattissima delle parole e dei versi, e non ci appigliamo a quella scrittura di certi barbari ch'esprime i concetti dell'animo con figure in vece di caratteri? anzi perchè ciaschedun poeta in cambio di scrivere non inventa qualche bella macchina la quale mediante diversi ingegni metta fuori di mano in mano vedute e figure di qualsivoglia specie, e imiti il suono col suono, e in breve, rappresentando ordinatamente quello che sarà piaciuto all'inventore, non operi sol tanto nella immaginativa e eziandio ne' sensi del non più lettore ma spettatore e uditore e che so io? (D, pp. 542-543)

Ironia e paradosso a parte, qui il poeta stupisce noi per primi: perché non pare anche a voi che, senza volerlo, s'immagini proprio la nascita di quella macchinetta che si chiamerà cinematografo?

Ma proseguiamo per concludere la nostra lettura. D'accordo, sostiene Leopardi, «generalmente è molto più facile e meno meraviglioso l'inventare che l'imitare» (D, p. 543), ma la strada dell'invenzione è quella che più gli sta a cuore, se orientata ad accrescere il senso delle cose piuttosto che rispettarlo nell'apparenza, quella vuota apparenza delle cose che il linguaggio della poesia rimuove in profondità.

Il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* termina con alcune pagine accorate che anche Leopardi, come già Foscolo, dedica ai giovani, alle nuove generazioni, ovvero ai lettori destinatari di tutto il ragionamento. Questo l'ultimo passaggio del testo:

Ma sovvenite alla madre vostra ricordandovi degli antenati e guardando ai futuri, dai quali non avrete amore nè lode se trascurando avrete sì può dire uccisa la vostra patria; secondando questa beata natura onde il cielo v'ha formati e circondati; disprezzando la fama presente che tocca per l'ordinario agl'indegni, e cercando la fama immortale che agl'indegni non tocca mai, ch'essendo toccata agli artefici e scrittori italiani e latini e greci, non toccherà nè a' romantici nè a' sentimentali né agli orientali nè a veruno della schiatta moderna; considerando la barbarie che ci sovrasta; avendo pietà di questa bellissima terra, e de' monumenti e delle ceneri de' nostri padri; e finalmente non volendo che la povera patria nostra in tanta miseria, perciò si rimanga senz'aiuto, perchè non può essere aiutata fuorchè da voi. (D, pp. 548-549)

La chiusa del *Discorso* potrebbe oggi risultare convenzionale e pretestuosa per via del richiamo ai giovani ingegni come risorsa ultima rispetto alla catastrofe presente (e fra essi non vi è forse il ventenne che scrive?). Dato che la catastrofe, anche se con caratteristiche diverse, ancora oggi permane, gli interrogativi leopardiani così come le evocazioni foscoliane potrebbero almeno servire agli europei di oggi per aiutarli a guardare più apertamente al senso della letteratura come spazio genetico del pensiero. E di un pensiero che supera la vuota apparenza delle cose, e scopre la possibilità di una memoria senza pregiudizi e senza primato alcuno di una civiltà sopra un'altra. La poesia sa, come dice un grande poeta dei nostri giorni, Milo De Angelis, che a memoria ci siamo tutti. La memoria dell'Europa contemporanea non può che portarci a essere, tutti, con la memoria dell'altro. La storia della poesia europea conosce già benissimo i modi di questa coesistenza.

6. MANZONI: UN CLASSICO PER L'OTTOCENTO?

Ogni tanto qualcuno si chiede che relazione corresse fra i tre maggiori scrittori dell'Ottocento italiano e la cultura classica. Inevitabilmente nelle stesse occasioni, e forti degli studi accuratissimi in questa direzione, viene da porsi una domanda: in che modo Foscolo, Leopardi e Manzoni leggono i classici? in che modo i classici penetrano nella loro opera? e soprattutto che cosa significa il riferimento ad una letteratura classica in un'Europa che viene attraversata da una ventata innovatrice, quella del Romanticismo, che di fatto farà da anticamera illustre al grande simbolismo europeo, ovvero alla poesia moderna? Vista in questa prospettiva, non possiamo che concluderne che la questione riguarda Foscolo come antecedente neoclassico, e oppone Leopardi a Manzoni, almeno nelle rispettive posizioni pubbliche rispetto alla vulgata del Romanticismo. Ma il riferimento ai classici da parte di uno scrittore implica anche un ragionamento «sul campo», per cui l'accezione di testo classico ha un ampio margine cronostorico (le culture greca e latina sono integrate con quella ebraica, ma anche con i fondamenti delle culture nazionali europee), mentre la sua fruizione non può che muoversi attraverso due operazioni della scrittura: 1. il testo classico è considerato come fonte, ovvero riferimento diretto nel rispetto di un testo antecedente; 2. il testo classico viene considerato come ipotesto, ovvero riutilizzato e anche manipolato in funzione della specifica scrittura. Entrambe le operazioni sono care al fior fiore di pensatori e autori, con esempi illustri che vanno da Agostino a Petrarca, fino a Foscolo e Leopardi, per i quali tutti tocca allo studioso andare a capire, riferimenti alla mano, fino a che punto il «prelievo» è diretto o fino a che punto è interessato nello svolgersi di un ragionamento *altro*, e dunque in un certo senso tradito e orientato. Questo riguarda una relazione moderna con i classici. Sì, perché la questione interessante, io credo, non è tanto capire in che misura i testi greci e latini, e la tradizione classica dell'Europa medievale e umanistica, penetrino nelle opere dell'Ottocento, attenzione capziosa quanto scontata e soprattutto utile in chiave intertestuale, nella connotazione interpretativa. La questione interessante, quella più in relazione a noi oggi, è capire che esiste un

modo moderno di tenersi sui rami dello sconfinato albero della classicità in senso storico e in senso sincronico. Ebbene, in questa prospettiva, si travalichino per ora le singole ascendenze, che la nostra filologia intertestuale sa vagliare accuratamente, e si pensi alla ricontestualizzazione dei mondi classici nei linguaggi dell'Ottocento, il che comporterà pur sempre un punto di vista autoriale, di acquisizione e anche manipolazione in funzione dello specifico contesto d'autore.

Lo abbiamo già detto, nel Neoclassicismo foscoliano l'immagine di riferimento è un universo pieno, circolare, che cerca, ma non sempre trova, un equilibrio formale, saldo nel recupero della memoria come unico antidoto alla paura dell'*immenso spazio del tempo*. Siamo perciò di fronte ad una interpretazione ideale e finalizzata alla poetica foscoliana, che però, come avviene dall'*Ortis* ai *Sepolcri*, deve fare i conti con il senso della perdita, inevitabile sia in chiave storica che psicologica, fuga entropica che disoggettiva in sé l'ideale stesso, come Foscolo avverte tenacemente.

Con facile formula, potremmo dire che la posizione di Leopardi di fronte alle culture greca, latina, ed ebraica, è quella di attentissimo ascolto verso una sterminata distesa ipotestuale (e la critica leopardina molto si è adoperata ovviamente in questa direzione) che filtra però in quel linguaggio che si fa voce nella *sterminata operazione della fantasia*: a questo punto colui che parla nel testo si confessa e si comporta come cavia dell'esperimento che sta esponendo. A patto che si mantenga imitazione *versus* invenzione, là dove, se Leopardi fiduciosamente fa poggiare la propria *operazione* sull'invenzione, il Manzoni delle prose critiche estenderà una capziosa griglia di controlli, ricontrolli, cancelli, cesure e censure proprio sulle istanze dell'invenzione, almeno in chiave teorica, tali da aver fatto sospettare che se il critico-censore le avesse razionalmente imposte alla propria pagina di scrittore, non si avrebbe il capolavoro dei *Promessi sposi* così come lo conosciamo oggi.

Oltre l'accenno, vorrei soffermarmi in questa sede, con la brevità che è di rigore in questi casi, ma spero senza dir banalità, soprattutto sulla rotta di collisione fra le eredità manzoniane e le idee in merito all'operazione della scrittura, ovvero ciò che don Lisander chiama modestamente *invenzione*. A partire dalla lettera a Cesare d'Azeglio sul Romanticismo, del 22 settembre 1823, nella quale, come scrive Ezio Raimondi ricordando un pensiero di Friedrich Schlegel, implicitamente viene colpito «alle radici il sistema poetico della tradizione occidentale e il suo universo di valori» così da esprimersi «come certezza del declino della mitologia classica oggettiva, come ricerca di una nuova e più problematica dimensione critica».¹⁸

La mitologia, sostiene Manzoni,¹⁹ anche se non è morta, è certamente ferita mortalmente, e del resto essa a poco servirebbe, essendo mera idolatria, ed è per questa ragione che bene fanno i romantici ad «escludere l'imitazione dei classici; non già lo studio, come volle intendere la parte avversaria» (R, p. 607). Per imparare a scrivere, sottolinea, «giovà il leggere, e (...) questa scola è allora più utile, quando si fa sugli scritti d'uomini di molto ingegno e di molto studio, quali appunto erano, tra gli scrittori che ci rimangono dell'antichità, quelli che specialmente sono denominati classici» (R, p.608). Dunque, va ben compresa questa pregiudiziale dalla parte del Romanticismo in genere e di quello in chiave manzoniana, come diffidenza nei confronti dell'imitazione dei classici anche intesi come formatori di

generi letterari fissi, inamovibili, fermi nel tempo, come «tipo universale, immutabile, esclusivo di perfezione poetica» (R, p. 610); mentre l'esigenza dei moderni che rileggono i classici è adesso quella di sottolineare l'importanza delle *violazioni, licenze, arbitri* (R., p. 611), ovvero secondo i principi, almeno sulla carta, di una *sregolatezza* che diventa *originalità* (R, p. 612). Si aggiunga anche l'esigenza di «riporre il bello nel disordinato» (R, p. 613), e di intendere le cosiddette regole come qualcosa che ha «un non so che che soggioga l'intelletto» (R, p. 614), salvo poi a orientare quest'ansia di apertura moderna con la ben nota chiusura ad imbuto del «conciliarsi con la religione» (R, p.619), in vista dello spirito del Vangelo, perché «quanto più quella scienza diventa ponderata e filosofica, tanto più diventa cristiana» (R., p. 619).

E il gioco è fatto: non resta che alludere all'incoraggiamento a scegliere il vero, tagliando fuori il falso (R, p. 615), e otteniamo il disegno sostanziale del paradosso manzoniano. Come dice ancora Raimondi a proposito dei *Promessi sposi*: «Uno dei paradossi del Manzoni sta forse nell'operazione (...) di trasportare i propri miti interiori e le avventure più segrete della propria anima dentro la realtà oggettiva della storia, e di neutralizzare le suggestioni e i ritorni dell'eroico e del patetico introspettivo in un mondo di personaggi mediocri della provincia secentesca».²⁰

Ottima definizione dell'apice di un percorso che, mentre si muove cercando proprio nell'invenzione e nell'immaginazione, all'opposto di ciò che Manzoni scriveva nel 1850 nel saggio sull'invenzione,²¹ e in contraddizione con le notissime critiche al romanzo storico come *apparenza di storia*, nel saggio del 1845,²² pure si impegna in un disegno immaginario, intorno ad una suggestione secentesca di un mondo veritiero. Un mondo, quello della narrazione, che nessuno avrebbe potuto spacciare per assolutamente vero, e che avrebbe portato alle fughe, alle spirali, alle traiettorie, ai nascondigli e alle confessioni del romanzo, ovvero alla prova testuale dell'ansia di un narratore che indica cancelli e trova aperture, propugna un credo unitario e ci pone davanti agli infiniti scacchi del possibile, fa passare il falso per vero e viceversa, si rifugia in una fede provvidenziale e dimostra che non può bastare alla complessità del romanzo moderno. E che giudizio dovremmo dare noi sul senso della storia se, come dice Italo Calvino, scopriamo che «*I Promessi Sposi* propongono una visione della storia come continuo fronteggiamento di catastrofi»?²³

Nel saggio sul romanzo storico se da un lato Manzoni dà una strizzatina d'occhi verso il lettore, dall'altro impone un vero e proprio principio che castiga l'immaginazione e designa un diverso interesse dello scrittore nei confronti dei classici a seconda del loro rapporto con il concetto (manzoniano) di storia. Manzoni sembra volersi confrontare con un lettore frettoloso, come è quello nostro di oggi, per cui, dice, «assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore, meno chi legga per criticare. E si assente con piacere, tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo» (RS, p. 631).

Anche se lo scrittore sa benissimo che il racconto in quanto tale appartiene alla finzione narrativa, noi con lui ci chiediamo: in che posizione si trova il lettore dei classici, necessari quanto meno per imparare a scrivere, se gli è indispensabile accettare velocemente il racconto come vero? Ebbene, ascoltiamo Manzoni:

non aveva bisogno Omero d'accattare né schiarimenti né attestati dalla storia, poiché la faceva lui. La *Memoria* era il suo mallevadore; e quella, bastava invocarla sul principio e, per un di più ogni tanto. Non n'aveva neppure bisogno Virgilio, quantunque il caso fosse molto diverso. Le cose che raccontava non gli potevano, è vero, esser credute; non faceva lui la storia; ma non c'era, di quelle cose, una storia ch'egli potesse citare, né che dovesse temere. (RS, p. 657)

Parola di Alessandro Manzoni: un Omero testimone della storia mentre si fa nella sua verità (raccontata?), e un Virgilio privo di fonti, al quale dunque lasciamo passare il compito di costruttore di storia: ecco cosa riesce a escogitare la mente di don Lisander. Il quale anche completa il quadretto ricordando un'epoca, che è persino quella di Machiavelli, di Tasso e di Voltaire citati di seguito, in cui

la poesia conservava ancora tanta parte di dominio nella storia medesima. Infatti l'origini, in tanta parte poetiche, delle nazioni e degli stati erano ancora raccontate con sicurezza, e accettate con docilità. (...) E, malgrado alcune proteste più antiche, non parevano fuor di luogo le parlate messe dagli storici in bocca ai loro personaggi: chè, in quel momento, li facevano proprio diventare loro personaggi alla maniera de' poeti. (RS, p. 657)

Come ha ricordato Mihály Babits, «non è un caso che questo modello esemplare del romanzo storico sia nato dalla penna di un uomo che sosteneva, in una lettera scritta a Goethe, di non sopportare quel genere letterario, definendolo 'il frutto di conoscenze superficiali, una sgradevole mistura di vero e di falso'». ²⁴

Aggiungiamo anche che occorre rendersi conto del sottile filo rosso sotterraneo che, secondo le parole di Giuseppe Ungaretti, se collega segretamente Manzoni agli altri due maggiori del secolo, allo stesso tempo motiva radicalmente la relazione mediata in senso generale con i mondi del classicismo, mediata dalla cultura del Settecento e soprattutto dalla presenza di Vico (che è citato fra le righe nel brano ultimo da me letto): «Il Manzoni, scrive Ungaretti, col suo raziocinio afferrava (...) i miti nuovi: il mito dell'uomo provvidenziale nel quale le aspirazioni delle masse vengono storicamente ad essere simboleggiate». ²⁵ E, in un altro scritto, riportando la questione proprio alla radice del pensiero classico greco e latino, si chiede e ci chiede: «Perché cercare i Giansenisti e l'Illuminismo, quando il Manzoni non fa altro che seguire la via tracciata da Vico, che chiedeva al nuovo pensiero d'essere insieme platonico e tacitano, d'aver nello stesso tempo il colore storico e la realtà storica di Tacito, e la forza e la sublimità morale di Platone?». ²⁶

L'io razionale e critico di Manzoni, quello che apparentemente ha rifiutato l'utilità dei classici nella letteratura moderna, sacrificati sull'altare del cosiddetto «vero storico», rischia di chiudersi e chiuderci sempre più in una gabbia, insieme all'ingombrante presenza di quel Dio che ironicamente Cesare Garboli immaginava come un orso chiuso nella stessa caverna dell'io. Insomma, rischieremmo di somigliare a quel Renzo che ritorna dopo tante peripezie alla propria vigna e quasi non la riconosce, tanto è disfatta: egli nulla vede, o vede pochissimo, e salta a gran balzi e ad occhi chiusi sopra la sua terra. Mentre, da questa parte, il narratore della storia

saggiamente vede moltissimo, distingue i numerosi particolari inquietanti caotici di cui minutamente e coscientemente racconta al lettore, al di sopra della testa di Renzo, e richiede un'attenzione del lettore tutt'altro che rapida, veloce, immediata. Ecco, noi preferiremmo stare al di sopra della testa di Renzo, con la coscienza vigile di quel narratore, ad occhi aperti, noi con le ragioni dei classici e le finzioni dei contemporanei.²⁷

NOTE

- ¹ Gianfranco Contini, *La letteratura dell'Italia unita. 1861–1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 6.
- ² René Wellek, *Introduzione*, in F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, note di G. Melli Fioravanti, Rizzoli, Milano 1983, p. VI.
- ³ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit. p. 64.
- ⁴ Gianfranco Contini, *op. cit.*, p. 5.
- ⁵ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cit. p. 982.
- ⁶ Peraltro il fascino della poesia leopardiana raggiunge punte particolari negli studi specificamente dedicati al poeta, tanto da portare De Sanctis ad affermare: «Il niente, prima ancora che divenisse in lui filosofia, era già una realtà». Cfr. F. De Sanctis, *Leopardi*, a cura di N. Cortese, Morano, Napoli 1933, p. 113.
- ⁷ Per il testo di Foscolo faccio riferimento, con la sigla EN seguita dall'indicazione della pagina all'edizione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol.VII, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809–1811)*, edizione critica a cura di E. Santini, Le Monnier, Firenze 1933, pp. 3–37). Per il *Discorso* di Leopardi all'edizione de *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, vol.II, Mondadori, Milano 1968, con la sigla D seguita dall'indicazione della pagina. E' noto che il saggio di Leopardi, pubblicato soltanto nel 1906, nacque in risposta alle *Osservazioni del Cavalier Lodovico di Breme sulla poesia moderna*, apparse sullo «Spettatore italiano», nn.91 e 92, rispettivamente del 1 e del 15 gennaio 1818.
- ⁸ Cfr. Mario Luzi, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano 1959, cito dalla riedizione del 1976.
- ⁹ *L'idea simbolista* cit., p. 5.
- ¹⁰ Ivi, p. 7.
- ¹¹ Luzi cita il frammento 1208 di Novalis (cfr. *L'idea simbolista*, cit., p. 34).
- ¹² Friedrich Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, p. 96.
- ¹³ Foscolo, lo aveva dimostrato Adelia Noferi nel suo sempre interessante saggio su *I tempi della critica foscoliana* (Sansoni, Firenze 1953), sperimenta nuovamente e mette alla prova in prosa i risultati già elaborati prima in poesia, e in particolare dedica proprio all'*Orazione inaugurale* un'attenzione più prossima alla poesia dei *Sepolcri* piuttosto che al proprio lavoro critico coevo.
- ¹⁴ Su questo tema mi permetto di rinviare al mio volume *Finzione e conoscenza*, Lubrina, Bergamo 1989, pp. 13–52.
- ¹⁵ Ricordo che Vincenzo Di Benedetto, ad apertura del suo libro *Lo scrittoio di Ugo Foscolo* (Einaudi, Torino 1990, p. IX) sottolinea: «L'idea che il classicismo del Foscolo derivi dall'essere egli nato in terra greca e dall'essere figlio di madre greca non corrisponde ai dati di fatto. Il classicismo del Foscolo non è disgiungibile da quello della cultura letteraria italiana della seconda metà del Settecento».
- ¹⁶ Complementari a questo brano due pensieri leopardiani rispettivamente nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* (1824) e in una lettera a Pietro Giordani dell'8 agosto 1817. Scrive Leopardi: «le nazioni civili d'Europa (...) hanno, dico, deposto gran parte degli antichi pre-

- giudizi nazionali sfavorevoli ai forestieri, dell'animosità, dell'avversione verso loro, e soprattutto del disprezzo verso i medesimi e verso le loro letteratura civiltà e costumi, e quantunque si voglia differenti dai propri» (*Le poesie e le prose*, vol.II, cit., pp. 550–551); «Rispondo che queste cose che hanno a essere Europee, non vanno scritte né in francese né in italiano (...) ma in latino, e ve n'addurrei molte prove, ma voi già le saprete (...)» (*Le lettere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1977, p. 88).
- ¹⁷ Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, (1980), edizione ampliata Feltrinelli, Milano 2006, p. 37.
- ¹⁸ Cfr. E. Raimondi, *L'albero romantico*, in *I sentieri del lettore. II. Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, Bologna 1994, p. 395.
- ¹⁹ A. Manzoni, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio*, in *Opere varie*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Casa del Manzoni, Milano 1943, p. 606. Da qui in avanti indicato nel testo con la sigla R, seguita dal riferimento al numero della pagina.
- ²⁰ E. Raimondi, *op.cit.*, p. 406.
- ²¹ Cfr. il saggio *Dell'invenzione. Dialogo*, in A. Manzoni, *op. cit.*, pp. 675–725.
- ²² Mi riferisco naturalmente al saggio *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in A. Manzoni, *op. cit.*, pp. 623–674. Da qui in avanti con la sigla RS seguita dal riferimento alla pagina citata.
- ²³ I. Calvino, «*I Promessi Sposi*»: il romanzo dei rapporti di forza, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 276.
- ²⁴ M. Babits, *Storia della letteratura europea*, presentazione di P. Sárközy, trad. it. di M. Masini, Carocci, Roma, 2004, p. 285.
- ²⁵ G. Ungaretti, *Influenza di Vico nelle teorie estetiche di oggi* (1937), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 348.
- ²⁶ G. Ungaretti, *Manzoni e Platone*, in *Vita d'un uomo. Saggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000, p. 638.
- ²⁷ E in questa prospettiva, nella riproposta dei tre classici di cui abbiamo parlato (facendo parlare la loro prosa), tre classici irrinunciabili della cosiddetta letteratura dell'Italia unita, ed effettivamente europei, non ci resta che condividere almeno un paio delle definizioni di classico suggerite da Italo Calvino: «E' classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma nello stesso tempo di questo rumore di fondo non può fare a meno»; «E' classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona». Cfr. Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2010, p.11 e p. 12.

Inserti lirici in opere epiche e drammatiche dell'Ottocento europeo: il monologo interiore

BÉLA HOFFMANN

L PRESENTE SAGGIO HA PER TEMA *IN PRIMIS* L'ANALISI DI TRE PASSI LETTERARI «LIRICI», ALLA LUCE DELL'INTERTESTUALITÀ, CON UN'ATTENZIONE PARTICOLARE AL CARATTERE DELLA MEMORIA O DELLA TRADIZIONE LETTERARIE, *IN SECUNDIS* L'ANALISI IN SENSO TEORICO DEI MONOLOGHI INTERIORI, IN CONNESSIONE CON LA FORMA APOSTROFICA PROPRIA DEL GENERE LIRICO, LO «SPOSTAMENTO DEL SIGNIFICATO» E L'ADEMPIMENTO DEL SENSO, PER IL FATTO CHE TUTTI E TRE VERRANNO SOTTOPOSTI AI CRITERI DEL GENERE NARRATIVO, E INFINE IL FENOMENO DELLA RIEVOCAZIONE CHE UN GENERE LETTERARIO COMPIE DI UN ALTRO.

I tre passi che esamineremo sono tre monologhi interiori di opere, tra loro differenti per genere letterario, che hanno come protagoniste eroine addolorate per un imminente distacco dal paese natio: il dolore che scuote l'individuo nella sua integrità e «trova la sua espressione» nel tacere, nella mancanza di parole capaci di manifestarsi, nella letteratura si presenta incarnandosi piuttosto in una delle varianti del *monologo interiore*. Tale osservazione si dimostrerà valida nei casi del dramma in versi di Schiller (*La pulzella di Orleans*, pubblicato nel 1801), del romanzo storico di Manzoni (*I Promessi sposi*, uscito nel 1825–27) e di quello in versi di Puakin (*Evgenij Onegin*, pubblicato nel 1831).

I

Si veda, subito, il commiato di Tatiana, tratto dall'*Onegin*:

*S'alza Tatiana al sorgere dell'aurora
ed ai campi la spinge la tristezza
del prossimo distacco; tutto sfiora
il suo guardo siccome una carezza:
«Addio, serene e placide vallate,
e voi, cime di poggi tanto amate,
e voi, ben noti boschi, azzurra e pura
volta del cielo, libera natura.
Vi saluto per sempre; questo mio
tranquillo mondo or cambio per il vano
falso e chiassoso turbine mondano.
E anche a te, libertà, per sempre addio!
Dove si svolge adesso il mio cammino?
che cosa promette oggi il destino?»*

.....
*Allunga sempre più la passeggiata
quotidiana la nostra pellegrina,
dalla bellezza a forza affascinata
or del ruscello ed or della collina.
Come con vecchi amici, coi boschetti,
colla fonte, coi prati suoi diletti
vuole scambiare ancora una parola.*

.....
*«Addio, luoghi di pace, addio, diletto
rifugio solitario» – e il cuore intanto
sente spezzarsi, e scoppia Tania in pianto.*

(Capitolo VII, Strofe 28; 29; 32, trad. Ettore Lo Gatto)

Ascoltando i primi versi di questo discorso interiore, pare assai verosimile che i lettori italiani vi sentano rievocato il rispettivo passo dell'*Addio, monti* manzoniano, mentre i lettori tedeschi andranno con il pensiero al commiato di Giovanna. Ed è questo un fatto completamente naturale poiché, come si vedrà, i tre passi si riecheggiano a vicenda, grazie alla forma della loro organizzazione testuale (il monologo interiore), alla loro strutturazione, al carattere iterativo degli *addii*, al livello tematicamente analogo, al carattere ritmico-musicale, alla liricità, alla identità semantica che si manifesta a livello della parola, alle connotazioni comuni a tutti e tre i brani, nonché alla direzione dello sguardo che si muove procedendo dall'esterno verso l'interno, trasformando le cose vedute in cose sentite.

Leggiamo ora il brano schilleriano in questione:

Addio o monti, o pascoli amati, valli fide e silenziose, addio! Non più su voi passerà Giovanna; Giovanna vi dice per sempre addio! Prati che irrigai, alberi che io piantai, con-

tinuate lieti a verdeggiare. Addio o grotte o fresche fonti! E tu, eco, voce soave di questa valle, che rispondesti a canti miei, Giovanna se ne va e non ritorna più! O luoghi tutti delle mie quiete gioie, vi lascio dietro a me per sempre. Disperdetevi agnelli per la campagna! Ora voi siete un gregge senza pastore! Perché un altro gregge devo pascolare sul campo sanguinoso del pericolo. Così mi chiamò la voce dello Spirito, non mi muove vano terreno desiderio. (Atto I; Scena IV, trad. Barbara Allason)

Senza entrare questa volta in un problema di carattere filologico, di cui abbiamo già parlato in altra sede¹, sottolineeremo che dopo aver letto il monologo di Giovanna ci sembra che nessuno possa negare la giustezza della posizione critica di Lotman, secondo cui il commiato di Tatiana venne costruito da Puškin seguendo il modello schilleriano². Lungi da noi l'intenzione di continuare con queste «scritture di scritte», pure ci sorprende l'analogia non meno vistosa che lega il testo puškiniano a quello manzoniano, riportato di seguito³:

Addio, montagne sorgenti dalle acque, ed erette al cielo; cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente non meno che lo sia l'aspetto dei suoi famigliari; torrenti dei quali egli distingue lo scroscio, come il suono delle voci domestiche; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come rami di pecore pascenti, addio! Quanto è tristo il passo di chi cresciuto tra voi, se ne allontana!...!, s'inoltra mesto e disattento nelle città tumultuose, le case aggiunte a case, le vie che sboccano nelle vie, pare che gli tolgano il respiro; /.../ Addio, casa natale, dove sedendo con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal romore delle orme comuni il romore di un'orma aspettata con un mistero timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si compiaceva di figurarsi un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dove era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Quegli che dava a voi tanta giocondità è da per tutto ed Egli non turba mai la gioia dei suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e maggiore.

Più che verosimile è che la fonte a cui attingono i passi manzoniani e puškiniani fosse il monologo schilleriano, ma è facile che in tutti e tre i monologhi si nasconda un archetipo comune ad essi, il ricordo di quella topica poetica che si nutre delle lodi della bellezza della Natura, del paesaggio ideale fatto dei suoi elementi tipici, e che spesso giungeva fino a riferirsi all'immagine dell'uomo ideale, tralasciata dalla retorica epidittica⁴. In parole povere, è questo il paesaggio ameno e delle origini, in cui l'essere umano trova l'armonia con ogni suo elemento: l'albero, il ruscello, il monte, ecc...

Se cerchiamo di interpretare i tre passi entro i limiti dei monologhi stessi, ci pare che in essi sia dominante la considerazione precristiana che vede nella Natura il secondo libro di Dio: esso, come tale, crea un ponte che ci permette di passare dall'epoca precristiana al medioevo cristiano, fino addirittura ai giorni nostri. I monologhi lasciano però trasparire anche i *tòpoi* poetici della natura concepita in

senso pagano – benché essa venga qui sottoposta a Dio – ovvero sia *la lode della natura*, che nella maggioranza dei casi assume la forma di un' *invocazione alla natura*. Ritroviamo questo topos in altrettanti passi – per menzionare solo alcuni esempi più rappresentativi – dell' *Iliade* di Omero, del *Prometeo* di Eschilo, in numerosi luoghi delle opere di Teocrito, – di Virgilio, di Stazio, nonché nella poesia bucolica rinascimentale⁵. Il paesaggio ideale, nella sua valenza di *topos*, è presente anche nei nostri tre monologhi, ma non siamo in presenza di una semplice imitazione: esso viene rivalutato nell'ottica della visione cristiana. In altri termini, in essi si manifesta, in altro modo, qualcosa che comunque si conserva anche per quello che è originariamente.

I monologhi interiori vengono «pronunciati» nel punto cruciale dell'esistenza delle eroine, ovvero su di un *sentiero limite*. Grazie a questo momento cruciale il paesaggio ideale e idilliaco, l'immagine dell'ambiente naturale e – in esso – la *figura dell'uomo ideale*, si presentano a noi in uno stadio di *transizione*: la sorte di quest'ultima è in armonia con lo snodarsi narrativo del significato del nome dell'eroe.

I I

Poiché i frammenti di testo citati sono fissati nella memoria letteraria dei lettori tedeschi, russi ed italiani, non è forse fuorviante *tentare un approccio in modo da coglierli nella loro autonomia, rilevandoli dall'opera intera e cioè analizzandoli come forme specifiche del discorso* senza però dimenticare che ognuno di essi fa parte di un'opera concreta. Da tutto ciò risulterà anche uno spostamento della semantica dei discorsi presi in se stessi. Vediamo dunque perché è appunto questa forma del monologo interiore a trovarsi in armonia con le conseguenze da noi tratte e con le specificità tematico-ideologiche degli enunciati.

Vogliamo qui subito far rilevare che *la caratteristica specifica dei monologhi interiori va ascritta al fatto che tutti e tre assumono le proprietà della poesia apostrofica*. Rilevando dalle opere i monologhi interiori e considerandoli come forme apostrofiche confessionali, ovvero come generi lirici, dobbiamo accorgerci che la caratteristica della voce del parlante non ha subito nessun mutamento nei confronti del suo modo di essere nell'opera intera, poiché anche in questo momento è riservata e priva di una qualsiasi passione acuta. *Ma l'identità della voce sperimentata nella ricezione è attribuibile a due cause tra di esse completamente differenti*. Mentre nella confessione apostrofica l'atto apostrofico è – come osserva Culler – «incarnazione della pura intenzione poetica», «evento poetico», condizione della creazione artistica, »di cui la voce poetica si serve per entrare in contatto con un oggetto al fine di autocrearsi» fino «a prestare l'emozionalità alla voce poetica»⁶, esso, inscritto nella narrazione epica e drammatica, si riduce al livello figurale delle opere e ci si presenta come un mezzo con cui si realizza la creazione figurale tramite una forma confessionale. In altri termini, mentre nel primo caso l'apostrofe è mezzo dell'atto creativo e condizione della nascita di una poesia, nel mondo della narrazione è la figura ad autocrearsi grazie alla confessione del suo modo di vedere la

vita. L'immagine composta da suoni come criterio della nascita della poesia e dell'evocazione della presenza poetica, affinché gli elementi della natura possano diventare un *te* in un qualsiasi rapporto intersoggettivo grazie appunto a questo atto poetico⁷, nella forma narrativa si sposta a livello degli eroi, e come autoriflessione delle figure si concentra sulla creazione dell'immagine dell'io. Di conseguenza, l'apostrofe nel genere narrativo non è in grado salvare l'apparenza che si stia davanti a due voci, vale a dire alla voce dell'io e a quella della natura, poiché la voce appartiene ad un eroe narrativamente creato e come tale, essendo un io identico alla natura, trasmette una sola voce monologica.

Ciononostante si conserva in essa *la specificità della voce poetica creatasi grazie al vocativo*, ma ciò si coglie a un *altro livello*, così che in esso si presenta l'intrecciarsi della parola del narratore/dell'autore e quella della figura. Da tutto ciò deriva che l'identità del *rivolgere la parola* ad un oggetto per diventarne l'autore, ovvero la pretesa attribuibile pure al genere della nascita di una poesia apostrofica, nelle forme narrative (l'identità) è ascrivibile alla confluenza della parola figurale, del narratore e dell'autore: il *discorso interiore*, rivela *la posizione interna*, assunta nel primo caso dall'autore, e negli altri due dal narratore, nei confronti dell'eroina. Questa posizione interna sottolinea anche la vicinanza delle loro visioni ideologiche del mondo e la loro identità a livello fraseologico e psichico. Mentre nel monologo della *Pulzella di Orleans* è talvolta la parola dell'autore ad assorbire quella della figura, ponendo il discorso di Giovanna in terza persona, nel commiato di Lucia la prima e la terza persona si congiungono fino a diventare soggetto generico, «abbracciando» così tutti gli sfortunati a lei simili. Nell'*Onegin*, il commiato di Tatiana viene formulato con un metodo misto in cui il discorso in prima persona viene accompagnato e preceduto dalle parole del narratore che si basano sulla sua posizione interna. È evidente come «la poesia apostrofica» non si manifesti qui come il livello supremo dell'opera.

Se «nella poesia apostrofica (...) la voce parla per essere l'incarnazione della vocazione (...), dello spirito della tradizione poetica e della poesia (poesy)»⁸, nei monologhi interiori, grazie alla figura poetica dell'apostrofe, oltre al livello delle figure si articola anche uno scorcio antico della storia dell'arte che documenta la nascita della narrazione, custode fino ad oggi della visione mitologica grazie alla rottura del carattere ciclico degli eventi e l'apparizione del *sujet* e della nuova formazione lineare di testi. Vale a dire che dal discorso figurale la parola del narratore/dell'autore filtra senza modificarne il tema o la direzione, senza distruggerne l'unità: così questa parola figurale rievoca la memoria dell'arte pronunciando anche ciò di cui il parlante non ha coscienza.

Se «l'apostrofe è *l'ora* della scrittura», nei monologhi interiori il tempo ci offre l'immagine di un presente irrigidito, un presente eterno che, appunto perché si fa vedere come eterno, *si colloca fuori del tempo*. Mentre nella confessione l'atto dell'apostrofe serve a dar vita alla poesia e volge, per così dire, le spalle al lettore per poi comunque dargli l'eventualità di farsi spiare da lui⁹, a livello figurale tutto ciò si manifesta come una resa dei conti. Le figure naturalmente non pronunciano parole per stendere un'opera letteraria, anzi non parlano nient'affatto, e se ciononostante

dicono qualcosa, tutto ciò si presenta come se fosse il narratore/l'autore a spiare i loro pensieri e sentimenti. Mentre prima l'apostrofe era il mezzo per far nascere la poesia, ora, assumendo la forma del monologo interiore, è un mezzo che serve ad ottenere un altro obiettivo, a far nascere la figura stessa: tutto questo è segnalato già dal semplice fatto che la confessione lirica fa *parte* di un'opera più estesa. Sotto un altro aspetto è evidente che lo stato atemporale delle confessioni viene interrotto dalla loro sottomissione al potere della storia narrata, conservandone però le caratteristiche come poesie dell'animo: è però vero che non viene concessa loro l'ultima parola. L'inclusione delle confessioni nel genere narrativo significa dunque anche la loro inclusione nel tempo. Inoltre, mentre nei monologhi apostrofici le eroine confessano che l'unità dell'*io* e del *tu* sta sparendo, e cioè «protestano» contro il potere del tempo, *il monologo interiore si manifesta come una protesta della lirica contro la narrazione* che vorrebbe impadronirsene, togliendole la propria voce: si vede dunque che i discorsi delle eroine nei monologhi interiori *riecheggiano* la loro posizione cruciale anche *a livello dei generi letterari*. La forma monologica segnala dunque non tanto l'*ora* del discorso apostrofico quanto un punto d'intersezione che, a livello cosciente delle figure, fissa il passato e il futuro che stanno per distaccarsi dal presente. Mentre nella *fiction* delle tre opere le eroine cominciano a rassegnarsi al potere del tempo empirico, nel modo verbale di questa rassegnazione è il genere della lirica apostrofica, che assume la forma confessionale del monologo interiore, a protestare contro il genere narrativo. L'*internalizzazione* – come osserva Culler – «va contro la narrazione e altri suoi concomitanti come la successione, la causalità, il tempo»¹⁰. Ed è vero: non a caso l'eroe del romanzo con l'intreccio dice di se stesso: sono sempre colui che voglio essere. Ma le eroine dei monologhi relativi sottolineano: vorrei essere sempre colei che sono. *Per dirla in modo paradossale, non vorrebbero nient'affatto diventare eroine epiche, non hanno nessuna voglia di sottomettersi al potere del tempo narrativo che simula il tempo empirico. Le eroine stanno per accettare solo, con rassegnazione, di poter essere raccontate.* L'apostrofe può vincere solo una battaglia nella guerra con la narrazione. Ma il sopravvento della narrazione sull'altro genere letterario è possibile solo in modo che annullandolo lo conservi in sé, togliendogli l'ultima parola, trasformandone il significato per mezzo della parola del romanzo.

Il momento della negazione del tempo e della narrazione della lirica apostrofica si presenta da una parte come un rallentare o un arrestarsi della storia, una specie di pausa¹¹, dall'altra come allungamento del tempo narrativo. Ciò che nella lirica si è manifestato come determinatezza connessa al genere della radice comune della presentazione apostrofica e del discorso sul tema, ora – a causa del suo essere legato alla voce figurale e alla narrazione in terza persona, grazie al risultato dell'atto narrativo – ci sta dinanzi quale presentazione mimetica, immediatezza mediata e momento discontinuo dello svolgersi continuo degli eventi narrati. Da tutto questo consegue che mentre il discorso monologico desideroso di essere solo un'unica voce, si distrugge – compie cioè la propria autodistruzione *per il carattere generico della parola* – non essendo in grado di nascondere la natura dialogica della parola, nel monologo interiore figurale l'accento si sposta dal momento autodi-

struttivo del discorso monologico e cade sulla creazione dell'autoritratto delle eroine, poiché i monologhi fermano lo svolgersi della loro storia.

Il momento del commiato ci rivela la caratteristica della connessione delle posizioni cruciali al tempo, sotto due aspetti: *uno* descrive la vita delle eroine come uno stato già passato cui mancava la continuità dell'io, ovvero il loro stare nel tempo, in cui è assente la distinzione di io e tu, la presenza del passato e del futuro nelle loro coscienze; l'*altro* momento può essere già caratterizzato dal risveglio e dalla presa di coscienza, quindi *lo stato di transizione è già quello dell'esperienza, della coscienza del tempo, il che contiene insieme sia il passato che il futuro*¹², in cui l'io viene a scoprire la propria divisione: il parlante, scoprendo il proprio io, rivela non solo la differenza tra sé e il mondo, ma anche quella rispetto a se stesso. Dunque, nei monologhi interiori si è di fronte non solo a una descrizione del dolore e dei sentimenti dell'individuo, ma anche alla *rivelazione* del potere del tempo. Questo fatto di per se stesso sposta *in prospettiva* la lirica apostrofica nella direzione della lirica autoapostrofica.

Naturalmente, nelle tre opere l'io non mira ad annullare la propria divisione, bensì cerca di sviare la minaccia presente nella coscienza dell'io, fatto che oltrepassa le specificità della lirica apostrofica: il momento in cui Giovanna chiama se stessa con il proprio nome, segnala l'atto dell'io che guarda a sé ormai da una posizione esterna, dimostrando la divisione dell'io nel prossimo futuro. Dunque, in questo caso non si fa un tentativo di ristabilire l'unità dissolta dell'io, ma si è dinnanzi all'accettazione inevitabile della disgregazione. E anche Tania si guarda dal di fuori e si rivolge a se stessa (*dove si svolge adesso il mio cammino?*), come Lucia stessa si serve della forma del soggetto generico (*come è tristo il passo di chi è cresciuto tra voi...*): del resto, mentre nella loro storia è la narrazione a creare la costrizione del distacco, dirigendo le eroine per le vie che conducono dal loro ambiente naturale al mondo estraneo della città e spingendole a cambiare il loro spazio di vita intimo, nelle figure tutto questo si manifesta come il cambiamento dell'autoimmagine dell'io, ovvero come il confluire in esse dei momenti dell'identità e dell'*inidentità*.

La funzione dell'apostrofe nella creazione della poesia che viene accompagnata anche dalla rievocazione della tradizione si conserva dunque anche nella parola delle figure, ma poiché le parole rivelano una visione della vita da cui ormai sono costrette a prendere congedo, includendo nel tempo il periodo delle loro vite ritenute senza tempo, questo viene conservato nella memoria come qualcosa che sia eternamente presente: *dietro la loro sorte si fa vedere la concezione della tradizione poetica che creando nuovi valori letterari include la memoria della scomparsa dei precedenti*.

D'altra parte, mentre la lirica apostrofica, ma anche la lirica presa nel senso generico della parola, per essere conoscenza poetica «diventa ciò che è solo per mezzo di una lingua che rimanga fuori a portata di mano di un vero e proprio poeta»¹³, nelle opere analizzate, in modo paradossale, abbiamo qualcosa di nuovo di una lingua esistente già prima del loro enunciato. Tutto ciò va attribuito al fatto che mentre le eroine *la fanno parlare*, al tempo stesso *fanno valere il carattere personale*

come novità della voce nel distacco da esso, nel commiato. Questo fenomeno, essendo trasportato a livello dell'intreccio delle opere, si manifesta come un tentativo delle eroine di trovare la chiave di una lingua a loro sconosciuta, di un mondo sotomesso ormai al potere del tempo. Quindi ciò che era già presente a livello dei discorsi (poesia e teoria), sarà ormai misurato anche sul livello tematico delle opere, ovvero della prassi. *La forte semantica degli addii non vuol dire solo che l'io stia prendendo congedo da un mondo all'io identico, bensì anche il fatto che prende congedo dalla lingua nella quale si poteva pronunciare l'unità indifferenziata.*

L'enunciato monologico si rivela dunque anche come un canto di commiato indirizzato dalle eroine a se stesse, uno speciale canto funebre. Lo spazio estraneo sta dinanzi a loro come un discorso alieno, così che non solo si crea una situazione dialogica e confrontativa, ma necessariamente esso trasformerà anche la loro parola monologica in quella internamente dialogica. Parlandone, le eroine non sono più in grado di vedere rispecchiati i propri *io* ritenuti fino ad allora uniti, indivisibili e monolitici. Il discorso monologico delle eroine che prima si è manifestato come quello identico dell'io e del tu – e così non era potuto diventare una *vera e propria* parola dialogica – grazie agli addii origina il proprio futuro. Sebbene la parola del narratore/dell'autore non svii da quella immediata del monologo interiore mirante all'oggetto e al tono che gli sono propri, nell'integrità del testo essa diventerà anche oggetto. Ecco perché il monologo come rievocazione della parola figurale, per quel che concerne *la sua essenza e la sua forma*, non è in grado di manifestarsi come un discorso nettamente attribuibile alla prima persona: il suo posto viene definito tra il discorso di prima e quello di terza persona, poiché la parola è data in prestito all'io dal narratore/dall'autore.¹⁴

La problematica in senso generico di tutti e tre i monologhi che nelle opere intere può essere – mutatis mutandis – riassunta è il seguente: tutto ciò che è stato smarrito, non si è perduto senza lasciare traccia, la sua presenza si mantiene in un'altra forma, e cioè nella memoria. E, come abbiamo potuto constatare, questo si riferisce anche alla lirica apostrofica, inghiottita dalla forma narrativa qualora il problema venga esaminato sotto l'aspetto dei generi letterari.

La narrativa che l'opinione pubblica, mettendola in confronto con la lirica, menziona volentieri come prosa, come qualcosa di non poetico, è in verità portatrice di una nuova poeticità più complessa e ci rivela, conservandoli e annullandoli nella sua memoria, non solo i vari generi letterari, bensì anche le forme possibili del discorso verbale sintetizzate in essa.

NOTE

¹ Cfr. BÉLA HOFFMANN, *La parola poetica*, Udine–Szombathely, BDF–Dipartimento di Italianistica, 2005, pp. 160–179.

² JURIJ LOTMAN, *Roman A. S. Puškina (Kommentarij)*, Leningrad, Prosveščenie, Leningrad, 1983, p. 321.

³ ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, Firenze, 1973, p. 686.

- ⁴ ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 207.
- ⁵ Ivi, pp. 107–108.
- ⁶ Secondo Culler «l'oggetto è considerato quale soggetto, un io che però da parte sua implica un qualsiasi tipo di te» (trad. dall'autore), JONATHAN CULLER, *Aposztrophé*, in «Helikon», 3 (2000), pp. 376–377.
- ⁷ Ivi, p. 377.
- ⁸ Ivi, p. 377.
- ⁹ NORTHROPH FRYE, *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1998, pp. 210–211.
- ¹⁰ JONATHAN CULLER, *Aposztrophé*, cit., p. 382.
- ¹¹ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Az elbeszél diszkurzus*, in «Az irodalom elméletei I.», (a cura di Thomka Beáta), 1 (1996), pp. 61–98, e specialmente pp. 83–91.
- ¹² Cfr. HANS-GEORG GADAMER., *Az üres és a betöltött időről*, in ID., *A szép aktualitása*, T-TWINS, Budapest, T-TWINS, 1994, p.103.
- ¹³ Cfr. HANS-GEORG GADAMER, *Az üres és a betöltött időről*, cit., p. 107.
- ¹⁴ Cfr. KELEMEN PÁL, *Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora Thomas Bernhardnál*, In AA. VV., *Az elbeszélés módozatai* (a cura di Józán Ildikó–Kulcsár Szabó Ern –Szegedy-Maszák Mihály), Budapest, Osiris, Budapest, 2003, pp. 367–395.

Carducci critico, filologo, prosatore¹

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

P

ER AVER BEN PRESENTE LA LINEA DELL'IMPEGNO – SOVENTE PROGRAMMATO E PROGRAMMATICO – DEL NOSTRO PRIMO PREMIO NOBEL, POSSIAMO DIRE CHE EGLI ILLUMINÒ QUEL PRIMO CINQUANTENNIO DELLA VITA DEL NUOVO REGNO, DALLO SCRANNO PRIVILEGIATO DELLA CATTEDRA DI LETTERATURA ITALIANA DELLA PIÙ ANTICA UNIVERSITÀ EUROPEA, FACENDOSI PROMOTORE DI UNA SERIE DI INIZIATIVE FILOLOGICO-EDITORIALI PER LE QUALI OGGI NECESSITEREBBE UNA DOZZINA ALMENO DI COMMISSIONI PARLAMENTARI!

Accanto alla intensa produzione poetica (per cui in un passato non troppo remoto si conìò la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, sul modello delle terne Dante-Petrarca-Boccaccio e Foscolo-Manzoni-Leopardi, e forse a presentimento della novecentesca Ungaretti-Quasimodo-Montale, a lode e gloria dei pitagorici!) Carducci è sempre stato da un lato attento e – non di rado – severo critico di se stesso, dall'altro osservatore e vero storiografo della letteratura italiana, attratto dal disegno di una storia letteraria che vada di pari passo con la storia civile degli Italiani.

Nel 1853, a diciott'anni, il giovane studioso tracciava il piano di una raccolta di poesie italiane «dei secoli cristiani», argomentando che

la raccolta dovrebbe dare un'idea della storia della poesia italiana su cui si dovrebbe in seguito formare un Poeta civile puramente nazionale (...) così questo, oltre al giovare agli studi della società, gioverà a me stesso, e per i Carmi italiani che io avrò finito a 40 anni e per la storia letteraria che pubblicherò a 55 anni.²

Sette anni più tardi Terenzio Mamiani lo volle ad insegnare nella cattedra bolognese, e nella città felsinea Carducci rimase fino alla fine dei suoi giorni, nonostante gli

inizi della carriera accademica fossero stati alquanto difficili: le difficoltà di auditorio iniziali, dovute probabilmente alla giovane età dell'oratore, vennero superate dalla creazione di una vera e propria aura che cominciò ben presto a convincere non solo gli studenti, ma anche editori e responsabili delle attività culturali nazionali: le edizioni, le prefazioni, i discorsi commemorativi, rappresentano non soltanto la testimonianza di una grande abilità – diremmo oggi – manageriale, ma soprattutto la costante ambizione di dare corpo a progetti per i quali Carducci non era disposto a compromessi. Le sue predilezioni critiche, infatti, si orientarono sempre nella direzione di quanto da lui ritenuto importante o, per meglio dire, storicamente valido, come fu per le opere di Ludovico Antonio Muratori, uno degli autori che Carducci venerò profondamente, e per il quale si fece promotore dell'edizione moderna dei *Rerum Italicarum Scriptores*. Parallelamente all'impegno dell'insegnamento, il giovane Giosue si impegna a «svecchiare» il suo armamento critico, leggendo i grandi studiosi e critici francesi, imparando il tedesco, aprendosi ad una dimensione europea che rimanesse coerente con quanto si delineava già in alcuni scritti giovanili – addirittura precedenti all'incarico universitario – come l'articolo *Di un migliore avviamento delle lettere italiane moderne al proprio loro fine* (1858), in cui viene sottolineato il binomio che diventerà tipico del suo pensiero critico: *conservazione insieme e innovazione sono i due fattori del progresso (...) innoviamo rinnovando!*³ Nella illustrazione poi data a questa singolare prospettiva nelle pagine dello *Svolgimento*, si ritrovano le linee di quella concezione alfieriana per cui la letteratura assume una funzione di guida, ad essa viene attribuita una altissima responsabilità civile, che Carducci riscopre di volta in volta in alcuni autori, in alcune «concentrazioni» spirituali, e che proietta sulle tassonomie etno-culturali da lui individuate. A conclusione del triennio accademico 1868–1871, dunque, prendono forma i discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, editi per la prima volta nel 1874 e poi di volta in volta ripubblicati, fino all'edizione definitiva della fine degli anni Ottanta dell'Ottocento⁴: come già illustrato dal Lefèvre in un ampio saggio sul tema, le lezioni

*...si presentano animate da un duplice spirito: da un lato, l'attività più propriamente erudita tesa alla ricostruzione filologica dei fatti – deriva diretta di quell'orizzonte, metodologicamente ortodosso e consacrato, costituito dai maggiori esponenti del positivismo critico, dalla cosiddetta «Scuola storica» (D'Ancona, Rajna, Monaci, Comparetti)–; dall'altro, l'attenzione molto più profonda al fatto estetico e al valore fecondo dell'esperienza poetica e più in generale artistica all'interno dell'universo letterario e politico nazionale.*⁵

Carducci individua subito tre elementi «portanti» della tradizione italiana – ecclesiastico, cavalleresco, nazionale – dovendo però fare i conti con alcune contraddizioni (la condanna della filosofia scolastica, ad esempio) e soprattutto con la necessità di inserire queste linee guida in un quadro di schematismo socioletterario che, come ben sappiamo, raramente paga. Probabilmente proprio a causa di questa prospettiva, vediamo nei *Discorsi* una tendenza a privilegiare l'analisi di opere (le opere precedenti al *Decameron*, ad esempio, piuttosto che il capolavoro boccacciano) e di

secoli (il Quattrocento, il Settecento) altrimenti poco considerati, in realtà maggiormente apprezzati in virtù della loro capacità di meglio esaltare uno spirito nazionale della letteratura che proviene piuttosto dal paganesimo classico che dalle tradizioni del cristianesimo. Possiamo intendere questa posizione anche nel senso di una contrapposizione all'emotività del critico, di una analisi più attenta a cogliere valori estetici e formali, così da culminare anche programmaticamente nell'esperimento dei *metri barbari*.

L'attività critica di Carducci non si ferma allo *Svolgimento*, ma possiamo affermare che tutto quanto seguirà dovrà necessariamente fare i conti con questi scritti programmatici, e che dunque la fondazione di una scuola critica – molto spesso messa in evidente contrapposizione a quella desanctisiana – si sostiene del nutrimento del magistero e dell'intensa opera rappresentata dalle letture critiche e dalle edizioni curate dal Carducci (ricordiamo solo alcuni nomi: Alfieri, Tassoni, Parini, Monti, Lorenzo de' Medici, Giuseppe Giusti, Salvator Rosa, Gabriele Rossetti, Cino da Pistoia, Poliziano, Matteo di Dino Frescobaldi, Ariosto, Petrarca, Guerrazzi, Metastasio, Tasso, Leopardi, per non parlare delle scoperte filologiche e delle antologie di letteratura latina e di lirici italiani, dal XIV al XIX secolo). Dal suo magistero discende infatti quella cosiddetta «Critica tecnica» in cui sono inclusi i nomi di critici e filologi quali Giuseppe Chiarini, Adolfo Borgognoni, Severino Ferrari, Tommaso Casini (il grande dantista), Giuseppe Lisio, Guido Mazzoni, e poi gli allievi Renato Serra e Alfredo Panzini, autori – tra l'altro – di scritti non retoricamente commemorativi del «maestro». Citiamo a proposito Serra per ricordare che nonostante Benedetto Croce, in un suo saggio del 1910, avesse individuato i limiti dell'opera critica del Carducci nella mancanza di una *salda dottrina estetica, di una filosofia dell'arte*⁶ che fossero idonee a sottendere l'operazione critica, alcuni decenni più tardi (negli anni Ottanta) venne implicitamente rivalutata la prospettiva carducciana dell'*impareggiabile lettore di poesia grazie all'apprezzamento della linea Carducci-Serra-De Robertis*, come uno dei più notevoli – e sorprendentemente lungimiranti – orientamenti della metodologia critica del Novecento. Ma per un approfondimento della questione rimandiamo all'essenziale saggio di Luigi Russo *Carducci critico del linguaggio poetico*.⁷

Ma passiamo ora a parlare del filologo, dello studioso della lingua e della storia dei testi: nonostante l'attenzione del Carducci verso le tematiche linguistiche e di storia della lingua sia notevolmente minore di quella rivolta alla storia letteraria, bisogna sottolineare l'impegno quasi battagliero a favore di una visione più eclettica che esclusiva in merito al grande certame tra italiano letterario e toscano «vivo» di memoria manzoniana, divenuto decisivo negli anni Ottanta del secolo decimonono a proposito della lingua da insegnare nelle scuole, della scelta delle grammatiche (aspramente criticate dal Carducci quelle di puristi quali Puoti o Corticelli) e delle antologie di letture mirate all'insegnamento della lingua nazionale di uno Stato ancora giovanissimo. Carducci propugnava infatti, a controbilanciare la poca affidabilità del toscano vivo, un volgare non monoliticamente «ancorato» ai modelli trecenteschi, ma piuttosto vivificato dalla plurivocità del lascito letterario – come possiamo figurarci, del resto, dai suoi gusti come emergono nelle scelte dei

poeti commentati o editati. Lo stretto legame tra inchiesta filologica e messa a nudo della «primavera» della nostra letteratura, portava a quei «lavoroni» – come li definiva Carducci in una lettera a un suo amico⁸ – che costituivano la base dell'arricchimento dello stile critico e degli strumenti di ricerca del Carducci, che ebbe modo di collaborare proprio con i maggiori rappresentanti del «metodo storico» dell'epoca, D'Ancona e Del Lungo, per non parlare dello stimolo dato a Pio Rajna a che portasse a termine un monumentale lavoro di inchiesta sulle *fonti dell'Orlando Furioso*. Nonostante ciò, dobbiamo segnalare che Carducci rimase estraneo alla sostanza di studi di altrettanta importanza, che proprio la moderna filologia francese e tedesca portavano a termine (pensiamo a De Nolhac) alla fine del secolo XIX: come ha detto un suo critico, *li ammirò dall'esterno, senza entrare mai veramente in commercio con le loro idee, né con la sostanza del lavoro che svolgevano*⁹. Sarebbe sbrigativo e riduttivo licenziare Carducci con l'etichetta del *provincialismo*, ma dobbiamo pur ammettere che la «buona volontà» dimostrata nei «lavoroni», avrebbe potuto esser sostenuta da altrettanta applicazione filologica, se non volessimo davvero esigere troppo da questo vulcano di attività.

Chiudiamo con la parte più piacevole, quella dedicata al prosatore, mirabilmente fotografato nel volume di prose scelte *Confessioni e battaglie*, che già *nel titolo fissa in un binomio esemplare i caratteri di fondo di buona parte della produzione carducciana in prosa*¹⁰.

Se a motivarla è, prevalentemente, l'intento saggistico tipico dello studioso – o precisamente dell'appassionato didatta –, a venarla di continuo, fin dalle prime e più acerbe prove sono giusto i due atteggiamenti richiamati da quel titolo. Da un lato, la tendenza affabulatoria alla diegesi, spesso condotta sotto forma di excursus memoriale, o di meditazione introspettiva: la confessione, appunto. Da un altro, la presenza costante, anche negli scritti apparentemente più neutri, come quelli di storia letteraria, di spunti polemica spesso latenti, ma sempre pronti ad esplicitarsi in affondi mordaci: la battaglia.

Col tempo, tuttavia, la scrittura in prosa del Carducci acquista sempre più decisamente i caratteri tipici di uno stile che risulta per molti versi affine, ma per più aspetti complementare rispetto a quello della sua poesia. Così, la tendenza diegetico-narrativa si manifesta soprattutto in ampie descrizioni di paesaggi, di squarci storici evocati con drammatica vivacità, di persone colte nelle loro peculiarità fisiche e psicologiche (con effetto di caricatura più spesso che di ritratto), secondo un gusto bozzettistico cui lo stesso autore sembra richiamarsi col titolo di un'altra silloge di scritti in prosa, *Bozzetti e scherne*: titolo che, non a caso, ripresenta nel secondo elemento del binomio la intonazione polemica evocata anche da *Confessioni e battaglie*.

La migliore, forse, tra le prove del Carducci descrittore e «bozzettista» è il reportage scritto per il secondo centenario della nascita di Ludovico Antonio Muratori, del 1872 – descrizione tutt'altro che compassata e celebrativa dei giorni trascorsi fra Vignola e Modena in compagnia del comitato per le celebrazioni muratoriane. Tratteggiato con graffiante ironia:

Compiuta la distribuzione, invitati e invitanti s'avviarono a visitare il monumento del Muratori. Filtrava una pioggerellina scucita, minuta, lenta, noiosa, come una lezione di statistica, con poc'acqua mollava di molto e metteva il gelo profondo nell'ossa: il cielo era di un colore stesso con le strade fangose; e quelle persone inguantate di bianco o a color burro o di tortora, con gli abiti neri o co' i paletot bigi, con gli orribili cappelli a cilindro che il popolo toscano qualifica del nome di «tube», con gli stivaletti sguazzacchianti (intendo imitare con una nuova parola il clapotants che in questo luogo metterebbero i francesi) nel fango, sotto una volta mobile d'ombrelli verdi e color viola cupo o neri, mi pareano altrettante tistiche cariatidi ambulanti sotto il peso della ipocrisia d'una società, che si annoia da tanti anni di essersi imposta la finzione della fantasia e del cuore, e dei palpiti di gloria e di virtù, e dell'amore del bene, e delle memorie e speranze.

Del resto, proprio al registro ironico – o addirittura quello sarcastico – Carducci ricorre ampiamente anche nelle prose di maggiore impegno culturale. Esso contribuisce anzi in misura determinante alla seconda grande tonalità della sua prosa. Se quasi tutti i saggi critici e storico-letterari carducciani sono mossi, più o meno esplicitamente, dalla polemica affermazione di valori e di ideali politico-civili oltre che letterari, tale militanza diviene ancor più netta nei numerosi interventi dedicati alla letteratura contemporanea, spesso originati da dibattiti intorno all'opera stessa del poeta. Tra i suoi idoli polemici, quelli che più ne sollecitano la verve sono certo la cultura cattolica e quella romantico-spiritualistica, oggetti di attacchi nei quali, più che in qualsiasi pagina saggistica o storica, si manifesta uno stile vivace fino all'oltranza espressionistica, in cui la sintassi ormeggia i modi del parlato e il lessico si colorisce di tinte quasi vernacole, di grande efficacia retorica. Esempio è il caso della polemica con Antonio Fogazzaro agitata in *Moderatucoli* (1879), forse una delle pagine più rappresentative di un Carducci tutt'altro che professorale e classicamente atteggiato:

Plebeo dunque? e plebeo sia. Plebeo è un aggettivo storico: io conosco qualche cosa di peggio, volgare. E volgari si può essere anche essendo moderati; e scrivendo della prosa pretensiosa e vuota. Il re ha un bello affaticarsi a fare dei conti e de' baroni, e i ministri hanno un bel sudare a buttare le commende a canestri a dosso la gente che passa per la strada. Che puzzo freschiccio di vernice da per tutto! La volgarità in Italia monta: ha invaso l'arte, il pensiero, la politica, la vita: dal palazzo delle finanze in Roma ella domina, unica dea, il bello italo regno. Ora dinanzi alla volgarità indomesticata a me piace esser plebeo. Che se il signor Antonio Fogazzaro intende per intemperanze plebee certe poesie che dispiacciono a' suoi amici, io non posso né pentirmene né correggermi per l'unica ragione che me ne pregio: se intemperanze plebee chiama certe mie verità e crudità, a tempo e luogo, di stile, né anche di questo posso pentirmi, per la stessa ragione. Mi piace insomma di essere plebeo, a tempo e luogo, nel concetto e nella forma, nel vocabolo proprio e nell'immagine, nella lingua e nello stile, in poesia e in prosa.

Sperando di non aver annoiato il lettore con questa panoramica di un Carducci meno noto – o volutamente trascurato, anche perché da alcuni riconosciuto come il vero padre della «retorica nazionalista», quindi imputato di aver prestato ai regimi

che seguirono non poche idee e slogan –, concludo inchinandomi al ricordo di colui che fu forse il primo grande italianista della nuova Italia, dall'alto di una cattedra e di un sapere che chiunque di noi gli invidierebbe tutt'oggi.

NOTE

- ¹ Quando ho intitolato la mia relazione al *Carducci meno noto in Ungheria*, non intendevo sminuire la fama di Carducci come critico, né tantomeno imputare agli Ungheresi una scarsa conoscenza di questo argomento: mi sono limitato a constatare come la frequenza di apparizioni del poeta (assai pubblicato in Ungheria, nelle traduzioni di grandissimi e grandi quali Babits, Kosztolányi, Sárközy, Jékely e via dicendo) abbia sottratto «eco» al critico, prosatore e filologo, cosa peraltro vera – in parte – anche nel resto d'Europa e in Italia, nonostante questa significativa produzione carducciana sia ancora visibile in vari aspetti della documentazione della storia culturale italiana.
- ² Citato in Giuliano Innamorati, «Carducci critico», in AA. VV., *Letteratura italiana. I critici* (dir. da Giovanni Grana), Milano 1969, vol. I, 621.
- ³ Cit. in Matteo Lefèvre, «Dello svolgimento della letteratura nazionale: Giosuè Carducci e le lezioni bolognesi del triennio 1868–1871», in *Semestrare di Studi (e Testi) italiani*, n. 9 (2002), p. 143, nota 12.
- ⁴ Per un'edizione più recente si veda Giosue Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (a cura di Vittorio Gatto), Archivio Guido Izzi, Roma 1988.
- ⁵ Matteo Lefèvre, cit., p. 145.
- ⁶ Citato in Giorgio Santangelo, «Carducci», in *Dizionario critico della letteratura italiana* (dir. da Vittore Branca), vol. I (A-COL), UTET, Torino 1986, p. 525.
- ⁷ In AA. VV., *Letteratura italiana. I critici* (dir. da Giovanni Grana), Marzorati, Milano 1969, vol. I, pp. 648–653.
- ⁸ Cit. da Giuliano Innamorati, in AA. VV., *Letteratura italiana. I critici* (dir. da Giovanni Grana), Marzorati, Milano 1969, vol. I, p. 631.
- ⁹ Giuliano Innamorati, cit., p. 634.
- ¹⁰ Lorenzo Tomasin, «Sorpresa: Carducci è stato anche un grande prosatore», in www.ladante.it (25 aprile 2007).

Il ritratto di Enotrio

Note sul carduccianesimo di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi

MILVA MARIA CAPPELLINI

«**L** CECCARDO CHE HO VISTO IO PORTAVA IN TESTA UNA PAGLIETTA ROVESCIAIA E IN MANO UNA SFERZANTE *cravache*. ERA SPESSO ACCOMPAGNATO DA PIERANGELO BARATONO, ASPIRANTE COME LUI AL TITOLO DI POETA MALEDETTO». Certamente a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genova 1871–1919), «grande viaggiatore in poco spazio, autentico *tramp*», accadde di dover «spesso dormire all'aria aperta e anche con poca aria se è vero che in un sottopassaggio molto prossimo al giornale «Il Lavoro» egli passò più di una notte». Davvero «difficile sospettare che un simile uomo fosse il sovrano o meglio l'Imperatore di uno stato immaginario che si stendeva dall'Entella al Magra e che ha le sue propaggini nei castelli di cui fu ospite Dante, non senza la punta estrema di Pontremoli»¹. Questo ritratto di Ceccardo, risalente al 1974, si deve a Eugenio Montale, che al poeta apuano aveva dedicato, oltre mezzo secolo prima, una poesia dai temi analoghi, *Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo*. La vita da *bohémien* (destinata, sia detto per inciso, a pesare a lungo, sul piano critico, nella valutazione dell'opera ceccardiana)² aveva implicato per Ceccardo frequenti strappi biografici, sradicamenti, partenze, abbandoni. Il 25 maggio 1906, per esempio, lasciando dopo un litigio la casa di Pieve Pelago dove viveva con la moglie Francesca e il figlio Tristano, si era preoccupato di portare con sé solo il ritratto di Giosue Carducci, staccandolo dal muro un attimo prima di andarsene³. Il particolare testimonia – oltre l'impepetuosità proverbiale dell'uomo – la reverenza che Ceccardo nutriva per Carducci. Quante e quali tracce carducciane percorrano la poesia di Ceccardo hanno dimostrato studi accurati, concordi nel rilevare, più in generale, la peculiare ricettività ceccardiana⁴. Ma è difficile, come si cercherà di dimostrare, ragionare della presenza di Carducci nella poesia di Ceccardo senza parlare, allo stesso tempo, di

quella pascoliana e dannunziana. La combinazione – e il vicendevole rinforzo – delle «tre corone» ottocentesche, arricchite dalla lezione leopardiana e dalle letture oltralpine, appare infatti un tratto peculiare della tessitura testuale ceccardiana⁵.

Il carduccianesimo, del resto, è solo uno dei paradigmi nazionali (insieme al pascolismo e al dannunzismo, ma anche a una fitta serie di persistenze tardoromantiche) che, nel tempo di Ceccardo, agiscono nella poesia italiana, convivendo con sempre più decise spinte alla sprovvincializzazione su modelli francesi, tedeschi, inglesi, americani. In un simile contesto, gli articoli ceccardiani assumono speciale importanza, perché indicano coordinate culturali destinate a diventare, per un poeta così «ritentivo», esempi dotati di rapida operatività. Se in *Foglie morte*, comparso sulla «Gazzetta della Domenica» di Torino il 1° novembre 1891⁶, Ceccardo traccia, seguendo il *topos* autunnale, un percorso di citazioni (Byron, Longfellow, Omero, Mimnermo, Fénelon, Orazio, Leopardi, Dante, Lenau e Carducci con l'alcaica *Alla stazione*) ancora inscritte in un orizzonte classico e romantico, nell'intervento *Tra i due secoli – Considerazioni di letteratura e d'arte*, apparso sulla «Gazzetta genovese» l'11 luglio 1898, mostra uno sguardo ormai tutt'altro che ristretto al tardo carduccianesimo. L'articolo si apre sì con una celebrazione di Carducci, ma è un omaggio che assomiglia da vicino a un'archiviazione: «La fiera e nobile musa di Giosuè Carducci tace ora, ahimè forse per sempre, e già suona nelle bocche dei giovani che crebbero ammirandolo, con un mesto desiderio il suo nome: la fama di quella gloria ormai pare che quasi più non appartenga a vivente, ma ad altre si colleghi più gloriose ed antiche, cui tutti noi coi nostri babbi imparammo ad inchinarsi da bambini, ricordando ed amando». Carducci e Charles Algernon Swinburne (entrambi, per inciso, fonti di rilievo per Gabriele d'Annunzio) «resteranno come granitiche immagini sull'estremo confine del secolo che si compie, ma non ne oltrepasseranno il limite: tutto quello che dalla lor mente potrà ancor divenire dovrà necessariamente ricollegarsi coll'Arte e colla vita loro, le quali in questo secolo si svolsero». Si tratta di due esperienze grandi ma ormai concluse: «Ambedue hanno ormai stampato la loro orma e il secolo che muore la comprende, chiudendola nel proprio ciclo. E' il destino degli uomini che nati nelle prime decadi di un secolo giungono a guardar l'alba del seguente; sono già un poco fantasmi». Di contro, Ceccardo include nel panorama dei gusti dei «giovani», spronati «da un desiderio immenso di novità e di bellezza», Grieg, Ibsen, Redon, Storing, il Nietzsche del *Così parlò Zarathustra*, Heredia, Pascoli, Maeterlinck, ed esalta Walt Withmann, «il genio che per primo ha calpestato tutte le antiche e moderne convenzionalità delle rettoriche e delle accademie, abolita la rima, e rinnovata la metrica»⁷. Sarebbe tuttavia esagerato considerare questa sistemazione di modelli come una definitiva liquidazione del carduccianesimo, e ancor più sarebbe pretestuoso interpretare come manifestazione di una qualsivoglia «angoscia dell'influenza»⁸ il fatto che nella lirica in onore di Carducci compresa in *Apua mater* (1905, poi 1906, infine 1909) la nomina di Enotrio venga anticipata al secondo verso soltanto nella seconda edizione, come per una collocazione eminente sì, ma leggermente tardiva⁹. In realtà, *Giosuè Carducci* mostra soprattutto la forte adesione «ideologica» di Ceccardo alle proprie fonti¹⁰, dato che ripete con esattezza – per l'*incipit* («O Pietrasanta, la tua rossa

torre») e per l'intonazione complessiva – il carducciano *Miramar* delle *Odi barbare* («O Miramare, a le tue bianche torri»), logicamente spostandone l'orizzonte in Versilia¹¹. Accade lo stesso, del resto, nella simmetrica ceccardiana *Presso la tomba di Giovanni Pascoli* (SO), in cui abbonda appunto il lessico specifico pascoliano¹². Ma è un dato che nell'articolo *I poeti del secolo*, apparso a firma di Ceccardo sul «Secolo XX» il 15 novembre del 1898, nella vasta rassegna di grandi voci poetiche ottocenteschi il nome di Carducci non risulti affatto.

Tutto questo non toglie che Carducci mantenga, nella poesia ceccardiana, la perentorietà di un modello capace di agire non solo sul piano della mitologia culturale ma anche su quello della concretezza testuale. Sintagmi carducciani, infatti, ricorrono fin dalla lirica di apertura del *Libro dei frammenti, Gioie mattutine* (1893), dove il verso «vigila lungi al pian verde, brinato» (e cfr. poi anche *Al poeta Giovanni Marradi*, 8 ottobre 1896: «[...] e questa interminata / pace di verde pian lunigiano») riecheggia di Carducci «il divino del pian silenzio verde» (*Il bove*), come anche *Traversando la Maremma toscana*: «pace dicono al cuor le tue colline / con le nebbie sfumanti e il verde piano / ridente ne le piogge mattutine» (entrambe in RN)¹³. Da allegare infine *Il canto dell'amore* da *Giambi ed epodi* («E il sol nel radiante azzurro immenso / fin de gli Abruzzi al biancheggiar lontano / folgora, e con desio d'amor più intenso / ride a' monti de l'Umbria e al verde piano»), testo significativo nel suo complesso per il paesaggio di casolari e borghi che tanto spesso ricorrerà anche in Ceccardo.

Un'eco lessicale carducciana è forse rintracciabile perfino nella variante letteraria – «viatore» – del mito ceccardiano per eccellenza, il Viandante. Il termine compare, di fatto, più volte nelle *Rime nuove*: «ascolta il viatore [...]» (*Virgilio*); «Io sono un triste antico viatore, / e sono stanco, e vorrei riposare» (*Mattinata*); «e gemer sotto il piè del viatore» (*Rosa e fanciulla*). Ma si tratta di un vocabolo già presente, nell'Ottocento, nella traduzione dell'*Iliade* del Monti (XV, 94), in Leopardi (*Il tramonto della luna*) e, più volte, in Aleardo Aleardi, fino a riapparire poi anche nella *Laus vitae* dannunziana (IX, 407)¹⁴. E' ovvio che in questo caso, come in molti altri, un vocabolo carducciano rappresenti e riassuma il lessico dell'intera tradizione letteraria. Così, anche certo lessico aulico (per un solo esempio, cfr. *La nona rima del pane*, LF: «le carra», «virente siepe», «strepenti»), che sempre coesiste in Ceccardo con il lessico medio, sembra spesso, più che residuo carducciano o eco dannunziana, frutto di singole scelte autonome (per esempio, «strepente», che sarà poi nella *Laus vitae* dannunziana, al plurale è già nel *Teseida* di Boccaccio) quando non di una più ampia opzione stilistica all'interno di un serbatoio linguistico colmo di sedimenti. Si aggiunga che nella rete di relazioni e concordanze che costituiscono la cultura italiana tra Otto e Novecento, i testi di Ceccardo si collocano spesso in un punto di incrocio di tendenze reciprocamente compatibili; altrettanto spesso, si nutrono di apporti di per sé compositi e stratificati, soprattutto in senso genetico, tanto che accade che il prelievo, specie quello dannunziano, sia autorizzato da Carducci, o almeno (se si vuole alleggerire l'intenzionalità del procedimento) l'eco sia rafforzata da un archetipo carducciano. La questione, è logico, consiste nell'essere Carducci, a quest'altezza cronologica, una autentica *Grund-norm*: basti pensare

alla sua presenza (peraltro non meno arricchita e contaminata da altri apporti libreschi, più o meno scolastici) nel *Primo vere* dannunziano.

L'effetto carducciano si manifesta ovviamente in Ceccardo anche a livello più generale, nella semantica dei motivi, a partire dalla tematica del contrasto tra vita e morte espresso nell'opposizione tra la natura che si ridesta puntualmente in luce e calore e la creatura sepolta nella terra «fredda» (si legga almeno la ceccardiana *A mia madre*, notandone però anche l'*incipit* foscoliano). Carducci (prima di tutto con le celeberrime *Funere mersit acerbo* e *Pianto antico*, RN) converge poi con Pascoli (*L'aquilone*, PP, per tacere di molte altre liriche) nell'offerta di modelli per il canto ceccardiano in morte dei bambini, quali, in *Sillabe e Ombre*, *Per un bimbo garibaldino*, *In memoria dei bimbi che in questi giorni muoiono*, e *Frammento di canto funebre* (quest'ultimo con riconoscibile eco foscoliana oltre che carducciana: «il fiore de l'età reciso»).

L'esempio di Carducci, come si è detto e come si vede, è nella lettura ceccardiana quasi sempre fuso con altri, anche quando si tratti di un esempio tematicamente imperioso, quale la modalità di raffigurazione della natura. Si incontrano sì testi ceccardiani di più stretta osservanza carducciana, come, in *Sonetti e Poemi*, i sonetti XXI (*Primavera alpestre*) e XXXIII (*Immagine*, datata «Val di Magra 1903»), o come il sonetto X, *Vignetta*, che con la sua apertura («Ed or, Toscana, par mi canti il cuore / ché ti riveggo al settembrino lume») può ricordare *Traversando la Maremma toscana*. Ma succede che un esplicito segnale carducciano, come il titolo – *Madrigale barbaro* (ottobre 1892, PD) – immetta poi in un clima del tutto diverso, distante dalla sensibilità granitica di Carducci e semmai affine a quella del d'Annunzio chimerico, in particolare delle romanze. E non basta ancora, perché il contatto dannunziano si risolve sul piano tematico, mentre per il tono poetico è necessario pensare semmai, un'altra volta, a Pascoli. Simmetricamente, *Al carrettiere* (SP) porta il titolo di una delle *Myricae* pascoliane, ma la precisazione «canzone» evidenzia subito la diversità di intendimento con cui Ceccardo si avvicina al motivo; sono infatti palesi, anche sul piano del ritmo e del metro, le reminiscenze leopardiane (l'allegoria del pastore del *Canto notturno*), e non manca forse neanche qui una lontana risonanza carducciana nella personificazione della Felicità che fila («Felicità col sottile lavorio / de le infantili dita / trae da una rôcca, che pel tetto uscita / la chioma avanza trale chiare stelle»), riecheggiante il fantasma del sonetto III del *Ça ira*: «sorge [...] / una forma, ed il fuso attorce e china, / e con la rocca attinge alta i pianeti. // E fila e fila e fila. Tutte sere / al lume de la luna e de le stelle / la vecchia fila, e non si stanca mai».

Quasi sempre, nell'ordito poetico ceccardiano, si tratta di densa fusione di fonti, di confluenza e coesistenza di modelli, spesso estesa a interessare tutti i piani: linguaggio, motivi, toni. Nella sezione *Andando e indugiando* dei *Sonetti e poemi*, per esempio, il componimento *Lungo l'Entella* («Lavagna, 1907») richiama le tinte sfumate di *Alcyone* nel titolo, nel tema (una sera di giugno dopo la mietitura) e nell'intonazione, soprattutto in apertura: «Pendea da monti cerula la sera / ne le braccia di giugno. E quel ricolmo / di biade si smarrìa / soffuso d'un languor molle tra 'l bruno / e 'l chiaro, al primo rado / palpebrar de le stelle». Il realismo di alcuni versi,

però, prepara un imprevisto richiamo («Da un filare di pioppi / uscìa la vaporiera / ansando sopra un ponte») al Carducci di *Davanti San Guido* («Ansimando fuggia la vaporiera», RN). La chiusa ha invece un distinto sapore pascoliano: «E già le ragnelle / riprendean lor lai; / e, rari, i grilli, pria, / con esse; i solitari / grilli che «sempre e mai» / parean ridire al cuor che non udià...».

Questa tecnica tessile si dimostra efficace anche nella costruzione della prosa di Ceccardo, come evidenzia il *Frammento della storia d'un cuore*, apparso su «La Riviera ligure» nella primavera del 1900: la trama è ancora una volta variamente leopardiana («O cuore, io vorrei che tu mi dicessi che cosa aspetti ancora. Puoi dirmelo? Sorriderò forse un poco e tu stesso te ne allegerai. Perché io so che tu non aspetti più alcuno. [...] Andiamocene, o cuore, finché tu non sei ancora del tutto un pugno di carne màcera e palpiti ancora un po'. Andiamocene. [...] Ecco – noi diciamo – la luna. Povera luna! Sempre lassù e quanti amanti contempla, quanti alberi, quante silenziose strade! E forse essa non iscorge alcun di quel che noi vediamo, o forse vi coglie altre parvenze che noi neppur immaginiamo»). L'ornamentazione è piuttosto paradisiaca («E pur dovresti tu ricordarti quel che è accaduto alle rose poiché gli uomini le han volute educare attorno ai loro balconi. Si sforzarono quei poveri steli di salire [...] E gli uni si son fatti magri, esili come filo; e quando soffia il vento cadono giù, abbandonandosi al suolo come i sarmenti d'autunno, dopo la vendemmia») e vagamente crepuscolare («Le piccole cose rosee dagli occhi grigi, le piccole cose grigie dalle mani di rosa [...]»¹⁵). Qualcosa di pascoliano affiora invece nell'immagine del cuore-fanciullo: «Già tu sei un bambino timido e buono che pur talora non vuol parerlo. [...] e tu sei sempre stato un fanciullo che avrebbe eternamente giuocato alla palla seguendone il volo pel cielo». Per finire, anche in questo caso si avverte una possibile sopravvivenza carducciana, dall'apertura di *Intermezzo*: «Ma tu ancor non sei stanco, o mio cuor vecchio, / o vecchio cuore umano, / di civettar guardandoti a lo specchio / falso del verso vano?».

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Più che la frequentazione carducciana del motivo del notturno illunato (si veda per esempio: «e tremolava rorida su 'l verde, / rompendo l'ombre che scendean da' colli, / l'antica, solitaria, errante luna. // Candida, vereconda, austerà luna»: *Notte di maggio*, RN) è certamente Leopardi a fornire a Ceccardo, di tale motivo, l'ipotesto. Ma Ceccardo, anche in questo caso, trascolora volentieri in toni diversi da quelli originari, privilegiando quelli spettrali alla Arrigo Boito prima ancora che alla Edgar Allan Poe: «Allor quei cede / a una lusinga torpida che i piedi / gli impietra e suggellategli le ciglia / ne schiude il nudo spirito al maligno / sciame de' sogni che lo persegua» (*Versi scritti in una notte di luna*, SP). Peraltro, anche per questa variante fosca del notturno è disponibile il *týpos* carducciano: per limitarsi a un esempio, si consideri l'intero sonetto *Notte d'inverno* in *Rime* nuove. E pure nella prosa di Ceccardo si dispiega un immaginario lirico-pittorico sollecitato dalla tradizione carducciana e poi filtrato attraverso la sensibilità di un lettore di Poe (e forse anche di Maeterlinck, e anche del Fogazzaro di *Malombra*): «Quelle nuvole con un viluppo misterioso di perversità s'aprivano in grandi occhi pallidi, s'allungavano in dorsi irti di scaglie vermiglie, in orride braccia

nel bosco continuava la pallida fuga gettando barbagli di raggi rotti subito da ombre, raggi che somigliavano a trepide grida soffocate dallo spavento»¹⁶.

Sembra che in Ceccardo l'intento carducciano (di segno superegotico, verrebbe da dire) sia quasi sempre destinato a cedere sotto la pressione di una aspirazione egotica dannunziana, o sotto l'impulso di insopprimibili (inconscie?) emergenze pascoliane. In altre parole, sembra che la lingua poetica di Ceccardo inclini *naturaliter* al modello pascoliano, aspiri al dettato dannunziano, e non possa evitare il magistero carducciano. Se poi si intendesse avanzare congetture sul grado di incidenza, bisognerebbe ammettere che è piuttosto Pascoli il poeta con cui Ceccardo condivide – al di là di ogni ossequio culturale – una più sostanziale sintonia di percezione del reale, un'affinità tale da produrre nel testo ceccardiano esiti addirittura «preterintenzionali». Tuttavia, la matrice carducciana sembra riaffiorare con tenacia, magari a frammenti: anche nel caso di Pascoli, perfino il titolo marcato (per esempio, in LE, *Il canto delle lavandare spose*, che in più si chiude con un accenno di canto popolare del tutto simmetrico a quello della lirica pascoliana) non esclude qualche intrusione letterarizzante («Sotto, selci e calcare / brillan netti, perlati / tra ciuffi di zaffiro»), forse proprio ricordo carducciano («e di zaffiro i fior paiono, ed hanno / de l'adamante rigido i riflessi, / e splendon freddi e chiamano a i silenzi / del verde fondo»: *Alle fonti del Clitumno*, OB). Se così fosse il ricordo sarebbe condiviso – esemplarmente – con d'Annunzio, come suggerisce l'inizio di una *Romanza* nella *Chimera*: «Sotto l'acqua diffuse / verdeggiano le piante; e in rigido adamante / paion costrette e chiuse».

Di fatto, sulla pagina ceccardiana è soprattutto d'Annunzio, per ovvie ragioni genetiche, ad accordarsi più agevolmente con Carducci. In *Note borghigiane* – comparso sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 2 aprile 1893 – tra le reminiscenze letterarie che spesseggiano, Carducci e d'Annunzio erano già posti a fianco come cantori di paesaggi suggestivi: «si ricordano tempi molto antichi, lugubri scene, che il divino paesaggio umbro, glorificato dal d'Annunzio, ha veduto, e si può farci un'idea di quel che canta Enotrio nel *Clitumno*». E si registri che anche qui interviene un ricordo di Leopardi, dato che i bambini giocano sulla piazza non senza «lieto romore»¹⁷. Ancora nel 1916, in *Frammenti di una canzone* (chiusa da un'epigrafe ultradannunziana come «in un castello di Val di Magra: molt'anni», eco certa dell'apertura della *Figlia di Iorio*: «Nella terra d'Abruzzi, or è molt'anni»), compare tra l'altro, in posizione interna, la rima olivi/clivi, marcatamente dannunziana («e su gli olivi, su i fratelli olivi / che fan di santità pallidi i clivi»: *La sera fiesolana*, A), ma prima ancora carducciana: «Ma su alto oh come belli / d'ubertà ridono i clivi, / ma su alto oh come lieti / ne l'april svarian gli ulivi!» (*Faida di comune*, RN).

Per avere un'ulteriore e più cospicua attestazione della scaturigine carducciana di un'immagine che si caratterizzerà, nel tessuto linguistico di Ceccardo, come tipicamente dannunziana, si tenga presente la personificazione dell'estate in due componimenti delle *Rime nuove*: «igne ne l'aria immota / l'estate immensa sta» (*Davanti una cattedrale*); e «La grande estate, intorno, fiammeggiava» (*Idillio marmemmano*). Si noti che l'estate è precocemente personificata in Ceccardo: «O quando l'Estate / par che in ginocchi / si pieghi, offrendo al bocca / al melanconico riso /

degli occhi di Settembre» si legge nella lirica *A un rosignolo* (aperta e conclusa da toni e immagini pascoliane), datata «primavera del 1900» e inserita poi nei *Sonetti e poemi*. L'Estate ceccardiana preannunzia dunque quella di *Alcyone*, soprattutto di *Stabat nuda Aestas*, che sarà pubblicata solo nel 1903¹⁸. Più in generale, però, la ceccardiana prosopopea delle stagioni profitta ancora di Carducci: «da quegli olmi le ninfe usciran fuori / te ventilando co 'l lor bianco velo» (*Davanti San Guido*, RN). Nella ceccardiana *Fantasia del cuore*, dell'aprile 1900, si legge: «Olivi e vento. E camminando ho scorta / la Primavera uscir da un pino di mare» (PD). Nel *Viandante*, appare invece indiscutibilmente alcyonia (si pensi al *Ditirambo III*) la caccia del «divino / principe Agosto» all'Estate in fuga che, «Sopra il fianco onusto / reggendo, al seren lume che riarde, / la gloria de la veste che, tra il pieno / fiorir, si scinge da le membra». Ma anche un aggettivo come «estuoso» («il balenar che tacito rifiamma / di là da' monti l'estüoso Luglio»), di inequivoca marca dannunziana (già in *Primo vere*: «[...] rifulgeva estuoso / il gran sole d'agosto»: *Nuvoloni*; e dopo anche in *Alcyone*: «in quest'aridità d'ombre estuose»: *Bocca di Serchio*), viene prima usato da Carducci: «Ardea tra bianche nuvole estuoso / il sol primaverile» (*A proposito del processo Fadda*, GE).

La commistione (o, meglio, la successione) Carducci-d'Annunzio agisce anche in una circostanza di solito considerata come momento di sicuro recupero carducciano da parte di Ceccardo. E' la fine del 1905, e Ceccardo viene invitato, come poeta di Apua, a rievocare l'epopea ligure-lunigianese a Pontremoli. Il 17 dicembre 1905, nel teatro della cittadina lunigiana, Ceccardo conclude il proprio discorso con la lettura del sonetto di Carducci a Giuseppe Mazzini, associando il poeta vate e l'apostolo delle genti, «entrambi maestri grandissimi di civili ideali»¹⁹. In questi anni, in effetti, nuovi interessi sembrano spingere Ceccardo lontano dalle vie del frammentismo e del simbolismo, battute in precedenza, in direzione della poesia civile e dell'immagine di sé come poeta-vate. In realtà, il fascino degli eroi era presente a Ceccardo da tempo: già nei *Sonetti e poemi*, tre componimenti erano dedicati a figure epiche: a Murat il V sonetto, *La veglia* del 1906, a Napoleone il IV, del 1905, e il XX, *Sulla tomba di Napoleone I*, datato «Parigi, luglio 1901» (con datazione però falsa, poiché non risulta che Ceccardo sia mai andato nella capitale francese). Per l'elaborazione di un Pantheon latino e italico erano maestri a Ceccardo, naturalmente, sia Carducci (Dante, Danton, Hugo, il Mazzini legato all'immagine possente di Genova), sia il Pascoli dei *Poemi del Risorgimento*, sia d'Annunzio, che condivide con Ceccardo, oltre agli eroi appena citati, almeno Shelley e Keats. Una volta di più, confluiscano i tre esempi tardo-ottocenteschi, almeno due dei quali pronti, in aggiunta, a fornire il profilo del poeta-vate, titolo che nel commento al sonetto *Libertà*, nella corona *Apua mater*, Ceccardo rivendica per sé: «I poeti antichi erano pur vati, e perché i moderni – qualche volta – non potrebbero esserlo ancora?»²⁰. La stessa *Apua mater* (dodici sonetti con sette pagine di note storiche: annotazione abbondante avrà pure, si rammenti, la dannunziana «genovese» *Canzone del sangue*)²¹, ha probabilmente un duplice modello: non solo (e non tanto) la corona di 12 sonetti del *Ça ira*, ma anche i sonetti (almeno i più «petrosi») delle *Città del Silenzio* in *Elettra*. È invece senza dubbio di gusto dannunziano almeno lo

stile della datazione di *Apua mater*: «Sant'Andrea Pèlago: il giorno sacro al Mito del Sole nell'equinozio di primavera, 1906».

Ceccardo aveva avuto cura di far giungere *Apua mater* a tutti e tre i poeti. Nella biblioteca del Vittoriale, a Gardone Riviera, si trova, insieme ad altre opere del poeta ligure, un volume dei *Sonetti e poemi* (che contiene la corona di sonetti apuani) con dedica: «A Gabriele D'Annunzio // maestro grandissimo di Poesia // rievocatore di italici fasti // insuperabile. o. d. m. // Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi // Genova li 12 maggio 1910». Anche Pascoli ricevette una copia di *Apua mater*, come testimonia una lettera ceccardiana del 19 maggio 1909 da Lavagna; ma Pascoli fu, rispetto a d'Annunzio, meno accurato conservatore delle opere di Ceccardo: tra i libri di Castelveccchio di esse non v'è traccia. *Apua mater* e l'*Ode*, con le sobrie dediche del donatore, finirono infatti, insieme a una buona parte della raccolta pascoliana, alla biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, dove sono ancora oggi²². Ma primo fra tutti, probabilmente, era stato Carducci a ricevere *Apua mater*, nel 1906; nella Biblioteca di Casa Carducci si conserva infatti la copia con dedica: «A Giosue Carducci / rispettosamente offre / Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi / S. Andrea Pelago li 22 maggio 1906». Ceccardo non compare, nell'archivio bolognese, tra i corrispondenti di Carducci, che non ricevette missive dall'apuano, o più verosimilmente non le conservò. Intanto, tre giorni dopo la dedica sul volumetto inviato a Bologna, Ceccardo, un minuto prima di gettarsi un'altra volta per le vie del mondo, staccava dal muro, come unico talismano, il ritratto di Enotrio.

NOTE

¹ E. MONTALE, *Variazioni*, «Corriere della Sera», 12 maggio 1974, ora in ID., *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997, pp. 348–351 (le citazioni sono a p. 349).

² Per un'ampia e aggiornata bibliografia, si rinvia a CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Colloqui d'ombre – Tutte le poesie (1891–1919)*, a cura di FRANCESCA CORVI, De Ferrari, Genova 2005, pp. 398–409. Da questo volume, che raccoglie e commenta l'intera opera poetica di Ceccardo, si intendono tratti tutti i testi ceccardiani citati, con le seguenti sigle: LF = *Il Libro dei frammenti*; SP = *Sonetti e Poemi*; SO = *Sillabe ed Ombre*; PD = *Poesie disperse*.

³ L'episodio è ricordato anche da U. CLADES, *Roccatagliata Ceccardi*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 113.

⁴ Cfr. almeno GAETANO MARIANI, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Liviana Editrice, Padova, 1958, pp. 73–96; VITTORIO COLETTI, *La lingua irrequieta di Ceccardi*, in *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Il melangolo, Genova 1978, pp. 15–46.

⁵ Sia concesso rinviare, per considerazioni ed esempi riguardo alla presenza di Carducci, d'Annunzio e Pascoli nella poesia ceccardiana, al mio intervento – *Echi delle tre corone tardo-ottocentesche nella poesia di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi* – al convegno *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, dalla tradizione al rinnovamento*, Lavagna, 5 maggio 2007 (atti di prossima pubblicazione).

⁶ Ora in C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Tutte le opere*, vita e saggio critico di Pier Antonio Balli – Apertura su Ceccardo di Leonida Rèpaci, Apua Editrice, Carrara, 1969, p. 498–499.

⁷ Ora in C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Tutte le opere*, cit., pp. 530–533.

⁸ Cfr. HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza* [1973], Feltrinelli, Milano 1983 (soprattutto p. 13).

- ⁹ Cfr. le varianti relative al componimento in C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Colloqui d'ombra*, cit., p. 370.
- ¹⁰ Cfr., per la questione del possibile ma non necessario carattere ideologico delle fonti, PIER VINCENZO MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2001, p. 56.
- ¹¹ Per i testi carducciani, si fa riferimento ai volumi dell'Edizione Nazionale delle *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1935. Si utilizzano qui nel testo, per brevità, le seguenti sigle: J = *Juvenilia*; GE = *Giambi ed epodi*; RN = *Rime nuove*; OB = *Odi barbare*.
- ¹² Per i testi pascoliani, si fa riferimento qui e altrove all'edizione delle *Poesie* a cura di AUGUSTO VICINELLI (Mondadori, Milano 1939). Si usa qui la sigla PP = *Primi poemetti*.
- ¹³ Lo stesso sintagma anche altrove: «Or danzano gli elfi sul 'l bel verde piano» (*La figlia del re degli elfi*, RN); e anche in *Ideale*, 25 (OB) e in *Curtatone e Montanara* (LG). In *Carnevale* (LG), invece, il «piano» non è brinato bensì «nevato».
- ¹⁴ Per i testi dannunziani, si fa riferimento all'edizione in due volumi dei *Versi d'amore e di gloria*, a cura di ANNAMARIA ANDREOLI e NIVA LORENZINI, Mondadori, Milano 1982-1984. Si utilizzano qui le seguenti sigle: A = *Alcyone*; M = *Merope*; ON = *Odi navali*.
- ¹⁵ Ora in C. Roccatagliata Ceccardi, *Tutte le opere*, cit., pp. 608-613.
- ¹⁶ *Sempre la luna*, in «Riviera ligure» del giugno 1900, ora in C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Tutte le opere*, cit., pp. 614-616; la citaz. è a p. 614.
- ¹⁷ *Ibid.*, pp. 507-510.
- ¹⁸ E' incerta, per *Stabat nuda Aestas*, una possibile fonte da *Aube* delle *Illuminations* di Rimbaud: un altro poeta assai frequentato, com'è noto, da Ceccardo.
- ¹⁹ Ora in EMMA PISTELLI RINALDI, *Ultimi inediti di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, Sabatelli Editore, Savona 1981, pp. 33-36; la citaz. è a p. 35. Due anni più tardi, il 27 ottobre 1907, nel discorso letto a Lerici in occasione della dedica di una lapide a Shelley a Villa Magni-Maccarani, Ceccardo esordisce affermando che il nome del poeta inglese gli giunse, nella puerizia, «dietro un richiamo di Giosuè Carducci e di Enrico Nencioni» (cfr. *Il poeta del liberato mondo*, in C. ROCCATAGLIATA CECCARDI, *Tutte le opere*, cit., p. 673).
- ²⁰ Riportato anche da U. CLADES, *Roccatagliata Ceccardi*, cit., p. 121.
- ²¹ Una trattazione a sé meriterebbe, ovviamente, la comparazione tra l'immagine di Genova e della Liguria nella poesia di Ceccardo da un lato e, dall'altro, in quella di Carducci (*Gli austriaci in Piemonte*, J, VI, 11; *Giuseppe Mazzini*, GE; *Scoglio di Quarto*, OB, 29-32; *A Giuseppe Garibaldi*, OB, 41-44) e d'Annunzio (*Per la festa navale nelle acque di Genova*, ON; *Al re giovine*, E; *Per la morte di un distruttore*, E; *La canzone del sangue*, M).
- ²² Cfr., per la presenza di testimonianze ceccardiane nelle biblioteche e negli archivi di Pascoli e d'Annunzio, il citato intervento *Echi delle «tre corone» tardo-ottocentesche nella poesia di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*.

Le Grazie foscoliane come allegoria della poesia

BEÁTA TOMBI

I. LA RIVELAZIONE DEL VELO

IL SIGNIFICATO POLITICO DELLE *GRAZIE* È INDISCUTIBILE. ALLA BASE DELL'ORDINE NEOCLASSICO CHE VEDE NEL CARME UN MONDO DI PURA POESIA, STACCATO DALLA REALTÀ CONTEMPORANEA, C'È UNA PROFONDA DELUSIONE PER LA SITUAZIONE POLITICA D'ITALIA. Il suo legame con il reale e con la storia viene fortemente evidenziato dalla congiunzione delle vicende politiche e militari contemporanee (cfr. ad es. Ugo Foscolo, *Le poesie*, Marcello Turchi (a cura di), Garzanti, Milano ed. 1995, p. 77, vv. 1–9; pp. 118–120, vv. 503–552). I versi del carme tuttavia adombrano tanti riferimenti chiari alla situazione recente del paese rivelando piuttosto la speranza di indurre Eugenio Beauharnais, il viceré d'Italia, a rendere indipendente il Regno Italico. E soprattutto i *Versi del velo* sottolineano la delusione politica dell'autore (*ivi*, pp. 126–131, vv. 85–196).

L'evocazione del velo, strutturata secondo gli elementi compositivi della tradizione neoclassica, viene messa in contrapposizione con una realtà violenta e avversa (*ivi*, p. 127, vv. 101–107). Il brano indicato registra una volta di più le illusioni cadute e gli intenti civili tramontati, costituendo la prima risposta poetica dell'Italia della Restaurazione. Le vicende drammatiche della stagione napoleonica a cui segue l'abdicazione di Napoleone e l'invasione delle truppe austriache, fanno crollare ogni prospettiva di rinnovamento politico (Vincenzo Di Benedetto, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 245–292). Tuttavia non ci vuole molto per identificare l'immagine dell'«avido re» (Ugo Foscolo, ed. 1995, p. 127, v.106) con la figura di Napoleone che prospetta ai suoi soldati una «fera impresa» (*ibid.*, v. 105) riconosciuta come la spedizione in Russia.

A questo punto però è importante notare come la componente politico-culturale dei versi indicati passi sotto silenzio per mettere in rilievo una visione integrale e coerente del mondo. Nella mitica Atlantide, Pallade fa tessere un velo per proteggere le Grazie dagli assalti d'Amore. Quest'universo invece è già lontano dalla divina armonia melodiosa. Nel tessuto letterario dei *Versi del velo* vibra il senso doloroso delle esperienze quotidiane. Le figure e le scene ricamate sul velo raffigurano la gioventù, l'amore coniugale, la compassione del guerriero, l'ospitalità e l'amore materno. I motivi della figurazione oscillano tra piacere e dolore, virtù e viltà, gloria e infamia, e vita e morte, evidenziando in qualche modo la disarmonia delle cose e la confusione delle sostanze universali. Una confusione fra allegoria e storia ben autorizzata dal gusto neoclassico introduce le esperienze più autentiche e più alte della vita umana.

L'uso frequente e consapevole del velo in Foscolo nasce da una conoscenza profonda e vasta della letteratura antica, dal momento che il poeta trova nel canto VI delle *Metamorfosi* ovidiane l'archetipo universale del velo (cfr. Publius Ovidius Naso, *Metamorfózis*, Európa, Budapest 1982). Questa storia emblematica conduce alla descrizione più illustre e famosa del ricamo delle Grazie. Il celebre canto di Ovidio narra la storia di Aracne, figlia di un tintore. La ragazza, essendo molto abile nella tessitura, osa competere con Atena e la sfida vergognosamente. Per mettere in imbarazzo la dea e indurla a fare un errore, tesse una tela meravigliosa. Il ricamo di Aracne rappresenta gli dei in atteggiamenti amorosi e audaci. In contrapposizione con il mondo armonioso e utopistico della tela di Aracne, il tessuto di Atena raffigura la triste verità, le sue immagini mostrano una visione dolorosa e tragica del mondo. La dea, furibonda, lacera il lavoro di Aracne e trasforma la ragazza in un miserabile insetto. Il suo spirito insomma prende corpo nel primo ragno e da allora questi animali sono predestinati a filare tele finissime. Infine se vogliamo la ragazza doveva esser punita perché voleva nascondere la verità. Nell'ottica della storia ovidiana il mondo si presenta dunque come un universo illusorio riscattato dalla verità.

Dobbiamo però affermare che nel corpus foscoliano ci sono senz'altro diversi passi dedicati all'allegoria del velo. Ad esempio nel romanzo epistolare di Foscolo, il primo passo dedicato al velo si trova nella lettera scritta il 11 Dicembre (cfr. Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Pierantonio Frare (a cura di), Feltrinelli, Milano ed. 1998, pp. 61–62), ma i frammenti di tal genere sono numerosi (cfr. *ivi*, pp. 67–68; p. 95; pp. 105–106; p. 183 ecc.). E ci sono ancora altri brani dalle *Grazie* (cfr. ID, ed. 1995, p. 86, vv. 213–220; pp. 131–132, vv. 205–213). I frammenti citati generalmente si sublimano in descrizioni che mostrano il velo come un tessuto misterioso e trasparente per proteggere l'oggetto coperto. Per così dire è il confine tra sacro e profano, la soglia oltre la quale si può incontrare tanto l'innocenza quanto la perversione. Nelle *Grazie* invece il velo si inserisce in un orizzonte più complesso. Il valore sacro e protettivo del velo insomma ha una dimensione allegorica che è soverchiata e trasfigurata dalla sua natura doppia. Tuttavia la qualità doppia del velo è senz'altro legata all'atto del velamento e a quello dello svelamento. Dall'ipertesto ovidiano risulta chiaro che il velo copre sempre la verità e inganna l'osservatore ingenuo.

L'opposizione offerta dal carne mostra un rapporto essenziale con la copia/originale e ci rimanda alla problematica del simulacro derridiano. Dal nostro punto di vista però è più rilevante che sempre questa dicotomia garantisca la soppressione del «bisogno della verità» nell'accezione tradizionale. Le *Grazie* insomma fa vedere come la coppia oppositiva verità/inganno agisce nel delineare il senso allegorico di tutto il poema, dove è fondamentale il problema di assenza/presenza. Il poema tuttavia giustifica una tale ambiguità, o per meglio dire una tale angoscia. Foscolo insomma da un canto cerca costantemente individuare una presenza piena e originaria, e dall'altro nelle sue descrizioni non può fare a meno di riconoscere che la presenza è comunque venuta a mancare. Il velo di Pallade offerto alle dee viene considerato qualcosa di dannoso per la verità e per la conoscenza: nascondendo le divinità, diventa altro da sé. Inoltre allontanandosi dalla sua presenza diventa errore, caratterizzato dall'assenza totale. La verità si trasforma in traccia, si contamina e si presenta come bugia. Ne risulta che la verità mescola continuamente alla menzogna. Cosicché è la menzogna ad assumere una posizione centrale e fondatrice. Questo significa che nelle *Grazie* la verità non è originaria né pienamente data, ma è coperta dal velo.

Ciò dimostra che sarebbe sbagliato vedere le *Grazie* semplicemente nella prospettiva di fuga dalla realtà della politica. L'aspetto fondamentale del carne si basa sulla ricerca del vero. In questa prospettiva il testo supera il senso politico e si risolve in un senso pienamente allegorico.

2. LA MITOPOIETICA FOSCOLIANA

Come abbiamo già visto nelle *Grazie* c'è la sovrapposizione di almeno due strati. Allo strato politico/neoclassico si sovrappone una linea di discorso diversa. Quest'orizzonte allegorico trova una sua realizzazione originale nel concetto mitopoietico dell'autore. Questa forma di discorso dà spazio all'allusione, si apre a spazi bianchi e a spostamenti di senso. Il carne si nutre in effetti di una complessa e stratificata mitologia, integrata da invenzioni del poeta ottocentesco innestate su base classica e giustificate da testi ellenici.

Foscolo, invece, in contrapposizione con le strategie retoriche di altri scrittori moderni che si rivolgono all'antichità e alla mitologia per recuperare una qualche verità essenziale e quasi per «restaurare un ordine», trova nei miti le origini della creazione linguistica, e propone come paradigma il ritorno all'elemento primitivo della lingua. Secondo Foscolo soltanto in questo dinamico rapporto può esser trasformata la sostanza linguistica della parola. (cfr. ID, *Introduzione ai Discorsi sulla lingua italiana*, in *Saggi e discorsi critici*, Cesare Foligno (a cura di), Edizione Nazionale X, Le Monnier, Firenze 1953). A questo punto dobbiamo rammentare l'influenza di Giambattista Vico, interpretato da Foscolo in una chiave originale. Secondo Vico per rintracciare la vera storia e il senso primitivo delle parole si deve risalire a quel magma prelinguistico che ha determinato la loro formazione. Dunque il delineamento della preistoria delle parole determina che il significato di ogni parola

chiude in sé un senso o un sentimento ancestrale e arcaico. Foscolo, infatti, sembra ricercare nello studio della *Scienza nuova* di Vico la *logica poetica* teorizzata dal filosofo. Il ritorno di Foscolo alle origini, alla purezza primordiale della lingua viene giustificato dalla spontaneità fantastica dei miti. La parabola mitologica di Foscolo invece non è un'astrazione retorica, perché il mito gli garantisce la completa trasparenza della forza creativa.

La mitopoietica dell'autore trova radice in cinque realizzazioni mitologiche. La tradizione omerica, alessandrina, greca, romana e orfico-rinascimentale invece non conservano il loro vecchio senso archetipico, ma vengono attualizzate sul piano dell'allegorismo. Ne risulta che in Foscolo le evocazioni mitologiche vengono legittimate attraverso le funzioni poetiche. (Luigi Derla, *Lisola, il velo, l'ara*, E.C.I.G., Genova 1984). I miti sono quindi solo i punti di partenza di un gioco che va al di là di essi. Quest'atteggiamento creativo di risonanza molto complessa consiste nel fatto di sostituire l'esperienza della temporalità, della memoria, della durata, e delle intermittenze con il *senso del continuum* accompagnato da una mitologia *onnipresente*. La spregiudicatezza mitologica di Foscolo si riconosce anche nelle *Grazie* che riaffermano il valore evocativo delle parole e la purezza originaria della tradizione. La mitologia insomma garantisce al poeta un orizzonte coerente e organico che raccoglie i significati anche lontanissimi tra loro, evidenziandone il più possibile i nessi di senso.

E proprio la mitologia consente di salvare il rapporto tra musica, pittura e letteratura: la parola, con le sue modulazioni, la sua musica e i fantasmi che essa dipinge, è il dato specifico della poesia. Nella scrittura foscoliana la funzione centrale di questo nesso creativo si realizza in due momenti: uno consiste nel riconoscere una materialità nei confronti della parola che viene disposta sulla pagina bianca, l'altro nel porre la parola e l'immagine in un rapporto, in grado di generare nuove forme di linguaggio. Per tale ragione la poesia viene presentata come sacralizzazione del linguaggio e modo specifico di espressione di un orizzonte prelinguistico. Il problema in effetti coinvolge un aspetto fondamentale della poetica delle *Grazie*. Il continuo rapportarsi e convivere del linguaggio visivo, uditivo e verbale nel carme mostra a sua volta delle inevitabili tensioni rintracciabili nell'orizzonte stesso della mitologia, luogo in cui esse abitano senza escludersi l'una con l'altra.

Il carme si apre con un incipit definitorio dei testi neoclassici, nel ricorso al sincretismo armonioso di musica, pittura e poesia (cfr. Ugo Foscolo, ed. 1995, p. 77, vv. 1-8). In *Appunti sulla ragion poetica* Foscolo stesso conclude la discussione sul valore visivo, uditivo e verbale del poema:

[...] sebbene sia tutto il carme [le *Grazie*] un misto di narrazione storica, di pittura poetica, e di morale allegorica, il primo inno nondimeno ha più dello storico e illumina l'antichissima Grecia; il secondo è più pittoresco e drammatico [...] mentre il terzo inno è più metafisico perché allude più di proposito al potere degli affetti, e dell'arti umane su la forza delle umane passioni. [...] Queste amabili facoltà riunite in un individuo dotato di bellezza corporea, danno un'armonica dolcezza nell'espressioni del volto; una facile libertà ne'moti delle membra; una vivacità ingenua nelle parole; e una

pronta attitudine a immaginare; e sopra tutto una gentile generosità e delicatezza in tutte le azioni, i modi e le parole di chi le possiede (ID, *Appunti sulla ragion poetica*, in Edizione Nazionale I, F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti (a cura di), Le Monnier, Firenze 1985, pp. 973–974; pp. 952–953)

L'autore afferma che nel carne parola, immagine e musica sono in un ricco e intenso dialogo, e a una tale realizzazione ricorda l'*Ut pictura poesis* oraziano. Dobbiamo sottolineare che il linguaggio visivo, uditivo e verbale si costituiscono in tre universi con differenti grammatiche e meccanismi percettivi. Queste forme espressive invece non si separano ermeticamente. Tuttavia l'incontro di queste realtà mette in gioco le loro specificità e riconosce la funzione creativa degli altri linguaggi. Nel caso del poema foscoliano il rimando alle sculture canoviane (cfr. ID, ed. 1995, p. 68, vv. 1–9) è esattamente quella facoltà attraverso cui si realizza il processo creativo/mitopoietico che rende possibile il continuo interagire di diverse forme espressive.

La nozione dei linguaggi diversi è ovviamente presente nella teoria mitopoietica di Foscolo. Certo, il concetto foscoliano interagisce con processi costanti di trasformazione e di evoluzione, e tali processi si verificano ai livelli creativi della lingua. Bisogna ricordare a questo punto come proprio la mitologia conferma un rapporto di corrispondenza fra le diverse manifestazioni linguistiche, poetiche e retoriche. E si può giungere così a quella nuova proposta interpretativa che è nascosta nelle figurazioni simboliche/allegoriche delle tre donne divine.

3. L'ALLEGORIA DELLA POESIA

Il carne foscoliano è punto d'arrivo di una ricca tradizione. Se vogliamo, le *Grazie* sono nate al margine di testi ellenici e antichi romani. Le immagini e i motivi riprodotti da un'operazione letteraria ci rimandano a Lucrezio, a Catullo, a Virgilio e a Pindaro. L'uso così frequente di ipertesti plasmati dal concetto mitopoietico del poeta riesce ad evidenziare il valore allegorico delle *Grazie*. E proprio gli spazi bianchi, gli interstizi temporali e gli orizzonti varcati si mostrano in direzione dell'allegorismo. Dunque, nel carne foscoliano l'allegorismo non è un fenomeno pronto sin dall'inizio. Esso costituisce il motivo conduttore delle *Grazie*, ne scandisce i tempi e sacralizza gli spazi. Anzitutto è una rete figurata che deve esser rivelata come consapevolezza sulla base dell'*impasse* mitologica.

Nell'inno secondo del carne Foscolo descrive un rito celebrato da tre sacerdotesse che avanzando verso l'ara delle Grazie offrono i loro doni alle dee (cfr. ID, *ivi*, pp. 94–121). I regali anche da soli acquistano un valore fortemente emblematico. È chiaro che gli oggetti donati, l'arpa, il favo e il cigno si collocano sotto il segno di una forte autocoscienza poetica. E dal momento che gli stessi emblemi vengono trasmessi dalla forza creatrice della lingua, diventano parti essenziali di un orizzonte mitopoietico e generano originalmente l'allegoria della poesia. L'incontro con il mito avviene nell'allegoria e viene cristallizzata da diversi processi ricostruttivi.

La prima donna guidata all'ara è Eleonora Nencini, sacerdotessa fiorentina che suona l'arpa e dedica un canto all'arcana armonia del mondo (*ivi*, p. 97, vv. 59-64):

[...] esce la prima
 Vaga mortale, e siede all'ara, e il bisso
 Liberale acconsente ogni contorno
 Di sue forme eleganti, fra il candore
 Delle dita s'avvivano le rose,
 Mentre accanto al suo petto agita l'arpa.

In onore della musica la prima donna produce suoni segreti. Nella fattispecie la musicalità invece in contrasto con la musicalità neoclassica tende alla dissoluzione delle forme chiuse e rigide, e aspira alla libertà formale più completa, in sintonia con diverse manifestazioni artistiche. La mirabile sonata della sacerdotessa consente di collegare i suoni musicali con le immaginazioni e i movimenti della danza. In questa scena si può evidentemente riconoscere la tradizione orfica. Orfeo è un cantore mitico, considerato figlio della Musa Calliope. La leggenda vuole che dalla sua arpa, dono di Apollo, poteva trarre suoni tanto dolci e commuoventi da riuscire ad addomesticare animali, piante e perfino pietre. Non è quindi sorprendente che Foscolo apre la descrizione del rito divino con la celebrazione della musica. Nel carme foscoliano insomma l'arpa assolve alla funzione di inserire nell'orizzonte allegorico il motivo del favo e quello del cigno. L'arte musicale a sua volta viene concepita come un momento espressivo profondamente intrecciato con la danza, la pittura e la poesia.

Inoltre dobbiamo ricordare che l'emblema dell'arpa ritorna molto spesso nelle opere foscoliane. In una lettera breve Jacopo descrive a Lorenzo come il tintinnio d'arpa di Teresa poteva realizzare una profonda armonia spirituale (cfr. ID, ed. 1998, p. 59). Nell'ode *All'amica risanata* Foscolo disegna il ritratto di Antonietta Fagnani Arese, nobildonna milanese per la quale Foscolo sente un amore profondo e doloroso, è presso un'arpa. La musica e il canto rappresentano il rapido rifiorire della bellezza e della salute della donna (cfr. ID, ed. 1995, pp. 14-15, vv. 31-36). Ma va anche ricordato che pure le Muse dei *Sepolcri* rallegrano il deserto con il suono dell'arpa.

Dopo la Nencini arriva la seconda sacerdotessa bolognese, Cornelia Rossi Martinetti, che offre l'omaggio di un favo di miele, simbolo della dolce eloquenza: «[...] or quando/ La bella donna, delle Dee seconda/ Sacerdotessa, vien recando un favo.» (*ivi*, p. 102, vv. 187-189). Attorno alla figura di questa donna Foscolo intreccia la storia del passare delle Grazie dalla Grecia all'Italia e il loro rifugiarsi nell'isola di Atlantide. E da quando queste divinità lasciano le sponde greche, i poeti ellenici richiamano inutilmente le api perché anch'esse si sono trasferite in Italia (cfr. *ivi*, p. 103, vv. 190-198). La radice del simbolo del miele risale al mondo antico.

Virgilio dedica tutto il quarto libro della *Georgica* alla vita delle api e al culto del miele (Publius Vergilius Maro, *Georgica*, Tankönyvkiadó, Budapest ed. 1983). La simbologia molto sofisticata del poeta invece ci rimanda senza dubbio alla dolcezza della poesia. In questo caso la trasposizione del significato viene rafforzata

dalla dedica ad Apollo, dio dell'arte e della musica. Virgilio insomma recupera in questo contesto la morte delle api e la fine della poesia. Tuttavia il quarto libro si cristallizza intorno alla figura mitologica di Aristeo. Aristeo è considerato l'inventore dell'apicoltura. Il dio allenava tante api e produceva un favo dal sapore magico, ma un giorno le sue api non tornarono più. La rovina di questi insetti si lega all'ira degli dei, in quanto all'origine della punizione divina c'era il risentimento degli dei contro Aristeo che aveva causato la morte di Euridice.

Aristeo si era innamorato di Euridice, sposa di Orfeo. La donna invece non sembrava ripagare i sentimenti del dio. Aristeo allora inseguendola per usarle violenza, l'aveva indotta a una fuga fatale. Alla fine della corsa terrorizzata la ragazza muore per il morso di un serpente velenoso nascosto nell'erba. Quando Orfeo viene a sapere della tragedia decide di discendere nel Tartaro per ricondurre Euridice sulla terra. La magia della sua musica riuscì allora a commuovere le divinità infernali. Infine Orfeo, risalendo dagli inferni non seppe resistere alla tentazione di guardare la donna amata, e così perse la sua sposa per sempre.

La dolcezza del miele diventa il simbolo dell'eloquenza anche in Platone. Pindaro in una delle sue opere spiega il mito legato al retore e filosofo antico. Secondo questa storia le api potevano distinguere anche da lontano il sapore del miele, e si posero tra le labbra del gran pensatore. Oltre a questo mito in *Pitia* Pindaro parla dei poeti divini ispirati da Apollo e racconta come dio parlava per bocca di una donna sacerdotessa, l'ape di Delfo (cfr. Antona Camilo Traversi, *Studi e documenti sopra Ugo Foscolo*, Bologna 1930).

Mentre giunge la terza sacerdotessa, Maddalena Marliani Bignami, Foscolo ci invita ad ascoltare la musica dell'arpa della prima donna. La sacerdotessa accingendosi a tornare nella sua Milano, ode una melodia proveniente da Bellosguardo, e in cambio offre alle Grazie un cigno bianco (Ugo Foscolo, ed. 1995, pp. 117–118, vv. 496–507):

Sostien del braccio un giovinetto cigno,
 E togliersi di fronte una catena
 Vaga di perle a cingere l'augello.
 Quei lento al collo suo del flessuoso
 Collo s'atroce, e di lei sente a ciocche
 Neri su le sue lattee piume i crini
 Scorrer disciolti, e più lieto la mira
 Ment'ella scioglie a questi detti il labbro:
 GRATA AGLI DEI DEL REDUCE MARITO
 DA'FIUMI ARGENTI OV'HANNO PATRIA I CIGNI
 ALLE VIRGINEE DEITÀ CONSACRA
 L'ALTA REGINA MIA CANDIDO UN CIGNO.

La scelta di Foscolo è consapevole. Il candido cigno in modo simile alla melodia dell'arpa e al favo dolce viene pure circondato dall'universo sereno dei miti. In questa scena ancora si manifestano le esigenze neoclassiche: il senso della natura, il primato dell'innocenza, la sensibilità arcaica. La purezza, il candore, trovano

espressione nell'arte della danza per la quale tutta la scena ha una funzione interiore e spirituale.

Già il mondo ellenico lodava il canto dei cigni. Apollo era particolarmente venerato da questi uccelli che erano presenti anche alla nascita del dio. Nell'antichità insomma i cigni, uccelli sacri di Apollo, era ritenuti le reincarnazioni dell'anima dei poeti morti. Il cigno, consapevole della propria morte imminente, si abbandona e grida per il dolore. La leggenda vuole che nelle mitiche Esperide i cigni mai interrompono le loro canzoni vaghe e lamentose. Luciano, retore e scrittore greco, presenta la stessa storia in chiave sarcastica (cfr. Lukianosz, *A borostyánkőről és a hattyúról* [Sull'ambra e sul cigno], in *Összes művei* [Tutte le opere], Helikon, Budapest ed. 1974, pp. 317–320). Fetonte, figlio di Elio, ottiene dal padre il permesso di guidare il suo carro. Il giovane non sapendo governare i cavalli, si avvicina troppo alla terra e distrugge il carro. Zeus allora lo fulmina facendolo precipitare nel fiume Eridano. Le sue sorelle infine si trasformano in pioppi, e da allora piangono ambra. E i poeti/ cigni che abitano presso questo fiume non perdono occasione di divulgare questa storia. La conclusione di Luciano è molto ironica: i poeti per poter sopravvivere in forma di cigno devono creare delle storie incredibili.

CONCLUSIONI

Abbiamo mostrato come la mitopoietica foscoliana può rivelare un altro orizzonte interpretativo del carme delle *Grazie* e richiamare l'attenzione su quelle «verità» che sono state coperte per molto tempo. A livello più profondo la rivelazione del velo mitico mediata dalla mitologia ci orienta verso un immaginario allegorico. L'allegorismo foscoliano invece deve esser inteso come fusione o condensazione di forme prelinguistiche. Abbiamo provato a recuperare l'intreccio ideale o di articolazione allegorica delle grandi funzioni ipertestuali, che sono le funzioni per eccellenza delle storie mitologiche.

Verità/menzogna e svelamento/velamento sono i principi che determinano sia lo statuto delle singole funzioni che le loro combinazioni. Non è sorprendente insomma che esse stesse si saturano di valore allegorico. Tutto sommato le *Grazie* non è semplicemente un carme di echi politici e neoclassici, il testo infatti può essere l'enciclopedia e la sintesi degli aspetti più evidenti della creatività poetica.

BIBLIOGRAFIA

Testi di Petrarca e Foscolo citati

Foscolo, Ugo, *Le poesie*, Marcello Turchi (a cura di), Garzanti, Milano 1995.

ID, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Pierantonio Frare (a cura di), Feltrinelli, Milano 1998.

ID, *Introduzione ai Discorsi sulla lingua italiana*, in *Saggi e discorsi critici*, Cesare Foligno (a cura di), Edizione Nazionale X, Le Monnier, Firenze 1953.

ID, *Appunti sulla ragion poetica*, in Edizione Nazionale I, F. Pagliai, G. Folena, M. Scotti (a cura di), Le Monnier, Firenze 1985.

Saggi critici

Cerinotti, Angela, *Atlante dei miti dell'antica Grecia e di Roma antica*, Demetra, Verona 1998.

Derla, Luigi, *L'isola, il velo, l'ara*, E.C.I.G., Genova 1984.

Di Benedetto, Vincenzo, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino 1990.

Lukianosz, *A borostyánkőről és a hattyúról* [Sull'ambra e sul cigno], in *Összes művei* [Tutte le opere], Helikon, Budapest ed. 1974.

Ovidius, Publius Naso, *Metamorfózis* [Metamorfosi], Devecseri Gábor (tradotto da), Európa, Budapest 1982.

Traversi, Antona Camilo, *Studi e documenti sopra Ugo Foscolo*, Bologna 1930.

Vergilius, Publius Maro, *Georgica*, Tankönyvkiadó, Budapest ed. 1983.

Le «favole gaje» di Molnár – Pirandello sul drammaturgo ungherese

ILONA FRIED

«DURANTE LE SOSTE DEL MIO PELLEGRINAGGIO HO AVVICINATO SCRITTORI DIVERSISSIMI PER GUSTI, TENDENZE, ASPIRAZIONI ED HO AVUTO OCCASIONE DI LEGGERE E ASCOLTARE LAVORI BELLISSIMI. MI SEMBRA VERAMENTE CHE PROPRIO IN QUESTI ANNI SI CREI UN TEATRO EUROPEO. Basta guardare. In Francia, accanto ai molti che – come in tutti i paesi fanno il mestiere, cioè Charles Vildrac, un poeta e poi Jules Romains, Denys Amiel o qualche altro che lavorano inseguendo un lor fantasma d'arte. Gli insuccessi non li avviliscono. Sono uomini di fede. In Ungheria c'è Ferenc Molnár che mi sembra un audace interprete del nostro tempo.»¹

Pirandello, divenuto ormai drammaturgo di fama mondiale, dalla metà degli anni Venti viaggia per il mondo in tournée con la sua compagnia, ma anche autonomamente, per seguire le messinscene dei suoi drammi, sperando in future realizzazioni cinematografiche, e per cercare al contempo di promuovere la carriera dell'attrice amata: Marta Abba.

In questi anni, vivendo prevalentemente a Berlino, Pirandello ha anche modo di seguire il teatro internazionale. Come si evince dalle interviste rilasciate, il drammaturgo parla con molta stima di colleghi stranieri, sottolineando come la realizzazione di un teatro europeo costituisca un interesse comune a tutti. Fra questi colleghi viene menzionato anche l'ungherese Molnár che all'epoca, come è noto, già godeva di fama mondiale. In riviste che precedono la fondazione del suo teatro (poi Teatro Odescalchi), Pirandello, accennando ai suoi futuri progetti artistici, fa anche il nome di Molnár e rivela il desiderio di mettere in scena una sua commedia – in una delle interviste sostiene addirittura che Molnár abbia scritto tale commedia espressamente per il suo teatro:

«Ho chiesto agli autori di tutti i Paesi di mandarmi le loro opere: porrò in scena i lavori più significativi di Jules Romains e di Crommelynck, di Lenormand e di Charles Vildrac; Ferenc Molnár ha scritto una commedia apposta per me, Georg Kaiser e George Bernard Shaw, lo spagnolo Moreto e Crémieux avranno diritto di cittadinanza nel mio teatro che vuol essere degno del rinnovato prestigio mondiale di Roma.»² In un altro momento specifica: «Ho realizzato anche delle messinscena di Ibsen e di Molnár e quest'ultimo mi ha anche assicurato la prima assoluta del suo atto unico *Per esempio Napoleone*.»³

Molnár scrive per lo più commedie da salotto ed è già molto conosciuto come autore di un romanzo pubblicato nel 1907, un'opera giovanile scritta all'età di 29 anni e divenuta un romanzo fondamentale per generazioni di giovani: qui, come anche nelle sue commedie, egli dimostra una straordinaria ricchezza, oltre che sul piano stilistico, anche nella resa dei personaggi, nella presentazione di situazioni, nell'interpretazione del mondo dei giovani, nell'analisi della società, con tutte le sue bellezze e i suoi orrori.

Nelle sue commedie Molnár (a differenza di Pirandello) tende solitamente a mantenere l'integrità dei personaggi, a ricercare la «comunicabilità» che va oltre i conflitti, i contrasti.

L'ufficiale della guardia, scritto nel 1910, ha come protagonisti un attore e un'attrice, marito e moglie, innamoratissimi e stimati per la loro arte, sposati da sei mesi. Nella considerazione della coppia è l'amore che conta e non il matrimonio o la famiglia. L'unico altro elemento che aiuterebbe a comporre una famiglia è la «madre» dell'attrice, che è chiamata così per modo di dire: in realtà è una cameriera di una certa età.⁴

Alla base del conflitto c'è il triangolo d'amore, o almeno quello che sembra un triangolo: la moglie riceve fiori da uno sconosciuto misterioso. Il marito svela il segreto all'amico, critico teatrale, già all'inizio, come si deve fare in una commedia: cioè che è lui stesso l'amante segreto, l'ufficiale aristocratico, la guardia che manda fiori alla donna amata, perché teme, che l'amore della moglie (secondo i suoi calcoli fatti in considerazione degli undici amanti che ha avuto prima di lui) non possa durare più di sei mesi. Appena scaduti i sei mesi, da grande attore quale crede di essere, vuole rappresentare due ruoli simultaneamente: quello del marito geloso, e quello dell'ufficiale charmeur, sogno delle donne, sogno e oggetto d'amore della moglie.

Come l'«attore» spiegherà all'amico, dal momento in cui la moglie ha parlato della guardia, «da quel momento ci sono due persone che vivono dentro di me. Non ridere di me, perché da una pazzia non possono esserci altre conseguenze che quelle pазze? Ci sono due persone che vivono dentro di me. Un marito e una guardia. Come marito ho provato sinceramente rammarico a sentire lodare la guardia. Però come guardia mi ha lusingato. E ho cominciato a ubriacarmi della mia idea. Credimi, un gioco più esaltante di così non lo potrei immaginare. Ero già sicuro che l'avrei giocato fino in fondo.»⁵

Il protagonista in questo modo è comunque perdente, perché o nel ruolo del marito o nel ruolo dell'attore perderà, ma nella struttura della commedia dovrebbe

essere comunque vincente perché otterrà l'amore dell'attrice. Questo amore, a differenza di quello delle opere di Pirandello, è un amore vero, fatto di carne e ossa, di cui si può parlare apertamente e che si può rappresentare anche fisicamente, pur entro i limiti della commedia borghese. Il gioco verrà sdoppiato per soddisfare la necessità della sorpresa quando la guardia quasi vittoriosa svelerà la sua identità all'attrice e quella, a sua volta, dichiarerà di averlo riconosciuto e di aver solo simulato per fargli piacere.

Amore vuol dire una felicità breve, non duratura, ma vale la pena soffrirne. L'uomo è fatto per amare la donna. La donna è capricciosa, infedele, ma anche capace di portare gioia all'uomo.

La commedia procede sulla linea di quella classica, non solo nelle raffigurazioni di uomini e donne, ma anche nell'analogo utilizzo del cambiamento, dello scambio di ruoli, che abbiamo anche in qualche opera lirica, per esempio nel *Così fan tutte* di Mozart. Mozart trova l'intreccio per l'opera buffa in una commedia di Tirso da Molina. «La storia degli innamorati che provano la fedeltà delle loro fidanzate con un'elaborata pantomima è tipica dell'opera buffa. Alfonso, che fa muovere le sue quattro marionette con assoluta sicurezza, e Despina, l'astuta cameriera che l'assiste, sono anche figure usuali del genere: i due travestimenti di Despina, da dottore e poi da notaio, sono un altro luogo comune dell'opera comica italiana.»⁶

Una sorta di successore della cameriera Despina, tipica cameriera dell'opera buffa, è la Madre di Molnár, alleata dell'attrice contro gli uomini (Despina insegnava invece come bisognava trattarli). Si può mettere l'amore alla prova, però è meglio rassegnarsi quando l'esperimento fallisce. In Molnár resta invece una traccia della nostalgia per l'amore perduto e per il passare del tempo.

Molnár fra i tanti lavori scrive anche tre atti unici nel 1921 che si svolgono tutti «a teatro, dietro le quinte», e un altro atto unico, *Uno, due e tre* del 1929 in cui, nel giro di 60 minuti, un autista povero cambia ruolo sociale, quasi personalità, diventa – come marito segreto della figlia di un miliardario americano – conte, direttore, membro dei circoli più esclusivi. Viene così realizzato, con il dialogo che evidenzia le ipocrisie e il potere del denaro, il sogno di uscire da un determinato ruolo sociale (per entrare naturalmente in un altro), di fare un salto da un ceto a un altro superiore.

Dietro la leggerezza c'è l'ironia, la critica e l'autocritica, ci sono le debolezze che il pubblico condivide, accettando le ragioni per le quali ci si diverte di cuore. L'ironia di Molnár è dunque diversa dall'umorismo pirandelliano, è rassegnata, bonaria e sembra dirci che, anche se i problemi non si possono risolvere, si procede, si va avanti comunque. Molnár aggiunge quel pizzico di malinconia e di ironia che sono anche caratteristiche della Mitteleuropa dalla quale proviene.

Meriterebbe un discorso a parte analizzare invece il suo dramma, e forse il suo lavoro teatrale più complesso, che attualmente gode di maggior fama e che ha visto recentemente eccellenti messinscene non solo in Ungheria ma anche in Germania e in Austria: *Liliom* (*La leggenda di Liliom*), tutto costruito sul piano simbolico, sul fiabesco, e assolutamente privo di un lieto fine.

I due mondi appaiono ben lontani: il Molnár di fama mondiale è rappresentante per eccellenza della nuova borghesia di Budapest, segue una sua strada che, del

resto, comprende in parte anche tematiche teatrali, problematiche non lontane da quelle pirandelliane, come sostiene Silvio D'Amico nell'Enciclopedia dello Spettacolo, «Segui *A Test r* (1910); in Italia *L'Ufficiale della guardia*, (1924, comp. Pavlova; ed. in Dr. 1 lu. 1926), assurdo e spiritoso gioco pirandelliano avant-lettre: dove un grande attore, per provare la virtù della moglie, la seduce sotto le spoglie di un altro, ma, quando infine le si rivela, è deriso dalla donna che dichiara d'averlo sempre riconosciuto.»⁷

Se Pirandello, come abbiamo ricordato sopra, pubblicamente riconosce i meriti di Molnár, ben diversa è l'opinione che del drammaturgo ungherese esprime in privato, nelle lettere scritte a Marta Abba. A parte il fatto che Pirandello parlava spesso male dei colleghi, grazie a quelle lettere possiamo capire cosa pensasse realmente di Molnár dietro le quinte e quali fossero le ragioni della sua malignità nei confronti del drammaturgo ungherese.

Se vogliamo anticipare ciò che seguirà, possiamo brevemente riassumere in questo modo: la critica più aspra che Pirandello muove a Molnár, (nelle lettere non riserva mai, nemmeno una volta, una buona parola al collega ungherese), è il suo modo di vivere, di cui Pirandello ha una pessima considerazione: Molnár, a differenza di Pirandello, almeno in apparenza vive appieno le sue passioni e i suoi desideri – mentre Pirandello, viste anche le sue condizioni familiari, la sua educazione, il suo carattere e forse anche la distanza che in quel momento corre tra l'Italia e l'Ungheria, non riesce, forse non osa, non vuole o non può seguire i suoi desideri, le sue passioni. Un altro contrasto sembra essere costituito dalla leggerezza (apparente) di Molnár, dal suo senso dell'umorismo, troppo lontano da Pirandello. Le poche volte che accenna ai suoi drammi, ne parla sempre male. E' chiaro infatti che questo modo di vivere di Molnár, questo suo mondo, si rispecchia anche nelle sue opere.

Ad un'analisi più attenta delle lettere, sembra esserci un filo conduttore che lega tutti gli accenni a Molnár fatti da Pirandello – e che spiegherebbe il motivo per cui Pirandello lo ha menzionato nelle interviste: visto lo straordinario successo che sta ottenendo, Marta Abba – che dopo il fallimento del teatro di Pirandello ha fondato una sua compagnia – chiede l'intervento di quest'ultimo per ottenere i diritti d'autore per una commedia di Molnár (che sarà poi *La buona fata*). Pirandello, mosso forse dalla gelosia, scrive sempre alla Abba di non essere ancora riuscito ad incontrare Molnár di persona, ma promette che farà di tutto per procurarle i diritti d'autore. Dalle lettere pubblicate non risulta in che modo la Abba sia poi riuscita a procurarsi i diritti per *La buona fata*, che tuttavia rappresentò senza grande successo.

Pirandello non cerca mai di dissuadere la Abba dal rappresentare Molnár, sembra anzi essere d'accordo sull'esito positivo di una messinscena del drammaturgo ungherese. Così rassicura la Abba, «La *Dorotea Angermann* di Hauptmann è un polpettone indigesto, che qua ha avuto un grande insuccesso, sebbene per rispetto al nome dell'autore sia stato sopportato per parecchie sere. Non conosco gli altri due lavori che hai avuto in lettura. Ma se quello di Molnar t'è piaciuto, è già qualche cosa.»⁸

Nel 1929 Pirandello accenna ad alcune trattative a proposito di una tournée che vorrebbero organizzare con la sua partecipazione – mentre lui vorrebbe promuovere la Abba e la sua compagnia.⁹ Fra gli avvenimenti di Vienna ricorda:

Stasera andrò al *Raimund Theater* per parlare con Pallemberg che rappresenta con poco successo l'ultima commedia di Molnar «Uno, due e tre». – Fra parentesi sia lecito per il recensore osservare che la commedia della quale Pirandello parla, è un'ottima commedia di Molnár – che tra l'altro, per quel che riguarda le ipocrisie sociali, non dovrebbe essere lontanissimo dal mondo pirandelliano, anche se, naturalmente, è molto diversa nella sua impostazione rispetto a Pirandello. Più tardi Pirandello ripeterà ancora il suo giudizio sulla commedia – ma in una forma ancora più pesante a proposito dei diritti d'autore che la Abba vorrebbe procurarsi. In questa lettera non attribuirà invece alcun insuccesso a *Uno, due e tre*, anzi troverà inspiegabile il grande successo:

«Il Molnar non è in questo momento a Berlino. Appena saprò l'indirizzo, gli scriverò io stesso, dicendogli che Tu lo vuoi acquistare per l'Italia. Ma temo che Ti toccherà pagarlo salato, perché il Molnár è abituato molto male, ormai, coi successi che gli han voluto fare con delle porcherie come 'Uno, due, tre', o come 'Olympia'. – Te ne saprò dire presto qualcosa perché farò subito correre Lantz.»¹⁰

In un'altra lettera Pirandello accenna a Lili Darvas, anche in riferimento a Molnár (Darvas fu anche attrice nella compagnia di Reinhardt). «Qua al Kammer-spiele rappresentano da quattro sere 'La nostra compagna' che in tedesco porta il titolo 'L'amabile nemica'. Ha avuto un certo successo, rappresentato da Lili Darvas che Tu conosci, la moglie di Molnar. Non sono andato ancora a vederla. Forse ci andrò domani sera, non perché ne abbia curiosità o voglia, ma soltanto per poterne parlare a Te. Ti dirò come fa, come il lavoro è stato messo su, e tutte le altre cose che troverò degne di nota.»¹¹ (Commento mio: Ho avuto la fortuna di vedere Darvas anziana in un film diretto da Károly Makk, *Szerelem – Amore*, 1970, tratto da un racconto di Tibor Déry, la ricordo come un'attrice magica, fantastica.)

Poco dopo, scrivendo a proposito di un importante impresario, Gilbert Miller (che non è solo proprietario di teatri, ma è anche legato alla Paramount), osserva che in quel momento è assente, perché si trova in Ungheria per acquistare i diritti d'autore di Molnár.¹²

E ancora, Pirandello, sempre a Berlino, promette a Marta di occuparsi dei diritti d'autore:

«Marta mia,

per la commedia di Molnar (non credere che me ne sia dimenticato) aspetto ancora la risposta di Marton di Vienna che è il suo agente. La compera o l'accaparramento non si potevano fare qui. Avrei potuto qui parlare col Molnar stesso, se fosse stato a Berlino; ma non c'è. Ma forse lo stesso Molnar non avrebbe potuto far nulla senza quel suo Agente di Vienna. Ora il Marton io lo conosco, e so che è legatissimo al Giordani, a cui forse non vorrà fare il torto di levargli una commedia di Molnar; non per troppo riguardo, ma perché col Giordani la commedia potrebbe aver collocamento

in parecchie compagnie, mentre vendendola a Te sarebbe per Te sola, e in questo caso (accettando) Te la farebbe pagare molto cara. Sono tutte supposizioni che sto facendo, in attesa della risposta che ritarda. Ma può darsi che questa risposta ritardi anche perché non è vero niente che Molnar abbia finito del tutto la commedia. Quando un lavoro si promette per la stagione ventura non c'è da fidarsi, se s'annunzia finito tre mesi prima. Sarà finito al momento opportuno. A ogni modo, una risposta il Marton me la dovrà dare. Appena l'avrò, sarà mia cura comunicartela.»¹³

In un'altra lettera si chiariscono meglio le motivazioni dell'antipatia nei confronti di Molnár – potrebbero essere antipatie per l'uomo, senza coinvolgere la sua arte, ma chiaramente Pirandello associa l'arte al personaggio:

«Marta mia, con un animo così, chi può essere degno di Te sulla terra? Te lo dice uno che per lo spirito ha combattuto tutta la vita e che per lo spirito seguita ancora a combattere e a soffrire. La vita, a cui poi ci condanna la sorte, non è purtroppo degna di queste vittorie. Ma Tu, con la Tua generosità, non hai disprezzo, anzi hai pur tanta compassione della vita che è così, e dici che bisogna accettarla com'è, e cercare anche di farli ridere con qualche favola gaja, gli uomini che soffrono e vogliono dopo tante sofferenze divertirsi un po'... Favole gaje! Ah Marta mia, le può scrivere Molnár, che ha preso tre mogli e s'ubriaca ogni sera, a cui tutto va bene, domani anche una quarta moglie, quando sarà stanco di portar le corna che la Darvas gli sta mettendo con Hermann Timmig, e di cui egli non s'incarica affatto purché Hermann Timmig gli rappresenti bene con la moglie le sue gaje commedie che gli fruttano fior di quattrini... Ci vogliono felici nature come la sua.»¹⁴ Nelle righe che seguono Pirandello si paragona a Molnár – prendendo lo spunto dalla capacità di divertire il pubblico – ma non sembra voler capire quello che c'è dietro al successo di Molnár.

La successiva volta in cui Molnár viene menzionato nelle lettere è subito dopo la prima de *La buona fata*, quando il «Maestro», come si firma nelle lettere a Marta Abba, riferisce di non essere riuscito a procurarsi le recensioni sulla prima:¹⁵

«Marta mia,

non mi è stato possibile jeri comperare i giornali di Roma che portavano le critiche sulla «Buona fata»; oggi, domenica, inutile cercarli. Ma forse meglio così: mi sarò risparmiato le bili che ogni volta ci piglio; o le avrò almeno rimandate di qualche giorno: fino all'arrivo della Tua prossima lettera, che sarà, spero, domani. Son sicuro che Tu me ne parlerai. Ma qualunque cosa abbia potuto dir la critica, mi auguro che il pubblico, come al solito, sia stato con Te, e che la commedia festosa del Molnar Ti abbia riempito il teatro fino alle due recite di oggi, per lo meno.»

Devo dire che le critiche non furono molto favorevoli alla rappresentazione della Abba, neppure i critici amici di Pirandello ne parlarono bene. Dopo la rappresentazione de *La buona fata* Pirandello non fece più accenno a Molnár.

NOTE

- ¹ Per questo faccio il capocomico, «L'Ora», 22 gennaio 1927, dichiarazioni di Pirandello raccolte e pubblicate da Giacomo Gagliano, cfr. in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, s cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2006, p. 1346. Pirandello poi prosegue parlando anche degli altri paesi, citando in parte autori noti, come George Bernard Shaw che dice di apprezzare, citando anche una foto regalatagli dallo stesso Shaw ma sottolineando anche le differenze fra di loro e citando fra gli italiani Bontempelli, Rosso di San Secondo e Alessandro De Stefani. In questo breve saggio sarebbe fuorviante entrare nel discorso molto complesso del rapporto tra Pirandello e il teatro europeo del suo tempo.
- ² Il Popolo di Roma, 21–22 novembre 1926, intervista redazionale, cfr. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, op. cit., pp. 1338.
- ³ La mia vita artistica Dichiarazioni di Pirandello pubblicate in «Neue Freie Press», 18 dicembre 1926 [retroversione di Michele Cometa], cfr., Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, op. cit., p. 1345.
- ⁴ Per un approccio diverso sull'argomento, cfr. Iлона Fried, «*Sei personaggi in cerca d'autore*» e il pensiero mitteleuropeo, *Pirandello e il teatro*, a cura di Enzo Lauletta, Mursia, Milano 1993, pp. 343–350.
- ⁵ Molnár Ferenc, *Színház, Szépirodalmi Kiadó*, Budapest 1961, p. 119.
- ⁶ *The New Oxford History of Music*, Vol. VII, The Age of Enlightenment, ed. by Egon Wellesz and Frederick Sternfeld, Oxford University Press, New York 1973, p. 180.
- ⁷ Vol. VII, fondata da Silvio D'Amico, Casa Editrice Le Maschere, Roma 1960, Voce Molnár, Ferenc.
- ⁸ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, 290407, Berlino, p. 120.
- ⁹ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 291104, Vienna, pp. 296–298.
- ¹⁰ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 300503, Berlino, p. 438.
- ¹¹ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 300321, Berlino, p. 340, la nota precisa la rappresentazione della quale Pirandello parla: *La nostra compagna* di André-Paul Antoine, dal titolo Die liebe Feindin, letteralmente: *La cara nemica*. Cfr. nota, p. 1441.
- ¹² Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 300505, Berlino, p. 444.
- ¹³ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 300514 Berlino, p. 457.
- ¹⁴ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 310127, Parigi, p. 703.
- ¹⁵ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, op. cit., 310329, Parigi, p. 703.

Un teatro impossibile

KINGA SZOKÁCS

NEL 1475 SULLA CIMA PIÙ ALTA DI VOLTERRA LORENZO MEDICI FECE COSTRUIRE UNA FORTEZZA PER DIMOSTRARE IL POTERE DELLA FAMIGLIA AGLI ABITANTI DELLA CITTÀ. L'EDIFICIO SIN DALL'INIZIO FU UTILIZZATO COME CARCERE POLITICO, ANCORA OGGI OSPITA RECLUSI A VITA E A TEMPO, CON UNA SEZIONE DI CARCERE GIUDIZIARIO.

Il teatro impossibile di cui si tratta in questo articolo ha sede in questo edificio magnifico. Una sede particolare, dato che i membri della compagnia non la lasciano quasi mai, non ne escono, anzi, ci dormono, ci mangiano, ci lavorano. Si tratta di detenuti-attori, che oltre alla loro vita carceraria svolgono un'attività teatrale molto impegnativa che è stata riconosciuta anche dall'ottenimento del premio Ubu, prestigioso premio teatrale in Italia. E nonostante le difficoltà (per la fuga di alcuni detenuti l'attività della Compagnia della Fortezza fu quasi sospesa, le regole e le leggi sulla detenzione sono diventate più rigide con il cambiamento del governo di Berlusconi) continuano a resistere e a esistere ponendo continuamente la loro ricerca sull'interrogazione del lavoro artistico in un luogo di reclusione.

L'attività che di anno in anno viene sempre più conosciuta e riconosciuta da molti personaggi del teatro italiano e, con il passare del tempo, anche dalle autorità provinciali e regionali viene diretta da un regista-poeta di origine napoletana, Armando Punzo.

Punzo è nato a Cercola, vicino a Napoli nel 1959. Comincia la sua attività teatrale nel 1978 quando, insieme al Teatro Laboratorio Proposta, crea degli spettacoli teatrali sulla strada. All'Istituto Universitario Orientale segue un corso sul teatro, per il cui esame legge il libro di Jerzy Grotowski sul teatro povero. Fu per lui una grande rivelazione, dal momento che da allora non abbandona mai l'idea di fare

teatro a tutti i costi, fare teatro nel senso più profondo della parola seguendo le idee di Grotowski.

I suoi modelli sono personaggi che rischiano la loro vita e la loro esistenza per qualcosa che è più alto, che si trova oltre la normalità. «Guardare il mondo con un altro sguardo, attraverso la poesia e attraverso l'arte, è l'unico modo con il quale si può attraversare la vita ponendosi come permanente traguardo la sua trasformazione positiva. È solo attraverso la poesia che si può riuscire a rendere bellissime cose che possono essere in apparenza terribili.»¹

Il regista è arrivato a Volterra nel 1983 dove ha lavorato con il Gruppo Internazionale L'Avventura in base alla metodologia dell'International School of Theatre Anthropology di Eugenio Barba. Nel gruppo c'erano poche persone che, fra l'altro, lavoravano sulle possibilità del corpo e delle capacità attoriali; una volta per esempio in progetti settimanali dalle sette di mattina fino a mezzogiorno.

Punzo invece aveva anche altri sogni, voleva fare un teatro più grande con molte persone. Siccome il Teatro San Pietro – dove il Gruppo svolgeva il suo lavoro – è proprio di fronte al portone della Fortezza, solo un tratto di salita c'è da «vincere», un giorno ha bussato sulla porta chiedendo di entrare. E nel 1987 per avviare l'attività teatrale nel carcere fonda un'associazione, la Carte Blanche, insieme ad Annet Henneman, sua collaboratrice nella realizzazione dei primi cinque spettacoli, fra i quali dominano quelli di origine napoletana: *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone (l'anno della presentazione: 1989), *Masaniello* di Elvio Porta e Armando Pugliese (1990), *'O juorno 'e San Michele* (1991) e *Il Corrente* (1992) di Elvio Porta.²

Durante i lavori di messinscena di queste opere il dialetto napoletano funziona come una forza unificatrice, dato che la maggior parte dei detenuti è di origine meridionale. Nei giorni lavorativi (di solito 5-6 giorni alla settimana) l'uso del dialetto permetteva al regista e ai membri della compagnia di sviluppare un rapporto più stretto, più diretto, e nello stesso tempo l'uso del dialetto per il regista significava il mondo dell'infanzia e del passato che aveva lasciato da parecchio tempo.

Fra gli spettacoli successivi spiccano quelli che hanno vinto dei premi: il *Marat-Sade* di Peter Weiss, *I negri* di Jean Genet, *I pescecani ovvero cosa resta di Bertolt Brecht*. La formula del teatro nel teatro, originariamente presente nell'opera di Weiss, scompare nello spettacolo della Compagnia.

Armando Punzo costruisce una chiara metafora: i pazzi di Charenton sono i detenuti-attori della Casa Penale di Volterra che cercano di affermare il loro bisogno di libertà attraverso il teatro, non al di là della rappresentazione come i folli di Weiss. Così il teatro non è soltanto un gioco – come per quelli di Charenton – ma è una delle poche possibilità reali di comunicare con il mondo esterno e mostrarsi a «chi sta fuori» in una veste diversa da quella del delinquente.³ Gli interrogativi suggeriti da *I negri* (Cosa significa essere Negri? Di che colore sono i negri? Come ci si sente ad essere Negri?) invece diventano stimoli per riflettere sulla condizione vulnerabile e marginale vissuta dalle persone rinchiusi negli istituti di detenzione.⁴ Con *I Pescecani ovvero cosa resta di Bertolt Brecht* la Compagnia della Fortezza vince il premio Ubu 2004 come «Miglior spettacolo e Miglior regia», Premio dell'Associazione Nazionale Critici del Teatro e Premio «Carmelo Bene» della rivista «Lo Straniero».

Contrariamente ai primi due spettacoli menzionati, nei quali il pubblico poteva orientarsi secondo un filo conduttore che era ben definito e comprensibile, ne *I Pescecani* il senso d'unione viene creato dall'ambiente infernale, dall'atmosfera del cabaret, dove l'attenzione del pubblico viene catturata con delle micro-azioni simultanee sia in scena che in platea. Lo spettacolo è caratterizzato da una forte denuncia di tutti i protagonisti contro un mondo pieno di ingiustizia e arroganza dove tutti quelli che esercitano il potere, ma anche quelli che lo subiscono, vengono divorati dai pescecani. Nel testo de *I pescecani* troviamo testi di Nietzsche che sostituiscono le parole dei personaggi di Brecht. Tutta la fiducia e la speranza che si nota nell'opera di Brecht, nello spettacolo della Compagnia non esiste più. Il testo tagliato con un accompagnamento musicale più povero di quello di Kurt Weil, l'opera di Brecht diventa più «degenere», ma l'atto di tale degenerazione era l'unica possibilità e l'unico modo per rilanciare l'opera originale.⁵

L'ultimo spettacolo, presentato quest'anno, *Hamlice – Saggio sulla fine della civiltà* è un incrocio di due drammaturgie (quella di *Amleto* e quella di *Alice nel paese delle meraviglie*). Il regista porta a termine lo spettacolo iniziato l'anno scorso mettendo insieme gli universi verbali, fonetici, lessicali di queste due opere letterarie. Lo spettacolo si svolge in diversi spazi del carcere in costumi meravigliosi, con la musica e con suoni incombenti, con le voci di alcuni attori invitati e con la partecipazione (finale) anche degli spettatori.

Nei lavori di Punzo l'espressione della pena e della reclusione non è mai diretta, ma alla fine dello spettacolo il visitatore sente di essere sprofondato in un giro senza uscita e senza scampo. «Hamlice è «...un'esperienza unica, di quelle che il teatro, certe volte, quando guarda dentro le persone le cose e non all'esteriorità degli stili o ai simulacri dei personaggi e delle tendenze, riesce a dare. Dal luogo più deserto, più infimo, il carcere, dice sottovoce ma con bruciante rabbia questo spettacolo, si può vedere, sentire, capire, trasformare: bisogna guardare diversamente, davanti a sé, dentro di sé, sotto tutto quello che appare per strappare le convenzioni, le oppressioni con le necessità della vita.»⁶

Si tratta quindi di un teatro «impossibile» attorno al quale, con la direzione artistica di Armando Punzo, si organizza ogni anno il festival Volterrateatro con il sottotitolo «I teatri dell'impossibile». L'uso dell'aggettivo impossibile accenna alle circostanze in parte marginali, in parte fuori della normalità, in cui i teatri invitati lavorano. In più, l'impossibilità può essere la forza motore indiretta del regista che lo aiuta nella lotta per trasformare un istituto di pena in un istituto di cultura.

Per quanto riguarda il metodo del lavoro teatrale della Compagnia il regista ritiene che gli abitanti del carcere siano persone straordinarie: solo con loro poteva realizzare ciò che voleva. La loro non professionalità significa che non possono fare le cose a comando: devono essere presenti con tutto il loro essere e, attraverso i loro vissuti, entrare nel testo. Hanno molto tempo, curiosità e disponibilità. All'inizio il mezzo più efficace era l'ascolto: il regista li ascoltava, poi lavorava su ogni detenuto singolarmente, cercava di sfruttare quello che ciascuno sapeva fare meglio in base alle sue inclinazioni e capacità.

La scelta di un testo è sempre legata al contesto in cui lavorano o che sentono di dover esprimere. Le parole servono a veicolare la necessità dei membri della compagnia. Il regista inserisce nel testo originale immagini, associazioni, suggestioni che appartengono al gruppo e al percorso fatto insieme. Nel lavoro con il testo scelto e anche nella sua versione finale per lo spettacolo dominano le questioni aperte l'anno precedente.

Sempre forte è la motivazione personale pur tenendo presente, nello stesso tempo, l'obiettivo comune che si può raggiungere solo con il mantenimento della coesione nel gruppo. L'obiettivo principale del regista è di modificare l'idea del teatro, dell'attore, dell'arte e dell'artista, e agire in egual modo con i luoghi comuni diffusi nell'opinione pubblica in merito ai detenuti. A questo si collega anche la distruzione dei limiti del regista stesso, dato che dedicare tutta la sua vita ad un lavoro artistico in carcere porta con sé un lavoro duro, conseguente ma estremamente sincero.⁷ La cui conseguenza sarebbe la trasformazione del carcere da un luogo di pena ad un laboratorio di cultura.

L'intenzione primaria di Armando Punzo – bisogna sottolinearlo – non è volta ad un lavoro educativo che attivi i detenuti a fare la giusta scelta, a trovare una vita migliore. Non è di aiutarli nella risocializzazione, ma semplicemente il regista voleva sviluppare un teatro di alto livello artistico con molte persone. Il teatro quindi non è un mezzo con il quale raggiungere qualcosa, ma un fine in se stesso che può avere altri effetti, anche curativi.

L'origine del teatro in carcere affonda le sue radici negli anni ottanta del Novecento, quando 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 è ormai una tradizione teatrale post-novecentesca, in cui il teatro non riflette la realtà ma la assume direttamente.

In questa tradizione si può 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.⁸ Le 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»⁹. Secondo le sue considerazioni, reagire totalmente vuol dire cominciare ad esistere.

Da quando Armando Punzo ha iniziato l'esperienza della Compagnia della Forza nella casa di reclusione a Volterra, i laboratori, gli spettacoli, le attività teatrali con i detenuti si sono moltiplicati in tutta l'Italia. Negli ultimi quindici anni il fenomeno ha assunto un peso rilevante all'interno dell'impegno teatrale nei territori di disagio. In molte regioni hanno creato coordinamenti delle diverse attività sul ter-

ritorio. Fra questi spicca il progetto europeo Socrates Grundvig *Teatro e carcere in Europa* che è promosso dalla Carte Blanche – Compagnia della Fortezza e di cui fanno parte altri teatri di Svezia, d’Inghilterra, di Francia, di Germania, d’Austria che svolgono la loro attività con dei detenuti di diversi istituti penali. È inutile sottolineare che, per lo sviluppo di tale attività, è indispensabile la cooperazione dell’amministrazione penitenziaria. La nascita delle attività di teatro in carcere si deve ad un movimento che, a partire dagli anni settanta, chiede misure alternative alla detenzione e vuole un carcere meno segregante di quello ereditato dalla legislazione fascista ancora vigente con il codice penale del 1930 e con il regolamento carcerario del 1931. Grande passo fu la legge 663 del 10 ottobre 1986, noto come legge Gozzini, il cui provvedimento era quello di rendere il carcere meno segregante e di avviare un processo di riabilitazione. Con tale passo si afferma il principio che qualunque detenuto possa essere risocializzato con l’aiuto dell’organizzazione di attività trattamentali capaci di reinserire nella vita sociale l’individuo colpevole di reati.¹⁰

Il lavoro teatrale in carcere può essere caratterizzato da un forte bisogno vitale: il carcere in sé produce differenze che esercitano sul recluso una forte motivazione 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 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. È importante sottolineare che l’efficacia terapeutica dell’attività teatrale è direttamente proporzionale alla qualità del prodotto artistico, nel senso che il teatro è principalmente lavoro su se stessi in relazione con l’altro. Esso è tanto più terapeutico quanto meno si propone un mero obiettivo riabilitativo.

Il lavoro della Compagnia della Fortezza di Volterra è un esempio per dimostrare che il teatro sembra dare qualcosa che nient’altro è in grado di offrire quanto a capacità di impegno, di autoriflessione, di trasformazione della realtà in cui si vive. La prigione può diventare ambito dove si indirizzano diversamente enormi energie male utilizzate in precedenza. Inoltre il carcere da istituto di pena può diventare un istituto di produzione di cultura dove si analizzano a fondo le contraddizioni della società, delle quali la prigione è realtà di punizione e metafora.

BIBLIOGRAFIA

- L. BERNAZZA – V. VALENTINI (A CURA DI), *La Compagnia della Fortezza*, (Teatro contemporaneo dell’autore), Rubettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998.
- G. GUCCINI, *Verso un teatro degli esseri*, in: Prove di Drammaturgia, Nr. 1, 2001.
- A. MANCINI (a cura di), *A scene chiuse*, a cura di Andrea Mancini, Titivillus, Corazzano 2008.
- M. MARINO, *Hamlice: dopo la tempesta*, in: http://controcene.corrieredibologna.corriere.it/2010/07/hamlice_dopo_la_tempesta.html
- A. PUNZO, «Come un Cabaret Rosso Inferno... Il Brecht della Fortezza», in: Prove di Drammaturgia, Nr. 2, 2001. pp. 18–23.

NOTE

- ¹ Parole di A. PUNZO in: comunicato stampa del Festival Volterrateatro, 2008.
- ² Per gli spettacoli vedi: <http://www.compagniadellafortezza.org/spettacoli.htm> (l'ultimo accesso: 08.08.2010.)
- ³ L. BERNAZZA, *Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza*, in *La Compagnia della Fortezza* (a cura di Letizia Bernazza e Valentina Valentini) Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, p. 88.
- ⁴ Ivi, p. 92.
- ⁵ A. PUNZO, «Come un Cabaret Rosso Inferno... Il Brecht della Fortezza», in: Prove di Drammaturgia, Nr. 2, 2001, p. 23.
- ⁶ M. MARINO, *Hamlice: dopo la tempesta*, in: http://controcene.corrieredibologna.corriere.it/2010/07/hamlice_dopo_la_tempesta.html (l'ultimo accesso: 08. 08. 2010.)
- ⁷ L. BERNAZZA, *Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo*, in: *La Compagnia della Fortezza*, a cura di L. Bernazza – V. Valentini, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 23–46.
- ⁸ G. GUCCINI, *Verso un teatro degli esseri*, in: <http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/2001-1/lerici.htm>
- ⁹ Cfr: V. VALENTINI, *La forma nasce dal bisogno di comunicare*, in: L. BERNAZZA – V. VALENTINI, *La Compagnia della Fortezza*, (Teatro contemporaneo dell'autore), Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998. p. 21.
- ¹⁰ M. MARINO, *Teatro e carcere in Italia*, in: *A scene chiuse*, a cura di Andrea Mancini, Titivillus, Cozzano 2008, pp. 26–27.

Nel centenario della morte: pensiero critico ed apatia patriottica in Carlo Michelstaedter

FULVIO SENARDI

SOLO DALLA METÀ DELL'OTTOCENTO CHE A TRIESTE, LA CITTÀ CHE L'AUSTRIA AVEVA SCELTO PER LANCIARE LE PROPRIE AMBIZIONI MARINARE, LE ISTANZE NAZIONALI ITALIANE INIZIANO A FARSI VIVE E PRESSANTI: COME HA SOSTENUTO MARINA CATTARUZZA, POSSIAMO ASSUMERE INFATTI IL 1860 COME «DATA DI INIZIO DELLE RIFORME COSTITUZIONALI IN AUSTRIA E, A TRIESTE, MOMENTO DELL'AFFERMAZIONE DI UN LIBERALISMO DI ORIENTAMENTO DECISAMENTE NAZIONALE»¹. La rapidissima crescita economica e demografica della città ne fa in breve il punto di riferimento dell'intero Litorale Austriaco (Österreichisches Küstenland, comprendente la Contea di Gorizia e Gradisca, Trieste e il Margraviato d'Istria: 900.000 abitanti ca., principalmente italiani, sloveni e croati) e il luogo dove meglio prospera e più vivacemente si rappresenta lo spirito patriottico della comunità italiana, nel declino del partito lealista (che cessa praticamente di esistere dopo le elezioni del 1897) e nell'irresistibile crescita di un nuovo antagonista nazionale, gli sloveni, che dal 1878 dispongono, sul Litorale, di un proprio organo di stampa l'«Edinost» (e da qui la martellante parola d'ordine della «difesa nazionale» avanzata dal fronte irredentista).

Gli austro-italiani dell'élite politica (diverso il discorso, come ha bene indicato Anna Millo, per l'élite economica²) si fanno sempre più nettamente interpreti di idealità irredentistiche, che animano un movimento politico e d'opinione dai tratti quasi «risorgimentali». Risorgimento ritardato³, senza dubbio, rispetto alla storia della nazione-madre ma non per questo meno entusiasticamente sentito. Il partito «irredentista» dei liberal-nazionali dovrà tuttavia sostenere, a partire dalle elezioni del 1907, la concorrenza di un energico e ben organizzato Partito socialista, che puntava alla riorganizzazione in senso federale dell'Impero e che dal 1897 aveva coerentemente scelto, per meglio operare in un contesto così eterogeneo come quello

imperiale, di suddividersi in gruppi nazionali⁴. Molecole dell'universo socialista a loro volta contestate da «destra», in special modo in Boemia, da aggressivi raggruppamenti di ispirazione social-nazionale⁵. Situazione assai fluida e complessa, come si vede, ma che tuttavia mostrava in modo evidente la perdita di fascino del progetto internazionalista. Era infatti il valore-nazione a interpretare lo «spirito del tempo» imponendosi sempre più recisamente sulla scena ideologico-politica del morente impero, principio di fronte al quale il legalismo dinastico asburgico poteva apparire un residuo di epoche passate e il sogno federale degli austro-marxisti un'ideale «senz'anima».

Così, in un breve volgere d'anni, per gli austro-italiani delle classi medio-borghesi, sempre più a disagio nell'abbraccio imperiale, la religione della patria diventa l'asse della vita individuale e sociale, il principio ideale e sentimentale a cui ispirare l'esistenza. Va in breve creandosi una peculiare sub-cultura politica, ostile allo Stato in cui è inserita, per quanto subalterna ad esso in termini di sensibilità, prassi, atteggiamenti di vita e di pensiero (e da qui il disagio, ma è un tema cui possiamo soltanto accennare, che vissero molti austro-italiani quando entrarono in contatto nel 1918 con la realtà vera di quel Paese, l'Italia, che per decenni era stato la loro patria del cuore). Ernesto Sestan, storico trentino ma di origine istriana e partecipe, negli anni giovanili, della realtà imperiale, ha scritto, a proposito del modo di sentire degli italiani del Litorale austriaco, di una

crescente inquietudine, [...] irritabilità [...] ipertensione quasi patologiche del sentimento nazionale che [...] diviene l'atmosfera quotidiana quasi ossessionante nella quale vive l'italiano e alla quale son ricondotti come a un motivo unico, tutti i giudizi di valore, ogni misura di merito⁶.

L'obiettivo che si poneva la comunità di lingua italiana nei suoi settori di orientamento irredentistico era così, nel tempo stesso, un compito di «segregazione» e di compattamento: si alimentava la convinzione di un'estraneità radicale rispetto ad una compagine statuale sentita come una minaccia all'identità italiana, senza esitare di ricorrere, a questo fine, a ciò che Giani Stuparich avrebbe definito, in uno dei suoi saggi vociani sul conflitto storico fra cechi e tedeschi in terra boema, l'«esasperazione della lotta nazionale, per causa del radicalismo sciovinista»⁷ (specificando che intendeva la formula «lotta nazionale» «nel significato austriaco, che una nazionalità pone il suo ultimo fine sopra la schiena dell'altra vicina»⁸) e si rafforzava invece una coscienza nazionale assunta al ruolo di «religione civile». Utile a questo scopo un capillare associazionismo che se da un lato risponde ad «una mancanza di identità e di radici culturali che la formazione di grandi nuclei urbani, connessi allo sviluppo dell'industrializzazione e ad intensi processi migratori, comporta»⁹, rappresenta dall'altro, come sua prima e decisiva finalità, una forma vicaria di *Gemeinschaft*, orientata in senso rigorosamente patriottico e i cui prevalenti contenuti nazionali (accentuati da ritualità e linguaggio) diventano «elemento fondamentale, direi quasi necessario, della vita quotidiana»¹⁰, in virtù della temperatura e della frequenza di «esaltant[i] esperienz[e] comunitari[e]»¹¹. Una temperie dal carattere

assolutamente particolare, che è facile ricondurre a ciò che Emilio Gentile ha chiamato «sacralizzazione della politica», nel senso che la «dimensione politica, dopo aver conquistato la sua autonomia istituzionale nei confronti della religione tradizionale, acquista una propria dimensione religiosa», assumendo «un proprio carattere di sacralità, fino a rivendicare per sé la prerogativa di definire il significato e il fine dell'esistenza umana, quanto meno su questa terra, per l'individuo e la collettività»¹².

Se ne era accorto a suo tempo uno storico *sui generis* quanti altri mai, Fabio Cusin, che riferendosi al Litorale adriatico e a Trieste in particolare, aveva spiegato che

l'ideale irredentistico fu solamente per pochi egregi uomini e in certi determinati momenti politici, un solido programma politico. Per la massa fu aspirazione sentimentale a base prettamente religiosa, in quanto essa sorse in epoca adatta a riempire una lacuna dello spirito, che le condizioni speciali dell'ambiente avevano contribuito a formare [...] Il sentimento sorto così per volontà di pochi uomini si sparge, sostenuto dalla sua stessa necessità, rapidamente fra le masse, che lo accolgono come il dogma di una nuova religione, nella quale trovano un conforto per il momento e una speranza per l'avvenire¹³.

Il risultato solo in apparenza paradossale di questa temperie fu che, per dirla con lo storico Giulio Cervani, andò formandosi, negli ambienti di lingua italiana delle classi medie del Litorale austriaco,

una cultura che si fa «impegno» [...], filtro e catalizzatore d'opinione [...], modello ideologico e politico. Modello [...] che diviene a Trieste codice perentorio di comportamento entro gruppi sociali all'inizio piuttosto eterogenei [ma capaci di] egemonizzare l'ambiente e [tesi a] impiegare ogni mezzo politico, ideologico, culturale e psicologico [per] impedire la formazione in senso statale austriaco delle giovani generazioni italiane nelle terre irredente¹⁴

Che poi l'ultimo Ottocento inaugurasse, per ovvie ragioni legate alla politica estera del Regno sabauda, una fase nuova dello schieramento che, per comodità, potremmo chiamare irredentista, caratterizzato da programmi di autonomia culturale piuttosto che di secessione politica (alla Scipio Slataper per intendersi, fautore di una strategia di «irredentismo culturale»¹⁵), come aveva per altro registrato qualche anno prima delle vociane «Lettere triestine un'affidabile testimonianza straniera¹⁶, nulla toglie al carattere pervasivo, dogmatico, manicheo e coattivo di tale «religione civile». Una disposizione (o un'«ossessione») di militanza che orienterà per molti decenni perfino la storiografia (e che ancora impronta il senso comune dei triestini) facendo apparire una città, in realtà assai sfaccettata quanto ad appartenenze etniche, politiche ed ideologiche, unanime e compatta nell'attesa operosa di un «risorgimento» che completava e coronava quello nazionale, stretta in una unità d'intenti che assolutizzava il progetto e presentava come «naturale» l'egemonia del suo ceto medio di lingua italiana. Su come reagissero a questo contesto, in modo identificativo e non polemico, i giovani intellettuali austro-italiani della generazione della guerra ha illustrato benissimo l'ampia panoramica di Renate Lunzer¹⁷, e di

quanti accorsero poi nelle file dell'esercito italiano, disertando dall'armata imperiale e vestendo il grigioverde, ha riferito, con una ricerca finalmente collocata al di là del mito, Fabio Todero¹⁸.

Gorizia, la «Nizza dell'Impero», non faceva eccezione. Anche in essa il mazziniano era sfociato nell'irredentismo intorbidando il tradizionale cosmopolitismo di un piccolo centro pacioso ma presto avvelenato, come il resto dell'impero, dalla sfida nazionale. È istruttiva ed emblematica l'immagine che in *Gorizia, la città mutilata* ci consegna il gradese Biagio Marin della tragica disarmonia fra popoli diversi per lingua e per ideali nazionali, quand'anche rappresentati da studenti che pure studiavano fianco a fianco, sugli stessi banchi, con gli stessi libri, nel *K.u.K. Gymnasium* della città isontina:

quando (gli slavi, *NdA*) malinconici e innamorati cantavano «Lepa naša domovina», a noi pareva di poter cantar con loro «bella, bella la nostra piccola patria» [...] Ma non si poteva, non si doveva. I fati alle nostre spalle urgevano e al canto amoroso rispondevamo col canto guerriero. Senza odio, con la coscienza più o meno distinta della tragedia¹⁹.

In quella stessa Gorizia era maturato Ervino Pocar che, prima di diventare uno dei maggiori mediatori italiani della letteratura di lingua tedesca, dovette, per i suoi ideali patriottici, subire durante la guerra il confino a Graz, mentre suo fratello Edoardo era fuggito in Italia per arruolarsi, e il fratello più giovane, Sofronio, destinato a guadagnarsi una certa fama come poeta futurista, restava inizialmente solo spettatore dell'immane conflitto, che si augurava però finisse favorevolmente per le armi italiane. Quel Pocar che, studente universitario a Vienna, avrebbe da allora portato nel cuore un «doppio amore: l'Italia ed un mondo tedesco entrato nel sangue»²⁰. E di Gorizia era Enrico Rocca, che assimila ideali patriottici dal padre irredentista ma che è anch'egli un'anima lacerata tra due mondi essendo stato studente di Lingua e letteratura tedesca a Ca' Foscari e quindi interventista e volontario di guerra (e successivamente, con «parabola paradigmatica»²¹, come ha scritto Renate Lunzer, entusiastico sostenitore del primo fascismo). E si dice tutto ciò solo per far capire come anche a Gorizia la fiamma patriottica trovasse esche cui alimentarsi, nonostante la diversità del clima ideologico-culturale della città, dove mancava, a differenza di Trieste, un Ginnasio italiano – fucina, come ha mostrato con impareggiabile grazia lo Stuparich di *Un anno di scuola*, di spirito irredentista – e nel cui *Staatsgymnasium* venne istituita solo nel 1910 una sezione di lingua italiana. Da quella città e da quello stesso ginnasio, frequentato più o meno nel medesimo torno d'anni, proveniva anche Carlo Michelstaedter, nato a Gorizia nel 1887 e, come tanti austro-italiani, trapiantatosi a Firenze, dopo aver assolto il liceo, per studiarvi materie letterarie presso l'Istituto di studi superiori e farvi intenso apprendistato d'italianità. Proveniente da una famiglia ebraica integrata della buona borghesia Carlo è permeato degli ideali nazionali respirati nel microcosmo familiare. Il padre, Alberto²², uomo di spicco della città isontina, era agente generale per Gorizia delle Assicurazioni Generali e si caratterizzava per il suo impegno culturale di impronta nazionale: era stato eletto Presidente del Gabinetto di Lettura di

Gorizia, vicepresidente della prestigiosa Società Filologica Friulana, delegato dell'associazione «Dante Alighieri», dirigente della Società del Teatro Verdi, e non di rado si recava a Trieste, anche come conferenziere, presso il Gabinetto di Minerva che era un altro centro di elaborazione e irradiazione di valori irredentistici. Non ci stupisce così che il giovane Carlo, covando dentro di sé la rivolta edipica, generazionale, etica e filosofica che contribuirà a segnare il destino, paghi anch'egli un suo debito, studente «fuori sede», alle ritualità patriottiche così vive tra gli austro-italiani. D'altra parte, bastava che si dichiarasse goriziano, per accendere intorno a sé accesi entusiasmi e curiosità: all'esame di latino, sostenuto con Felice Ramorino (illustre filologo che aveva costituito a Firenze, nel 1897, un'associazione per la diffusione degli studi classici), «s'è parlato a lungo di Gorizia, di Trieste, dell'università, di irredentismo»²³. Entusiasmi che egli appare, in qualche misura, condividere: durante «un bagno splendido di poesia pascarelliana» – lo stesso poeta era venuto a Firenze a declamare – udendo «quasi tutti i sonetti pubblicati e parte della sua *Storia di Roma* e della *Calata dei barbari* e del *Risorgimento*», «par di sentire», scrive Carlo alla famiglia in data 11 maggio 1907,

tutta l'anima d'un popolo che ride, che piange, che grida d'entusiasmo ed entusiasmo e fa ridere e piangere e nel medesimo tempo si sente l'arte grandiosa che innalza, che libera, che acqueta²⁴.

Tralasciando ogni commento sulla contraddizione in termini rappresentata da un'idea dell'arte che si vorrebbe, nel tempo stesso, trascinatrice e catartica, e chiedendoci quanto queste parole rispondano al profondo sentire di Carlo e non rappresentino invece una inconscia concessione all'«orizzonte d'attesa» ideologico della famiglia e del padre in particolare, bisognerà notare come, già a partire da questo 1907, i pochissimi accenni all'irredentismo, religione politica degli austro-italiani delle classi medie, acquistino una torsione curiosa, di distacco, se non di polemica. Grazie alla lettura di Stirner e di Gobineau, attraverso il fondamentale incontro con Ibsen, condotto a partire dall'aprile del 1908, e nel serrato confronto con l'arte dannunziana (tappe, sempre ricche di contraddizioni interne, sulle quali bisognerebbe a lungo fermarsi per approfondire e commentare, nel dialogo con gli autori di una ormai monumentale bibliografia critica²⁵), stimoli tutti che vanno a depositarsi su un fertile substrato schopenhaueriano, entusiasticamente acquisito ancora negli anni liceali²⁶, Michelstaedter, roso da un tarlo esistenziale e speculativo, sta elaborando quel nichilismo eroico che lo ha reso celebre. Evolvendosi – così Sergio Campailla, fra i suoi maggiori esegeti – «da una fase edonistico-estetica [...] ad un'altra lucidamente raccolta su un terreno etico-esistenziale»²⁷ (fasi etico-intellettuali però «ravvicinate tra loro e, per certi margini di contiguità, sovrapposte»²⁸), Michelstaedter andrà così a imboccare la tragica via dove finirà per «cede[re] alla sua stessa irrequietezza, all'urgenza di vivere che finisce per bruciare le tappe di una possibile, graduale maturazione»²⁹. Non ci stupiremo dunque di trovare nell'Epistolario – momenti alterni di oscillazione psico-ideologica nel contesto instabile di una personalità che matura – ora un'ironica denuncia della vicentina *joie de*

vivre, l'edonistico torpore del corpo e dell'anima nel quale «le carni si intenerisc[o]no e rotondegg[ia]no» e «lo spirito acquist[a] quel calmo e grosso andare pieno di buon senso» che spinge perfino a «gridare contro ogni espressione di idealità siano sociali o nazionali»³⁰, ora una dura critica nei confronti di Guido Mazzoni che, allievo e ammiratore di Carducci, era intento a curare, insieme all'irredentista istriano Giuseppe Picciola, una scelta di *Poesie e prose scelte e commentate* del Maestro (pubblicate nel 1907 da Zanichelli), e intanto andava concionando presso il pubblico delle «terre irredente», segnatamente il triestino, per tener viva la fama di «vate nazionale» del premio Nobel da poco scomparso: «E quell'istrione di Mazzoni», scrive il 3 novembre 1907 alla famiglia (che sfida per il padre!),

fa a ancora quell'oscena prostituzione di Carducci a Trieste? E come un'automatica: si mette la piccola moneta di cinque cor.[one] ed abbiamo largito il piatto di «fregnacce» coll'aggiunta di quattro lacrime, due gridi irredentistici, due ricordi personali. Il tutto cosparso di zucchero in punta. E il «Piccolo» [il quotidiano triestino di moderata tendenza irredentistica, *NdA*] che si stempera d'entusiasmo – Del resto che me importa? –

Mentre, a breve distanza di tempo, racconta da Gorizia (11 luglio 1908) all'amico Chiavacci, riferendosi ad una manifestazione irredentista per l'Università italiana a Trieste: «ora fra poco scenderò per far la mia parte in un'eventuale ripetizione dei fatti dello scorso mese. Immaginati se ci fosse veramente da menar le mani – che piacere! – Senti che aura goriziana spira da questo foglio. – Io sono proprio rientrato nel mio covo. –³¹». Riafferrato dal *genius loci* Carlo è pronto ad interpretare la parte del bravo irredentista. Ruolo che gli sta stretto però, come si vede quando, nel marzo dell'anno seguente, si domanda se fare della fede patriottica l'opportunistica scorciatoia per una riduzione delle tasse universitarie: «dovrei convincerlo» – e si riferisce a Villari, Preside di facoltà, «che è suo dovere di irredentista il proteggermi e il trovar valida la mia ragione qualunque essa sia»³².

Il fatto è che Carlo sta maturando un'elitistica insofferenza per il sentire comune, gli *idola* cui sacrifica la massa (il 26 febbraio 1909, facendoci sentire la rabbia repressa che lotta che emergere scrive all'amico Chiavacci in greco, il codice elettivo della sua piccola «setta» filosofica: «bisogna adattarsi a ciò che è comune») ed è turbato da una insoddisfazione profonda verso se stesso («Mi accorgo sempre più con orrore che sono condannato a restar per sempre fuori della vita grande intensa passionale e che non avrò mai il modo di viverla in me»³³), che presto si rovescerà in una aristocratica *hybris* di isolamento che lo renderà incapace di sintonizzarsi sulla realtà. Se, concede Michelstaedter, si deve nutrire l'anima di amor di patria, non sia «la patria/ il comodo giaciglio/ per la cura e la noia e la stanchezza/; ma nel suo petto, ma nel suo periglio/ chi ne voglia parlar/ deve crearla»³⁴. Versi del 1910 – anno della *Persuasione e la rettorica* e del suicidio, il 16 ottobre 1910 – e sui quali quel libro e quel gesto gettano una luce particolare, tanto da farci pensare che Michelstaedter abbia in mente una sua specifica e non partecipabile patria «intellettuale» di radice etico-filosofica, piuttosto che la concreta patria storica e geografica idolatrata dagli italiani delle terre irredente. Per non dire poi dell'ormai avvenuta torsione individualistica e nichilistica del suo pensiero, che lo porta ad

esaltare i profeti – Buddha, Cristo –, e ad esprimere fermo disprezzo per le «moltitudini che seguendoli, ognuno con la sua mente, volsero *verso la vita* [in greco nel testo] *ciò che nella mente dell'eroe andava verso l'essere* [in greco nel testo]»³⁵, e che determina l'elaborazione di una peculiare concezione della temporalità, in ordine alla quale, per il «persuasivo» (colui cioè che si è liberato dai lacci della «rettorica»)

ogni suo attimo è un secolo della vita degli altri – finché egli *faccia di se stesso fiamma* e giunga a consistere nell'ultimo presente. In questo egli sarà persuasivo – ed avrà nella persuasione pace. –³⁶

Un concetto che esclude ogni rapporto partecipativo con il passato, inteso come bagaglio mitico-ideologico di cui «vestire la persona sociale» (e pare esplicito il rimando a quel «discorso» irredentista, per dire in termini foucaultiani, che, con insistenza ossessiva, fondava le rivendicazioni del presente sul retaggio romano e sulla tradizione di civiltà scaturita dalla grande fonte dantesca): la «camicia di forza o camicia rettorica», spiega in effetti Michelstaedter nell'opera più nota, «è contesta di tutte le cose nate dalla vita sociale». Fra di esse «la storia». Rispetto a ciò, continua, «la coscienza d'ogni uomo [...] ha un fondamento di riguardi e pregiudizi pel passato che con le scorie di ciò che è stato gli foggia una persona [...]; egli conosce i luoghi comuni necessari per vestire la persona sociale, perché il suo discorso a proposito di questa vita in questa forma abbia l'apparenza richiesta [...]»³⁷. Tutt'altra posizione, come si vede, rispetto alla II delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche³⁸, per dire di un grande che ha improntato il pensiero dell'ultimo Ottocento: l'antistoricismo di Michelstaedter si manifesta come ribellione totale nei confronti di quei contenuti ideologico-culturali che dando, in forma di tradizione e di memoria, spessore storico e contenuti civili alle comunità, rappresentandone anzi, se vogliamo, il più specifico carattere ontologico (perché quello che rende ciò che è una comunità umana è proprio il suo stabile consistere in un arco temporale) plasmano l'interiorità e il mondo della vita, la natura stessa se vogliamo, dei suoi membri (ciò che l'antropologia chiama «socializzazione», e che Michelstaedter vede solo in termini di adeguamento coatto o di opportunistico conformismo). In altre parole l'uomo sognato dal nostro giovane filosofo – e siamo alla radice dell'idea di «persuasione»³⁹ – è un individuo nudo di fronte al dolore del mondo, che si realizza in una soggettività del tutto libera da ogni vincolo e determinazione, un «unico» che si colloca in un presente assoluto, pensato come un oltre-tempo, insieme pieno e vuoto, perché permette un contatto quasi immedesimativo con «la cosa in sé», mentre recide ogni vincolo con la contingenza: un balzo verso l'assoluto-nulla (compiuto, qui la nota più originale del pensiero del goriziano, con accentuato spirito energico-eroico) che evidenzia il tragico paradosso di una «persuasione» che, circoscritta in un attimo puntiforme e irripetibile (ma a questo riguardo Michelstaedter è particolarmente oscuro e contraddittorio⁴⁰), negando quindi ogni proiezione nel futuro, finisce per negarla anche al soggetto che la persegue⁴¹.

Ma relativamente al tema di cui trattiamo, un passaggio d'obbligo estremamente istruttivo appare l'articolo sul funerale di Carducci – ed è inutile ribadire

cosa il poeta rappresentasse per gli irredenti sul piano ideale, culturale e politico – che Michelstaedter stende in forma di lettera alla famiglia, risalente al 19 o al 20 febbraio 1907⁴², e che venne pubblicato a sua insaputa il 22 febbraio sul «Corriere friulano» della prozia Carolina Luzzato. In esso – toccando un tema che avrebbe fatto facilmente scaturire dalla penna di un «irredento» che non fosse lui scintille di passione patriottica – Carlo, pur partecipe del momento solenne (ancorché curiosamente attratto dagli scorci cittadini e dai movimenti della folla: ora «popolo», ora «folla», ora «turba»), chiamato a vegliare, nella camera ardente, la salma del poeta, si sprofonda in pensieri del tutto estranei alle passioni ideologiche del suo ambiente, abbandonandosi invece ad un moto di intima asceti, che lo eleva, al di sopra del frastuono del mondo, verso «un conoscere puro senza alcuna relazione con un volere»⁴³, per dirla con le parole del suo primo maestro. Prevale allora un desiderio di pace e di silenzio, quasi una forma di «cupio dissolvi» che lo affratella al grande estinto, lasciando intravedere, come ha osservato con finezza Alberto Brambilla, «l'ombra di colui che di lì a poco scriverà *La persuasione e la retorica*»⁴⁴:

Eravamo soli in quella cella semiscura [...] soli con la salma di Carducci. Di fuori splendeva la luna sopra il deserto di neve e non si udiva alcun rumore. Allora sentii più forte il senso di affetto per lui, ma al di fuori al di sopra della vita, sentii come un senso di risurrezione, mentre mi pareva di purificarmi tutto [...]. Per quanto alla vista della faccia di Carducci mi sentissi dolorosamente commosso e tutta l'origine del sentimento fosse di dolore e non di gioia, pure mi portava a un'impressione indefinibile di pace e di dolcezza [...]. Sembrava che la morte togliendolo fuori dalle lotte, dagli affetti, da tutti i sentimenti umani, avesse messo a nudo in quella faccia una serenità, un'espressione superiore, infinita e – lasciatemelo dire – «al fuori dello spazio e del tempo».

Un segno, profetico come pochi altri, che il contatto tra gli ideali irredentistici che caratterizzavano il clima neo-risorgimentale degli ambienti italiani del «Litorale austriaco» e questo giovane e geniale figlio della Venezia Giulia non sarebbe avvenuto; e che, recisi, con una sorta di ebbrezza di sacerdote del nulla, tutti i fili di comunanza sociale, affettiva e ideologica che lo legavano al suo ambiente, ed ai miti ed ai valori di questo, Michelstaedter, orgoglioso interprete di una sfida esistenziale e di pensiero contro il «postulato rettorico dell'attaccamento alla vita»⁴⁵, si sarebbe precipitato nel vortice dell'assoluta negazione.

NOTE

¹ M. Cattaruzza, *Il primato dell'economia: l'egemonia politica del ceto mercantile (1814–1860)*, in R. Finzi, C. Magris, G. Miccoli (a cura di), *Storia d'Italia – Le regioni dall'Unità ad oggi – Il Friuli – Venezia Giulia*, Einaudi, Torino 2002, p. 149.

² A. Millo, *Un porto fra centro e periferia (1861–1918)* in R. Finzi, C. Magris, G. Miccoli (a cura di), op. cit. p. 214.

³ Così Giani Stuparich, che della generazione irredentista è stato uno dei più grandi interpreti e testimoni: «Il nostro non era né affievolito né superficiale romanticismo, se dentro di noi Mazzini e De Sanctis poterono rivivere con tanta foga e intensità, quando sembravano ormai echi perduti

nell'anima della nazione. Oggi, dopo due guerre, dopo tutti gli sconvolgimenti che hanno aperto un abisso tra il mondo d'allora e quello d'adesso, io penso che fummo noi triestini gli ultimi degli italiani a raccogliere senza titubanza l'eredità spirituale del Risorgimento; e penso che se quest'abisso potrà essere col tempo colmato (la storia è senza soluzioni di continuità), lo spirito italiano nel farsi europeo dovrà passare ancora una volta per di qua» (G. Stuparich, *Trieste nei mie ricordi*, 1948, Il ramo d'oro, Trieste 2002, pp. 37–38). E qualche anno prima, a proposito dei volontari giuliani nella Prima guerra mondiale si era così espresso: «noi volontari della guerra del 15 [...] ci facemmo cucire la camicia rossa dalle nostre ragazze (ultimi innocui pavoneggiamenti d'un romanticismo che si commoveva ancora ai ricordi); ma, arrivati al fronte e disciplinati nei reggimenti regolari, prima la indossammo nascosta sotto la giubba grigioverde e poi ben presto la chiudemmo, un poco vergognosi, nelle nostre cassette militari; infine, sorridendo della nostra ingenuità, dopo la prova dell'esperienza, la dimenticammo [...]. Ma quando s'andava con le pinze a tagliare il reticolato sotto la vigilanza delle sentinelle nemiche, quando un gruppo di volontari giuliani tentò di conquistare in un'epica vicenda sanguinosa il fortino del Podgora, quando lo slancio temerario che ci faceva uscire dalle trincee sotto la gragnola delle mitragliatrici e della fucileria nemica, non era fermato se non dalla morte o dalle ferite, allora riviveva anche di più che il gesto garibaldino, riviveva lo stesso animo, la stessa volontà di sacrificio dei combattenti di Calatafimi e di Bezzeca. Ed oggi io sento che la mano che fra un'azione e l'altra, nelle brevi pause, annotava in fretta sul mio taccuino l'esperienza di un volontario nella guerra del 15, s'ispirava istintivamente alla tradizione garibaldina» (G. Stuparich, *Prefazione a Scrittori garibaldini*, a cura di G. Stuparich, Garzanti, Milano, 1948. Pp. XII, XIII *passim*).

⁴ Valentino Pittoni, la personalità-guida del Socialismo triestino, premettendo che «noi viviamo solidalmente col popolo italiano, mentre siamo legati da interessi politici economici con altri paesi e con altre nazionalità», aveva apertamente rivendicato «agli italiani di Trieste e della regione il diritto di poter sviluppare la loro cultura nazionale [posto che] per noi la nazionalità non è mezzo di speculazione ma di progresso, non è fine a se stessa, ma mezzo di progresso umano», in AA.VV., *I convegni socialisti di Trieste*, Editore Valentino Pittoni, Trieste 1905, p. 12.

⁵ Cfr. S. Rutar, *Le costruzioni dell'io e dell'altro nella Trieste asburgica*, in M. Cattaruzza (a cura di) *Nazionalismi di frontiera – Identità contrapposte sull'Adriatico nord-orientale 1850–1950*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, che ricorda la fondazione, da una costola del Partito socialista austriaco, della *Narodna delavska organizacija*, la quale «mise esplicitamente sullo stesso piano le richieste di emancipazione nazionale e sociale ed identificò come nemico l'italiano di per sé» (p. 39).

⁶ E. Sestan, *Venezia Giulia – Lineamenti di una storia etnica e culturale* (1947), Del Bianco, Udine 1997, p. 102.

⁷ G. Stuparich, *La Boemia ceca*, II, in «La Voce», 3.VII.1913.

⁸ Ivi.

⁹ C. Colummi, *Ideologia, cultura e consenso nella Trieste del secondo Ottocento: un sondaggio nell'ambito associazionistico*, «Qualestoria», N.S., anno IX, n° 3, ottobre 1981. p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ E. Maserati, *Simbolismo e rituale nell'irredentismo adriatico*, in F. Salimbeni (a cura di), *Miscelanea di studi giuliani in onore di G. Cervani*, Del Bianco, Udine 1990, p. 141.

¹² E. Gentile, *Le religioni della politica – Fra democrazie e totalitarismi* (I ed 2001) Laterza, Bari 2007, pp. XVII–XVIII.

¹³ F. Cusin, *Appunti alla storia di Trieste*, Cappelli, Trieste, 1930, p. 228.

¹⁴ G. Cervani, *Saggio introduttivo* a Giuseppe Caprin, *Il Trecento a Trieste* (1897), LINT, Trieste, 1974. P. VIII.

- ¹⁵ Si intende un irredentismo non separatista ma impegnato a diffondere, ancorché antagonisticamente, valori nazionali di cultura e civiltà, anche per riequilibrare il 'peccato originale' triestino: «È il travaglio delle due nature che cozzano ad annullarsi a vicenda: la commerciale e l'italiana [...] ogni cosa al commercio necessaria è violazione d'italianità» (S. Slataper, *Lettere triestine*, in Id., *Scritti politici*, Milano, Mondadori 1954, p. 43. Originariamente su «La Voce», 25 marzo, 1909).
- ¹⁶ B. King e T. Okey, *L'Italia d'oggi*, Laterza, Bari 1904 (II ed. riveduta dagli autori), Ed. anastatica 2001: «L'Irredentismo, è vero, ha quasi perduto la sua forza. Gl'Italiani dell'Austria combattono una degna lotta per la propria nazionalità contro la propaganda tedesca e slava, che minaccia di sommergerli; e pare che mantengano terreno nell'Istria, nella Dalmazia e, forse, nel Tirolo. Ma i loro sforzi sono piuttosto intesi a mantenere la loro posizione nell'impero che a un movimento per l'unione con l'Italia e non chiedono di più, come facevano anche fino a dieci anni fa, alle simpatie italiane. Quelli della vecchia generazione, che rammentava la guerra del 1866 e l'agitazione irredentista del 1879, sono per tramontare» (pp. 459–60).
- ¹⁷ R. Lunzer, *Irredenti redenti – Intellettuali giuliani del '900*, Trieste Lint, 2009 (ed. originale 2002).
- ¹⁸ F. Todero, *Morire per la patria – I volontari del «litorale austriaco» nella grande guerra*, Gaspari, Udine, 2005.
- ¹⁹ B. Marin, *Gorizia, la città mutilata*, Edizioni del Comune di Gorizia, 1956. P. 45. Cito dall'edizione goriziana del 1956 che, in massima parte, riprende quella veneziana (allora intitolata *Gorizia*) del 1940.
- ²⁰ C. Macor, *Ervino Pocar*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1996. p. 19.
- ²¹ R. Lunzer, op. cit. P. 219.
- ²² Per una messa a fuoco della personalità, delle convinzioni e delle qualità letterarie di Alberto Michelstaedter vedi: A. Brambilla, *Il gesto e la parola. Appunti per un'introduzione*, in Alberto Michelstaedter, *La menzogna*, a cura di A. Brambilla, Milano, Sedizioni, 2010.
- ²³ C. Michelstaedter, *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi – Istituto ICM Gorizia, 1983. P. 138. Lettera da Firenze, 6–7 novembre 1906.
- ²⁴ Ivi, p. 212.
- ²⁵ Si rimanda a questo proposito all'accurata e aggiornata Bibliografia michelstaedeteriana compilato dalla Biblioteca statale isontina di Gorizia, consultabile in rete.
- ²⁶ Cfr. il pregevole *Carlo Michelstaedter* di Alessandro Arbo, Pordenone, edizioni Studio tesi, 1996. In particolare p. 18.
- ²⁷ S. Campailla, *Scrittori giuliani*, Bologna, Patron, 1980. p. 99.
- ²⁸ Ivi, p. 101.
- ²⁹ L. Furlan, *Carlo Michelstaedter: l'essere straniero di un intellettuale moderno*, Lint, Trieste, 1999. P. 125.
- ³⁰ C. Michelstaedter, *Epistolario*, p. 279. Lunedì 10 gennaio 1908.
- ³¹ Ivi, p. 328.
- ³² Ivi, p. 356. La lettera, indirizzata alla famiglia, risale al 10 marzo 1909.
- ³³ Ivi, p. 331. Lettera indirizzata a Chiavacci, Gorizia, 4 agosto 1908.
- ³⁴ C. Michelstaedter, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1987. P. 86. Commenta Campailla: «versi scritti nel 1910, su richiesta di alcune signore filoitaliane per un numero unico patriottico, dove poi non furono pubblicati» (ivi, p. 108). Corsivo nel testo.
- ³⁵ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1982. P. 179.
- ³⁶ Ivi, p. 89. Corsivo nel testo.
- ³⁷ Ivi, p. 175.
- ³⁸ Troppo lungo qui il discorso da aprire: basterà dire che Nietzsche non nega assolutamente il valore-storia, ma ambisce collegarlo all'attività di un soggetto che proietta verso il futuro i più fertili

valori del passato. Emblematica a questo proposito la diversa valutazione del mondo animale in Michelstaedter («Ben felici le bestie che non hanno 'anima immortale' che le getti nel caos dell'impotenza rettorica» – *La persuasione e la rettorica*, op. cit. P. 108) e come risulta invece dalle prime pagine della II *Inattuale* di Nietzsche (valutazione destinata tuttavia a trasformarsi sull'orizzonte vitalistico-naturalistica del Nietzsche del «superuomo»).

³⁹ Di cui si dovrebbe valutare la contiguità al mito del Nirvana, così come presentato da Schopenhauer. Mito, scrive, «strettamente congiunto alla verità filosofica, accessibile a così pochi» (A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, BUR, Milano, 2002. Vol. I, p. 630).

⁴⁰ «Chi vuol avere un attimo solo *sua* la sua vita, esser un attimo solo persuaso di ciò che fa – deve impossessarsi del presente; *vedere ogni presente come l'ultimo*, come se fosse certa dopo la morte: *e nell'oscurità crearsi da sé la vita*» – C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, op. cit. Pp. 69–70.

⁴¹ Andrà ancora aggiunto, per spiegare meglio, che, posta l'insularità del soggetto in modo così perentorio, e financo agonistico (nei confronti dell'uomo comune), insieme condizione e fine della «persuasione», diventa impossibile ricalcare la soluzione (o l'illusione) «compassionevole» profilata dalla filosofia di Schopenhauer («ogni amore è compassione», A. Schopenhauer, op. cit. P. 656), generoso principio-speranza consegnato all'umanità. Vistoso momento di distacco del goriziano – insieme ai temi di contestazione della modernità capitalistica (cfr. F. Senardi, *Carlo Michelstaedter – Un filosofo dell'attualità?*, in «Arte e cultura», n° 140–150, Trieste, luglio-agosto 2010) – rispetto a quel pensatore che rimane, nonostante tutto, il suo primo e prevalente riferimento speculativo.

⁴² C. Michelstaedter, *Epistolario*, p. 183 e segg. Annota Campailla che «di questa lettera non si possiede l'autografo», forse smarrito nella redazione del giornale

⁴³ A. Schopenhauer, op. cit. p. 388.

⁴⁴ A. Brambilla, *Parole come bandiere – Prime ricerche su letteratura e irredentismo*, Udine, Del Bianco, 2003. p. 250.

⁴⁵ G. Brianese, *L'arco e il destino – interpretazione di Michelstaedter*, Milano-Udine, Mimesis, 2010 (II ed.), p. 104.

Recensioni

Le proposte del romanzo italiano

EMILIANO GUCCI

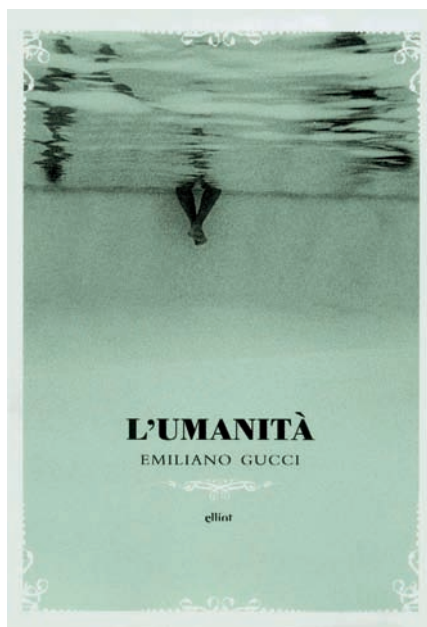
L'umanità

Elliot Edizioni, Ariccia (RM),
2010, pp. 160, € 14,00.

MILLY CURCIO

E' un intreccio di storie di ordinaria quotidianità, di vite vissute solo in parte, o bloccate, o sospese, comunque complesse, *L'Umanità* che Emiliano Gucci, trentacinquenne scrittore fiorentino, racconta nel suo ultimo romanzo, uscito nel 2010 per l'editore Elliot. Un'umanità fatta di immense solitudini (Ugo, sprofondato nella poltrona davanti alla tv, «abbandonato come un cane, da sempre. Mai entrata una creatura in casa sua, neanche un canarino in gabbia, neanche il prete a benedire»); di grigiore (la fabbrica, la periferia, il condominio), di miserie (gli extracomunitari che fanno a botte nella fabbrica), di pochi rapporti autentici (in quella stessa fabbrica si solidarizza in nome della droga), di violenze (Stefano, vent'anni, picchia ripetutamente la madre finché questa, esasperata, non lo uccide), di sofferenza profonda (Angela ha impressi sul corpo e nell'anima i segni di un terribile passato), di sensi di colpa e di sentimenti contrastanti (Valentina, la cui madre è morta in un incendio nel tentativo di salvarla, spinge sulla carrozzella Loredana, l'amante della madre). E alla solitudine si affianca l'incomunicabilità: Lucio, protagonista e voce narrante, è un «inetto a vivere»,

che non sa relazionarsi con gli altri, prova fastidio nell'incontrare l'insistente Gianluca che vuol fargli un'intervista sul suo libro, ha paura



di avvicinarsi a quella ragazza che pure lo affascina e che ha già visto un centinaio di volte nel parco cittadino. Quando finalmente vincerà l'imbarazzo e rivolgerà la parola a Valentina, confesserà a se stesso che «è la cosa più coraggiosa che abbia fatto negli ultimi otto anni». Non è dato sapere chi fosse Lucio in passato; al momento, ed è questo che deve interessare al lettore, è un uomo incredibilmente solo, paralizzato dal terrore «che quel tunnel, la grande bocca nera che di nuovo si è chiuso intorno a me, possa definitivamente inghiottirmi». Compie poche azioni, il tanto che basta per ingannare il tempo e per sopravvivere: controlla la posta elettronica anche di notte per assicurarsi che qualcuno abbia pensato a lui, non guida *da otto anni*, prende l'autobus, passeggia nel parco della città, nuota in piscina. Vive in un anonimo condominio di periferia, ha scritto un romanzo in gioventù, lavora attualmente in una fabbrica dove «puzza tutto di lavoro e morchia». Un' esistenza «storta», zoppicante quella di Lucio, come il suo presunto handicap, una scoliosi non curata che lo rende claudicante (è ciò che vuol far credere): il bacino ha smarrito l'asse o Lucio ha smarrito il senso della vita? In realtà, lo zoppiare di Lucio «senza un motivo clinico, come dicono i medici» è il sintomo, la manifestazione esteriore di una malattia dell'anima (come non ricordare la zoppia dell'inetto sveviano Zeno Cosini?), un modo di ostentare col corpo ciò che tormenta la coscienza, di autoinfliggersi una punizione esemplare per la colpa commessa. Sullo sfondo, una città come tante, «una città diventata assurda, nel suo centro come nelle periferie. Si è chiusa, si è fatta piovosa, cattiva, è regredita di duecento anni nel giro di dieci, proprio come me». Una città in cui piove sempre, di continuo, «piove che non si respira più, c'inzuppa le ossa, i polmoni, ci fa marcire le strade». Il ritmo della pioggia scandisce il ritmo del racconto, le azioni e i pensieri del protagonista, una pioggia sporca e incessante e simbolica come nell'*Inferno* di Dante, come nell'inferno di Auschwitz descritto da Levi in *Se questo è un uomo*. Il narratore registra e racconta quel che avviene nel presente, non

torna indietro con la memoria, non ha percezione del futuro; richiama però l'attenzione su oggetti (la cassapanca, la busta di carta gialla) e su comportamenti (lo zoppiare, il non usare la macchina) che ad un passato intenso e misterioso alludono, con discrezione (autocensura?). Lucio, che narra di sé senza passione né coinvolgimento, è la voce anonima, impersonale, di chi racconta una storia che non gli appartiene. Narra di un uomo che esce da se stesso e si guarda vivere, «forestiere della vita»; un uomo, disperato senza darlo a vedere, che spia le vite degli altri (e ne rende conto al lettore) attraverso la finestra del suo appartamento. Qui Gucci fa uso di un topos ricorrente nella letteratura e nella cinematografia contemporanea: il voyeurismo come sostituto dell'azione, l'ossessivo interesse del personaggio ai drammi e alle miserie altrui come antidoto per distrarre (e distrarsi) dalle proprie inquietudini. Negli anni che separano *L'umanità* dall'uscita del primo romanzo *Donne e topi* (2004), Gucci ha lavorato con serietà sulla scrittura e ha notevolmente affinato le doti di narratore, arrivando ad una sintesi che lascia poco spazio a ridondanze, lungaggini, compiacimenti stilistici e narcisismi fine a se stessi di cui abbonda la narrativa italiana contemporanea. Se è vero che molti dei romanzi pubblicati dalla grande editoria potrebbero diventare interessanti se sfrondati del superfluo e dell'eccesso, al contrario l'ultimo libro di Gucci non cade in facili tentazioni e tradisce un accurato lavoro di riscrittura del testo che lo ha portato a eliminare dalla prima stesura interi capitoli (due scene tagliate de *L'umanità* sono diventate due racconti autonomi: *Elisabetta* e *Lecografia*). Ogni elemento dell'intreccio, perfino il più apparentemente insignificante, è fondamentale e necessario nel momento in cui la voce narrante sceglie di manifestarlo al lettore; questi, da parte sua, non tarda a comprendere che è bene tenere gli occhi aperti fin dall'inizio per meritare la fiducia che gli è stata accordata. Perché l'equilibrio e la maturità di scrittura conquistati sul campo dall'autore toscano (dal 2004 ad oggi altri tre romanzi e numerosi racconti su quotidiani, riviste e antolo-

gie) esigono che ci sia dall'altra parte un lettore attento, pronto a seguire le tracce, a captare gli «indizi» che il narratore dissemina e nasconde nel suo percorso, a farne tesoro. Questa attesa, che attrae, coinvolge e rende partecipe il lettore all'avventura narrativa fin dall'incipit, Gucci la crea con l'abile uso della sospensione, col dire e non dire, col voler lasciare immaginare, col buttare lì, quasi casualmente, piccoli preziosi tasselli del puzzle che apparirà nella sua completezza non prima dello scioglimento finale. Uno dei pregi del libro è che narra una storia che non ha nulla di straordinario e tuttavia cattura il lettore sia per il tono, il ritmo e il linguaggio semplice e diretto, sia per la sapiente costruzione dell'intreccio e l'efficace caratterizzazione dei personaggi. Il romanzo si apre con l'immagine di un cavalluccio marino, un sogno (o un incubo?) che ritorna dopo otto anni: un cavalluccio marino sul letto di Angela che aveva partorito prematuramente ma tutto era andato bene. Una premonizione? La prolessi iniziale («Poi la notte successe quel che successe. Non ne abbiamo più parlato».) informa sommariamente per bocca di Lucio che «qualcosa» è accaduto una notte, nulla di più; ma lascia altresì intendere che di «qualcosa» di estremamente grave e doloroso deve trattarsi dal momento che, da allora, non se n'è più parlato. Qui la censura è un acuto escamotage che il narratore adopera per tacere anche con il lettore, sospendere il racconto appena cominciato e spostare il suo occhio sul presente del personaggio (il tempo della narrazione è contemporaneo alle azioni), un presente vuoto, triste, solitario. Intanto, però, il lettore è stato messo in guardia. Cos'è accaduto quella notte di otto anni fa? Perché quel cavalluccio marino torna nei sogni? Quale presagio funesto porta con sé? E poi ancora: perché Angela dovrebbe sognare Giulio mentre Lucio sogna il cavalluccio marino? Chi è Angela? Chi è Giulio? Il lettore scoprirà, pian piano, che Angela è colei che scrive a Lucio mail che il destinatario legge frettolosamente senza interesse, che è la donna che Lucio va a trovare ogni due mesi lasciandole una busta con soldi e che, un tempo bellissima, vive ora reclusa col

corpo sfigurato da orrende cicatrici e firma raccomandate con un cappuccio in testa. Giulio, invece, nient'altro che un nome, un nome che ritorna a metà romanzo e alla fine, il segreto racchiuso nella busta di carta gialla («piccolo e indifeso e sembra davvero un cavalluccio marino»), a sua volta custodita nella cassapanca dei ricordi che fanno male, quella che Lucio non apre da otto anni, perché piena di «roba infetta che da tempo mi respinge». E' la «cassapanca malefica» che contiene «foto, lettere, ritagli, residui di corpi e stagioni distanti» (questo lo sapremo più in là) e che Lucio, a metà romanzo, in una giornata più angosciata delle altre, finalmente aprirà per richiuderla subito dopo aggiungendo, a beneficio del lettore, qualche informazione supplementare, un altro piccolo tassello.

E, tassello dopo tassello, il protagonista-narratore percorrerà insieme al lettore le tortuose strade attraverso le quali uscirà dal tunnel: il lieto fine è assicurato ma non scontato. Quando Lucio sarà pronto a chiudere definitivamente i conti col passato per riconciliarsi con se stesso e la busta di carta gialla, tirata fuori dalla cassapanca, sarà consegnata da altri nelle mani di Angela, anche la pioggia cesserà. E al mare, in una splendida giornata assoluta, in compagnia di Chiara e Gianluca, l'inconsapevole carnefice trasformatosi in «salvatore», Lucio scoprirà di essere «libero ora, come una poiana». Libero dalla colpa, libero di vivere. Scoprirà che «ci sono giornate perfette per passeggiare sulla riva e questa lo è». E smetterà di zoppicare. *L'umanità* è un romanzo che sfrutta in pieno le caratteristiche di una narrazione palesemente realistica, anche se di realismo poco e male abbiamo sentito parlare negli ultimi decenni sia dai critici sia dagli scrittori. Forse è venuto il momento di riconsiderare la complessità della realtà senza temere di testimoniare una parte del nostro tempo. Paradossalmente scrittori come Gucci sono controcorrente rispetto a sdolcinateure e finzioni del racconto attraverso i differenti linguaggi del nostro presente. Paradossalmente è proprio questa semplice complessità ciò che più seduce nella narrazione di Emiliano Gucci.

Il mito di Garibaldi nell'Europa Asburgica

A CURA DI FULVIO SENARDI

Riflessi Garibaldini

I seminari di Pécs, Pécs 2009, pp. 164

ISTVÁN NACCARELLA

Immagine di un grande eroe gli sopravvive quanto più gli sopravvivono i valori che esso ha incarnato: il mito. Che altro è un mito se non l'icona simboleggiante una serie di valori che una collettività non è riuscita ancora a raggiungere o ad assimilare completamente? Il mito a non perderli di vista. Un mito è quel cono di luce riflessa che vorrebbe guidarci al vertice delle nostre aspirazioni. Proiettato dall'alto della Storia che ci regge e ci sovrasta, il riflesso di un mito sarà tanto più ampio e trasversale quanto più ampie e trasversali saranno le aspirazioni dei territori che attraversa. L'eroe dei due mondi. Ci deve essere stato qualcosa di lapalissianamente universale ad ispirare le gesta di Garibaldi. Di talmente lapalissiano che oggi qualcuno sembrerebbe essersene dimenticato.

Ma nei suoi molteplici significati un riflesso può essere anche un effetto indiretto, rimbalzato tra le sponde di confini ideologico-culturali più ancora che territoriali. La ripercussione - non sempre involontaria - di uno stimolo. La capacità di reagire...

In tutto ciò può essere condensato il senso di una pubblicazione che vuole presentarci

la metamorfosi del mito di Garibaldi, così come recepito nel tempo e nello spazio ampiamente variegato dei territori che furono dell'Impero asburgico.



NC
12.2010

135

L'ottica asburgica è subito comprensibile se si guarda al fatto che l'iniziativa sia partita dall'*Istituto giuliano di storia, cultura e documentazione di Trieste* ed abbia preso corpo all'interno del *Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Pécs. Il primo contributo è quello di un centro studi ospitato in una città come Trieste, italiana e contemporaneamente mittel-europea a tutti gli effetti. Il secondo, quello di un dipartimento universitario che si sforza, contro ogni politica contraria, di mantenere in vita la diffusione della lingua e della cultura italiana proprio al centro di quella Europa una volta asburgica. Chi meglio del curatore poteva sintetizzare gli sforzi di questi due enti, entrambi ai quali lega la sua importante collaborazione? Sforzi che si traducono in questo percorso interdisciplinare sulle forme e sulle metamorfosi del mito garibaldino nell'Europa asburgica, grazie al contributo di studiosi impegnati nei diversi luoghi di una Unione europea che oggi trova in Garibaldi un nuovo inaspettato caposaldo identitario. Gli autori, infatti, sono legati ai poli universitari di città quali Besancon, Pirano, Trieste, Debrecen, Udine, Varsavia e Pécs.

Simbolo di unità e di unione per eccellenza, il mito di Garibaldi non solo attraversa i due mondi, ma qui in Europa oggi riscopre una vitalità nuova, capace dopo 150 anni di estendere al resto del continente quell'ascendente che lo fece un eroe italiano. È proprio attorno a questo ascendente che, da diverse prospettive e con differenti presupposti, girano i nove saggi contenuti nel volume, con particolare attenzione agli ambienti che mal sopportavano la loro appartenenza statale all'interno dell'Impero.

Ma perché il paladino dei sentimenti nazionali (150 anni dopo quell'idea di Europa asburgica di nazioni solidali che egli stesso contribuì a minare) diventa il punto di riferimento anche per una Europa che, abbattuti i confini territoriali, mira a creare una identità transfrontaliera?

Forse perché il XX secolo è riuscito, attraverso un percorso soffertissimo, a raggiungere l'obiettivo prospettato nel 1902 da Anatole

Leroy-Beaulieu, e riportato da Senardi nella presentazione al volume, di «riavvicinare gli uomini e riavvicinare i popoli [...] senza sacrificare all'internazionalismo livellatore ciò che fa la forza dei popoli moderni: la loro personalità nazionale» (p. 8). Obiettivo che ai tempi di Garibaldi era prematuro, se non addirittura impossibile, specie nella soluzione di una federazione di stati Danubiani che appariva per quello che era: il subdolo quanto improbabile tentativo di evitare il collasso che sarebbe seguito alle pressioni di una congiuntura, quella sì, internazionale.

È inutile dire, quindi, che la risposta alla domanda precedente va cercata tra le pagine di *Storia del Novecento*, quelle che conducono dall'imposizione dinastica della federazione asburgica all'impostazione democratica dell'Europa moderna. Durante il corso del secolo, la figura di Garibaldi è sopravvissuta nella sua laicità che però è stata di volta in volta (in certi casi anche contemporaneamente) monarchica e democratica, popolare ed autoritaria, socialista e liberale. È in questo senso che prima si intendeva la non sempre involontarietà dei riflessi garibaldini, intesi come le reazioni a stimoli che in certi casi sono stati prodotti da una mano calcolatrice con pretese autoritarie. Nella loro varietà i contributi degli autori contribuiscono a illustrare le ispirazioni nate intorno al mito garibaldino, ma anche a sottolineare l'uso strumentale che ne è stato fatto.

Lo stesso mito in Italia è stato ugualmente adottato dalla propaganda fascista quanto dalla resistenza partigiana e successivamente dall'Italia repubblicana e democratica. Dopo i fascisti il popolo italiano ritrova in Garibaldi la propria guida e il volume riporta il paragone tra Garibaldi e Mussolini compiuto da Carlo Schiffrer, che se non aveva alcuna necessità di riabilitare la figura del Generale è stato capace però di distanziarla definitivamente da quella del Duce, che aveva tentato – nelle parole di Stuparich – di «piegare il mito ai propri fini».

I riferimenti a Giuseppe Garibaldi non si limitarono a principi di tipo idealistico e/o ideologico, ma anche di carattere tecnico-

militare: in buona sostanza, egli rimase per lungo tempo il termine di paragone più immediato per ogni successo o insuccesso della successiva storia politico-militare italiana.

In Ungheria il conseguimento del Compromesso del 1867 fece della *Santa Corona* il nuovo bersaglio delle mire irredentiste slave, alimentando «teorie, progettualità, stati d'animo, speranze e insofferenze» che fecero di Garibaldi «una figura ispiratrice» pure in quell'area: per gli ungheresi nella *secessione* dall'Impero, per gli Slavi nella lotta per la libertà dalla Monarchia.

Nel suo contributo Lázló Pété afferma che la «presenza di Garibaldi fu in quell'anno (1860, ndr) parte essenziale nella dinamica degli avvenimenti interni ungheresi» (p. 59). Non è per enfasi che Pété parla di presenza. Pur non essendo fisica, questa era avvertita nel carico di speranze che dall'Italia giungevano in Ungheria a cavallo delle notizie sulle imprese del generale. La presenza di «legionari» magiari prima tra i Cacciatori delle Alpi e poi tra i Mille furono solo la conferma di una unità di intenti che vedevano Garibaldi come icona di riferimento. Icona che in terra ungherese «giunse anche nelle cassette dei contadini più poveri» (p. 60), fino a coincidere con quella dell'eroe nazionale Lajos Kossuth. Pété, infatti, illustra benissimo come il mito garibaldino ungherese non viaggiò solo tra le file dei patrioti – dove pure si manifestò col richiamo a simboli in comune come la camicia rossa o l'effigie del condottiero sui bottoni delle divise –, ma anche nella quotidianità più normale, fatta di aneddoti, leggende, satire, notizie che non viaggiavano solo attraverso i giornali ma di bocca in bocca, di casa in casa, di campo in campo, di piazza in piazza: come disse lo stesso Kossuth, Garibaldi «era nell'aria». Ne nacque una letteratura garibaldina ricca di canti, notizie ed aneddoti di cui l'autore ci offre qualche assaggio.

«Kossuth e Garibaldi diventarono termini quasi inseparabili, reciprocamente convertibili» (p. 61). E così agli occhi delle autorità austriache le file degli insorti italiani erano rimpinguate da disertori ungheresi e i legionari

ungheresi erano «italiani camuffati da 'Honvéd'», che miravano a fomentare un entusiasmo rivoluzionario che dirottasse l'attenzione delle loro forze militari in terra magiara. Agli occhi degli ungheresi, invece, l'azione sul campo di Garibaldi era il segno della sua genuinità, differente dalle politiche franco-piemontesi che sembravano voler solo sfruttare strategicamente il «fattore magiaro».

Al contrario, Anna Tylusinska-Kowalska pone il problema se la ricezione del mito garibaldino in Polonia non sia stato che il tentativo di colmare le lacune della nazione polacca in termini di miti. Ne emerge che Garibaldi per il popolo polacco più che mito sia stato leggenda, più che tensione verso un ideale sia stato la trasfigurazione in salsa locale di un'impresa la cui percezione fu piuttosto astratta, perché nell'immaginario collettivo filtrata dai riferimenti alle vicende interne della stampa locale. Così il saggio della studiosa di Varsavia è anche una esposizione del pensiero politico italiano (e dei suoi contrasti) come letti sulla stampa polacca dell'epoca. Subordinatamente alle più popolari posizioni in materia di politica locale, gran parte delle pubblicazioni polacche hanno proposto la figura di un Garibaldi eroe autentico e genuino, in opposizione a quella di un Mazzini «demagogo» e «grande cospiratore». Sarebbe che nel popolo polacco Garibaldi suscitò, quindi, «simpatia ed ammirazione per il suo eroismo, per il fatto di essere pronto ad ogni sacrificio nel nome della vittoria...» (p. 108), proprio come può suscitarla l'idea dell'eroe (in) generale.

Seppure in termini diversi, il dualismo Mazzini-Garibaldi è riproposto da Senardi alla luce delle posizioni che ispirarono il percorso irredentista delle generazioni protagoniste a Trieste dal 1860 alla prima Guerra mondiale e che, sempre a Trieste, videro un momento di forte dibattito mediatico a ridosso del centenario della nascita dell'eroe.

Il percorso irredentista triestino si manifestò, anche sulle pagine delle pubblicazioni locali, in bilico tra prese di coscienza di carattere sociale e «un liberalismo di orientamento

decisamente nazionale», tra proletariato operaio attivo e organizzato e borghesia in ascesa; esso fu ricondotto a un dualismo che avrebbe visto come punti di riferimento (per la verità in maniera un po' anacronistica) i due personaggi simbolo del Risorgimento italiano. Le appartenenze ideologiche costituirono una ulteriore dicotomia in una città impegnata a «triestinizzare» una già eterogenea abbondanza di etnie e nazionalismi. Perciò furono «inevitabili i contagi e le ibridazioni: se i mazziniani non erano insensibili alla voglia di riscatto delle classi popolari, i socialisti, da parte loro, mostravano crescente attenzione al problema nazionale» (p. 76). Questa convergenza, poi, sarebbe sfociata in un generale antagonismo etnico trasversale alla cittadinanza italiana, che il saggio di Senardi ci aiuta a comprendere nella peculiarità delle sue origini sociali e filosofiche, come pure nel significato delle sue figure simbolo (non solo Mazzini e Garibaldi, ma anche Oberdan, «protomartire della Trieste irredenta», e Slapater), e nelle conseguenze politico-istituzionali.

Il fatto che le ricerche pubblicate nel volume siano state coordinate da un istituto giuliano basta a giustificare la particolare attenzione all'area compresa tra Trieste e l'Istria e ai patrioti riconducibili a quelle terre. Infatti dopo la Grande guerra «lungo l'Adriatico orientale la celebrazione del successo italiano e dei caduti assumeva anche un'altra valenza, poiché nel clima della 'vittoria mutilata', i 'martiri' e, in generale, coloro che si batterono per l'unione delle loro terre al Regno sabauda, rappresentavano il filo rosso di una lotta imperitura per una causa che, con la dissoluzione della duplice monarchia, non trovava una piena corrispondenza nelle sedi politico-diplomatiche». Come nel caso di Domenico Lovisato, «*scienziato, patriota e garibaldino*», al quale il paese natale (Isola d'Istria) nel 1922 ha porto un omaggio la cui cronaca ha offerto a Kristjan Knez lo spunto non solo per una sommaria biografia del personaggio, ma soprattutto per l'analisi del culto irredentista a seguito di quell'evento catalizzatore dei

sentimenti nazionali che fu la Prima Guerra mondiale. Knez porta ad esempio gli equilibri fatti emergere intorno a quel culto dai vari settori della nuova società italiana che già metteva di fronte propagandismi nazionalisti e austere lotte di classe, particolarismi e internazionalismi...

L'adattamento del mito garibaldino alle esigenze del momento storico non è stata, dunque, solo cosa italiana. Nel libro si sottolinea come persino gli inglesi videro in Garibaldi un attivo sostenitore dei *loro* ideali liberali e democratici (come confermerebbe la penna dello scrittore israeliano Amos Oz), incarnando a livello universale l'eroe per la libertà che le contingenze storiche e le conquiste costituzionali gli avevano sempre negato.

Significativa la citazione del Carducci riportata da Brambilla a pagina 34, che in qualche modo testimoniano che i *riflessi garibaldini* non hanno avuto direzione univoca, dall'Italia verso l'estero, ma anche al contrario: «L'Italia lo rapì al volo dall'America [...] l'ardenza del suo cuor oltrepassando i monti ed i mari andava a ricadere e riscaldare gli oppressi per tutte le terre, onde i Poloni, e gli Ungheresi e i Greci ed i Serbi lo aspettavano». Attesa che in certi casi fu soddisfatta in differita di qualche anno, come fa intendere la cronaca di Maserati delle imprese compiute nei Balcani dagli ultimi volontari Garibaldini.

Ma Garibaldi non sfugge al principio per cui esiste sempre un'eccezione che conferma la regola. Così, se in postfazione Tassoni ci propone una visione letterariamente antierica dell'eroe nizzardo come emersa dalle sue stesse memorie, per onestà intellettuale Senardi non manca di sottolineare una meno disinteressata pratica revisionistica del mito di Garibaldi proveniente dagli ambienti cattolici e, in tempi più recenti, politico-secessionisti. I lamenti di ecclesiastici ancora doloranti per la mutilazione dello Stato pontificio e di esponenti di una insofferenza su base territoriale hanno trovato ampia eco nelle nostre televisioni di Stato, a confermare l'attualità di un momento storico che sembrerebbe non aver definitivamente compiuto il

suo percorso e, sotto certi aspetti, sembrerebbe addirittura ricorrere, così come il debito nei confronti dei suoi protagonisti principali. O come vorrebbe qualcuno, il credito.

Oggi la televisione, ma in riferimento alla letteratura il contributo di Brambilla (*Angeli caduti*) compie un interessantissimo capovolgimento di prospettiva: non solo riconduce le cose d'Italia all'ispirazione Garibaldina, ma al contrario presenta il suo mito come la con-

densazione di secoli di valori e aspirazioni celebrati dall'opera letteraria italiana che lo ha preceduto. Dopo di lui, l'eredità lasciata (anche attraverso di lui) a personaggi come Carducci, Pascoli, Oberdan, D'Annunzio, e al suo grande cultore Slataper, è l'eredità di una nazione che aveva gettato le proprie fondamenta culturali già da secoli: eredi che «potevano in fondo parlare con la stessa voce e testimoniare con lo stesso italico sangue» (p. 34).

Il tempo materiale

GIORGIO VASTA
Il tempo materiale
Minimumfax, Roma 2008,
pp.320

JÓZSEF NAGY

Il primo romanzo di Giorgio Vasta essenzialmente descrive, coi mezzi letterari della *fiction*, l'anno 1978 dal punto di vista di un gruppo di pre-adolescenti palermitani di 11-12 anni. Com'è noto, negli Anni di Piombo Palermo dal punto di vista del terrorismo era un luogo periferico: ciò nonostante il *linguaggio* utilizzato nei «comunicati» delle BR, che si poteva conoscere per mezzo delle notizie tra l'altro sul caso Moro, ha avuto un effetto profondo sui giovani del luogo. I protagonisti sono talmente affascinati da tale linguaggio (cfr. p.76), che decidono di formare il Nucleo Osceno Italiano (NOI), che – secondo la loro concezione – sarebbe il nucleo adolescente siciliano delle BR. Al principio causano dei danni e rubano all'interno della scuola frequentata da loro; in seguito incendiano la macchina del direttore della stessa scuola (azione che avrà un ferito grave); le loro attività culminano in sequestri di studenti. Tutte queste azioni hanno una vasta eco nella stampa, mentre la polizia non è in grado di scoprire gli esecutori materiali. L'autore rappresenta nel romanzo vari motivi legati al 1978 (per es. il Campionato Mondiale

di Calcio dello stesso anno in Argentina). Al secondo sequestro, cui vittima è Wimbrow, la bambina creola muta, il romanzo praticamente si interrompe quando il protagonista principale/voce narrante dell'opera, Nimbo, scoppia in pianto: il lettore comunque è in grado di comprendere che il ragazzo a quel punto decide di interrompere la spirale della violenza (p.311).

La critica – per es. quella di Gabriele Vitello – riconosce i pregi dell'opera di Vasta (che, grazie alla traduzione francese, tedesca e inglese, è diventata ormai conosciuta a livello



mondiale), e la compara con altri scritti con tema analogo che potrebbero essere considerati degli antecedenti, ma, similmente allo stesso autore, dice poco sulle fonti possibili del romanzo. A mio avviso Vasta ha preso ispirazione sia dalla letteratura naturalista che da quella neorealista, inoltre dall'*Ulisse* di Joyce, dalle opere di Bergson e di Heidegger: un tema centrale nel romanzo – come lo stesso titolo allude a ciò – è il problema della *descrizione del tempo* (il tempo inteso tra l'altro come sequenza di decisioni, azioni, pensieri, impressioni, sentimenti e atti del discorso speech-acts). Sono d'importanza cruciale anche le riflessioni – integrate nel romanzo – sulla genesi e sulla strutturazione del linguaggio: queste riflessioni rispecchiano l'influenza di Wittgenstein e di Foucault. Vasta, nato nel 1970, è di origine palermitana, ma negli ultimi quindici anni vive e lavora (come editore) a Torino; basandosi sulle proprie esperienze vissute in Sicilia, sicuramente ha inserito pure degli elementi autobiografici nel proprio testo, in particolare nella figura del narrante/protagonista. Lo scrittore era relatore in uno dei Workshops del Convegno Internazionale ITADOKT, organizzato dall'Università ELTE di Budapest e svoltosi all'Istituto Italiano di Cultura della stessa città e all'Università accennata tra il 22–24 aprile 2010. La dottoranda Éva Jakab ha pure intervistato lo scrittore; il testo di questa intervista è stato pubblicato sia in italiano che in ungherese.

Nelle righe seguenti intendo soffermarmi su alcuni aspetti filosofico-linguistici del romanzo (già accentuati, in parte, nella recensione di Giuseppe Panella). Vasta ha sottolineato in varie interviste (alcune caricate su Youtube) che nonostante i pre-adolescenti in questione – innanzitutto per i limiti del linguaggio da loro utilizzati – non siano in grado di comprendere pienamente gli eventi del proprio tempo, ciò non significa affatto che non siano capaci di avere delle esperienze umane in senso genuino. Al proprio livello intellettuale anche questi pre-adolescenti hanno, dunque, la capacità di acquisire pienamente il paradigma linguistico in vigore del tempo e luogo in cui vivono.

Il nucleo del gruppo eversivo è formato da Nimbo, da Massimo Bocca detto Raggio, e da Dario Scarmiglia detto Volo. Ulteriori protagonisti sono lo Spago e la Pietra (rispettivamente la madre e il padre di Nimbo), inoltre il Cotone (il fratellino di Nimbo): l'identità delle persone a cui questi ultimi nomignoli si riferiscono viene chiarita solo alla fine dell'opera. In connessione a questi personaggi (più precisamente alla descrizione delle loro azioni, del loro parlare e del loro carattere) la centralità del problema linguistico è afferrabile nel romanzo in vari sensi. Da una parte Vasta utilizza per tali descrizioni un linguaggio che si potrebbe denominare *decaratterizzante*: per mezzo delle descrizioni di questi personaggi (inclusa quella del narratore) non si formano dei caratteri, al contrario, ognuno di loro viene privato dal possibile statuto del carattere, di modo che non c'è alcuna possibilità per loro né per l'evoluzione, né per l'involuzione spirituale-intellettuale. Questi personaggi sono fondamentalmente dei *nomi* senza personalità, cui decisioni, azioni e manifestazioni linguistiche si realizzano nell'ambito di un determinismo linguistico, che ovviamente consegue dalla loro decisione di seguire certe regole d'uso del linguaggio stesso.

Il secondo livello del problema linguistico è costituito dal tipo di linguaggio attribuito ai protagonisti: secondo la formulazione di Vitello, «per comunicare fra loro i tre precoci rivoluzionari inventano una lingua in codice, l'«alfamuto», un linguaggio gestuale che mima e capovolge gli stereotipi dell'immaginario televisivo», aggiungendo però che nelle interazioni dei protagonisti ha un ruolo decisivo anche un certo linguaggio *verbale* in codice, formato per mezzo dell'imitazione del linguaggio terroristico. Panella con pieno diritto va oltre (rispetto all'interpretazione già citata), quando afferma che «siamo in presenza di un romanzo mitopoietico, dove quello che domina è il linguaggio nelle sue svolte e nelle sue prospettive più complesse». Il contrappasso all'abuso linguistico, messo in vigore dai tre protagonisti, è rappresentato dalla figura della bambina creola *muta*, ossia da Wimbrow, che prima di

svolgere il proprio ruolo nell'effettuarsi della catarsi in Nimbo, appare varie volte nel corso del discorso romanzesco (da p.30 in poi). Da queste apparizioni si desume che per Nimbo *Wimbow* in fin dei conti diventa la figura allegorica della possibile salvezza: «entro nell'immagine della bambina creola, una pausa nella devastazione, fuori dal pornomondo che mi vive nella testa» (p.47). Tale possibilità di salvezza si lega strettamente al fatto che *l'esistenza in sè* di *Wimbow* costituisce l'annientamento di qualsiasi abuso linguistico: la bambina muta, esclusa nei propri atti comunicativi dall'universo verbale, è costretta ad esprimersi ed a comunicare per mezzo del linguaggio gestuale, che è da considerare come una forma primordiale del linguaggio: *Wimbow* è incapace di qualsiasi abuso linguistico, e per questo i suoi atti linguistici sono per forza *autentici* e sinceri, contrariamente al linguaggio gestuale dei mini-terroristi che rappresenta una trasposizione – ad imitazione delle BR – del linguaggio verbale in codice: nel loro caso si tratta per forza di abuso linguistico, della trasgressione perpetua delle regole immanenti del linguaggio. In connessione a tutto ciò il paradosso principale è che il capo del mininucleo terroristico, Raggio, con un'ulteriore trasgressione (in un discorso diretto a Volo e a Nimbo) capovolge i criteri di autenticità dell'uso linguistico, dando pure una falsa immagine della relazione tra linguaggio ed azione: «il linguaggio è la nostra colpa. Nessuno parla come noi»; secondo, poi, la «precisazione» di Volo: «le BR ... parlano – o meglio scrivono – come noi. I loro comunicati sono complessi, le frasi lunghe e potenti. Sono gli unici a scrivere così» (p.61); inoltre le BR «non si limitano al linguaggio. Agiscono» (p.73).

Un ulteriore livello del problema linguistico impostato nel romanzo presumibilmente si connette alla vita personale dello scrittore: si tratta del radicale rifiuto e disprezzo del dialetto: i palermitani «parlano gutturali, gastrici, una continua raschiatura di parole nella gola e nella pancia. ... Il palermitano è una lingua esclamativa. ... Per il palermitano dialettale ogni fatto è orrore» (p.57; cfr. anche p.44).

Le notizie con riferimento al brigatismo (in particolare al caso Moro, da p.48 in poi), che avranno un ruolo così decisivo nella de-caratterizzazione dei tre protagonisti, in un primo momento non hanno quasi importanza: gli eventi quotidiani sembrano di essere in contrapposizione con i fatti straordinari del marzo 1978, per mezzo dei quali ultimi (come Nimbo constaterà) «qualcosa ... è andato fuori fase» (p.73). Nimbo intuisce l'anormalità e la trasgressione linguistica nei notiziari che hanno per tema l'uccisione di Aldo Moro e percepisce l'analogia implicita tra il linguaggio di questi notiziari e quello delle BR: in tale contesto Moro sembra di essere un «nutrimento sacrificale», sotto altri aspetti «il perforatore del mondo» (pp.67-68). Prima della morte Moro era «tenuto in vita dalle parole» (p.72), poi – come spiegherà anche Volo – era reso «vittima» giacchè le BR hanno assunto la responsabilità della colpa (cfr. p.74): tale ruolo di vittima era rafforzato dal famoso gerundio del «comunicato» no. 9 delle BR («eseguendo»), che ha reso del tutto chiara l'indifferenza dello Stato nei confronti della sorte di Moro. Dopo le prime azioni anche il NOI ha reso pubblico il suo «comunicato» (diffuso poi via stampa), in cui ha integrato un gerundio: «il fatto stesso di avere posto la nostra sfida in questi termini, *comunicando* esplicitamente che i responsabili delle ultime azioni sono interni alla scuola, testimonia la certezza della nostra intangibilità» (p.205, corsivi miei, J.N.). È particolarmente interessante la seguente caratterizzazione (da parte di Volo) del linguaggio brigatista: in questo «ogni frase è un ordigno, qualcosa che esplose ... nel senso che semplifica. ... Perchè l'obiettivo di queste frasi è distinguere»; queste frasi servono «a separare, a ordinare il mondo»; i brigatisti «sono oracolari» (pp.78÷79). Tutto questo non convince affatto Nimbo, in quanto lui pensa che «le frasi delle BR fabbricano il mondo di morto facendo finta di immaginare il futuro La lingua delle BR ... è un animale mitologico inservibile, un unicorno degradato» (p.79). In ogni modo il «comunicato» del NOI si conclude nei seguenti termini (citando,

alla fine, anche il ritornello di una canzone): «portare l'attacco alla scuola imperialista. Disarticolare le strutture e i progetti dei servi del profitto. Beato chi ci crede, noi no non ci crediamo» (p.206).

La prima vittima mortale del NOI è un compagno di scuola, Pedino Morana: tale cognome rievoca il nome di Moro, la sua cattura e graduale uccisione viene effettuata – prendendo in considerazione anche l'eco nella stampa – imitando a basso livello il modo in cui lo statista era trattato dalle BR (cfr. pp.229–259). Al fratello (Cotone) Nimbo spiega che il corpo di Morana è simbolo di una scoperta (p.261): si tratta di un ovvio riferimento al cadavere di Moro di cui si è detto tra l'altro che è il simbolo della morte della prima repubblica. Secondo la formulazione di Raggio (rivolta a Nimbo e Volo) la morte di Morana – analogamente a quella di Moro per le BR – era il «peccato originale» per il NOI.

L'ipersensibilità di Nimbo (che poi lo renderà del tutto inatto all'attività terroristica) in realtà si era manifestata già prima del sequestro della ragazza creola, ancora nella fase dell'osservazione della bambina, quando questa si è resa conto di essere osservata dal protagonista-narratore: «esiliato dal linguaggio – dice qui Nimbo –, io, il mitopoietico, mi avvicino a Wimbrow, vorrei chiederle scusa ma è una parola che nell'alfamuto non c'è...» (p.276). Era proprio questo il momento in

cui Nimbo – a differenza dei compagni – ha cominciato ad assumere gradualmente un carattere umano, oltrepassando i limiti di un determinismo riconducibile all'abuso linguistico brigatista. Tale intuizione etica assumerà pieno vigore – nell'ambito di una riflessione etimologica – nella parte conclusiva del romanzo: «il corpo della bambina creola è in silenzio. ... La parola creola, che significa creare e allevare. La parola che crea il silenzio, che lo alleva» (pp.309–310).

Riferimenti bibliografici

– Intervista di Éva Jakab con Giorgio Vasta (testo in italiano):
http://itadokt.hu/interju_giorgio_vasta_iroval (2/VII/2010).

– Recensione di Giuseppe Panella:
<http://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2009/07/06/storia-contemporanea-n-15-%E2%80%9Cquesto-e-il-tempo-degli-assassini%E2%80%9D-rimbaud-appunti-per-giorgio-vasta-il-tempo-materiale/> (2/VII/2010).

– Recensione di Gabriele Vitello:
<http://romanzo.unitn.it/recensioni/IlTempoMateriale.htm> (2/VII/2010).

La presente recensione è stata realizzata nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797

Secoli eccellentemente luminosi

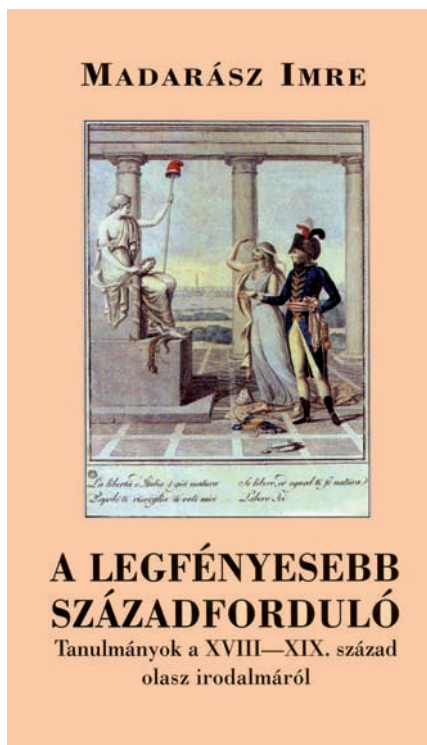
IMRE MADARÁSZ

A legfényesebb századforduló. Tanulmányok a XVIII–XIX század olasz irodalmáról (A cavallo tra i due secoli più luminosi. Studi sulla letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento)
Hungarovox, Budapest 2009, pp.226

JÓZSEF NAGY

Col suo nuovo volume sulla letteratura italiana del Settecento e dell'Ottocento, I. Madarász ha di nuovo dimostrato di essere uno dei maggiori specialisti (in Ungheria e a livello mondiale) della letteratura italiana ed europea dello stesso periodo. Nell'Introduzione del libro (intitolata «Età luminosa dei geni», pp.7–20) Madarász ci spiega perchè ritiene particolarmente importante il periodo storico-letterario in questione, e quali motivi l'hanno stimolato a scrivere nuovamente sui seguenti grandi autori: C. Beccaria, V. Alfieri, V. Monti, U. Foscolo e A. Manzoni. In questa recensione mi limito a presentare in chiave critica i capitoli su Beccaria («Il riformatore della giurisprudenza e i filosofi dei «lumi»», pp.23–80), su Alfieri («Le due muse del poeta solitario», pp.83-105) e su Foscolo («'Fatal quiete' – 'giusta di gloria dispensiera è morte'», pp.125–169).

Il sottotitolo del capitolo su Beccaria chiarifica l'oggetto specifico dell'analisi: «L'influenza della filosofia politica dell'Illuminismo sul trattato *Dei delitti e delle pene*». Beccaria è indubbiamente uno dei maggiori teorici del diritto nel Settecento europeo (secolo



par excellence filosofico), la sua rilevanza è comparabile a quella di Kant: ciò è dimostrato anche dalle diverse analisi approfondite (per es. di E. Cassirer) dell'opera di Beccaria. Per l'elaborazione di tale teoria del diritto il Settecento italiano era il contesto culturale più ideale: non è casuale dunque che fosse stato proprio Beccaria l'autore di uno dei saggi più importanti sul diritto nel sec. XVIII. Sottolineando questo, Madarász praticamente rigetta la possibilità dell'approccio *contestualista* (alla Q. Skinner) dell'opera dell'autore milanese (26–27).

Lo scopo principale di Beccaria coincideva con una delle esigenze più importanti del periodo: con la riforma del diritto penale, che, nonostante «l'età dei lumi», funzionava tuttavia in base a dei principi medievali. Beccaria condivideva l'entusiasmo del periodo per l'opera più conosciuta di Montesquieu, *Lo spirito delle leggi*, ma dal principio ha formulato dei giudizi critici nei confronti di essa, tra i quali quello più importante è che Montesquieu (pure) ha omesso di elaborare la riforma del diritto penale (pp.32–33). Nel capitolo II, sviluppando il pensiero di Montesquieu sullo stato di diritto, Beccaria scrive: «ogni atto di autorità di uomo a uomo che non derivi dall'assoluta necessità è tirannico» (p.34).

Il punto di riferimento per i teorici del diritto del periodo era dunque Montesquieu; Beccaria aveva intenzione di formulare le proprie tesi sul diritto nell'ambito di una teoria *generale* dello stato – quindi doveva per forza analizzare a fondo anche le teorie sul contratto sociale, di radice giusnaturalista: la sua posizione critica nei confronti di queste ha determinato il proprio programma di riforma del diritto penale. «Conoscendo il profondo rispetto – da parte di Beccaria – dei diritti umani e della libertà umana, inoltre il suo odio nei confronti della tirannia, può sorprenderci che il primo nome che figura nell'Introduzione del *Dei delitti e delle pene* ... è quello di Th. Hobbes». Il *Leviatano* è evidentemente la teoria più elaborata dell'assolutismo, inoltre, per mezzo del proprio etatismo Hobbes è da considerare uno dei pre-

cursori del totalitarismo (cfr. p.39; p.42). Senza voler discutere con Madarász, vorrei segnalare che nella caratterizzazione di Hobbes bisogna essere più precisi. Innanzitutto i grandi studiosi come L. Strauss, Y. Ch. Zarka, J. Hampton, M. A. Bertman o R. Tuck non connettono mai il nome di Hobbes col totalitarismo. E. Nolte e F. Furet, due grandi storici dei totalitarismi, nei propri studi sostanzialmente non alludono a Hobbes come ad un possibile «precursore». C. Schmitt nel *Politische Theologie* (del 1922), inoltre nel *Der Leviathan in der Staatslehre des Th. Hobbes* (del 1938) ha connesso la teoria di Hobbes in particolare col concetto di *stato d'eccezione* e con la critica nei confronti del liberalismo. H. Arendt, la specialista forse più famosa dei regimi totalitari, nel suo libro pubblicato nel 1951 col titolo *Le origini del totalitarismo* allude a Hobbes come un precursore del totalitarismo e anche come un teorico della tirannia – ma lo fa in un modo (molto discutibile e anche) del tutto diverso da Madarász, presentando degli argomenti almeno apparentemente convincenti (cfr. Arendt, *A totalitarianismus gyökerei* ed. ungherese, Európa, Budapest 1992, pp.164–172; pp.181–183). La tesi più estrema di Arendt in questo senso è che Hobbes, nonostante non avesse avuto nulla a che fare col razzismo, col proprio rifiuto dell'idea di *umanità* e sostenendo (secondo l'interpretazione di Arendt) che tra gli stati necessariamente prevalesse lo stato di natura in senso negativo (il *bellum omnium contra omnes*), ha anticipato il socialdarwinismo ottocentesco, che era poi inevitabilmente connesso col razzismo (cfr. Arendt, *op. cit.*, pp.182–183). Arendt però percepisce la differenza tra l'assolutismo hobbesiano e il totalitarismo: la tesi di Hobbes secondo la quale l'interesse privato – interpretato nel modo adeguato – coincide con l'interesse dello stato, è genuinamente *antitotalitaria* (cfr. Arendt, *op. cit.*, p.188, n.36). È giusto che Madarász rilevi quei luoghi del *Leviatano* in cui si formula la necessità di limitare la libertà individuale (cfr. p.56), ma l'accennato Hampton, nel suo *Hobbes and the social contract*

tradition dedica un sottocapitolo intero («Il *Leviatano* come il catechismo del ribelle») all'analisi della possibilità di ribellione, intrinseca nella struttura e quindi esplicitamente espressa in determinati luoghi del *Leviatano*. (Pur così è vero che Hobbes rigetti le *organizzazioni intermedie* tra Stato e individuo.) Si può aggiungere che A. Rapaczynsky addirittura elenca Hobbes tra gli autori della tradizione *liberale*: ciò è in armonia col modo in cui lo stesso Beccaria, come teorico liberale, utilizza Hobbes ai propri scopi (cfr. pp.38–45).

Nella formulazione delle proprie tesi Beccaria si è basato ampiamente pure su Locke e Rousseau. Quest'ultimo è considerato da Madarász – in modo questionabile – come un campione del liberalismo (cfr. p.47). Nel capitolo II del *Dei delitti...* si percepisce – tra l'altro – la presenza intertestuale del *Contratto sociale* di Rousseau: «fu... la necessità che costringe gli uomini a cedere parte della propria libertà: egli è adunque certo che ciascuno non ne vuol mettere nel pubblico deposito che la minima porzion possibile, quella sola che basti a indurre gli altri a difenderlo. L'aggregato di queste minime porzioni possibili forma il diritto di punire; tutto il di più è abuso e non giustizia, è fatto, ma non già diritto» (pp.49–50).

Secondo lo studioso ungherese Beccaria proprio per mezzo della sintesi della tradizione eterogenea del contratto sociale e del giusnaturalismo ha posto le basi per la riforma del diritto penale (cfr. p.51). Le sue richieste di riforma assumono la forma più radicale nel famoso cap. XXVIII («Della pena di morte»), in cui si nota anche la contrapposizione a Rousseau, che nel *Contratto sociale* attribuisce pieno diritto al *potere principale* sulla vita e sulla morte dei cittadini. Beccaria desume dal principio fondamentale delle teorie del contratto sociale, ossia dal *diritto alla vita*, l'inutilità e l'inaccettabilità della pena di morte (cfr. pp.56–57), inoltre sofferma che «non è utile la pena di morte per l'esempio di atrocità che dà agli uomini» (p.59). La rilevanza del capolavoro di Beccaria è percepibile anche nella sua ricezione positiva a livello in-

ternazionale, tra l'altro da parte di J. Bentham (cfr. pp.68–69).

Anche nel caso del capitolo su Alfieri il sottotitolo serve da guida: «Individualismo combattente e isolamento luminoso nell'opera di Alfieri». In base alle diverse caratterizzazioni di Alfieri, date dalla posterità («preromantico», «post-illuministico», ecc.), si vede che si tratta di un personaggio difficilmente categorizzabile. Madarász lo caratterizzava nel sottotitolo della propria monografia alfieriana del 2004 nel modo seguente: «tra Illuminismo e Risorgimento, Classicismo e Romanticismo» (vedi la recensione di B. Tombi in *Nuova Corvina* 2004/16, pp.125–127, inoltre quella del sottoscritto in *Il Cannocchiale*, 1/2007, pp.225–231). In seguito a Dante, Alfieri è l'autore più *politico* della letteratura italiana (cfr. p.86), e la sua solitudine «protoromantica» funge da complemento alla propria ideologia combattente-idealistica «post-illuministica». È stato considerato anche come un rappresentante attardato dell'Illuminismo: ciò è testimoniato innanzitutto dal *Della tirannide e Del principe e delle lettere*, nei quali si radicalizza l'individualismo illuministico e si individualizza il *ius resistendi* di Locke. «Di fronte al tiranno solitario, che incarna la tirannia, l'uomo libero è pure solitario: quest'ultimo percepisce nel modo più profondo possibile la privazione dei diritti e la schiavitù» (p.89). La stretta parentela tra tiranno ed eroe è ancora più evidente nelle «tragedie di libertà» (per es. nel *Bruto secondo*), ma mentre nelle tragedie è predominante l'individualismo combattente, nelle *Rime* prevale la solitudine malinconica, in definitiva il rapporto delle due muse: «ira» e «malinconia»; è accentuatamente individualistica anche l'*immortalità* (cfr. p.93–97). «Il motivo della solitudine individualistica, partendo dal patos della risolutezza cosciente, fino all'elegia della rassegnazione disillusa, risulta ancora più evidente nella sua autobiografia», ossia nella *Vita* (p.99).

«La dialettica di fugacità ed eternità in Foscolo»: questo è il sottotitolo del capitolo sul maggior poeta-scrittore del Neoclassicismo italiano. La *poesia della morte*, elaborata da

Foscolo, è indubbiamente un fenomeno letterario-artistico immortale, sempre attuale e moderno: il motivo della morte predominava nella sua arte poetica dalla giovanile *Tieste* fino a *Le Grazie*. Una gran parte dei critici (N. Tommaseo, C. Cantù, F. De Sanctis, B. Croce, M. Martelli, A. Asor Rosa) considerava che Foscolo fosse un poeta agnostico, tendenzialmente stoico-epicureista, pessimista, fatalista e *materialista*, che non credeva per nulla nell'immortalità dell'anima (cfr. pp.128–129). In connessione alle *Ultime lettere di J. Ortis* Madarász sottolinea: «le due «eresie» – la mancanza della fede nell'aldilà e il suicidio – sono due motivi tragici che si rafforzano a vicenda nel romanzo dell'*io*, considerato dalla critica per. es. da M. Fubini come un romanzo *alferiano*» (p.130, corsivi miei, J.N.). Nella lettera del 4 dicembre 1798 di Ortis (in modo analogo al *Del principe e delle lettere*) si delinea chiaramente che per Foscolo l'alternativa al suicidio come gesto politico era la creazione letteraria (cfr. pp.131–133). I quattro «sonetti maggiori» (del 1803, del periodo milanese), ossia *Alla musa*, *In morte del fratello Giovanni*, *A Zacinto* e *Alla sera* rappresentano delle tappe poetiche nella direzione della stesura dei *Sepolcri* (pubblicato a Brescia nel 1807), la maggior poesia filosofica accanto a quella di Dante (cfr. pp.135–139). Per quanto riguarda la sua genesi, il poema *Dei sepolcri* era composto sotto l'influenza della «poesia sepolcrale» (riconducibile a E. Young), inoltre

rappresentava anche una protesta contro l'Editto di Saint Cloud, che – esteso nel 1806 all'«Italia napoleonica» – includeva delle limitazioni nei confronti delle sepolture pubbliche. Ovviamente non si tratta, però, di un semplice poema di protesta: è la più sublime espressione, nella letteratura mondiale, della filosofia laica della morte, appunto della dialettica tra mortalità ed eternità, in cui l'eternità è rappresentata dalla poesia (cfr. p.140). Secondo l'autodefinizione dell'opera si tratta di un *carme* («a I. Pindemonte»), ma L. Russo lo considerava addirittura un poema epico. Dell'analisi approfondita dei *Sepolcri* (e in particolare dell'analisi dell'accennata dialettica tra fugacità ed eternità), effettuata da Madarász (pp.142–164), vale la pena di citare la conclusione, in cui appare anche il paragone con la tragedia di Madách: «l'uomo è nato – necessariamente – per la morte, ma – potenzialmente – anche per l'eternità. È l'unico essere mortale, che è capace di immortalizzarsi per mezzo delle proprie creazioni, dei propri atti, della propria fama. I sepolcri – che simboleggiano simultaneamente ciò che è mortale e ciò che è eterno in noi: il nostro corpo che si disgrega e il nostro nome che perdura – ci stimolano sia all'umiltà, sia ad assumere la nostra responsabilità»; rappresentano quindi l'uomo, Adamo, che (citando dalla Scenza Terza della *Tragedia* di Madách) dice: «la mia esistenza è lunga una spanna, il tempo mi incalza» (p.163).

Sul discorso di Achille Curcio

LUIGI TASSONI

Lezione di poesia. Il dialetto

contemporaneo di Achille Curcio

Archetipolibri, Bologna 2010, pp.92.

JUDIT JÓZSA

Il recente libro del critico, semiologo e studioso della letteratura, Luigi Tassoni, è un «diario critico», una riflessione su vari aspetti della poesia di Achille Curcio e su questioni di letteratura e di lingua, a proposito di opere del poeta catanzarese. Si tratta di una raccolta di nove saggi, un volumetto di una novantina di pagine completato da una nota biografica e dall'elenco delle opere di Achille Curcio. Il nome di uno dei maggior poeti contemporanei in dialetto non è sconosciuto neanche all'estero. In Ungheria se ne è parlato in diverse occasioni, anche sulle pagine delle precedenti numeri della Nuova Corvina. Anzi, una condizione non comune, finora solo nel caso di Pasolini: sono disponibili in un'edizione trilingue, catanzarese, italiana, ungherese alcune sue poesie, pubblicato dal Dipartimento dell'Università di Pécs con il titolo *L'unda mi curnta / Hullámok dala*. (Le versioni in lingua ungherese sono di Eszter Rónaky, ricercatrice dell'Istituto di Romanistica dell'Università di Pécs).

L'autore del volume è un fedele lettore della poesia di Curcio e ne è uno dei maggiori studiosi e critici, ormai da decenni. In realtà

non tutti i lavori su Curcio compaiono in questa pubblicazione, per la quale l'autore ha scelto solo le riflessioni dell'ultimo quinquennio. Ma per la conoscenza del lettore interessato nella parte finale del libro l'autore elenca gli altri saggi, messi da parte, tagliati fuori da questa edizione. Tutti e nove gli studi sono dedicati ad alcuni degli aspetti dell'opera poetica di Curcio. I saggi qui raccolti sono nati in occasioni di conferenze, a volte letti davanti ad un pubblico di stranieri, giovani studenti e ricercatori. (È noto che l'autore svolge da decenni un importante lavoro di divulgazione della letteratura italiana nell'area Centro- Est Europa).

In questo diario, che è composto da testi diversi anche per lunghezza, per il tono e il registro che cambia da informale, personale a quello più tecnico, specialistico, sono indicate molte delle esperienze da cui si è originata la riflessione: saggi, articoli, trascrizione di conferenze, lezioni, recensioni. Presentando il linguaggio poetico di Achille Curcio (quello che è il suo dialetto, un linguaggio poetico contemporaneo), il critico sceglie diversi punti di partenza per le sue analisi e per

gli approfondimenti. Nel testo scelto come apertura *Premessa, Ascoltare la voce*, il critico attraverso la rievocazione del suo primo incontro con Curcio, poeta e persona, sottolinea l'importanza di sentire, ascoltare la voce di un poeta. Dal vivo soprattutto, ma anche attraverso i media, le possibilità sono ampliate (si ricorda la recente iniziativa «La voce di Biagio Marin», del Centro Marin di Grado, più volte ricordato anche sulle pagine di questo volume). Le prime pagine ci introducono in alcuni temi chiave del libro: il clima degli anni Settanta, caratterizzati anche da un vivace dibattito sul ruolo dei dialetti e dell'uso del dialetto nella letteratura. (Un dibattito che pur con accenti diversi accompagna la storia della lingua e letteratura italiana). Il dialetto – spiega il professore-critico – anche se non è più un codice comunicativo, ha una sua potenzialità infinita.

In molti punti delle riflessioni lo studioso polemizza con un certo tipo di linguistica (e linguisti) di taglio tradizionale, puristico che vede nel mutamento linguistico un deterioramento. Entra in polemica anche con tutti quelli che rimpiangono la scomparsa delle piccole lingue locali, nazionali, minoritarie, preoccupazione molto spesso ripetuta in diverse sedi e nell'ambito di diverse discipline, in Italia e in altri contesti. Il critico spiega ai suoi ascoltatori lettori il processo mediante il quale una lingua di comunicazione primaria di un ambiente ristretto possa diventare un codice letterario, un linguaggio poetico, una risorsa, una specie di idioletto letterario. Considerando il pubblico internazionale di ascoltatori, la spiegazione dei vari aspetti della situazione linguistica dell'Italia di oggi è più che giustificata. Nell'immaginario collettivo spesso vive una visione deformata della realtà linguistica italiana, caratterizzata da due supposizioni opposte. C'è chi considera come «fossilizzata» una situazione ottocentesca, tipica ai tempi dell'Unificazione, quando due italiani di diversa provenienza geografica non si capivano tra di loro perché ognuno parlava solo il proprio dialetto. Altri invece credono che i dialetti siano praticamente estinti, ap-

partenenti al passato. Un aspetto che interessa tutti gli italianisti stranieri riguarda l'uso effettivo del dialetto nella società contemporanea. Le esperienze personali e i risultati degli studi in questo campo sono contrastanti. Come conclusione di una ricerca condotta in questi ultimi anni, Tullio de Mauro, ad esempio ha scritto: «Se c'è bisogno di una comunicazione rapida, diretta, efficace, amichevole, affettuosa o colorita, per più della metà della popolazione il dialetto è lo strumento più diffuso». Questo dimostrerebbe che il dialetto, oltre a diventare un linguaggio poetico, tiene le sue salde posizioni anche come lingua della comunicazione informale.

Allo stesso modo è sempre molto utile ricordare, soprattutto a lettori non italiani per evitare equivoci – anche se trattato o in diverse occasioni e sedi – la fondamentale differenza tra poesia dialettale intesa in modo tradizionale e poesia in dialetto. Proprio nel secondo capitolo, *Lezioni di poesia* ritorna su questo argomento, in cui l'autore ci offre una riflessione sulla situazione linguistica, sul dibattito, sul ruolo delle lingue minori. Si sofferma sulla poesia italiana in dialetto, caratterizzandola, come fenomeno tipicamente italiano. In questa lezione anche di sociolinguistica e di storia della lingua, c'è una polemica con chi si preoccupi per la purezza della lingua, per la mescolanza, ibridismo, contro il purismo e la visione ecologista delle lingue. In uno spazio di 6000 lingue, lingue e dialetti sono in costante mutamento, danno ricchezza e colore espressivo al linguaggio. La mescolanza dei linguaggi e codici viene sentita come vitalità, documentata anche nella narrativa contemporanea. Celati, Benati, Camilleri. Più nello specifico terzo contributo, più dettagliato e documentato, *Il fonoritmico dialettale*, è uno dedicato ad alcuni aspetti del linguaggio poetico di Curcio. Il testo nasce come presentazione del volume uscito nel 2005, *U poeta non rida*. Lo studioso attraverso il commento di alcune poesie introduce il lettore nel mondo tematico e fonico, e offre una serie di strategie per avvicinarci alla lettura dei testi in dialetto. A questo punto la

cornice del quarto scritto del libro, *La dialettalità come dimensione contemporanea: da Biagio Marin ad Achille Curcio*, facilita l'analisi di alcune poesie di due poeti esemplari, che pur appartenenti a generazioni e regioni diverse, hanno molti punti in comune, soprattutto il fatto di aver creato nel proprio dialetto arcaico un linguaggio poetico. Anche in questa occasione il preambolo ci fa conoscere le posizioni del critico nel dibattito intorno al recupero e rivitalizzazione dei dialetti. Ricorda il famoso dibattito tra Calvino e Pasolini, considerando le loro posizioni estremiste. Di polemiche accese ce ne sono anche in tempi più vicini a noi, basti pensare a quelle che si svolgono in questi ultimi mesi nella società italiana, a proposito di certe proposte di leggi. Dopo queste premesse, lo studioso illustra attraverso l'analisi di una poesia scelta per ciascun poeta, i caratteristici della loro poesia, privilegiando le immagini e gli aspetti fonoritmici.

Così si arriva alla quinta sezione, *Drammatis personae*, là dove Tassoni torna di nuovo al volume apparso nel 2005, chiamato «il sesto capitolo del canzoniere del poeta». Sottolineando il carattere drammatico delle poesie, che escono al di là della dimensione lirica in cui viene collocato generalmente il genere poetico, Tassoni paragona l'impegno del poeta dialettale a quello dei poeti greci. In questa parte lo studioso ci dà una chiarissima definizione del dialetto contemporaneo come linguaggio poetico: «Invenzione di una lingua del tutto «speciale», appunto di un dialetto come lingua della poesia che mette a frutto il fonoritmo naturale e arcaico di questo discorso e delle forme metriche in esso consistenti». Dopo la presentazione di alcuni tratti del mondo poetico di Curcio vengono pubblicate cinque poesie inedite con testo in lingua italiana (dimostrando anche come è distante dall'originale ogni versione in lingua, e che il dialetto è veramente uno strumento diverso). Oltre a ciò, il seguito del ragionamento, nel capitolo *Il dialetto come memoria della poesia* parte da una presentazione della situazione particolare del parlante italiano,

della poesia in dialetto, ricordando i grandi nomi del Novecento. Caratterizza brevemente la poesia di Curcio, citando i critici che hanno individuato un repertorio metrico strofico molto vasto e un carattere innovativo del poeta che riformula, ma non dimentica, gli schemi tradizionali. Tornando al volume, ne presenta immagini, paragonando questa volta alcuni tratti della poesia di Curcio con quelli di Zanzotto e di Gatto. E parallelamente la parte intitolata *Il mosaico della poesia contemporanea in dialetto* discute le tesi del linguista Gian Luigi Beccaria sulle ragioni della scelta di scrivere in dialetto. Secondo Beccaria «si sceglie di scrivere in dialetto come strumento dalle corde non ancora logore». Tassoni vede nella scelta da parte dei poeti un fenomeno della letteratura contemporanea che fa riferimento ad un mosaico ben più vasto di letterature. Penso che nella scelta di ricorrere al dialetto per trovare il proprio linguaggio poetico le motivazioni siano molto diverse. Ed è interessante anche il perché dell'abbandono del dialetto dalla parte dei poeti che pur iniziando a scrivere in dialetto, poi vi hanno rinunciato. In questa lezione di cultura contemporanea il critico legge e commenta la bellissima poesia *Restavi senza vucia*, mentre nel capitolo dedicato a *La lettura come ripetizione* commenta una poesia, *A' nunna*, a lui particolarmente cara, per diversi motivi personali e per averla sentita per la prima volta direttamente dalla voce del poeta, e poi letta, ascoltata, recitata ripetutamente nel tempo, finché si creato un legame particolare tra questo testo e la vita del lettore. La poesia ha anche questo potere.

Il volume conclude il ciclo di riflessioni attorno al poeta calabrese con un breve scritto, *La città dei poeti*. È una recensione al libro di Curcio intitolato *La mia Catanzaro*, uscito nel 2010. Il poeta dialettale che scrive in dialetto, si sa, molto spesso è un cultore della sua lingua, e delle tradizioni popolari: ne conosce e raccoglie le testimonianze. Fra i poeti contemporanei proprio Achille Curcio ne è un esempio illustre. Raccontare il luogo dove si vive, è sempre presente nei poeti e negli

scrittori, basti pensare alla Praga di Kafka, o alla Trieste di Svevo. Non è diversamente avviene per gli autori in dialetto. Nel testo si opera un parallelo con un libro di Loi, e con la sua Milano. La pubblicazione dei due più recenti volumi dei poeti ottantenni dá l'occasione a Tassoni di riflettere sui parallelismi e sulle differenze fra Loi e Curcio, ironico il primo, tragico il secondo, e per meglio capire risulta utile il paragone con mondi e scrittori apparentemente distanti, come nel caso di Bohumil Hrabal per Franco Loi, e quello di Sándor Márai per Achille Curcio.

La lettura di questo libretto ci suggerisce che chi tiene queste lezioni di poesia conosce a fondo il grande universo della poesia italiana in dialetto. Il coinvolgimento personale da parte del critico, che lui stesso ammette e molto simpaticamente e onestamente non intende nascondere, è un valore aggiunto, un plus che non toglie niente alla serietà del lavoro svolto con grande (e plurima) competenza. *Lezione di poesia* è certamente un omaggio al poeta ottantenne, il maggiore poeta calabrese contemporaneo, ma non é solo un «profilo d'autore» (con tutto il rispetto per il genere). Molte riflessioni si riferiscono alla presentazione della situazione linguistica: fluida, con la compresenza di molte lingue e linguaggi, in cui la mescolanza, la convivenza, è un fenomeno naturale, conseguenza della condizione di una lingua viva. Inoltre in questa brillante saggistica, come raramente accade, è sempre presente una figura non trascurabile: quella del lettore. Il critico/lettore durante le sue lezioni parla dei lettori poten-

ziali della poesia in dialetto, spiegando il cambiamento delle posizioni e delle responsabilità anche da questo punto di vista. Il poeta non scrive per i suoi concittadini, ma ad un pubblico più vasto, italiano o italofono. Di fronte a diverse lingue i lettori si comportano in modo diverso: c'è chi riesce ad apprezzare una poesia solo in lingua materna, c'è chi è disposto a farlo anche in una lingua sconosciuta o addirittura inesistente. Si ricordano le parole di Miklós Hubay che scrive, a proposito delle poesie di Curcio: «Per me una poesia scritta in qualsiasi lingua straniera solo raramente riesce a scoprire i propri tesori. Vale anche per le lingue che conosco, uso parlando e scrivendo. Nella poesia si presentano strati talmente profondi di una lingua che non posso mai conoscere salvo nella mia lingua materna. Ma adesso che cerco di avvicinare le poesie scritte in lingua ionica nella loro versione italiana e ungherese, mi viene la voglia di sentirle in lingua originale, tanto ne è incantevole il suono, la melodia».

La lettura della poesia contemporanea in dialetto è vivamente consigliata a chi abbia l'orecchio per ascoltare, sentire e capire. E chi voglia trovare i sassolini per tornare a casa, come dice la famosa favola. Il presente volume è una lettura stimolante, non solo per lo studioso dei linguaggi letterari, per il comparatista, per il linguista in generale, ma per chiunque abbia il desiderio di capire lingua, letteratura a cultura italiana attraverso il fenomeno – italianissimo – della poesia in dialetto e attraverso la voce di un suo grande rappresentante, Achille Curcio.

Mussolini e Hitler

MONICA FIORAVANZO
*Mussolini e Hitler – La Repubblica
Sociale sotto il Terzo Reich*
Donzelli Editore, Firenze 2009

GYÖRGY RÉTI

Com'è noto Mussolini, abbattuto dal golpe del 25 luglio 1943, fu liberato per ordine di Hitler da Otto Skorzeny e condotto a Rastenburg dal Führer. In seguito al loro incontro del 14 settembre 1943 fu fondata dal «duce», sul lago di Garda, la Repubblica Sociale Italiana di Salò. Da allora si è sviluppata una nutrita produzione letteraria sulla storia del piccolo stato-fantoccio fascista.

La Casa Editrice romana Donzelli ha recentemente pubblicato il libro intitolato «Mussolini e Hitler» di Monica Fioravanzo, eccellente storica dell'Università di Padova. Il sottotitolo del volume «La Repubblica Sociale sotto il Terzo Reich» invece si riferisce non solo ai rapporti dei due capi ma esamina meticolosamente anche quelli tra l'Impero Tedesco e la Repubblica di Salò.

Infatti il titolo del primo capitolo dello stesso volume «Il presunto sacrificio di Mussolini» – mette in discussione il mito secondo cui il duce stanco, malato e deluso, come risultato del ricatto di Hitler, si sarebbe impegnato a dirigere lo stato-fantoccio per sottrarre l'Italia alla vendetta dei tedeschi e alla devastazione totale. Tale tesi era accettata non

solo dagli autori pro-fascismo, ma dallo stesso Renzo De Felice il quale, con la sua biografia in sei volumi di Mussolini, ha realizzato forse



l'opera basilare relativa alla storia del fascismo (citata più volte dall'autrice stessa).

Fioravanzo, con numerosi documenti, testimonia il fatto che Mussolini si impegnò a dirigere la Repubblica di Salò (di seguito RSI) sapendo bene che, nel caso della vittoria di Hitler, non solo il Sud-Tirolo ma anche altri territori italiani sarebbero stati annessi al Terzo Reich.

Con il discorso del 10 settembre 1943, e cioè prima della liberazione di Mussolini, Hitler lo apostrofava quale supremo personaggio dell'età moderna, ma nello stesso tempo faceva prevedere per l'Italia la pena per «il tradimento». Tutto ciò era un ammonimento per gli alleati, tra cui anche l'Ungheria, ipotizzando che anche gli altri seguissero l'esempio italiano – dice l'autrice (pp. 15–16).

Nel contempo ritiene infondata l'affermazione in difesa di Mussolini, smentendola con numerosi documenti, secondo la quale Mussolini sarebbe stato minacciato da Hitler e l'Italia, similmente alla Polonia, sarebbe divenuta preda libera delle truppe tedesche.

Oltre a ciò l'autrice cita e smentisce dettagliatamente le affermazioni del giornalista Carlo Silvestri, «storico definito falso», il quale divenuto da antifascista uno dei più fanatici sostenitori di Mussolini, inventò le tesi relative al «sacrificio» del duce.

L'autrice smentisce anche il fatto che fu Hitler a spingere Mussolini a nominare come ministro della difesa il maresciallo Graziani. (Citazione pp. 39–40.: «Questa è una affermazione inverosimile poiché in realtà Hitler e il comando tedesco furono decisamente contro la ricostituzione delle forze armate italiane, anzi non fu da loro nemmeno autorizzata, soprattutto sotto il comando di un prestigioso maresciallo ritenuto anti-tedesco»).

Vengono smentite, parimenti, le affermazioni di Silvestri secondo le quali Hitler avrebbe minacciato Mussolini di demolire, con delle armi segrete, i tre grandi centri industriali dell'Italia Settentrionale. Per prima cosa: le armi segrete non potevano essere fatte entrare in guerra. In secondo luogo: era chiaro che la direzione tedesca non voleva

demolire i grandi complessi industriali al suo servizio...

Dopo la presentazione critica delle abbondanti fonti, alla fine del primo capitolo l'autrice fa a buon diritto una constatazione: (citazione dalla p. 49. «Il sacrificio di Mussolini, che suo malgrado fu costretto ad impegnarsi a dirigere il fascismo per salvare l'Italia dalla vendetta tedesca, non è altro che un mito creato in base a documenti falsi... In realtà Mussolini potè e non volle rinunciare alla direzione del fascismo e alla riorganizzazione del governo fascista schieratosi con gli alleati nazisti»).

Nel secondo capitolo, intitolato «La messa in scena», si prende posizione relativamente alle questioni più discusse della RSI. Già all'inizio si dichiara che la RSI era priva di una qualsiviasa forma di sovranità e Mussolini aveva solo un potere fittizio, perché era pienamente sottoposto alla volontà di Hitler e dell'Impero Tedesco. Delinea anche come il comando tedesco avesse organizzato l'amministrazione dei territori italiani annessi e il loro controllo armato. Dall'analisi dei documenti ne emerge la relativa constatazione, sottolineata anche nella nota a bordo pagina del volume: (citazione pp. 59–60).

Com'è noto Mussolini fece giustiziare la maggior parte dei partecipanti al golpe del 24 luglio 1943, tra cui suo genero, Galeazzo Ciano (citazione p. 73: «Era questo il prezzo pagato per il ripristino della fiducia di Hitler e del comando nazista»).

Il sottocapitolo più lungo del volume tratta la politica antisemita di Mussolini e della RSI (pp. 78–100). Fino all'anschluss del marzo 1938 il duce non seguì la politica antisemita di Hitler. Successivamente però, soprattutto a causa dello spostamento graduale dei rapporti di forza a favore di Berlino, cominciò ad adattarsi all'antisemitismo di Hitler. La fine di questo procedimento fu contrassegnata dalla politica, anche in questo campo disonorevole della RSI.

Il 23 settembre 1943 la polizia di regime tedesca emanò un ordine relativo al raggruppamento degli ebrei e alla loro depor-

tazione in campi di concentramento tedeschi nei dieci Paesi annessi, o in ogni caso sotto il potere tedesco, tra cui l'Italia e l'Ungheria. Fu una coincidenza particolare il fatto che, proprio in tal giorno, l'Ambasciata Tedesca in Roma dichiarò ufficialmente la formazione del governo della RSI (p. 79). Poi il volume riassume la storia della persecuzione degli ebrei e della loro deportazione, il che «fu l'elemento più determinato e più critico del rapporto nei confronti dell'Impero» (p. 81).

Il congresso di Verona, organizzato nel novembre del 1943 dal partito fascista in fase di riorganizzazione, dichiara come programma che «gli ebrei, durante questa ed altre guerre straniere sono nazione nemica». Dieci giorni dopo l'ordine relativo alla politica demografica della RSI, al fine di «assicurare la purezza della razza», vietò il matrimonio tra italiani ed ebrei e limitò i diritti degli ebrei e degli uomini di colore. Il 4 gennaio 1944 fu proclamata la legge di Mussolini relativa alla totale confisca delle proprietà ebraiche.

Nonostante l'autrice non comunicò un numero definitivo, giustifica con numerosi esempi come gli organi del potere della RSI contribuirono in modo servile alla «soluzione finale», cioè alla deportazione e alla liquidazione degli ebrei nei territori della RSI e in quelli italiani invasi.

Questo argomento serio viene seguito da un sottocapitolo tragicomico, in cui l'autrice descrive come venivano scelte le sedi del governo di Salò. Per motivi di sicurezza Roma non poteva essere presa in considerazione. Dopo aver esaminato più possibilità, fu scelta la stazione balneare sul lago di Garda. La maggior parte dei ministeri e degli uffici fu ubicata a Salò o in altre piccole città nella sua vicinanza. Per Mussolini fu scelto uno dei palazzi più belli della vicina Gargnano. Con lo spostamento della linea di conflitto verso Nord, fu ipotizzato anche lo spostamento della sede del governo in Sud-Tirolo oppure in Germania. La prima soluzione non fu consentita dai tedeschi, che pretendevano questi territori dopo la vittoria nella guerra.

Mussolini invece non aveva nessuna intenzione di trasferirsi in territorio tedesco, perché ciò avrebbe reso evidente la sua totale dipendenza da Hitler. Nel successivo sottocapitolo Fioravanzo testimonia, con numerosi esempi, come la RSI prendesse tutte le sue decisioni più importanti dietro consenso o per iniziativa dei tedeschi. Quantunque Hitler stesso e Rudolf Rahn, Ambasciatore plenipotenziario accreditato presso la RSI, si sforzassero di mantenere l'apparenza di indipendenza della RSI, gli altri dirigenti della politica e dell'esercito tedeschi, non se ne preoccupavano troppo.

Filippo Anfuso, ambasciatore della RSI a Berlino (precedentemente a Budapest), ha descritto così la sua attività di un anno a Berlino: «*La politica del Reich nei confronti del nostro Paese si basa su una intenzionale non comprensione ... in base alla quale ci negano i diritti nazionali e amministrativi.*» (112).

Gli incaricati del Reich controllavano tutte le apparizioni pubbliche della RSI. L'autrice, fra i tanti esempi, menziona la decisione sul nuovo cambio fra la lira e la moneta ungherese, una decisione sulla quale gli organi italiani erano stati tenuti all'oscuro (114).

All'inizio del 1944 il governo della RSI emanò una legge sulla nazionalizzazione di alcune imprese. Subito emerse il sospetto che l'ex socialista Mussolini volesse tornare alle sue precedenti idee, tuttavia tale progetto non venne realizzato (117-122).

Infine, tramite numerosi esempi, viene illustrato come i tedeschi avessero depredata la Repubblica di Salò ed i territori occupati. Con la scusa del «contributo alla guerra» furono portate via le riserve auree italiane, macchinari, fabbriche e prodotti agricoli. Un'aggiunta significativa: Mussolini, durante un colloquio con Rahn, chiese all'ambasciatore tedesco che, dei 50 autocarri prodotti dalla FIAT, almeno 3 rimanessero a disposizione della RSI.

Lo stato di depredatazione dell'Italia e la politica tedesca nei suoi confronti sono ben espresse da una cinica dichiarazione di Rahn (che da anche il titolo al sottocapitolo): «*Non*

si può più mungere la vacca se è morta.» (120–131).

In proporzione alle sconfitte crescevano anche la rabbia e la crudeltà che, l'invasore tedesco e i suoi servitori fascisti, serbavano nei confronti della popolazione locale.

«La finzione della sovranità» è il titolo dell'ultimo capitolo, che descrive come e perché Mussolini non fosse riuscito a dar vita ad uno stato fascista veramente sovrano. La condizione primaria di uno stato sovrano sarebbe stata, per l'appunto, la costituzione di un esercito nazionale indipendente, che Mussolini voleva organizzare con la partecipazione di 600 mila soldati e ufficiali italiani, internati in Germania. All'inizio i tedeschi erano d'accordo, ma in seguito ne sabotarono la realizzazione. Dalle dichiarazioni di Hitler e di Goebbels traspariva l'assoluta sfiducia nei confronti delle capacità belliche degli italiani, era quindi chiaro che essi preferivano tenere sotto il controllo tedesco l'esercito italiano. Gli internati erano visti meglio «con pala e scopa, che non con armi in mano», venivano quindi utilizzati per risolvere i grandi problemi relativi alla mancanza di manodopera nel Reich.

Nel novembre del 1944 si giunse ad un accordo e, in base a ciò, l'esercito della RSI veniva riorganizzato con 1000-1200 ufficiali e 4000 sottoufficiali internati in Germania, mentre 60.000 militari di truppa sarebbero stati reclutati tra i coiscritti nati fra il 1924 e il 1926. Pur avendo minacciato con la pena di morte coloro che si rifiutavano di obbedire alla chiamata, il progetto non venne realizzato neanche in minima parte. In base alle trattative intercorse il 20 luglio 1944 fra Hitler e Mussolini, due divisioni di internati poterono ritornare in Italia dove, insieme a tre divisioni tedesche, costituirono la divisione dell'esercito denominata Liguria, sotto il comando di Graziani. In agosto vennero liberati altri ufficiali. Nel gennaio del 1945 Graziani, Ministro della Guerra, fu costretto a riconoscere che «non si è riusciti a dar vita all'esercito della RSI e molto probabilmente ormai non ci si riuscirà più» (154).

Un'altra umiliazione per la RSI fu sicuramente il ritiro dalla sua giurisdizione di due territori bellici, quello delle Alpi e quello del litorale adriatico, che vennero posti sotto il comando di due commissari di origine austriaca. Hitler giustificò questo fatto a Mussolini con le necessità imposte dalla guerra. Goebbels scrisse invece, sul suo diario, che gli italiani dovevano essere puniti per il loro tradimento e che, ogni territorio in precedenza austriaco (fra questi anche Venezia), sarebbe poi dovuto essere annesso alla Germania (156–159).

L'autrice, nei seguenti sottocapitoli, mostra con numerosi esempi il modo in cui, le autorità tedesche operanti nei due territori bellici, restringessero pian piano l'attività del partito fascista e dell'amministrazione italiana. Risulta inoltre chiara l'intenzione di germanizzare i suddetti territori, specialmente la città di Trieste.

Per quanto riguarda l'economia e le finanze i tedeschi si appropriarono di tutte le risorse della RSI, prima di tutto con la motivazione di coprire le spese dei due territori posti sotto il loro comando. A tal fine vennero stipulate, quindi, delle convenzioni in base alle quali la RSI pagò somme significative alle amministrazioni tedesche con sede a Trieste e a Bolzano.

Il libro descrive dettagliatamente l'ultimo incontro fra l'ambasciatore tedesco Rahn e il gabinetto di Mussolini, avvenuto il 21 gennaio, nonché l'ultima riunione del 21 aprile, eventi che non furono ormai in grado di fermare il crollo completo della RSI.

Da quanto descritto sopra risulta evidente che, i due territori occupati dai tedeschi, costituirono il problema centrale fra il Reich e la RSI. Mussolini sollevò più di una volta questo problema con Hitler, ma ricevette sempre risposte elusive. Goebbels scrisse sul suo diario: «Hitler mi disse sorridendo che si comportava come un calamaro, saltando i temi scomodi, e così il Duce non poteva fare niente» (192).

Vedendo come stavano le cose Mussolini, disperato, sbottò così davanti al suo segretario personale, Giovanni Dolfin: «I tedeschi ci de-

finiscono inutilmente i loro alleati. Sarebbe meglio se finalmente buttassero la maschera e ci dicessero che siamo in un territorio occupato, come gli altri... Nessuno, ripeto nessuno, può restare testimone passivo quando la sua Patria si riduce lentamente in servitù!» (195).

Nella chiusura del sottocapitolo dal titolo «Il Resoconto», l'autrice, dopo la presentazione di alcune dichiarazioni simili contro i tedeschi da parte di Mussolini, scrive a diritto che:

«Sarebbe un errore, se in base a queste dichiarazioni, facessimo un ritratto di Mussolini come vittima indifesa degli abusi dispotici e traditori della Führung nazista. La responsabilità riguarda ugualmente anche il Duce, il quale, guidato dal desiderio incondizionato del suo ritorno politico, accettò la costituzione di uno stato vassallo. Lo fece nella piena consapevolezza del fatto che poteva ringraziare solo le armi tedesche per la sua posizione di potere e non il suo prestigio o la sua forza. Il gioco di Mussolini e del suo gruppo fu chiaro sin dall'inizio. Anche i tedeschi hanno conti-

nuato il proprio gioco mentre Mussolini accettò consapevolmente di giocare soltanto un ruolo secondario in un dramma i cui ruoli erano da lui ben conosciuto.» (198).

In conclusione possiamo constatare che Monica Fioravanzo, in questo volume snello e scorrevole, presenta con maestria quasi tutti gli aspetti delle relazioni fra la Repubblica di Salò ed il Terzo Reich, entrando in polemica con il parere di numerose autorità in materia. È di particolare merito l'analisi non solo dei documenti e della letteratura italiani, ma anche di quelli tedeschi e di altre nazioni.

L'unica cosa che secondo noi manca è la taciuta menzione del sempre più importante movimento dei partigiani il quale, nel 1944, è diventato una guerra civile e, in seguito, collaborando con le truppe alleate, nell'aprile del 1945 mise fine all'attività ingloriosa della Repubblica di Salò e del suo Duce, durata 600 giorni.

Sarebbe un'ottima cosa poter vedere tradotto al più presto questo eccellente libro.

Il salto oltraggioso del grillo – Saggi di narrativa e di cinema

ALESSANDRO JOVINELLI
Il salto oltraggioso del grillo
Saggi di narrativa e di cinema
Edizioni Albatros, Roma 2010,
pp. 322 – € 16.50

FULVIO SENARDI

Professionalmente impegnato come funzionario del Ministero degli Esteri, Alessandro Jovinelli è a casa sua nel mondo delle Lettere. Poeta, narratore e saggista interpreta in modo completo la missione intellettuale sui piani paralleli della creazione e dell'interpretazione. Un'attività quest'ultima dove letture di gusto e messe a fuoco di solida impostazione metodologica (*esprit de finesse ed esprit de geometrie*) sanno trovare momenti di armonioso equilibrio, come raramente avviene in un campo nel quale, specie in Italia, prevalgono sempre di più, sullo sfondo della crisi del saggismo colto (rifugiandosi, con i rischi facilmente intuibili, nelle Terze pagine dei giornali dove il critico finisce per assumere, cito Jovinelli, un insostenibile doppio ruolo di «testimone ed attore»), approcci pigramente impressionistici. Particolarmente attento, in prospettiva multidisciplinare, all'evoluzione delle forme narrative, Jovinelli ci ha offerto, nel 2005, un'importante riflessione su *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni* e ritorna oggi in libreria con *Il salto oltraggioso del grillo – Saggi di narrativa e di cinema* (Edizioni

Albatros, Roma 2010, pp. 322 – € 16.50). Il «grillo», vale la pena spiegarlo, è il critico che dispiega uno strumentario eterogeneo ed aperto e che si muove con acrobatica agilità dal mondo della parola stampata a quello dell'immagine, quasi a trovare l'*ubi consistam* estetico-ideologico di una «semiosfera» che, mai come oggi, pare voler celare il suo mistero, nascondere l'essenza, per far eco a Hofmannstahl, nell'effimero dei prodotti di consumo. Grillo «oltraggioso» per altro, in virtù della disinvoltura con la quali si muove tra autori e metodologie, consapevole che solo nel collegamento di punti lontani e in apparenza irrilevanti guadagna evidenza la trama di uno *Zeitgeist* che si manifesta altrimenti in modo ambiguo e reticente. E tutto ciò senza venir meno al compito, diremo «istituzionale», di far luce, *iuxta propria principia*, nei vari settori dell'attività intellettuale, dove ogni studioso si rituffa volentieri, per trovare sollievo «nelle acque sperimentate del proprio specialismo». Ne discendono pagine saggitiche di lucidità impeccabile, dove lo specialismo, a volerlo individuare, non prende mai la via troppo facile di un lessico per iniziati.

E si toccano dunque, per menzionare solo qualche specifico filone d'analisi (siamo alla sezione letteraria, l'unica su cui – dato, in questo caso, il *mio* specialismo – mi sento intitolato a esprimermi) i temi del «paratesto», del procedimento narrativo dell'«interpellazione del lettore», o dell'interrelazione fra l'«invenzione del *puer* come autore, personaggio e narratore» e l'«infanzia come rappresentazione», ecc. Ora, come sa bene anche chi non abbia familiarità con la campagna, i salti del grillo sono difficili da cartografare: per dire fuori metafora, sarebbe ambizione vana registrare tutte le proposte interpretative che scaturiscono, anche per lampi e per accenni, dal zigzagante discorso critico di Jovinelli, un «grillo» («grillo» sì, ma mai «grillo parlante») che ama sovente far sosta nei territori meno frequentati del panorama letterario (penso alle riflessioni su Diego Cugia o su Silverio Novelli, per esempio). Tanto più che il modulo del «Museo», inteso come peculiare requisito formativo e semantico della letteratura di fine Millennio – vocata a percorsi di relata e provocatoria dispersività – viene acquisito anche come procedimento ermeneutico per dar conto della «sua vocazione a costituirsi come un organismo 'polisenso', con più livelli di decifrazione e una molteplicità di connessioni intertestuali, anzi intersemiotiche, senza di cui non vi sarebbe la possibilità di esistere ed affermarsi di alcun messaggio letterario». Il critico, in altre parole, dev'essere pronto a salire tutti i gradini della

Torre di Babele, sfidando la confusione delle lingue e magari l'ira stessa di Dio, con il solo amaro conforto, così Borges citato dall'autore, «di costruire sulla sabbia», nella speranza (o meglio nell'illusione) che essa sia solida come la pietra. In conclusione sarà anche vero, come confessa Jovinelli rifacendosi a Petrarca, che è *semper odiosius quod est presens*: rimane però il fatto che egli nulla concede a letture apocalittiche del presente. Sorridente e scettica la conclusione lascia in fondo aperto il discorso, insidiosamente modaiolo, della crisi attuale della tradizione letteraria (aggiungo un poco del mio assenzio: chi mai oggi leggerebbe i classici se non ci fosse la scuola?). «Sarà forse un'idea un po' anacronistica, probabilmente *demodé*, ma chi scrive resta convinto che il primo fattore per stabilire il valore di un'opera d'arte resti la sua capacità di oltrepassare l'orizzonte d'attesa dei lettori», spiega Jovinelli, strizzando l'occhio ai formalisti russi. D'altra parte, garante Nietzsche, «la prima condizione per stabilire un canone è quella di avere il potere di farlo». Insomma, cacciato dal trono di legislatore (vedi Bauman) o di funzionario a tempo pieno del *Logos* (leggi: i vari storicismi) al critico «minimalista», a Jovinelli e a noi, amari spettatori (e tuttavia cronisti attenti) della «nuova barbarie multimediale e videotelematica» (Ferroni), non resta, a farci da guida, che la saggezza dell'ultimo Montale: «La storia non è poi/ la devastante ruspa che si dice/ [...] / C'è chi sopravvive».

Petrarca, Winckelmann, Trieste e la Patria del Friuli

DOMENICO ROSSETTI
*Petrarca, Winckelmann, Trieste
e la Patria del Friuli*
Del Bianco ed., Udine, € 18

FULVIO SENARDI

Fda poco in libreria una nuova riflessione sulla personalità e l'opera di Domenico Rossetti, «nume tutelare» dell'italianità triestina: si tratta di di Simone Volpato, studioso e docente di letteratura italiana e di scienze bibliografiche dal curriculum più che rilevante. Un contributo di valore e che va a collocarsi in una collana di grande prestigio culturale, «Civiltà del Risorgimento», il maggior frutto dell'impegno dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Comitato di Trieste e Gorizia, che vi fa confluire quanto di meglio si scrive, soprattutto in campo storico, sul Risorgimento (ma senza miopie settorialistiche, vista l'apertura fruttuosamente inter-disciplinare di molti volumi pubblicati), ma nella particolare prospettiva, anche storiografica, del Nord-Est italiano. Ciò permette di aprire l'arco del compasso dell'attività di ricerca addirittura dal Medioevo – da quando cioè, per passaggi complessi e delicati andava formandosi l'identità «italiana» (le virgolette sono d'obbligo) in terre mistilingui e politicamente inquiete, divise, a partire dall'Età moderna, fra Venezia e gli Asburgo – agli anni della seconda guerra mondiale, quando la «romantica» Trieste (per

adottare un aggettivo caro a Giani Stuparich come attributo della sua città), è stata oggetto di contesa fra Stati collocati su due fronti opposti dal punto di vista socio-istituzionale, ma entrambi legittimati – vista la sostanziale bi-nazionalità (italiana e slovena) della città e del suo *hinterland* – ad avanzare pretese politico-territoriali. Passato remoto si dirà, dopo la caduta dei confini fra Italia e Slovenia. Senza dubbio, ma passato del quale è bene approfondire snodi nevralgici, personalità significative, tensioni e processi della storia politica, sociale e culturale. Domenico Rossetti, appunto: «intellettuale» triestino, come si direbbe oggi, nato nel 1774 e morto nel 1842, già studente al Cicognini di Prato, quindi dal 1802 avvocato e procuratore civile del Comune di Trieste, dal 1832 membro della Commissione imperiale che doveva redigere il nuovo Codice marittimo austriaco, e fondatore di istituzioni culturali che esistono ancora oggi: la Società di Minerva e la rivista di studi storici «Archeografo triestino» (1829), fra le più antiche e longeve in lingua italiana, nel suo settore specifico. Il mito irredentistico volle vedere in lui un difensore irriducibile

dell'italianità di Trieste – tanto è vero che la canzonetta patriottica che divenne l'inno ufficiale dell'irredentismo triestino recitava: «ne la patria de Rossetti/ no se parla che italian» – ma Volpato, riallacciandosi a una tradizione interpretativa moderna che, senza anacronismi, ha collocato il personaggio nella giusta luce, ha buon gioco a chiarire che se fu sua geniale invenzione, «aver caricato Petrarca di valori etici, partendo dalle opere storiche, averlo poi posto come una sorta di nume tutelare, di fronte alla multietnicità di Trieste, a fondamento della 'italica origine' e della tradizione letteraria italiana», questo avvenne sull'orizzonte di una fede municipalistica, orgogliosa delle tradizioni di autonomia cittadina, che accettava come naturale l'appartenenza di Trieste all'Impero, sentito come tutore e garante delle tradizionali libertà comunali. E d'altronde, voler considerare in modo diverso un personaggio che appartiene tutto alla Restaurazione e che ha solide radici nel cosmopolitismo settecentesco sarebbe

più che un abbaglio, una falsità. L'originalità della ricerca di Volpato non sta però tanto in queste conclusioni, quanto nel fatto che l'indagine storica venga condotta nella prospettiva della «biblioteca» che Rossetti, cultore di Petrarca e collezionista dei suoi codici, venne componendo vita natural durante, punto di partenza e riscontro concreto della sua cultura politica e dei suoi ideali civili. La ricerca si snoda quindi, per spiegare meglio, su due binari strettamente intrecciati: da un lato l'analisi della biblioteca di Rossetti (fasi di crescita, finalità, consistenza) condotta con esemplare acribia erudita, dall'altro la riflessione – ciò che più coinvolge il non specialista – sull'educazione letteraria, morale e politica dell'uomo. Arricchiscono il volume, proiettandolo verso orizzonti di storia culturale europea, i confronti con Gorizia e Udine (sul tema del notabilato colto e delle sue biblioteche private), termini di paragone che rendono più facilmente leggibile, nella sua specificità «triestina», il progetto rossettiano.

Un ministro liberale alla corte degli Asburgo

GIUSEPPE LO GIUDICE

Karl Ludwig von Bruck

Un ministro liberale alla corte degli Asburgo

(Del Bianco ed., 2010 – € 23)

Collana, «Civiltà del Risorgimento» n° 90

FULVIO SENARDI

Quando, a partire dagli anni Venti, l'Italia, con i metodi brutali che sappiamo, venne messa in camicia nera, il notabilato triestino, che aveva guardato con favore al nuovo regime, impose, come dogma ufficiale della storia cittadina – vera e propria «invenzione della tradizione» – una visione rigorosamente italo-centrica delle sue origini. Trieste, per diretta eredità dell'antico passato romano, sarebbe stata da sempre portatrice di valori di italianità, e la comunità italiana, nella lunga attesa della «redenzione», avrebbe fatto tutto da sé, con il marginale contributo di minoranze presto assimilate, per garantire la prosperità della città portuale. La visione insomma di Attilio Tamaro, oggi ormai perpetuata esclusivamente in pochi ambienti di sciovinismo irriducibile e, ahimé, negli uffici direttivi dell'Assessorato alla cultura del Comune di Trieste. Il bel saggio di Giuseppe Lo Giudice su *Karl Ludwig von Bruck – Un ministro liberale alla corte degli Asburgo* (Del Bianco ed., 2010 – € 23) – 90° volume di una prestigiosa collana, «Civiltà del Risorgimento», che continua tenacemente a scavare nella storia giuliana – contribuisce invece a mostrare la realtà dei fatti. Ovvero che nel primo secolo e mezzo

della sua storia moderna – da quando cioè nel 1719 Carlo VI d'Asburgo ebbe dichiarato Trieste Porto franco – la città cosmopolita e multi-etnica crebbe e prosperò grazie agli sforzi congiunti di uomini d'ingegno provenienti da ogni parte d'Europa, che la scelsero come propria patria d'elezione senza per questo venir meno ai vincoli di fedeltà nei confronti dell'Impero e che, pur non rinunciando alla propria, vollero apprendere e parlare l'italiano, la lingua di cultura della «patria» triestina (la cui *Umgangssprache* stava intanto diventando il veneziano «coloniale»), ma in una prospettiva municipalistica e non certo «nazionale», nel senso cioè politico-istituzionale che avrebbe assunto questo termine nell'Ottocento. È su tale sfondo che Tommaseo – che nessuno vorrà accusare, spero, di insensibilità ai valori patriottici – vide in Trieste il luogo dove avrebbe potuto meglio realizzarsi il sogno di una fraternità intesa tra le grandi razze europee («di tre valenti popoli, / figlia, sorella ed ospite», *Trieste*), quello stesso Tommaseo che definì von Bruck «uomo benemerito e di Trieste e di Venezia [...] per la schiera che a lui si doveva sempre crescente de' vapori avvicinati adesso all'Italia, e

Dalmazia, e Oriente, senza i quali le città stesse italiane rimanevano tuttavia lungamente straniere tra sé». Il maggior contributo all'economia triestina da parte di Bruck, nato sulle sponde del Reno nel 1798 e giunto sull'Adriatico agli inizi degli anni Venti del secolo seguente, si riassume in special modo nell'opera di fondazione, nel 1833 (e, successivamente, di organizzazione), dell'Österreichisches Loyd, che egli promosse come membro particolarmente attivo nella Commissione imperiale insediata per lanciare un progetto di marina commerciale austriaca. Il Lloyd che, con opera lenta ma costante, venne organizzato in tre sezioni (finanziario-assicurativa la prima, di compagnia di navigazione – che grazie a Bruck poté disporre di moderni battelli a vapore – la seconda, e poi la terza, a partire dal 1849, che si occupò di cultura, con il compito di pubblicare non solo bollettini informativi ma anche opere della tradizione artistico-letteraria) divenne presto il centro nevralgico e il motore trainante dell'economia cittadina, con un riverbero di imprese che trasformarono e modernizzarono il volto della città. Venne costruito il «Tergesteo», la prima sede della Borsa, si intervenne – e anche qui lo zampino di Bruck – per ampliare ed ammodernare l'Ospedale Civico, l'Istituto dei poveri, lo Stabilimento tec-

nico triestino, ecc. La città insomma entrava a vele spiegate nella modernità, essendo promotore del suo progresso l'imprenditore renano che, grazie a un vantaggioso matrimonio, si era inserito nei migliori circoli cittadini. Quando, a partire dal 1848 Bruck, di fede politica liberale, dovette iniziare a muoversi tra Trieste e Vienna (dove fu chiamato come Ministro del Commercio e, successivamente, delle Finanze) Trieste continuò a rappresentare per lui il punto di riferimento geografico-economico della grande utopia politico-commerciale che era venuto elaborando: l'idea di un'area di libero scambio mitteleuropea, munita delle opportune infrastrutture (ferroviarie e portuali), comprendente anche la Germania dei mille Principati ma a egemonia viennese, e di cui Trieste avrebbe costituito la porta commerciale sul Mediterraneo (e da qui l'interesse di Bruck per i progetti relativi allo scavo del Canale di Suez). Il 1860 mise fine all'esistenza e al sogno di Bruck: coinvolto negli scandali che seguirono la grave sconfitta austriaca del 1859, volle porre fine alla propria vita, quasi a riaffermare, con il gesto fatale, la sua estraneità alle malversazioni di cui mai venne accusato ufficialmente ma che avevano sfiorato, con un'onda di pettegolezzi e di sospetti, anche la sua persona.

Fascisme e critique littéraire

Fascisme e critique littéraire
in «Transalpina – Etudes italiennes»,
n° 12, 2009 – pp. 204 – € 15
n° 13, 2010 – pp. 212 – € 15
(rivista diretta da Mariella Colin)

FULVIO SENARDI

A un'impresa collettiva di peso e spessore come quella condotta da un'équipe di studiosi chiamati all'appello dall'Università di Caen (che su due numeri della rivista «*Transalpina – Etudes italiennes*», n° 12, 2009 – pp. 204 – € 15, n° 13, 2010 – pp. 212 – € 15, diretta da Mariella Colin, affrontano un tema dell'importanza di *Fascisme e critique littéraire*) sarebbe giusto dedicare ben più di una rituale recensione, tante le tematiche e i problemi finiti nel setaccio degli storici della letteratura, della cultura e della scuola che si passano il testimone nelle oltre quattrocento pagine dei due volumi. Il fascismo, si sa, è di moda oggi in Italia; ma al di là del vacuo sproloquiare di politici opportunisti, è a opere come questa che si deve affidare un Paese che abbia a cuore la stabilizzazione di una memoria collettiva rispettosa dell'oggettività storica, per quanto scomoda essa possa essere. Il pericolo in agguato è che la memoria organizzata secondo finalità politiche e sulla base di «selettivi» finanziamenti pubblici riesca ad imporre qualche falsificante narrazione di una fase poco onorevole della storia italiana, sul modello di quella leggenda degli «italiani brava gente» che Angelo Del

Boca ha «decostruito» con la più che necessaria requisitoria del suo libro del 2005 (*Italiani, brava gente?*). Ciò che accomuna i contributi dei due fascicoli di «*Transalpina*» è infatti la volontà di squadernare qualche nuovo aspetto dell'era fascista, osservando il ventennio nero attraverso il prisma della critica letteraria *sine ira et studio* (e sì che un po' di *ira* ci vorrebbe, in tempi di montante revisionismo) ma sulla base di un'inoppugnabile documentazione storiografica e senza concessioni a quella certa auto-indulgenza stigmatizzata, nella cultura italiana, da una capace studiosa statunitense (e mi riferisco a Ruth Ben-Ghiat, *La cultura fascista*, 2000). Chiarisce Christian Del Vento, in una breve *Introduzione* che spiega motivazioni e finalità della ricerca, che tale terreno non «aveva mai costituito l'oggetto di uno studio d'insieme» di cui pure si avvertiva la necessità – ancorché consapevoli che si tratta di «un soggetto complesso che si situa al crocevia di numerose discipline» – considerando l'importanza che ebbe, a partire dal Risorgimento (inteso nel senso più comprensivo, alla Stuart Woolf, o meglio, alla Adolfo Omodeo, l'autore nel 1931 dell'*Età del Risor-*

gimento, se si vuole essere del tutto coerenti con la tematica in oggetto), il codice-letteratura per definire l'identità degli italiani, individuare i «precursori» delle formule politiche via via adottate, tener viva – o fondare – l'idea stessa di nazione. E per averne una conferma «laterale» basterà pensare a quanto assiduamente attinga al patrimonio letterario Silvana Patriarca nel suo recentissimo volume sull'identità italiana (*Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, 2010). Così, chiamati alla sbarra da analisi sempre particolarmente attente al nesso cultura-società, sfilano davanti agli occhi del lettore personaggi pesantemente indiziati di connivenza col regime, Vittorio Cian per esempio, scrittori e critici ambigualmente sospesi in un non immacolato antifascismo, Giuseppe A. Borgese, e veri e propri oppositori, Gramsci e Gobetti; si passano in rassegna le interpretazioni dei classici, tanto sul versante degli ostracizzati (Beccaria) che su quello dei presunti «precursori» dell'Italia littoria (un settore nel quale il fascismo dispiegò con grande abilità astute strategie appropriative, reclutando, per quell'uso pubblico della storia e della letteratura reso ormai possibile da una società che andava massificandosi e vedeva la crescita di un ceto medio di buona cultura, Dante, Machiavelli, Alfieri, Foscolo, per tacere degli ovi Oriani, D'Annunzio, ecc.). Ma il discorso non si ferma qui e va anzi fruttuosamente ramificandosi verso territori non proprio usuali all'indagine storiografica: il mondo della scuola, dove molti sono i miti da sfatare (quello di aule che sarebbero state, come larghi settori della società per altro, tiepide se non refrattarie nei confronti del regime, delle sue parole d'ordine, dei suoi miti), le

modalità di produzione e di fruizione dei libri di testo (con gli inevitabili corto circuiti tra libertà creativa e stereotipi di regime, contraddizioni macroscopiche nel caso dei manuali d'«autore»), come per esempio *Oggi* di Bontempelli), la pratica e la teoria della traduzione, che si sviluppa in era fascista su un orizzonte metodologico influenzato dalle riflessioni dei dioscuri dell'idealismo, Croce e Gentile, e tutto un settore, infine, di utili raffronti europei (l'italianistica francese negli anni del regime; il caso della Spagna, nella prospettiva del rapporto fra intellettuali e potere; l'uso politico-ideologico del realismo socialista nell'Unione Sovietica). Se ritorniamo, dopo un percorso così ampio, alle pagine iniziali, possiamo concludere che i due volumi di *Transalpina* riescono chiarificatori anche su quel terreno di giudizio che il firmatario dell'Introduzione aveva dichiarato di non voler calcare, affettando equidistanza tra la tesi di Bobbio che ha negato (ma parliamo di quarant'anni fa) l'esistenza di una cultura fascista e quella di Garin sostenitore invece della teoria della complicità dell'*intelligentsia* italiana con il regime. Complicità che vi fu, e che non poteva non esserci, man mano che la fascistizzazione dello stato e della società (e l'elaborazione di articolate modalità di controllo e censura sull'attività intellettuale, di irregimentazione autoritaria e ricattatrice di scrittori, giornalisti, studiosi, di produzione-imposizione del consenso) chiudeva ogni spazio al non conformismo, e metteva gli italiani di fronte al tragico dilemma di collaborare, volenti o nolenti – con attiva lena o, mettiamo pure, con insofferente acquiescenza o estorta arrendevolezza – oppure emigrare.

Due libri editi dall'Associazione CentrArt

Omnis creatura significans.

Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in Honour of Mária Prokopp.

A cura di Anna Tüskés. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009, pp. 444.

Ars perennis.

Fiatl Művészettörténések II. Konferenciája. 2nd Conference of Young Art Historians

A cura di Anna Tüskés. Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, pp. 375.

MICHELE SITÀ

Nel 2009 e nel 2010 sono usciti due volumi pubblicati dallo stesso editore e curati entrambi da Anna Tüskés. Innanzitutto vorrei spendere qualche parola per presentare l'Associazione CentrArt che, in realtà, è qualcosa di più di un semplice editore. Fondata nel 2006 da giovani storici dell'arte, quest'associazione si propone di essere, per tutti coloro che si interessano di arte, un punto di riferimento costante, ma anche un centro che proponga, diffonda e dia spazio ai giovani studiosi. Si accennava che quest'associazione è qualcosa di più di un editore, basti pensare al fatto che, dall'anno di fondazione, ha avuto modo di organizzare anche diversi viaggi, escursioni culturali volte ad avvicinare i giovani studiosi all'arte, creando così le basi per una situazione di reciproco e fruttuoso confronto. Altra importante cosa da notare riguarda il fatto che CentrArt non si rivolge solo ad una fascia di studiosi o ad un determinato periodo storico, bensì ad un ventaglio ampio di interessi e professioni. Questa precisazione ci dice già qualcosa in più dei due testi qui presentati, due testi che si contraddistinguono per la loro varietà tematica e per il fatto che spaziano in varie di-

rezioni, pur rimanendo ancorati, accomunati e sospinti dall'amore per l'arte, in tutte le sue espressioni.

OMNIS CREATURA SIGNIFICANS

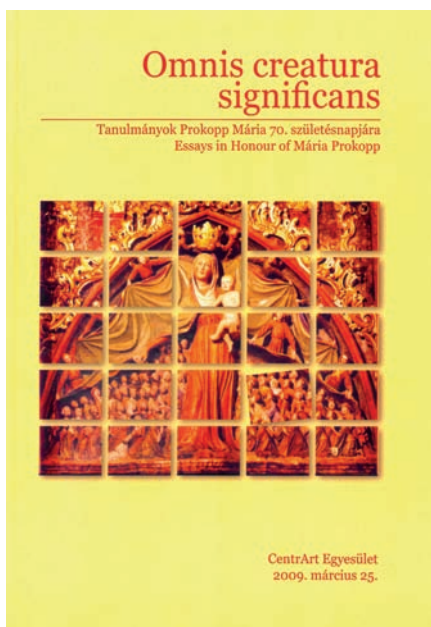
In occasione del 70° compleanno della professoressa Mária Prokopp, festeggiato nel mese di marzo del 2009, ha visto la luce una pubblicazione celebrativa di grande interesse, non solo perché è dedicata ad una eccellente e riconosciuta studiosa, nonché professoressa ordinaria presso l'Università Loránd Eötvös di Budapest, ma anche perché dimostra quanto sia vivace e serio l'attuale dibattito su tematiche legate all'arte.

La professoressa Prokopp è una delle maggiori studiose nel campo della ricerca sui dipinti murali del XIII-XV secolo, sia per quel che riguarda l'Italia che per l'Europa centrale. Potremmo inoltre affermare, senza ombra di dubbio, che Mária Prokopp è da annoverare tra i più illustri interpreti del culto europeo e delle rappresentazioni artistiche relative ai

Santi della dinastia Árpád. La sua ricerca ha avuto importanti riconoscimenti e si presenta in tutta la sua autorevolezza, portando i suoi studi, in particolare quelli legati al campo dell'affresco tardo medievale, a divenire un punto di riferimento imprescindibile per chi lavora in questo settore. Questo libro è un prezioso omaggio a Mária Prokopp, un dono che riflette il suo raggio d'azione anche sull'influenza che i suoi studi hanno avuto al di fuori dei confini ungheresi. Un pur breve accenno ai vari campi di ricerca su cui si è concentrata questa studiosa risulta congeniale, in maniera evidente, per meglio comprendere la struttura stessa del volume a lei dedicato. Non si dovrà quindi sottacere neanche il periodo degli anni '60, anni in cui la professoressa Prokopp si è occupata degli affreschi trecenteschi della cappella del castello di Esztergom. Questo studio l'ha portata, di conseguenza, ad un particolare interesse per gli affreschi del XIV e XV secolo in Ungheria. I suoi numerosi viaggi di ricerca, in particolare in Italia, Francia, Repubblica Ceca, Slovacchia e Polonia, hanno dato un respiro ancora più

ampio alla sua attività, lo dimostrano anche i vari riconoscimenti ottenuti, a partire dalle due medaglie, Gyula Pasteiner e Arnold Ipoly, assegnatele, l'una nel 1978 e l'altra nel 1990, dalla Società Ungherese di Archeologia e Storia dell'Arte. Altro importante riconoscimento fu il premio Jenő Szervátiusz, ricevuto nel 2007 dal Ministero dell'Educazione e della Cultura.

I saggi qui raccolti sono dei contributi proposti da colleghi e studenti della professoressa Prokopp, si tratta per l'appunto di saggi che offrono un quadro variegato che riflette proprio su questi argomenti e su tematiche ad essi correlate. Proprio per l'ampiezza che li contraddistingue, questo tipo di pubblicazioni celebrative potrebbe venire incontro, talvolta, ad una certa dispersività, ma è proprio in questo che il volume in questione sorprende ancor di più. I vari saggi sono ben armonizzati tra di loro, mostrano talvolta una sorta di consequenzialità che, in alcuni casi, sembrerebbe andar oltre, come se alcuni lavori venissero ad intrecciarsi e completarsi vicendevolmente. Ciò avviene, in particolare, per i dieci studi che si occupano di riunire le conoscenze relative ai dipinti murali, in tal caso si sente con più forza il desiderio di un'ideale completezza. I restanti sessanta saggi affrontano temi legati alla storia dell'arte medievale e moderna, ma anche tematiche storiche, di storia della letteratura e della musica. Son ben ventidue i contributi che si occupano dell'arte e dell'architettura medievale, tre trattano temi di arte rinascimentale, nove si occupano di arte barocca, sedici dell'arte nel XIX-XX secolo e, infine, vi sono dodici saggi che riprendono discipline in connessione con le varie tematiche trattate. Questi numeri sono necessari per capire l'ampiezza dell'opera, un volume completo e variopinto che, proprio grazie a questa policromia tematica, assume un valore ancora più profondo che si espande in una duplice direzione: da un lato a livello scientifico, mostrando su quale livello si stia sviluppando, al giorno d'oggi, questo determinato tipo di studi, dall'altro a livello celebrativo, rendendo onore al lavoro della professoressa Prokopp,



in particolare per quel che concerne la pittura medievale. Sarà qui utile ancora qualche numero: innanzitutto i vari contributi, scritti in quattro lingue (inglese, francese, italiano e ungherese) coprono ben 444 pagine e sono illustrati con circa 240 immagini.

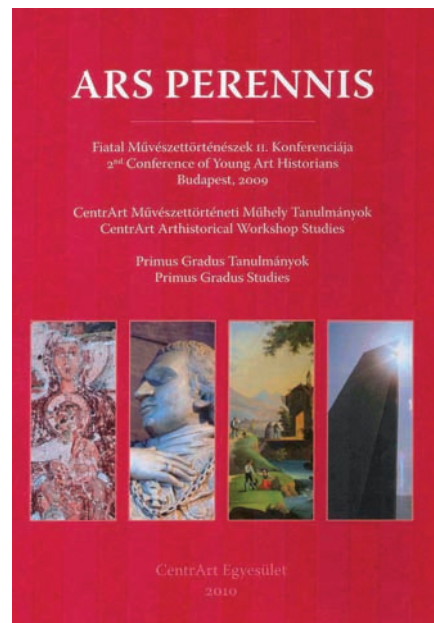
Quest'opera, anche grazie all'impegno ed alla serietà di Anna Tüskés, curatrice del volume, è strutturata in maniera molto chiara, è composta da sette sezioni, ognuna delle quali procede e si inserisce, in maniera armonica, all'interno del discorso generale. Dopo gli scritti iniziali, che vengono a formare la cosiddetta *tabula gratulatoria*, si passa ad una sezione dedicata all'arte antica e medievale, per poi proseguire con la sezione sull'arte rinascimentale, andando avanti con l'arte barocca, poi con l'arte del XIX e del XX secolo ed infine lasciando spazio a discipline correlate e vari saggi. Il libro si conclude con un elenco delle pubblicazioni della Prokopp e degli autori del volume. La maggior parte degli studiosi che hanno pubblicato in questo volume sono, ovviamente, ungheresi, ci sono tuttavia dei contributi provenienti da Firenze e Košice. Possiamo inoltre rilevare la presenza, all'interno di quest'opera, di sei studi che si occupano di argomenti strettamente connessi all'Italia e che, sicuramente, potranno attirare l'interesse di molti storici dell'arte italiani (per esempio si parla degli affreschi di Assisi presenti nella collezione del Museo delle Belle Arti di Budapest, ma anche dell'Altare di San Marco, del trattato di Vignola, del pittore fiorentino Ottone Rosai, dell'interessante Dante-Codex presente a Budapest, nonché della particolare ricezione di Michelangelo da parte di Franz Liszt).

La serietà e la professionalità di Mária Prokopp traspaiono in modo esplicito da questa pubblicazione, delineando il percorso dei suoi studi e del suo lavoro, senza tuttavia trascurare l'impulso da lei offerto alle ricerche, l'amore per questi studi trasmesso ai suoi allievi e l'influenza esercitata sugli addetti ai lavori. Oltre agli evidenti pregi scientifici, quest'opera dimostra con forza l'importanza della didattica, dell'entusiasmo per ciò che si

fa ma anche dell'umanità con cui lo si fa. Gli studiosi di storia dell'arte possono senza dubbio trovare, all'interno di questo volume, numerosi articoli di interesse e di sicuro valore. Potremmo quindi concludere che, oltre ad spiegare nel migliore dei modi il compito di opera celebrativa per cui è stato pensato, questo volume offre un prezioso contributo alla diffusione della storia dell'arte, offrendo stimoli e spunti anche a livello scientifico ed internazionale.

ARS PERENNIS

Il volume *Ars perennis*, in linea con gli obiettivi dell'editore, l'associazione CentrArt, raccoglie dei saggi elaborati, in varie occasioni, da numerosi giovani studiosi di storia dell'arte. A partire dal 2006, anno in cui CentrArt vide la luce, vi fu un grande entusiasmo che coinvolse, tra gli altri, anche storici, archeologi, museologi e via dicendo. Si cominciarono quindi a preparare delle letture, degli studi che venivano man mano approfonditi e con-



frontati, delle ricerche che trovarono poi naturale sbocco in una conferenza organizzata da CentrArt, in collaborazione con la fondazione Entz Géza. La conferenza, tenutasi nel 2009 presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, ha fornito molto del materiale presente in *Ars perennis*, imbastendo un discorso sull'attuale stato degli studi inerenti l'arte e, oltre a ciò, focalizzando l'attenzione sugli ultimi risultati delle ricerche portate avanti dalla nuova generazione di studiosi ungheresi. Oltre ai saggi nati spontaneamente grazie alle occasioni d'incontro a cui si accennava in precedenza, oltre agli studi proposti nel corso di questa conferenza, vi è stata una terza fonte che ha dato linfa a questo volume. Alcuni saggi, che sarebbero dovuti uscire sulla rivista *Primus Gradus*, poi mai pubblicata, vennero poi a confluire in questo volume, arricchendolo di nuovi interessanti contributi.

Il volume risulta così dividersi, quasi da sé, in tre parti ben definite, in ognuna delle quali i saggi sono stati proposti in ordine cronologico, all'interno delle varie tematiche trattate. Non vi è stato quindi un tentativo di riorganizzazione delle opere, i settanta saggi che costituiscono il volume sembrano voler parlare in maniera autonoma e corale al tempo stesso. Se da un lato abbiamo una profonda e costante varietà tematica, alla quale fa riscontro una ulteriore differenziazione tra i periodi presi in considerazione, dall'altra possiamo notare come questa espansione spazio-temporale rappresenti una vera e propria ricchezza. All'interno del volume vengo- no a delinearsi in maniera chiara e ad essere

ben rappresentati l'arte e l'architettura romana, gotica e rinascimentale. In tal senso il volume offre sicuramente degli spunti nuovi, alcuni accennati, altri ben approfonditi, rappresentando un solido appiglio anche in campo storico ed archeologico. Una parte non trascurabile del volume è occupata da interessanti analisi di dipinti, sculture e palazzi del periodo barocco ma anche del XIX e del XX secolo, offrendo all'opera un taglio critico che ripercorre, in modo originale, alcuni aspetti importanti della storia dell'arte. All'interno del volume trovano posto principalmente saggi proposti in lingua inglese, ma anche in lingua tedesca e italiana, dimostrando quindi l'intento di proporsi non solo al pubblico ungherese ma, forse soprattutto, di aprirsi ed oltrepassare i confini nazionali. Questo tentativo è accresciuto ed avvalorato dalle varie tematiche che, di volta in volta, si avvicinano ad altre nazioni, non mancano per esempio articoli che riprendono argomenti particolarmente legati all'Italia.

Ars Perennis è un'opera pregevole, una dimostrazione chiara del fatto che alcune discipline, talvolta considerate di poca presa, soprattutto tra i giovani, sono invece in continua espansione. Il fatto che a proporle siano dei giovani studiosi offre all'opera un valore duplice, quello intrinseco di offrire un quadro degli studi recenti in determinati ambiti, quello meno evidente di dare un'interessante panoramica ed uno sguardo attento, ma di fatto anche un incoraggiamento ed una spinta, ai giovani studiosi che si inseriscono, con grande autorità, nel dibattito artistico degli ultimi anni.

Ricerche sulla valenza

ZSUZSANNA FÁBIÁN

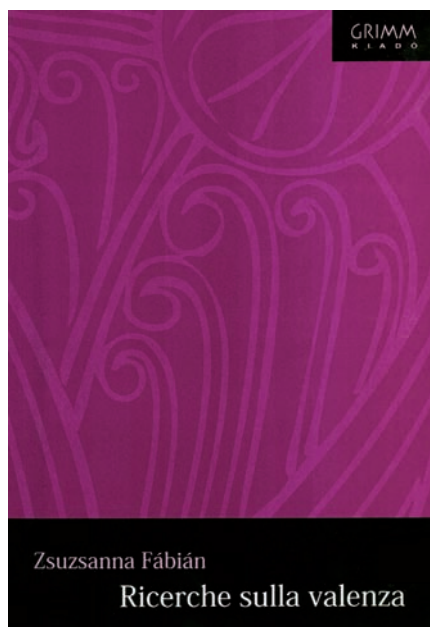
Ricerche sulla valenza

Grimm Kiadó, Szeged, 2009, pp. 238.

JUDIT W. SOMOGYI

Il presente volume raccoglie sedici studi scritti in argomento della valenza, pubblicati in Ungheria e all'estero tra il 1978 e il 2008. L'autrice è docente all'Università degli Studi di Budapest (ELTE) ed è attiva in più ambiti della linguistica italiana (morfologia, lessicologia, lessicografia, semantica, sintassi); i suoi lavori pubblicati (studi, dizionari, materiali didattici, dispense universitarie, antologie ecc.) sono preziosissimi contributi all'italianistica. In Ungheria le ricerche sulla *rectio*, per quanto riguarda la lingua italiana, sono state avviate da Zsuzsanna Fábíán. Il suo primo saggio pubblicato su questo tema (*Alcune osservazioni sulla reggenza dei verbi italiani*) è del 1978, esso quindi precede la pubblicazione dei risultati delle indagini eseguite in questo campo della sintassi da parte dei colleghi italiani (pp. 79, 189). A partire dagli anni '80 l'autrice, in collaborazione con altri studiosi, prepara e pubblica una serie di vocabolari speciali in cui sono rappresentate le strutture argomentali di tre categorie grammaticali (il verbo, l'aggettivo e il nome); fra questi dizionari troviamo alcuni in cui le strutture dell'italiano vengono messe a con-

fronto con quelle dell'ungherese. Anche in questo campo possiamo parlare di primato di pubblicazione: il primo vocabolario delle



NC
12.2010

reggenze del verbo italiano (*Olasz igei vonzatok* [Vocabolario delle reggenze dei verbi italiani]), che esce in Ungheria nel 1981 e alla cui preparazione prende parte (accanto all'autrice) anche Maria Teresa Angelini, precede di due anni la pubblicazione italiana d'un lavoro simile (ELIA, Annibale – MARTINELLI, Maurizio - D'AGOSTINO, Emilio: *Lessico e strutture sintattiche*. Napoli, 1983). I saggi contenuti nel volume sono raggruppati in cinque unità: dopo una panoramica storica (cap. I), seguono tre capitoli i cui scritti trattano varie questioni pertinenti alla valenza di tre parti lessicali, rispettivamente del verbo (cap. II), dell'aggettivo (cap. III) e del nome (cap. IV). Nell'ultimo capitolo sono esposte questioni riguardanti la rappresentazione delle reggenze nei dizionari. I riferimenti bibliografici, riuniti in una unica lista, si leggono alla fine del volume.

I due scritti del primo capitolo offrono una breve rassegna degli studi sulla reggenza eseguiti in Ungheria. Nel primo lavoro possiamo conoscere due noti studiosi dell'800, István Szilágyi e Sámuel Brassai, considerati i precursori ungheresi delle ricerche sulla valenza, e inoltre ci vengono presentate le loro opere in cui, citando le parole dell'autrice del volume, «vi si trovano tutti i germi, alcuni anche esposti nei dettagli, delle ricerche posteriori» (p. 19). Nel secondo scritto è delineata brevemente la storia delle ricerche fatte da studiosi ungheresi sulla valenza nella lingua ungherese, osservandola anche in analisi contrastiva con altre lingue, a partire dagli inizi (e cioè dall'attività dei precursori sopraccitati) fino ai tempi nostri. Nell'elenco delle ricerche «moderne» (vale a dire post-tesnièriane) risultano sia quelle che venivano eseguite osservando gli aspetti diacronici, in cui le strutture sono illustrate con esempi presi da testi antichi, sia quelle i cui risultati permettono di fare le indagini «in rete», tramite Internet, usufruendo dei vantaggi della tecnologia linguistica.

Nelle unità dedicate alla valenza delle tre categorie lessicali si leggono undici saggi. La maggior parte di essi si ricollega, in qualche

modo, ai lavori di preparazione e di redazione dei vocabolari speciali menzionati sopra. In tutti e tre i capitoli troviamo scritti in cui vengono esposti problemi teorici e pratici di carattere lessicografico, concernenti la categoria lessicale in questione, come per es.: quali devono essere i criteri per la scelta del corpus e quali per la selezione dei lemmi; come elaborare e come rappresentare (graficamente) le strutture argomentali; in che modo illustrare tali strutture adeguatamente con esempi; quali simboli e abbreviazioni usare ecc. Altri studi sviluppano alcune delle osservazioni dell'autrice fatte nel corso dei lavori preparativi di tali dizionari. Possiamo leggere – per esempio – del rapporto tra struttura reggenziale e significato nel caso di alcuni *verba dicendi*; delle connessioni tra le reggenze verbali e le unità fraseologiche; di un gruppo particolare degli aggettivi che reggono il complemento di limitazione. Vi è poi un terzo gruppo di saggi che non presentano alcun legame diretto con i vocabolari, come per es. l'ultimo scritto (di questa serie) di carattere contrastivo che mette a confronto una struttura di reggenza molto frequente del sostantivo italiano, cioè la struttura ~ *di N* (per es.: la **certezza della verità**), con il suo equivalente ungherese.

L'argomento centrale del quinto capitolo è la rappresentazione delle reggenze nei dizionari bilingui. Tali raccolte prima della nascita dei vocabolari (specifici) di valenza erano le uniche fonti per avere qualsiasi informazione concreta sulle caratteristiche sintattiche dei lemmi, sulle loro capacità di reggere altri elementi. Nel primo studio sono presentati alcuni problemi e insufficienze che sono riscontrabili generalmente in questo campo. Molto spesso, infatti, viene riportato solo l'elemento che collega la reggenza al suo tema (nell'italiano la preposizione), senza dare alcuna informazione essenziale riguardo la reggenza stessa (eventuali restrizioni semantiche o grammaticali ecc.). Nel seguente lavoro l'autrice esamina la presenza delle reggenze in due dizionari preparati dal noto lessicografo ungherese Eugenio Koltay-Kastner, usciti in Ungheria nel 1930 (italiano-ungherese) e nel 1963 (un-

gherese-italiano), i quali – pur essendo considerati ormai antiquati – si prestano molto bene all'esame in questione. Infine ci viene presentata un'analisi eseguita in otto dizionari (tutti di italiano-ungherese), pubblicati in Ungheria tra il 1912 e il 2002. L'esame si estende sullo stesso corpus (formato da dieci verbi, dieci aggettivi, dieci nomi); lo studio si chiude con la proposta di una struttura possibile dei lemmi in cui sono indicati gli elementi essenziali per una rappresentazione adeguata del loro quadro reggenziale.

Concludendo questa piccola rassegna possiamo affermare che gli studi del volume vanno ben oltre l'offrire solamente un pano-

rama delle indagini sulla valenza o dei risultati ottenuti nelle ricerche eseguite dall'autrice. Essi, da una parte, insegnano al lettore a capire le strutture argomentali, la loro natura, la loro tipologia e il loro funzionamento. Gli studi, dall'altra parte, avvicinano il lettore ad un campo molto speciale e molto complesso della linguistica (e quindi della lingua stessa), ad un territorio pieno di connessioni, di parallelismi, in cui ci sono ancora numerosi problemi che aspettano la loro soluzione. Illuminando diverse parti di tale territorio, i sedici saggi riescono a dimostrare che si tratta di un campo dinamico, stimolante e multicolore.

La leggerezza dell'equilibrio

IMRE MADARÁSZ

Culto, dibattito e oblio. Saggi sulla letteratura e sulla cultura italiana

(Kultusz, vita, feledés. Olasz irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok)

Hungarovox, Budapest, 2008

LÁSZLÓ SZTANÓ

Non è inutile per il lettore italiano che non sia ancora familiare con l'opera scientifica e saggistica di Imre Madarász citare alcune frasi della Prefazione del libro che riassumono la posizione dell'autore circa il ruolo della cultura. Cultura nel doppio senso del termine: come prodotto, ma anche come produzione e circolazione di idee. Quest'ultima interpretazione ai nostri giorni, quando, ahimè, tutto tende ad essere un mero bene di consumo di cui ci si limita ad usufruire, assume particolare importanza. E ciò non è semplicemente una delle solite lamentele sul mondo di oggi: il libro va letto in questa chiave. Ecco la citazione: «*Da storico della letteratura ho avuto da sempre come uno dei campi di ricerca privilegiati e uno dei temi preferiti la questione di come si tramanda e sopravvive la tradizione culturale, come i posteri, specialmente la nostra generazione, gestisce i valori del passato [...] Ritengo mio compito richiamare l'attenzione al fatto che una comunità commemorando i suoi personaggi eccellenti, i suoi «classici» appunto, celebra la propria esistenza e identità, il meglio di essa, ossia la propria fisionomia nazionale e allo stesso tempo universalmente umana. In*

quanto nei classici prende corpo la nazione e la stessa umanità l'anniversario di un grande scrittore non è secondo a quello di una rivoluzione. La discussione mantiene viva la memoria quanto il culto, e talvolta anche di più: un'opera intorno alla quale s'infiammano passioni, idee, opinioni spesso è più viva di una statua di marmo riverita in occasione di un anniversario. [...] Agli storici della letteratura e della cultura fa onore trarre uno scrittore o un'opera dall'ombra del triste oblio dovuto a una crisi di valori, all'infingardaggine o apatia mentali.»

Il tema di quest'ultimo volume di Madarász è, quindi, la (ri)valutazione di grandi personaggi e di grande opere del passato e la loro fortuna. Il panorama è assai vasto con una grande varietà dei personaggi esaminati: possiamo leggere su Campanella, sulla rinascita di una specie di culto di Artemisia Gentileschi, sulla figura di Maria Stuarta nella letteratura drammaturgica italiana, sulla letteratura dialettale nella prospettiva della letteratura nazionale post-risorgimentale, sul Pinocchio, su Fogazzaro. In questa varietà di tematiche tuttavia si possono individuare alcuni tratti

più o meno costanti anche al di là del tema centrale. Una caratteristica ricorrente dei saggi di Madarász è il confronto, il che oggi, quando la comparatistica è quantomeno di moda nei più vari campi di ricerca, tuttavia non è cosa scontata. Occorre scegliere attentamente i fenomeni confrontati e i termini di confronto per non cadere in banalità o in generalità gratuite. I confronti in questa raccolta di saggi, siano essi esposti, abbozzati o criticati, sono sempre rilevanti: come quello fra le memorabili figure femminili della Repubblica Partenopea (Fonseca Pimentel, Luisa Sanfelice, la regina Maria Carolina e Lady Hamilton, pp. 75–109) o come quello fra Mazzini e Kant, Mazzini e Marx e, reagendo a un libro di Mancada di Monforte con un grande punto interrogativo, fra Mazzini e Bin Laden (pp. 111–135).

Da quest'ultimo appare chiaramente che l'autore non si arresta davanti all'attualizzazione dei temi trattati, ma solo quando e in quanto ciò è giustificato. È un tocco, questo, che arricchisce ulteriormente le suggestioni dei saggi, anche di quelli che apparentemente si limitano alla valutazione storica – come peraltro consegue da quanto abbiamo citato dalla prefazione del libro. La storia (letteraria e non) per Madarász non è pura archeologia di fatti, bensì fonte d'insegnamento, una serie di esempi (*exemplum*, come li chiamavano secoli addietro), un deposito di esperienze e di modelli che faremmo bene a non accantonare con un gesto leggero, all'insegna dello sviluppo e della modernità nonostante ogni retorica spesso concepiti in termini piuttosto ristretti. Potremmo definire ciò il meta-insegnamento di questo volume. Per esempio, è di grande attualità il saggio sull'eco della rivoluzione ungherese del 1956 nella letteratura italiana (pp. 197–212), con riferimento a Indro Montanelli e Ignazio Silone. Un tema non meno attuale è l'uccisione di Gentile rievocata nelle sue pagine risulta estremamente attuale, se non per il contenuto («acqua passata» direbbe qualcuno), per il modo in cui si scontrarono i pro e i contra e in cui il saggista dopo averli esposti distingue nettamente tutti i possibili «alibi» (già di per

sé discutibili) dal valore dell'atto stesso di uccidere qualcuno per le sue idee.

Nel saggio su Gentile Madarász si avvale di un confronto ricorrente per confutarlo: «*Hegel non ha a che fare con la dottrina di Gentile, almeno non molto più di quanto Mazzini: i grandi personaggi del grande passato servivano al fascismo, che si dichiarava loro erede, come punti di riferimento, appoggi ideologici e materiale retorico dell'autolegittimazione*» (pp. 181–182).

Non è del tutto gratuita sottolineare una possibile analogia, dal punto di vista del culto del passato, fra le due epoche, quella di Mazzini e quella di Gentile. Già il termine «Quarta Italia» coniato dal propaganda fascista rievoca volutamente quello mazziniano della «Terza Italia». Come è noto, non si trattava di una nuova Costituzione, come nel caso delle repubbliche francesi, bensì della rifondazione di un impero, innanzi tutto sul piano retorico, ossia dell'idea dell'impero ricalcato su quello dell'antica Roma. Nell'era risorgimentale ciò equivaleva all'affermazione della volontà di uno stato unitario e indipendente (con le rispettive varianti di accento sull'uno o sull'altro elemento), mentre il fascismo v'intendeva un impero europeo (e soprattutto mediterraneo) con potere centralizzato e con una serie di colonie. Se di tutto questo fu proprio lo stato monarchico con alcuni tratti liberali e con idee repubblicane e socialiste in circolazione ad essere la vittima (p. 181) ciò non disturbava la propaganda, poiché la propaganda non si nutre di fatti, bensì della loro immagine. Comunque, indipendentemente dal risultato in entrambe le epoche veniva proposto il culto dello stesso passato grandioso quale modello per un'Italia rinascita, con una retorica che per molti versi era loro comune. La figura di Balilla fu prestato dal fascismo direttamente dal Risorgimento, come ulteriore prova della volontà di legittimazione del nuovo regime con il ricorso al poco più vecchio, ma già indiscusso mito della fondazione dell'Italia moderna.

Il contrasto fra la realtà del Risorgimento e quella del fascismo fu, giustamente, subito

accentuato dagli antifascisti (come cita Madarász, p. 180), ma resta la domanda se il Risorgimento contrapposto al fascismo non faccia anch'esso parte di un mito, come è stato già detto più d'una volta di Garibaldi, la figura risorgimentale più prominente (almeno per quanto riguarda la sua popolarità). Una risposta affermativa pare essere sostenuta dalla cospicua letteratura sulla reinterpretazione del Risorgimento che finì con la costituzione di uno stato centralizzato (una monarchia) non solo con la «liberazione» (o occupazione?) della Lombardia e del Veneto austriaci, del Regno delle due Sicilie, e dello Stato della Chiesa, ma con il prezzo di rovinare l'economia del Sud, quindi di creare la questione meridionale, manifestatasi prima nel fenomeno del brigantaggio, come opposizione al potere del nuovo Stato, poi come problema economico e sociale. Al polo estremo di una tale interpretazione le aspirazioni e le guerre d'indipendenza sono concepite come guerre dinastiche sabaude condotte per la dominazione della penisola, orchestrate magistralmente da Cavour nella situazione internazionale data, approfittandosi persino delle tendenze più radicali, quindi contrastanti con le sue idee, di un Garibaldi o addirittura di un Mazzini, senza avere, d'altro canto, la minima simpatia, a parte i famosi picciotti garibaldini, della popolazione sostanzialmente rurale (ancor di più che nel Centro-nord) e filo-monarchico (ma non alla monarchia del re sardo-piemontese). Il fascismo con la sua attività propagandistica ha guadagnato più simpatie (se meritatamente o meno, è un'altra questione), soprattutto dopo i Patti lateranensi con i quali, in seguito ai decenni di rapporti tesi fra Chiesa e Stato ha ristabilito l'accordo fra i due poteri. Ciò che invano auspicava Cavour («libera Chiesa in libero Stato»), e anche con la legge delle guarentigie non si riuscì ad ottenere.

Questo è lo sfondo della valutazione tuttora contraddittoria delle due epoche che, se hanno qualcosa in comune, è proprio il culto di un mito. Su questo fascismo che nella storiografia sta uscendo dagli schemi dei giudizi

sommari, assumendo nuove dimensioni interpretative, quale appunto l'immagine dell'Italia e degli italiani – su questo fascismo scrisse Gentile il famoso articolo nell'Enciclopedia Italiana (di cui naturalmente parla anche Madarász), poi trascritta e firmata da Mussolini, che edita in forma di opuscolo e come prefazione del nuovo statuto del partito fascista, divenne una specie di catechismo del regime. Gli assassini di Gentile potevano legittimamente ritenerla opera del fautore del fascismo.

Il problema è quello che Madarász formula con le seguenti parole: «*se esistesse una vera ideologia fascista – sono la stessa Enciclopedia Italiana e le opere di Gentile che ne destano seri dubbi*» p. 182). Infatti fra gli autori dell'Enciclopedia troviamo il fiore degli intellettuali dell'epoca, fra i quali Croce o Enrico Fermi, i quali difficilmente possono essere qualificati come fascisti. La voce scritta da Gentile peraltro fu ritoccata perchè non rispecchiava la posizione del fascismo nei confronti della Chiesa, questione che più tardi avrebbe opposto Gentile sia al fascismo che alla Chiesa. La voce dell'Enciclopedia, il *Manifesto degli intellettuali del fascismo* (che valse a Gentile l'allontanamento di Croce), *Origini e dottrina del fascismo*, e i discorsi del 1943 a favore del fascismo (*La mia religione*, *Discorso agli Italiani*) vanno interpretati in tale contesto, per tacere della parte non direttamente politica, bensì filosofica e didattica della sua attività. Altrimenti si corre il rischio di costruire un contro-mito, come avvenne realmente, portando all'assassinio del filosofo. Il merito fondamentale del saggio di Madarász è quello di sottolineare proprio l'aspetto morale della questione, che subito dopo l'evento divise l'opinione pubblica. Non si tratta di giudicare o difendere il fascismo in sé, di sostenere o confutare il ruolo ideologico di Gentile, ma della legittimità di assassinare un filosofo per le sue idee. La frase finale del saggio «chissà, resta una figura viva finché con la sua presenza inquietante provoca domande, risposte, riflessioni» (pp. 192-193) trova una risposta in un passo precedente: «...il potere e l'opposi-

zione (e purtroppo una parte dei suoi [di Gentile] critici e difensori odierni) s'interessavano più dei suoi atti e pubblicazioni politiche e ideologiche che dei suoi saggi magistrali, dei suoi scritti di filosofia, di estetica, delle sue proposte sulla riforma dell'insegnamento, o della rinomata Enciclopedia le cui voci erano firmate anche da antifascisti (p. 183). A mio parere il saggio di Madarász deve intendersi in questo senso: cioè si auspica che l'opera di Gentile rimanga viva più per il suo valore intrinseco che per la sua «presenza inquietante» dovuta alle circostanze della sua morte. A que-

sto punto il saggio, similmente a molti altri del volume, al di là del suo contenuto, diventa esso stesso «fautore» di un nuovo «culto», di una fortuna rinnovata che si basa non più su fattori esteriori, su pregiudizi, su schemi interpretativi inaugurati e spesso irrigiditi col tempo, bensì sull'attenta valutazione della persona e dell'opera dei «classici». Un atteggiamento critico che non dovrebbe essere circoscritto agli studiosi e ai critici di mestiere, ma dovrebbe essere il modo di pensare e di osservare il nostro mondo, passato e presente, proprio di ciascuno di noi.

La poesia di Milo De Angelis

MILO DE ANGELIS

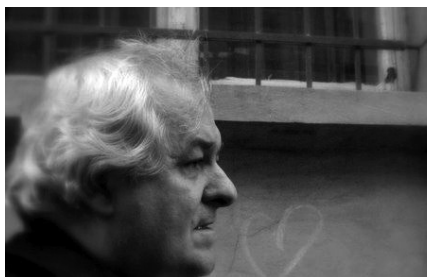
Colloqui sulla poesia, a cura di V. Nicodemo e S. Massari
Milano, La vita felice, 2009, pp.180

MILO DE ANGELIS

Poesie a cura di E. Affinati
Milano, Oscar Mondadori, 2010, pp.263

LUIGI TASSONI

Sembra impossibile che sia sulla soglia dei sessant'anni il *jeune maître* che ha risollevato dal fondo la nuova poesia italiana a metà degli anni Settanta. Così come è incredibile apprendere oggi che le sue *Poesie* (l'Oscar Mondadori curato da Eraldo Affinati) è andato a ruba, tanto che l'editore ne ha manderà in libreria una nuova edizione. Per chi ne voglia sapere di più, la storia di Milo De Angelis, che coincide in tutto e per tutto con la sua poesia, è raccontata in un libro di interviste, a cura di Isabella Visentini, intitolato *Colloqui sulla poesia* (edito da La vita felice, con un DVD curato da Viviana Nicodemo e Stefano Massari). Il libro dei «colloqui» ci aiuta a ripensare un percorso davvero emblematico, arduo e coinvolgente allo stesso tempo. L'incredulità e la possibilità sono le doti per entrare nella poesia di Milo De Angelis, giustamente considerata una delle esperienze indispensabili della nostra contemporaneità. Ogni volta è difficile parlarne, e non perché questo linguaggio sia difficile (lo è, come ogni grande poesia), ma perché corre e s'intreccia al nostro presente: la parola, il verso, sono uncini per la nostra memoria, per il tempo, per la realtà.



Il primo libro di De Angelis, *Somiglianze* (1976), ci dice che proprio la realtà chiama all'ascolto attraverso connessioni, incidenze, ripetizioni, analogie nascoste, ed è in questo profondo corso degli eventi che la parola cerca, come nel dissidio, nella lotta, nella prova estrema della pagina di Dostoevskij, cara al giovane poeta di allora. L'ultimo libro, *Tema dell'addio* (Mondadori, 2005), sconvolge addirittura il tempo della morte, scende a patti con il richiamo letale, e ne inverte il corso ritrovando nel presente l'impronta di chi la morte ha superato, Giovanna, la poetessa estatica e folgorante, com'era il suo sguardo, Giovanna Sicari. Come dice nel libro-intervista,

che è una confessione non autobiografica, il poeta non si volta indietro, e anche se si sente perduto, non recupera nostalgie perché il dolore fa parte della realtà, è raccontabile con la consapevolezza che «luoghi amati e percorsi mille volte con lei appaiono adesso nella loro nudità» (p.80). I luoghi sono nomi in questa poesia, nomi di strade pronunciati come risposta ad un richiamo viscerale e vitale.

C'è un verso che ritorna, ripreso e modificato, in vari momenti dei libri di De Angelis: «A memoria, dunque, a memoria ci siamo tutti». Ecco, la memoria dell'uomo contemporaneo si percepisce al presente, è un saper guardare, ascoltare, toccare la nudità proprio perché è presente. La lettura della poesia di Milo De Angelis è una delle esperienze più radicali e sconvolgenti che possano capitarvi. L'inutilità a cui si dedica il mondo, la sua superficialità di apparenze, è sconfitta, vinta, ribaltata e resa sensata dalla forza della parola, dal suo essere filo teso fra l'esperienza dell'individuo e la provvisorietà della sua sorte. Io sono fra i pochi fortunati raggiunti dai libri di De Angelis prima che siano pubblicati, che arrivano come un messaggio in attesa della responsabilità della risposta: sul percorso che in essi si scopre, e persino sul titolo per la copertina, sempre fondamentale. Esempio lampante è il titolo di un poemetto, *Loceano intorno a Milano*, tradotto anche in inglese e in francese, che fa parte di *Biografia sommaria*, del 1999 (la biografia è sommaria perché non vuole specificarsi nel privato, nell'individuale, è la biografia nella poesia). Ho pensato, tra i primi lettori del testo inedito, che quell'oceano estende la Milano della mente fino ad un confine estremo, fino ad un infinito. Così come scherzosamente Milo diceva quando abitava a Roma, in via Giolitti, vicino alla Stazione Termini, ovvero che Milano si estendeva fin lì, magicamente collegata dalla ferrovia in un percorso che abbreviava la lontananza. Ora, nel libro dei *Colloqui*, De Angelis spiega che la città delle periferie mentali e reali è una «città di naufragi e naufraghi, e mi piace immaginarla circondata da un oceano minaccioso» (p.87). Questa abitudine del collegamento deriva da un felicissimi-

mo paradosso: «La mia vita – dice il poeta all'intervistatore – è invasa dal silenzio» (p.107), che è il silenzio dell'infanzia e delle attese. Tutto il silenzio è il tempo pieno che si concentra e raggruma, e poi fa rumore nella parola, ondula nel verso, taglia il senso, è la necessità essenziale di «collegare cose lontane, di trovare il nesso segreto». Cosa ci riserva il futuro di questo poeta parsimonioso nella scrittura, misurato e travolgente, laborioso e riflessivo? Un'anticipazione del libro che De Angelis ha scritto negli ultimi quattro anni (in uscita da Mondadori a fine anno) il lettore la scopre in questi giorni nell'*Almanacco dello Specchio* (sempre Mondadori), a cura di Maurizio Cucchi. Il capitolo esemplare del nuovo libro ha come soggetto l'«eroe» di questa poesia, «profugo del tempo», lottatore, ala destra, ragazzo della via Pál, adolescente, acrobata, e culmina in una di quelle battute fulminanti che molto costringono a pensare: «La terra appartiene/ a chi l'ha abbandonata» (p.73).

C'è un film di Ingmar Bergam, intitolato *Persona*, che credo anche a Milo piaccia molto, nel quale la protagonista sceglie il silenzio come opposizione, come lotta, come ferita nella realtà, come spazio del proprio esserci. Per Milo De Angelis la parola ritrovata è la parola innamorata di una densità, che lotta perché fa diversa la realtà. «La poesia è una disciplina, è un terreno dove si cerca un estremo di libertà attraverso un estremo di legge» (p.160). Questo *maitre* grandissimo della contemporaneità ci racconta l'indiscutibile ruolo della poesia, la sua «utilità» a tutti i costi, il suo essere grumo e discorso offerto al povero mutismo del mondo.

Lo mostra a largo spettro la seconda edizione del recente Oscar delle *Poesie* di Milo De Angelis (Mondadori, pp.263, Euro 12), curato con un saggio attento da Eraldo Affinati, che arriva come una sorpresa e un'offerta.

L'opera omnia di uno dei maggiori poeti d'oggi fa ripensare alla luce aperta sul fondo dell'infanzia, come ricerca persistente di qualcosa che si dichiara e si sposta dal buio ipocrita di un sentire preconfezionato, riconosciuto per convenzione nell'esistenza. Il

pensiero quotidiano, la percezione a più sensi, la voce interrogante e cadenzata danno un respiro differente alla parola di De Angelis, una parola che ha saputo reintegrare nel discorso il silenzio come formatore del ritmo e del senso. Quando si aggiorneranno i criteri metrici della poesia contemporanea, si saprà meglio di questo ritmo deangelisiano, obbediente e trasgressivo, sillabato e *en prose*.

Il protagonista di questa poesia è chi è stato bambino silenzioso, concentrato nell'accumulo del dicibile dentro di sé, nel trattenerlo al di qua del mutismo, per poi all'improvviso farlo esplodere con il numero giusto delle sillabe. Oltre la reinvenzione della metrica, una metrica scandita da pausa e sintassi dichiarativa, una metrica che sospende la dizione per introdurre il senso affermativo della frase, oltre vi è il demone variantistico che rimette in gioco quotidianamente, sul tavolo del poeta, interi nuclei, enunciazioni, schegge idiomatiche, e cambia aspetto e logica al discorso, accarezzando contropelo la curva del tempo e dell'assoluto.

Quel che è scritto è scritto perché sia riscrivibile: la poesia di De Angelis è un viaggio nella metamorfosi fedele non al rigore del significare ma al dubbio della differenza, della prova di avvicinamento a lontananze solo qui immaginabili, sul foglio, lungo il testo. L'infanzia del bambino silenzioso apre alla scoperta di un mondo che contiene in sé associazioni visive e percettive che il lettore impara a conquistarsi. C'è in esse una sorta di eroismo della scrittura che porta il poeta a scegliere di immaginarsi a giocare e combattere con i ragazzi della via Pál piuttosto che con Pinocchio. Di queste due diverse concezioni, fra agonismo e moralismo, molto si potrebbe dire, ma valga qui accennare al fatto che l'infanzia emersa nei frammenti crudeli e incantati di questa poesia di un ragazzo della via Pál è segnata dal riconoscimento della perdita irrimediabile come formazione della coscienza dell'io. Il libro con cui esordì De Angelis a venticinque anni nel 1976, *Somiglianze*, va inteso come fulminea chiave per tutta la sua poesia futura, consistente nei sei libri di oggi, e nel prossimo imminente che già gli amici hanno assaporato in forma non defi-

nitiva e nel suo senso agonistico, di una vita in contrappunto, che nega pace all'idiozia della superficialità e della leggerezza. «Somiglianze» è allusione metatestuale al modo di questo linguaggio, perché le somiglianze che ancora oggi la poesia di De Angelis sperimenta sono forme che rinviano a qualcosa di non presente intuitivamente, di differente, di lontano, eppure possibile, segreto, nevralgico. Sono le somiglianze direttamente derivate dai simulacri di Lucrezio, simulacri che erano aspetti visivi poggiati su sostanze aperte, e che si aprono ad una misura immaginaria. A differenza di Leopardi, per il quale la scrittura stessa è il simulacro nel quale è inscritta la fragilità resistente del referente, come io e come mondo, per Milo la scrittura indica e puntella con il suo stilo i tratti di simulacri-somiglianze di un mondo a cui si solleva il velo, e che sopravvive nel suo essere svelato in un certo istante. Dal lupo che «è ancora sotto la coperta/ e occorrono mille domande per capirlo», dei primi versi di *Somiglianze*, agli ultimi, indimenticabili versi di *Tema dell'addio* (2005), dedicati al canto del cigno per l'arciere perduta, la nostra stessa esistenza vuole essere affidata al riavvicinamento delle cose sotto le cose, come giocattoli diversi ma per noi somiglianti: «tu, filo di voce, / canta il bel raggio/ sepolto nelle parole, la scapola, / la mungitura, la fitta, gli antichi/ numeri di telefono». Possibile che adesso, a lettura ultimata della poesia di De Angelis, del suo mareggiare variantistico, del suo angelismo analogico, questa segreta natura delle sostanze del quotidiano, delle domeniche, delle mattine, dei mesi, delle ore in cui aprono le edicole, dei passi e delle misure delle atlete, si facciano vedere, si facciano ascoltare, si avvicinino comunque, anche alla irrinunciabile paura del lupo che è ancora sotto la nostra coperta.

Scriva Lucrezio nel *De rerum natura*, tradotto da De Angelis (IV, 1093-1104): «Di una pelle delicata, di un viso affascinante, nulla è dato far entrare in noi, se non immagini, labili immagini, miserabili immagini che il vento dissolve». Il fatto è che questa poesia può farle entrare in noi, somiglianti a noi queste immagini, e proteggerle dal vento, dal tempo.

L'alta fantasia di Dante

MIRA MOCAN

La trasparenza e il riflesso. Sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale

Mondadori, 2007, pp.217, € 18.

LUIGI TASSONI

Fra gli studi dedicati a Dante negli ultimi anni, quello di Mira Mocan, studiosa romana e ricercatrice all'Università Roma Tre, ha il pregio di sondare con attenzione peculiare un vero e proprio patrimonio lessicale, fornendo numerosi esiti interessanti alla dantistica e alla medievistica, e nella fattispecie valutando un nodo tanto appariscente quanto affascinante che è quello della concatenazione fra i campi semantici dell'amore, della conoscenza, e della metafora connessa al vedere in tutte le sue implicazioni funzionali e oggettive. Ne è ottimo esempio l'avvio del primo capitolo, che, sulla scorta di un implicito suggerimento tratto da Starobinski (qui si cita il volume su Rousseau, ma egualmente utile sarebbe stato un riferimento alla poetica de *L'oeuil vivant*), parte dall'interpretazione del sema *considerazione*, come proveniente in copiosa dimostrazione dalla lirica trobadorica, sottolineato da Dante nell'Epistola a Cangrande, e ovviamente con il pensiero alla figura e all'opera di Riccardo di San Vittore, come autore, fonte e personaggio della *Commedia*, fra altre fonti, tracciati ipotestuali e figure agenti all'interno della dinamica narrativa delle tre cantiche.

Non ultima fra queste presenze ipotestuali, attentamente studiata nel volume di Mocan, è quella di Guido Cavalcanti, responsabile di far da riferimento «forte» alla sequenza interrelata amore-conoscenza-visività, sulla base della canzone *Donna me prega* (se ne veda l'analisi alle pp. 24 e sgg.). In questo contesto Dante risulta responsabile di un'accentuazione della capacità di considerazione di Riccardo, come guida autoriale, in direzione dell'immagine luminosa (e pericolosamente abbagliante) del sole-dio come massimo fattore conoscitivo, per definizione non visualizzabile, non raggiungibile, e dunque non rappresentabile e non raccontabile. Dante invece ci racconta il progressivo avvicinamento a quella *riflessione*, intesa giustamente in questo studio come riflesso di un raggio su uno specchio anche equoreo (p.89), tale che la riflessione possa implicare, seguendo anche le leggi degli studi ottici, come percezione visiva, ovvero illuminazione, ovvero conoscenza, là dove il sensibile e il corporeo trovano complemento. Ora, proprio in vista della chiave di questa attentissima analisi, che mi duole di non poter riassumere in tutte le sue accat-

tivanti sfaccettature argomentative, l'associazione con l'*alta fantasia*, che ricorre solo in due luoghi della *Commedia* (Purgatorio XVII, 25; Paradiso, XXXIII, 142), ricorda alla nostra mente intertestuale la lettura interpretativa che ne fece Italo Calvino, sia in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (il capitolo dello speculatore, collezionista di strumenti catoptrici), sia nelle *Lezioni americane*, là dove ciò che piove dentro l'alta fantasia è interpretato come frutto di un'azione materiale, di percezione della stessa fantasia immaginativa. Peccato che Calvino non potesse conoscere, per ovvi motivi cronologici, queste pagine della giovane studiosa di Dante, perché avrebbe saputo che al particolare dell'*alta fantasia* sono legati diversi motivi anche per lui seducenti. Ovvero che, nel caso della citazione nella scena del Purgatorio XVII, come «luogo più alto della mente» in senso gnoseologico, speculativo, fisiologico, fisico, ma basato sull'individuazione del *phantasma*, e scisso da un supporto materiale (pp.116-119). Nel contesto dell'ultima cantica del Paradiso, invece, le cose cambiano con una combinazione complementare: segnala la caduta, la messa in crisi, la resa, della forza immaginativa (e gnoseologico-speculativa), di fronte all'incommensurabilità del referente assoluto che è Dio, in partenza inguardabile,

invisibile, abbagliante, ma percepibile (pp.148-153). Solo così si riesce a ripercorrere narrativamente la distanza effettiva, ed effettivamente medievale, fra il segno verbale, impegnato nella rappresentazione visiva, e il referente massimo e più alto per la parola umana che è, in questo caso, Dio. In questo senso Mira Mocan ricorda un sottilissimo parallelismo (creato da Colaiacomo) fra il passaggio dall'umano al divino per Dante simile al passaggio dal finito all'infinito per Leopardi. Solo che, specificherei volentieri, l'infinito leopardiano è un infinito materico, percepito modernamente con l'occhio della mente, e implica un paragone, un confronto, una comparazione, senza i quali sarebbe impossibile il ritorno al finito, e la concezione non autodistruttiva dell'io che, infatti, emerge con il piacere del naufragio, che tanta scuola avrebbe prodotto nel corso del Novecento (prima di tutto in quell'Ungaretti, eccezionale lettore anche di Dante).

Prendendo, dunque, in considerazione il percorso analitico e scientificamente accorto del libro di Mocan, sono lieto di proporla all'attenzione dei colleghi della giuria del premio Papahagi perché opera degnissima di questo premio, in piena sintonia con l'opera critica di Marian Papahagi, e con il suo impegno.

Le teste scambiate

EMANUELA NAVA
Le teste scambiate
Milano, Piemme Junior, 2010,
pp.135, € 8

LUIGI TASSONI

Comunemente l'infanzia nella letteratura per bambini è guardata di là dal limite già superato del mondo dei «grandi» che sono diventati scrittori. Pochi narratori riescono a mantenere attivo nella scrittura quell'indefinibile fermento di desideri, incomprensioni, inquietudini, sogni, paure, fantasie, turbamenti, che danno all'universo infantile il suo giocoso e pericoloso impegno. Fra questi rari scrittori, Emanuela Nava ha conquistato il suo esigente pubblico con un linguaggio che è davvero attraente anche per i grandi. Il più recente racconto, in una lunga serie che i giovani ascoltatori e lettori conoscono bene, si intitola *Le teste scambiate* (Piemme Junior, pp.135, Euro 8), un libro che definirei adatto ad un'età che va dai 7 ai 97 anni. Il protagonista ne ha solo nove di anni, e racconta in prima persona la propria credibilissima incredibile storia nata da un crudele problema: non già solo la paura, che ci accomuna tutti, ma il fantasma che si chiama paura della paura. Ludino, ovvero Ludovico, è attanagliato dal terrore di farsi male, giocando, s'intende, come ammonisce la preoccupata voce materna, in una rassegna volutamente iperbolica: «La mia mamma me



lo aveva sempre detto: 'Ludino, prima o poi farai una brutta fine'. Da quando avevo tre anni mi propinava un campionario completo dei più disgustosi incidenti che mi sarebbero potuti capitare: 'Sprofonderai nelle sabbie

mobili, ti porterà via il fiume, ti spunterà la coda, ti cresceranno i peli fra le dita, sarai rapito da un cannibale, sparirai tra le fauci di un cocodrillo» (p.7). (Per inciso, campionario volutamente esagerato e linguaggio impeccabile e ironico di un Ludino che narra ben sopra all'altezza dei suoi nove anni, anche se perfettamente calato in essi). Eppure la sua avventura di pericoli e meraviglie Ludino la vive fino in fondo. Precipita nel buco profondo e buio d'un tempo senza tempo, incontra creature carismatiche (come la trota a quattro zampe in attesa di evolversi), e creature infide (come il grande serpente), o materne (l'orsa), oppure sagge (il leone), per citare alcune tappe di un cammino, senz'altro per noi debitore a Kim, a Mowgli, ad Alice, ma anche a Dante, che attraversa luoghi affascinanti, come il bosco bianco degli allocchi, e immagini terrificanti, come l'altura della gigantesca pianta carnivora. Il nostro eroe incontra persino i bambini non nati, tema di un altro bellissimo libro di Emanuela Nava, *Kuri Kuri* (Salani, 2004), che scherzano in attesa di scegliersi i genitori; e addirittura, con l'aiuto di una lumaca incantevole, vede i suoi antenati specchiati in un laghetto magico, i nonni dei nonni dei nonni, che sono lì e sono ovunque come in un mormorio intorno alla vita. Ma la sorte più sorprendente per Ludino è quella di scambiare per poco la propria testa con quella dell'amato-odiato amico Leo che con lui condivide inaspettatamente il viaggio nel mondo infero.

Ed è uno scambio che gli apre gli occhi proprio perché delude le aspettative inizialmente azzardate, e ha l'effetto di ridimensionare le ipotesi e gli alibi del bambino (del tipo: l'erba del vicino è sempre la più verde). Alla fine il nostro piccolo eroe, come il segreto talismano che gli rimane in tasca, impara a considerare che la paura in sé non è un male, in quanto gli appartiene, e anche che farsi male non sempre è una tragedia inutile. E impara anche a conservare il valore degli amuleti, che sono come consigli da portare con sé, e soprattutto ad ascoltare ciò che intorno a lui ha una voce, un suono, un sussurro: «Mentre salivo, udii di nuovo le solite voci: soffi e mormorii che parevano sospingermi lontano. Nascosi la mano in tasca e accarezzai piano la scatola di metallo dorato con la pietra verde incastonata sul coperchio» (p.135). Così termina la storia di Emanuela Nava, che è un grande racconto, naturalmente non solo per bambini, narrato con voce distesa e diretta, chiara e amichevole, e a tratti tanto profonda da ricordare da vicino il Calvino degli *Antenati* e il Günter Grass del *Rombo*. Narrata, insomma, dal luogo affascinante e spaventoso posto al di qua del limite che ci separa dall'infanzia. Raccontarla, oggi, è un compito arduo nell'era passiva delle tecnologie: Emanuela Nava lo fa ricordandoci che sullo sfondo sta il nostro presente investito dall'impero dei suoni e delle immagini, e spesso dall'impossibilità di comunicare. Ma come si potrebbe averne paura?

Da padre a figlio. Fiabe e leggende popolari magiare

MELINDA TAMÁS-TARR-BONANI
Da padre a figlio. Fiabe e leggende popolari magiare.
Edizione O.L.F.A., Ferrara, 2010.

NIKOLETT TÓTH

Melinda Tamás-Tarr-Bonani, nata in Ungheria e residente in Italia (Ferrara) da poco meno di trent'anni, è docente di Ungherese e di Storia, è giornalista e pubblicista, traduttrice, interprete e lavora come mediatore culturale e linguistico. In Italia ha ricevuto più di trenta premi letterari; fra le sue opere troviamo racconti, poesie, saggi, articoli di critica letteraria e giornalistici in riviste e antologie.

Nella presente opera dell'autrice, intitolata *Da padre a figlio. Fiabe e leggende popolari magiare* troviamo 23 storie scritte in italiano, ma ambientate nella cultura e storia ungherese. È questo il motivo che rende queste favole differenti dalle fiabe universali, conosciute non soltanto in Ungheria, ma anche in altri paesi.

La parola *favola* – latino *fabula* – deriva dal verbo «fari» che vuol dire «raccontare». Anche nell'ambito ungherese si usa dire «fabula» ma soprattutto nelle istituzioni scolastiche. Nell'uso comune chiamiamo *mese* le storie i cui protagonisti sono fate, nani, mostri, giganti, folletti che spesso parlano nel linguaggio dell'uomo. *Mese* deriva dal verbo «mesélni» che vuol dire «raccontare».

Nel mondo fantastico delle favole, anni fa, raccontate dalla gente seduta accanto al fuoco, col passar del tempo cominciava ad evolversi sempre di più il ruolo educativo indirizzato ai lettori. Oggi le favole occupano un posto rilevante sia nella didattica dell'asilo che in quella scolastica. Come dice Bruno Bettelheim, le fiabe sono un importante sostegno pedagogico nell'educazione dei bambini influenzando emozionalmente e formalmente il periodo più delicato della loro crescita. Il linguaggio delle favole, cioè della fantasia, è simile a quello dei bambini, il che risulta da parte dei bambini come una facile identificazione con i personaggi delle storie; e non per ultimo i ragazzi imparano a formare in sé stessi la sensazione dell'empatia. Leggendo le fiabe i ragazzi incontrano alcuni principali problemi umani così vengono motivati di affrontare i problemi e le difficoltà della propria vita.

Le favole di Melinda Tamás-Tarr-Bonani danno la possibilità al lettore di conoscere un po' la cultura e le tradizioni del popolo ungherese. L'autrice, mantenendo le forme generali delle favole, usa un linguaggio semplice,

ricco di modi di dire, con dei famosi detti popolari come p.es.: «Dove era, dove non era; c'era una volta...», «... e vissero felici felici per tanti anni», «Chi non mi crede, per verificarlo, faccia una ricerca»!, «Hai la fortuna ad avermi salutato cortesemente», «... e fecero una gran festa nuziale che durò per sette giorni e sette notti»; anche in queste favole leggiamo qualche volta «camminò, camminò...» tale formula rende più lunga la storia e mantiene l'attenzione dei lettori. Le favole, fra le quali mi limito a menzionare solo alcune famose come: *La guardiana delle oche che diventava regina*, *Matyi delle oche*, *Ilona Fatabella ed Árgyélus*, *Il pecoraio dagli occhi a stella*, creano un mondo simile alla realtà dove c'è posto per cattivi, buoni, furbi e ignoranti, stupidi, coraggiosi, saggi ecc. con una fine allegra, dove «vincono» le persone brave e oneste. Come anche nella realtà, anche nelle favole sono presenti delle regole non scritte come l'importanza della famiglia, il rispetto verso i più grandi (di età), il ricambio di un favore o nel caso contrario la vendetta. Vengono premiati sempre i personaggi intelligenti e quelli che per il proprio interesse sanno approfittare dell'ignoranza altrui. Ma non dobbiamo andar lontano per trovare esempi simili, solo in un contesto diverso, anche nelle storie del Decameron di Boccaccio, basti pensare al carattere di Calandrino, sciocco, ignorante, che crede tutto e si può prenderlo in giro facilmente, come anche il Döbrögi, facile preda di Matyi dalla mente acuta ecc ecc.

Chi riesce a rivelare i significati nascosti di queste favole, vede come tutte le azioni si ba-

sano sulle reali situazioni di vita umana e sul comportamento umano. Fra i suoi diversi pregi, l'opera di Melinda Tamás-Tarr-Bonani sar molto utile anche per i ragazzi ungheresi che studiano la lingua italiana siccome il modo di raccontare dell'autrice (tempo verbale, uso dei modi di dire, dei nomi ecc.) rivela dei problemi molto interessanti anche per quanto riguarda la traduzione dall'ungherese all'italiano (per esempio non tutti saprebbero come tradurre in italiano «Az óperenciás tengeren is túl» che secondo la scelta dell'autrice sar «Al di là degli Oceani»).

Le leggende della seconda parte del libro raccontano delle storie legate alla storia ungherese come per esempio *Il patto di sangue*, *La corona ungherese*, *Il re Mátyás ed il maestro-cantore*, *A Buda solo una volta c'era il mercato di cani* o *L'assedio di Eger*.

Le storie del libro possono essere interessanti per tutti, indipendentemente dall'età: per i piccoli, che stanno cominciando a conoscere il mondo e se stessi, per gli adulti, cresciuti ascoltando e leggendo queste favole che ricordano con piacere, e non per ultimo per i ragazzi più grandi (anche se oggi sembra strano o imbarazzante per un adolescente leggere delle favole), che ormai fanno parte di una nuova generazione, per la quale il problema del mistero e della ricerca delle strade giuste, possono essere trovati soprattutto nelle avventure, per esempio di Harry Potter, o altre creazioni di moda «troppo» moderne, dette letterarie, dei cui pregi e scopi didattici e pedagogici non possiamo parlare – a causa della mancanza degli stessi.