

# NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA  
DELL' ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA

NUMERO 2

La rivista "Nuova Corvina" intende promuovere gli studi di italianistica, favorendo l'interscambio e la circolazione del pensiero tra gli italianisti ungheresi ed i colleghi operanti negli altri Paesi

Sul frontespizio:

Maestro lombardo-milanese: Ritratto di Mattia Corvino.  
Budapest, Galleria Nazionale Ungherese.

Rivista annuale di italianistica pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria

Comitato di redazione:

- HOFFMANN Béla      Responsabile del Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero "Berzsenyi Dániel" di Szombathely
- NEMÉNYI Kázmér    Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi "Janus Pannonius" di Pécs
- PÁL József          Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi "József Attila" di Szeged
- SZABÓ Győző        Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi "Eötvös Loránd" di Budapest

La Direzione si scusa con i lettori per gli eventuali errori di stampa.

Ogni collaboratore si assume la responsabilità dei suoi scritti. Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Gli italianisti interessati a ricevere in omaggio il Numero 1 e 2 della rivista potranno indirizzare la loro richiesta a:

**Istituto Italiano di Cultura**  
1445 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

Stampa: **KÓDEX** GMK., Ungheria - 1139 Budapest, Petneházy u. 31.  
Budapest, settembre 1994

Si ringrazia vivamente la Fondazione SOROS per il contributo offerto ai fini della pubblicazione del presente numero.

Őszinte hálánkat fejezzük ki a SOROS Alapítványnak e szám megjelenéséhez nyújtott támogatásért

L'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria è vivamente lieto di proseguire la pubblicazione della presente rivista.

I saggi e contributi forniti dagli italianisti ungheresi e dagli studiosi italiani sono risultati numerosi e tali da confermare l'interesse all'iniziativa editoriale.

Il presente numero è dedicato alla memoria del Prof. Giulio Herczeg, recentemente scomparso, lasciando un vuoto incolmabile fra tutti noi.

L'intensa attività espletata dal Nostro, al fine di promuovere la conoscenza dell'italiano in Ungheria, contribuirà senza dubbio a fornire alle nuove generazioni di studiosi un valido ed importante esempio di riferimento.

**Prof. Giuseppe Manica**

**Direttore dell'Istituto Italiano di  
Cultura per l' Ungheria**

## ASPETTI COMUNI E DIFFERENZE IN DUE PREDICATORI BAROCCHI: SEGNERI E PÁZMÁNY

Una breve comparazione sul piano stilistico e del contenuto fra i due grandi predicatori, italiano il primo e ungherese il secondo, non si limita ad essere una semplice curiosità, ma, sotto un determinato punto di vista, può risultare, se non estremamente importante, almeno abbastanza significativa.

Un esame stilistico in questo senso, per quanto esso sia veloce e superficiale, può da un lato mettere in luce fattori che vengono ad essere quasi un riflesso dei tempi, e dall'altro, riportare in modo molto chiaro e preciso determinate strutture del pensiero e programmi ideologici e sociali ben determinati.

Per quanto riguarda l'Italia, limitiamo il nostro esame al solo Segneri, per due motivi ben precisi. La prediche del Bartoli, in occasione di un naufragio, andarono perdute, e Cambi, il più grande oratore dell'epoca, non ha mai messo su carta i suoi discorsi alle folle. Per essere più precisi, i suoi discepoli hanno registrato le prediche, ma i manoscritti non sono ancora stati studiati. L'altra corrente stilistica italiana dell'epoca, la cosiddetta scuola analogica, ha prodotto solo aborti letterari, di cui non vale nemmeno la pena di parlare. Ci occupiamo poi della predicazione, tralasciando di proposito la trattatistica, perché la prima si rivolgeva a tutto il popolo, senza esclusione alcuna di classe.

E' proprio in questo periodo che avviene il più ampio e grandioso tentativo di riconquista cattolica che mai sia partito da Roma, dopo quello di San Filippo Neri. Non è quindi un caso che sia Segneri, sia Pázmány, appartenessero a quello stesso ordine dei Gesuiti, il quale aveva elaborato un programma molto particolareggiato e obiettivo. Prescindendo dalle differenze, per così dire, naturali, molti sono gli aspetti che uniscono i due predicatori per quanto concerne gli ambiti dello stile e degli argomenti. In primo luogo gli elementi comuni ad entrambi e destinati a stupirci sono la solennità barocca delle immagini e lo stile traboccante di pompa, e di sentimento. Proprio in questi elementi stilistici risiedono la straordinaria forza e la trionfante vitalità della Controriforma. La riuscita del programma è assicurata dalla diffusione delle prediche in ambiti estremamente ampi, che comprendono certamente anche i larghissimi strati dei diseredati, ai quali, quasi a conforto della

squallida ed insanabile miseria, si dovevano portare le immagini della visione di un cielo risplendente, di un cielo finalmente raggiunto, in cui regnano la gloria e la luce. In realtà lo scopo vero è quello di innalzare e magnificare in tutta la sua pompa la Chiesa di Roma. Tutto lo sfarzo barocco in questi casi è asservito a questa unica finalità: circondare di un'aureola di gloria Santa Romana Chiesa che, vincitrice, si alza al di sopra di ogni meschinità al di sopra di ogni volgare lite. Questo tipo di difesa "in attacco" caratterizza del resto il comportamento della Chiesa di Roma quasi in ogni tempo.

Le frequenti citazioni latine, unitamente ai numerosi riferimenti agli auctores latini, (per quanto concerne i soli italiani, anche le reminiscenze di carattere mitologico), sono tratti comuni agli autori dell'epoca, e quindi anche ai due da noi considerati, e ci pongono di fronte a problematiche di tipo nuovo riguardanti il loro significato. Esistono però differenze molto radicali, dovute essenzialmente al fatto che i due oratori sono attivi in territori completamente differenti per motivi storici, culturali ed economici. Segneri predica in Italia, paese in cui la Riforma non ha trovato praticamente un seguito degno di questo nome. Qui il vero nemico da battere è una tradizione di libero pensiero, talmente radicata da essersi trasformata in un reale habitus mentis. Qui, in Italia, la cultura è stata per secoli essenzialmente laica, anche se erano stati spesso alti prelati a contribuire allo sviluppo delle nostre arti. In questo modo sono stati parte attiva nella creazione di quello stato di dominio della razionalità e della laicità spesso irreligiosa. E' una cultura che riconosce le proprie radici non nel mondo cristiano, ma in quello greco e romano. Ora è proprio la Chiesa della Controriforma che scende in campo per portare a termine la sua lotta contro il disinteresse diffuso, per pervenire all'assoggettamento radicale di quella cultura che era qualcosa di distinto da essa. In altri termini, poiché la Chiesa di Roma, anche se duramente colpita dalla Riforma e dalle sue conseguenze, nonostante tutte le obiezioni di carattere morale e ideologico, non riesce a rinunciare alla „parte classica" della cultura, perché la sente propria, la riduce al livello di ancilla, considerandola però parte integrante di se stessa, anche se notevolmente subordinata. Per tutti deve risultare indiscutibilmente chiaro che l'unica direttrice autorizzata della cultura è esclusivamente la Chiesa di Roma. La presenza di frequenti reminiscenze mitologiche nelle opere dell'epoca sta appunto a significare questo duplice scopo di recupero e di giusto e corretto imbrigliamento della cultura classica.

Per Pázmány questa problematica è molto meno essenziale, mentre invece nelle sue prediche rivolte alla confutazione di un mondo protestante, al posto delle citazioni di carattere mitologico, troviamo i riferimenti a passi biblici.

Il predicatore non può evidentemente non tener conto che la riforma rivolgeva al mondo cattolico il rimprovero di non voler istruire le masse alla lettura dei sacri testi. Pázmány, insomma, si arma delle stesse armi di quegli avversari che lo premono realmente. Se vogliamo, Segneri si arma degli argomenti del suo reale avversario: il mondo del libero pensiero; Pázmány di quelli del suo nemico: la Riforma, con la sua continua attenzione alla lettura diretta dei testi biblici. La conoscenza della cultura classica e della Bibbia devono però essere opportunamente mediate.

Siamo tuttavia in un'epoca di gravi scontri, non solo verbali, tuttavia il tono polemico che mutua accenti fortemente tridentini ad entrambi gli scrittori, assume forme diverse. Mentre la predicazione di Pázmány risulta più fredda, più misurata e quindi anche più razionale, Segneri, sotto determinate scelte stilistiche particolarmente irruenti e a volte esaltate, nasconde una complessità ed una inaudita pregnanza, proprie di una predicazione quanto mai logica e ponderata.

Pázmány inizia le sue prediche con una serie, potremmo dire, con una raffica di domande che si susseguono senza posa. Si badi bene che esse non sono affatto retoriche, come qualcuno ha potuto credere erroneamente. Sono domande inquietanti, domande a cui difficilmente si può rispondere, o che forse non possono nemmeno trovare una risposta. Eppure sono domande precise, incalzanti, che riflettono spesso i toni dell'Inquisizione. Il ritmo di entrambi i predicatori è veloce, il corso del pensiero precipita preciso verso la fine, non esistono dettagli inutili. Tutte le parti della predica hanno una loro funzione organica e sono indispensabili particolari integranti di un sistema. Come abbiamo detto, le differenze scaturiscono soprattutto dall'ambiente diverso. Segneri sente la necessità di creare intorno a sé un'atmosfera alla Savonarola; vuole opprimere l'uditore, vuole dominarlo e ridurlo ad essere piccolo piccolo, insignificante, completamente trascurabile come entità. Pázmány non ricorre a questi mezzi, ma ciò che è essenziale non cambia. Savonarola nelle sue prediche si era rivolto solo ai poveri di spirito, i rappresentanti della Controriforma si rivolgono invece a tutti, a tutte le classi sociali. Savonarola aveva ordinato ai suoi poveri di spirito di non occuparsi delle cose del mondo, dei valori transeunti; i predicatori della

Controriforma prendono atto della divisione in classi, in ricchi e poveri. Non pretendono neanche mutamenti nel campo materiale. La ricchezza, il grande nemico, l'ostacolo all'ingresso nel regno dei cieli, ha perso molto della sua carica negativa e non separa necessariamente l'uomo dalla salvezza. Nella mentalità della controriforma il povero non invidia il ricco, gli chiede solo il superfluo, per non essere troppo povero, per non morire inevitabilmente e inutilmente di fame. Il povero è quasi un oggetto utile: dà modo al ricco di praticare il bene, e quindi di salvarsi. Al di là di ogni polemica considerazione, è solo l'ammissione di fatto che le classi sociali esistono, che i ricchi e i poveri esistono ed esisteranno sempre. Quindi è meglio adattarsi a questa realtà e cercare di sopravvivere come possibile. Tutto questo desiderio di una certa solidarietà sociale viene riassunto nella citazione evangelica: „Signore, è bene che anche noi abbiamo...”

Non è compito mio ricercare le cause e le motivazioni della politica del tempo. Vorrei invece sottolineare come la politica del tempo si colori fortemente delle raffinatezze stilistiche dell'epoca barocca; Pázmány, con il suo tono calmo e distaccato, ma tuttavia assai deciso, è in grado di sedare, anzi, anche di prevenire le tensioni di classe, facendo appello a tutti gli strati della popolazione in nome di una superiore solidarietà nazionale, in nome della comune lotta contro i Turchi. In Segneri che lotta contro un nemico, un nemico non fisico, bensì ideologico ma, dal punto di vista religioso, altrettanto importante quanto pericoloso, perché esiste da secoli come forma mentis di libero pensiero, la predica, ben orchestrata, fa appello alla ragione per sbaragliare la ragione stessa. Ricordiamo ad esempio la predica in cui cita la vicenda di un ricco che viveva more uxorio con una donna perduta. Per conquistarsi il Paradiso è pronto anche ai più disumani sacrifici. Ma alla donna che, svergognatamente, lo assiste con dedizione assoluta, non riesce a rinunciare, e si perde. E' inutile accusare Segneri di insensibilità, grettezza, come hanno fatto i critici. Segneri crea sapientemente la situazione per dare la stoccata finale: nonostante la dedizione, l'amore, il sacrificio a volte superiore all'umano dimostrati dalla donna, nonostante l'intrinseca bontà e generosità disinteressata dell'uomo, al di fuori della Chiesa non c'è salvezza.

Se entrambi i predicatori, con i loro frequenti riferimenti alle scienze reali, in obbedienza ai dettami stilistici dell'epoca, appaiono veramente moderni e in sincronia con lo sviluppo delle conoscenze, essi tuttavia si prefiggono di dimostrare che, dopo tutto, le scienze

non valgono proprio nulla. Importanti sono la fede e l'obbedienza alla Chiesa che ci dirige verso la salvezza con le sue parole chiare e infallibili.

Segneri, per calmare la fortissime tensioni di classe e potersi rivolgere a tutti, deve far nascere un'isteria collettiva adatta a favorire una nuova lievitazione dello zelo religioso che, se non era quasi del tutto cessato, ristagnava assai. In relazione a quanto affermato, possiamo ricordare l'episodio verificatosi a Bologna nel 1676. Il predicatore, per dare esempio di una penitenza edificante, dopo il suo discorso davanti ad un pubblico enorme, si pungeva con spilloni acuti e molto penetranti, mentre la folla dei fedeli lo accompagnava fustigandosi. Pázmány, in una situazione più difficile, con il nemico turco all'esterno e il nemico protestante all'interno dei confini nazionali, non poteva abbandonarsi a questi tipi di comportamento, così grandiosi nella loro teatralità. Deve mantenere accenti più sobrii, raziocinanti e pacati. In questo senso può essere considerato una forza positiva e attiva di un cattolicesimo di tipo nazionale, che può creare un nucleo di unità nel motivo della lotta comune contro il Turco. Segneri, per dare un contenuto fondato sull'apparenza della realtà, come abbiamo visto, racconta avvenimenti che potrebbero veramente accadere nella vita quotidiana.

Quindi, in entrambi i predicatori, si riscontra un desiderio di contretezza. Sempre con le dovute differenze, possiamo individuare altri tratti comuni. Pázmány, ad esempio, congeda il pubblico con un tono sereno e pacato. Segneri è invece teatrale: si getta a terra e chiede a Dio di ucciderlo se, con la sua predica, abbia eventualmente recato danno a quelle masse a cui voleva giovare. Oppure chiede a Dio, come risultato dei suoi sforzi, di dargli un'anima, un'anima sola per la salvezza. E tutto questo di fronte ad una folla di 20.000 persone in delirio, accorse da ogni dove per ascoltarlo! Sembrirebbero due tipi di comportamento completamente antitetici. Non si può dire che in un certo senso non lo siano, ma esiste in essi un'unità, data dal fatto che, dopo la predicazione, per il pubblico di entrambi non esiste più uno spazio che permetta discorsi o osservazioni di carattere individuale. Tutti e due gli oratori hanno ampiamente spiegato ogni concetto, hanno illuminato ogni dettaglio e si sono soffermati a fugare ogni possibile dubbio. Respinte le obiezioni, la lotta morale ha già avuto luogo nel corso della predica e non si ripeterà. E, quello che più conta, non si ripeterà neanche nell'animo dell'uditore, una volta che egli si ritrovi solo con se stesso. Questo è un mezzo attivo e sicuro di

garantire l'ortodossia cattolica e di prevenire qualsiasi forma di possibile deviazione che si colora di eresia. In un fosco periodo di roghi e di streghe, nel campo protestante come in quello cattolico, la Chiesa di Roma tenta con ogni mezzo di proteggere l'ortodossia nel suo mondo, cercando di fugare qualsiasi possibilità di scorretta interpretazione o di dubbio.

E' proprio in queste coincidenze dottrinali e programmatiche, in queste finalità di edificazione e di educazione allargata che si dimostrano le maggiori e più interessanti affinità fra questi due principi dell'oratoria sacra nel corso del XVII secolo.

**MARIA TERESA ANGELINI**

## AUTENTICO E INAUTENTICO NE *LA PARETE* DI MARLEN HAUSHOFER

„Qui non c'è contrasto fra un mondo vero e un mondo apparente: c'è solo un mondo, e questo è falso, crudele, contraddittorio, seduttore, senza senso... Un mondo siffatto è il mondo vero. Noi abbiamo bisogno di menzogne, per riportare la vittoria su questa realtà, su questa verità, ossia per vivere...” (F. Nietzsche, *La volontà di potenza*.)

Dall'inautenticità all'autenticità. Sembra questo l'itinerario descritto da Marlen Haushofer ne *La parete*, percorso che porta in sé, però, già le stigmate del disastro, in quanto il testo inizia con la confessione di uno scacco: „Non scrivo per il gusto di scrivere; vi sono costretta dalle circostanze, se non voglio perdere la ragione”.

Dimensione inautentica; dimensione autentica; passaggio dall'una all'altra; scacco finale: è questo lo scenario in cui ci muoveremo e che tenteremo di analizzare e descrivere. Ma andiamo con ordine. Inautenticità e autenticità sono termini che ci scaraventano d'un balzo all'interno del perimetro del pensiero heideggeriano, ma è, questo, un luogo che la Haushofer ama frequentare. Infatti, è facile cogliere un parallelismo tra il mondo in cui la scrittrice situa la protagonista prima della comparsa della parete, dove l'esistenza è "un'opprimente abbondanza di preoccupazioni e di doveri", dove le convenzioni sclerotizzano ogni iniziativa, la noia „rimbomba" e le conversazioni si muovono attorno a „lunghe descrizioni di maschere cosmetiche, pellicce di visone e collezioni di porcellane", e la dimensione inautentica del „Man" proposta da Heidegger, dove l'uomo è assimilato al piano ontico, fattuale, e si disperde nell'anonima chiacchiera che riduce ogni „io sono" all'opinione nebulosa della maggioranza, dell'impersonale „si dice", „si fa”.

Il parallelismo tra la scrittrice e il filosofo tedesco può essere esteso anche all'evento scatenante il romanzo: la parete.

L'inalterato e tranquillo scorrimento dell'esistenza all'interno dell'alveo inautentico, regolato da un'anestetizzante risposta ad abitudini e convenzioni, improvvisamente si increspa, tracima. Questo mutamento repentino nell'equilibrio dell'inautenticità è, nelle convinzioni di Heidegger, l'effetto di una chiamata: la voce della

coscienza chiama l'uomo e lo riporta all'autenticità della propria condizione esistenziale.

La voce della coscienza è, nel romanzo della Haushofer, la parete. Questa, infatti, costringe ad un raccoglimento, al ripiegamento su se stessi, a occuparsi del senso del proprio essere. La lastra trasparente è il silenzio che assorda e sbri-ciola la confusa chiacchiera dell'inautenticità, perché è insospettabile, inattesa: per l'uomo inautentico "una cosa come la parete semplicemente non doveva esistere".

A chi ascolta la chiamata, a colui che coglie la trasparente presenza della parete, tutto ciò che prima aveva la consistenza massiccia della necessità, dell'imprescindibilità e dell'invitabilità, assume, nell'attimo dilatato della tragicità dell'evento, friabilità e insignificanza: tutto si ferma in una grottesca pietrificazione che verrà presto soffocata dalla gramigna.

Con un incipit narrativo caro a Kafka, la Haushofer ci colloca subito al di qua della parete, in un tempo posteriore alla chiamata, in un luogo dove la posta in gioco siamo noi stessi, il nostro essere soggetti: lontani dall'inautentico, ci troviamo in piena autenticità. Al di là della parete è rimasto ciò che abbiamo trovato „insoddisfacente sotto tutti gli aspetti”, la rarefazione della nostra persona nel ciacchierone mondo del „Si”; di qua ci siamo noi soli con noi stessi.

Dalla dispersione nel „si” impersonale, alla coesione dell'io: è questo il filo rosso di tutto il romanzo.

Per opposizione all'inautenticità, di cui abbiamo già parlato, l'autenticità risulta essere la zona del contatto di noi con noi stessi, la trasparenza che, come vedremo, non ci dà scampo.

Il passaggio da una dimensione all'altra sembra semplice e indolore: la parete è la consapevolezza folgorante dell'insignificanza di tutto ciò che stiamo sperando confusi nell'impersonalità della chiacchiera; una volta comparsa la parete, raggiunta la consapevolezza, voltiamo le spalle e cambiamo direzione, fissiamo i nostri occhi in uno specchio e ci riconosciamo per ciò che siamo: un soggetto, noi stessi. Semplice? Forse, ma se così fosse questo sarebbe un altro libro.

Lo specchio che ha di fronte la Haushofer, ci rimanda, invece, un'immagine sfocata, tremolante, aggressiva, nella quale non ci riconosciamo più o, ed è più importante, rifiutiamo di riconoscerci e, come Dorian Gray con il suo ritratto, siamo costretti a distruggerla perché ciò che siamo nella nudità della riflessività ci spaventa, non ci piace affatto.

Il romanzo è proprio la descrizione del procedere ostinato della protagonista sul campo minato della propria soggettività, percorso fitto di scoperte che fanno saltare i luoghi comuni, che pietrificano i residui di inautenticità che ancora le riempiono le tasche (la vipera che ora appare bellissima), ma anche denso di ricadute nostalgiche, di estremi tentativi di aggrapparsi a ciò che fa parte ancora del vecchio mondo (la superstizione che il lume attira i fulmini e la preoccupazione di aver lasciato aperte le finestre dell'appartamento in città).

L'approccio della protagonista con la realtà nuova del bosco non è altro che l'avvicinamento graduale e affannato, curioso e disgustato, alla propria carne, alla propria morte.

Ed infatti, la morte avvolge tutto il romanzo come una stretta calda e inquietante, appare di colpo da dietro un cespuglio fissata sul muso liscio di un giovane capriolo irrigidito dalla rogna, o nella frenesia della corsa di un gattino in fin di vita. Con questo la Haushofer vuole informarci che dietro ad ogni figura, alle spalle di ogni inautenticità, c'è una „sfigurabilità” che ne decompone le fattezze in quell'urlo soffocato che è la caratteristica delle opere di Francis Bacon.

L'autenticità, dunque, viene a configurarsi come un luogo inospitale, dove il nostro nulla ci nullifica, la nostra morte ci uccide. La totale sovrapposizione di noi a noi stessi non è uno spazio di permanenza in quanto vi regna una densa angoscia che diviene, nel momento in cui ci rendiamo conto di essere alla mercè dei nostri denti che ci appaiono „bombe a orologeria”, di dipendere dalla nostra carne, lacerante e insostenibile.

Da una parte troviamo l'esistenza serrata tra le strette maglie della deiezione, dove la nostra identità si confonde al grido comune del „si dice”, „si fa”: dall'altra una soggettività carnosa, morente della propria morte, che ci sta troppo addosso, ridondante. Siamo passati dall'una all'altra; ma che cosa abbiamo ottenuto? Dalla dispersione alla necessità di disperderci: è questo il risultato del passaggio dall'inautenticità all'autenticità. Tutto inutile? Tempo perso? Assolutamente no!

Cercando un mondo vero in cui abitare, abbiamo sì scoperto che questa verità ci sgretola, che non ci vogliamo abitanti di quel mondo, ma abbiamo altresì constatato che ciò che non ci permette di giungere all'autenticità e di permanere in essa, non è la vuota chiacchiera del „Si”, non qualcosa di esterno che agisce sul nostro

interno, bensì qualcosa di profondamente radicato in noi: la necessità di sopravvivere.

A questo punto ci vengono in aiuto la prima pagina del libro che, come abbiamo accennato all'inizio, contiene già la confessione del fallimento a cui è votata la ricerca che si svilupperà nelle pagine successive, e la stessa struttura diaristica del romanzo.

Ritorniamo un attimo sulla frase già citata: „Non scrivo per il gusto di scrivere; vi sono costretta dalle circostanze, se non voglio perdere la ragione”; qui la protagonista ci svela il senso del romanzo: la creazione è una necessità fisiologica, l'arte ci permette di vivere. È questo il nodo speculativo attorno al quale si muove tutta la narrazione della Haushofer.

Il collocarsi nella dimensione dell'autenticità è scoprire che il nulla immoto ci costituisce, che giorno dopo giorno stiamo morendo, la concomitante constatazione dell'insopportabile disgusto che questa scoperta porta con sé, e la conseguente fuga. Fuga, non certo oblio. Ed è proprio a questo che ci è servito lo spostamento dall'inautentico all'autentico: non dimenticheremo mai di essere morte in divenire, anche se lo sgomento che ne deriva esige il distacco da questo abisso. Ciò che consente di allontanarci dall'angosciante presenzialità di noi a noi stessi, presenza che annulla la nostra identità in un abbraccio mortale, è l'arte. È questo ciò che la Haushofer fa dire alla protagonista: „Certe abitudini, commuque, non le ho mai abbandonate. Mi lavo tutti i giorni, mi pulisco i denti, lavo la biancheria e tengo pulita la casa.

Ignoro perché lo faccio, è quasi una costrizione interiore che mi spinge. Forse temo che se potessi fare diversamente cesserei lentamente di vivere come un essere umano, per incominciare ben presto a strisciare carponi, sporca e maleodorante, emettendo suoni incomprensibili. Non che tema di trasformarmi in un animale, non sarebbe poi tanto grave; un uomo non può mai diventare un animale, sfiora l'animalità per precipitare in un abisso. Non voglio che questo mi succeda. Negli ultimi tempi è soprattutto questo pensiero a spaventarmi, e questa paura mi spinge a scrivere la mia cronaca.”

È questa, una esauriente dichiarazione dell'inevitabilità della fuga di fronte a se stessi: la cronaca si scrive per paura di cadere nell'abisso della propria riflessività: ecco l'arte che salva, arte che però deve estendere il proprio campo semantico a tutto ciò che l'uomo fa e pensa. L'essere umano, così, è condannato a vivere in un regime di costante creazione, deve continuamente raccontarsi delle storie, nella consapevolezza, però, che queste non posseggono nessun carattere di

necessità, bensì hanno l'inconsistenza della finzione. È per questo che tutto si equivale, „ubriacarsi in solitudine o condurre popoli”.

Ma ogni nostra storia si può sfaldare, ogni libro che scriviamo può bruciare, ogni creazione andare in frantumi: la morte urla senza sosta dal fondo dell'autenticità e, a volte, giriamo lo sguardo verso l'abisso, e la nostra Euridice scompare.

Noi siamo perfettamente consapevoli di tutto ciò, e ogni volta che questo accade raccogliamo i pezzi per tessere un'altra storia; siamo, in questo ostinato lavoro, simili al Sisifo descritto da Camus: „Vivere è dar vita all'assurdo”. Sta proprio in questa assurdità l'eroismo della nostra condizione, assurdità che ci permette, però, di essere padroni dei nostri giorni, perché siamo noi a crearli, a dar loro una trama: „L'uomo è ciò che fa di se stesso”, direbbe Sartre e, aggiungiamo noi, non è che l'opera d'arte di se stesso, „genio della menzogna”, bugiardo per natura e artista prima di ogni altra cosa.

Università di Trieste

**PERICLE CAMUFFO**

## LECTOR IN FABULA: ITALO CALVINO: SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE...

*„Lo scrittore non trova fatta nemmeno la realtà immediata. Quando si mette a lavorare, essa non esiste ancora; sarà realizzata solo dall'opera stessa. Mentre viene scritto, il romanzo sta creando il proprio sostrato.”*

/Robbe - Grillet/

Tutti i metodi applicati e resi consapevoli nell'attività umana per avvicinarsi al mondo esterno devono esser nati dall'intuizione dell'impossibilità di un possesso, sia pur illusorio, del mondo oggettivo. Tale intuizione esprime al tempo stesso sia un rapporto oggettivato ed alienato dell'individuo con la realtà e con il mondo creato da lui stesso, sia una serie di tentativi eroici al fine di riconquistare e rinnovare l'immediatezza „perduta” ad un livello più alto: quello della coscienza. Anche le varietà del romanzo di oggi tendono a suggerire l'illusione di quest'immediatezza di nuovo genere, mentre cambierà il rapporto fra l'uomo e la realtà a seconda dei diversi significati che daremo di volta in volta a questi ultimi.

Il modo di vedere è anche una conseguenza della realtà, e viceversa, e tutto conduce ad un punto preciso: la realtà storico-sociale dell'individuo. L'eroe calviniano, il Lettore, mentre si appresta a leggere il libro, nutre una vana speranza, e cioè che nel mondo ben determinato del libro potrà abbracciare tutto ciò che nella sua realtà quotidiana è divenuto inconcepibile. Dall'altra parte però ha già chiarito per se stesso che il libro funge da giocattolo: è una finzione per contentare i suoi desideri, è una fuga dalla sua realtà alienata. Lui che ha già rinunciato a sperare nel futuro e non si occupa nemmeno di questioni "di base", avendo ormai fatto propria la tattica del cercare di sopravvivere evitando le delusioni - non si aspetta più una sorpresa favorevole da parte del mondo, bensì carezza un'unica illusione, e cioè quella della finzione, che dovrà però offrirgli un mondo ben parafrasato e decifrabile in cui lui, sia pur precariamente, possa sentirsi al mondo come se fosse a casa sua. Volente o nolente pretende che il romanzo gli offra una bugia ufficiosa, il che naturalmente rivela la nostalgia di una vita prevedibile e dominata da leggi e dal sentimento umano.

Ed ecco che quest'eroe che vive nella stretta angustia del tempo, ed è costretto al consumo anche dalla produzione dei libri, nel romanzo calviniano avrà per compagna, amica la Lettrice. Almeno nella realtà del romanzo potrà ritrovare e rivivere qualcosa di umano, potrà riacquistare l'amore genuino e appassionato per la vita, sentito tempo prima, nella giovinezza. Il Lettore e la Lettrice si mettono a leggere i romanzi, ma questi ultimi s'interrompono al momento più interessante. Cominciano così una caccia alle puntate, al come finisce? E quando finiscono di leggere i frammenti, finiscono di leggere anche il romanzo calviniano con la loro propria storia. Ma perché questi romanzi interrotti hanno tanta importanza per il Lettore? Da una parte perché il Lettore sa benissimo che la chiusura lascia intravedere un po' anche „leggi” rimaste impalpabili del mondo, facendo vedere quanto sia grande lo spazio per l'eroe, e come il divenire non sia altro che un destino: elementi questi che rivelano la posizione dell'autore, e rendono interpretabile - anche se, non più confortanti, - sia la figura che il mondo. Dall'altra parte è la Lettrice a servire da motivo base con la quale il Lettore può mantenere contatto appunto grazie all'incompletezza dei romanzi. A partire da questo momento i romanzi costituiranno per il Lettore il canale della comunicazione possibile che promette una relazione desiderata e reale (vera). Sarà la Lettrice spinta da un appassionatissimo desiderio di leggere a mandare l'uomo a caccia di sempre più nuove varietà di romanzo. Ma il desiderio del Lettore di leggere romanzi pian piano cede il posto al desiderio di vivere con lei una „romance”. Grazie a questo fatto si potranno ramificare gli eventi del romanzo calviniano.

A prima vista sembra che offra Calvino offrisse ai suoi lettori dieci inizi, „tentativi” di romanzo „incorniciati” dagli eventi presi dalla vita dei suoi eroi, mentre l'azione viene disegnata appunto dalla „cornice” che funge da cornice solo in quanto nelle „avventure reali” degli eroi si incorporano quelle offerte dagli „incipit,, di romanzo, di tipo estetico-spirituale. Ma non si tratta semplicemente di due piani sovrani: le letture e la loro incompletezza continuano a sopravvivere quali conseguenze nei giorni quotidiani dell'eroe ad anche lui si troverà fra circostanze tanto fantastiche quanto lo erano quelle dei frammenti, per cui, nei giorni quotidiani vissuti dagli eroi vanno visti anche i criteri necessari per la raffigurazione artistica del mondo e di frammenti.

La novità di Calvino, in primo luogo può essere descritta dal tipo del suo eroe centrale, dal Lettore: il lettore potenziale esterno

entra nella favola come eroe-lettore. In secondo luogo, la narrazione degli incipit di romanzo non si svolge o si scioglie nella sua immediatezza, bensì come la lettura del Lettore: il personaggio apre il libro e comincia a leggere tutto ciò che scrive lo scrittore, ma lo scrittore sta mettendo sulla carta tutto ciò e come viene letto dal Lettore. Questa giocosità accenna alla concezione poetica di Calvino, secondo cui uno dei momenti di base del processo creativo è appunto l'esigenza del lettore, che occupa un ruolo attivo nella genesi dell'Opera: il compito non è semplicemente la stesura di un libro, ma la creazione di un'opera che possa essere e vada letta.

In terzo luogo, rivolgendosi al suo eroe, Calvino usa il pronome personale della seconda persona, *tu*, sottolineando anche così i mutui influssi nel processo della creazione fra scrittore, lettore e personaggio. Quando i romanzi uno dopo l'altro si interrompono, Calvino offre ai suoi lettori possibilità di esprimere la loro critica - inserendola nell'intellettualità della sua opera - sia per quanto riguarda il mondo rappresentato, sia il come della raffigurazione -, fatto che spinge lo scrittore a stendere ulteriori romanzi.

### *1. Il significato degli incipit di romanzo*

Dato che lo scrittore „non più” onnisciente può tentare di raggiungere l'universalità per mezzo dell'accumulazione di frammenti, Calvino incorpora nella sua opera intarsi, pseudointarsi, inizi di romanzo e con questo ecletticismo al tempo stesso fa il paradigma e la parodia della ricerca di motivi culturali della letteratura postmoderna. Oltre a questo fatto:

A/ Gli inizi di romanzo solo approssimativamente fanno la parodia di un certo tipo di romanzo, di una concreta opera di un certo autore. Prima di tutto servono a richiamare alla memoria il contegno assunto, il rapporto che collegano l'autore con il mondo esterno. Il linguaggio e l'atmosfera suggeriscono gli scrittori che poteva tener presente Calvino nel corso della stesura degli inizi, ma a cui ha accennato in un'intervista lui stesso: Boris Vian, Borges, Butor, Nabokov, Grass, Queneau. Ma per lui essenziale era la rievocazione dell'atteggiamento verso il mondo: la raffigurazione della sfiducia in un messaggio autentico e della sua fonte, e cioè dell'oscurità di un futuro che si nasconde in ogni incipit di romanzo siano pur assai eterogenei quanto al loro stile e linguaggio.

B/ Gli incipit di romanzo, dall'altra parte, costituiscono i tentativi di uno scrittore in crisi che cerca di stendere un romanzo che sia in grado di mantenere fino alla fine l'atmosfera emozionante proveniente da una foresta di possibilità che si apre ramificandosi davanti alla vita mortale; stendere un romanzo che mantenga quell'incertezza provocante per mezzo della quale lo scrittore potrà terminare la sua opera senza accontentare la curiosità del suo lettore. La crisi si rispecchia nella difficoltà di trovare i contorni, i tratti capaci di raffigurare la personalità umana, l'individuo in un mondo stereotipato, alienato e manipolato. Quali sono i tratti falsi e quali sono quelli autentici per caratterizzare l'uomo? Volendo stendere un romanzo autentico e leggibile, lo scrittore si trova di fronte a questa domanda, ad un conflitto interno di carattere etico-estetico. E ciò è chiaro, perché, se lo scrittore tralasciasse il carattere calcolabile in base alle correlazioni composte e ben chiarite, se non si curasse della concezione di una struttura razionale e della favola resa interessante - e con questi metodi potrebbe contentare le pretese dei lettori, la loro fuga fittizia dalla realtà e al tempo stesso diventerebbe uno scrittore amato e di successo - e se il loro posto lo cedesse all'ipotetico, all'irrazionale, ai disturbi dell'identità umana, e se il chiudersi in sé lo concepisse come un momento indispensabile per dare un quadro autentico della realtà, allora sarebbe facile che togliesse al lettore il suo desiderio nostalgico di trovare la via di uscita nel romanzo come finzione e fuga, e così diventerebbe uno scrittore non letto.

C/ La rottura degli incipit accade prima che il lettore possa dire di no alle puntate successive, prima che il romanzo perda sia pur un unico lettore. Il romanzo si tronca al momento più interessante, prima che diventi noioso, il che accenna al dovere di „coordinare,, le pretese dei lettori e la sincerità dell'autore.

D/ Con l'inserimento degli inizi di romanzo Calvino può dare la tipologia differenziata dei lettori, enumerando, prima di tutto le pretese sottomesse a continui cambiamenti di Ludmilla, Lettrice.

## *II. Falsificazione e mistificazione*

Il problema della falsificazione e della mistificazione può esser afferrato su tre „piani” del romanzo calviniano. 1. Sul piano dell'estetica, della creazione artistica, poiché contrapponendo i due tipi d'autore e disegnando la figura del traduttore che falsifica i testi originali Calvino pone la questione del come raffigurare il mondo

esterno. 2. Negli incipit di romanzo in cui la realtà si aggroviglia, ovvero risulta essere oscura come se fosse nebbia e così essa, per vari motivi, sfugge all'interpretazione. 3. Nelle avventure del Lettore, dato che anche lui stesso scopre quella stessa realtà caotica, manipolata e mistificata dal potere cinico e quei tratti dell'esistenza umana che ha già avuto il modo di incontrare, leggendo gli incipit di romanzo.

### *1./ Falsificazione e mistificazione nell'attività creativa*

A/ Il Lettore che va a caccia senza sosta delle puntate, riesce a gettare un'occhiata nel diario dell'ex-scrittore di successo. Le riflessioni di Silas Flannery rivelano la crisi creativa ed individuale dello scrittore che si pone un obiettivo quasi irrisolvibile. Gli manca fortemente il libro - alla cui stesura aspirava anche Calvino in crisi - che conserva „oscuramente il vuoto nella propria incompletezza". Contrariamente allo scrittore di best-sellers - che ha un'assoluta fiducia nella comunicazione e in fondo contenta il lettore passivo con quel suo mondo artificiale, suggerendogli sicurezza, ordine e prevedibilità - lui indaga la strada che, percorrendo può esser conservato il piacere del leggere come pretesa dei lettori - non per caso guarda col cannocchiale Ludmilla, volendo decifrare e copiare le parole suggerite dalle labbra della donna che sta leggendo - e la pretenziosità dell'autore. Respinge le solite immagini, gli stereotipi, ma anche la parola immediata nella sua trasparenza che offre l'apparenza della pura oggettività nel dire i fatti, nonché la libera associazione e il modo automatico dello scrivere. Flannery cerca di immaginarsi che i fogli del suo romanzo e quelli del best-seller si mescolino e nasca così il romanzo ben desiderato. Ebbene, quest'opera dovrà contenere gli schemi incorporati in un nuovo sistema delle connessioni e correlazioni costituenti un romanzo postmoderno non del tutto privo di una struttura enciclopedica. Ma l'idea di Flannery sarà realizzata appunto da Calvino che, per mezzo dei frammenti di un unico romanzo rievoca il mondo multicolore e anche i vari metodi multicolori dell'avvicinarsi a questo mondo. È vero che nei frammenti non trova una spiegazione assoluta, che potrebbe esser dedotta ad un unico punto, ma compie il suo compito di cognizione, facendoci vedere le connessioni. Ogni incipit di romanzo è come le foglie di ginkgo, che vengono studiate, a una a una, nella loro specificità, perché, poi veniamo a sapere cosa voglia dire la foglia nella sua essenza, cioè, cosa sia il romanzo. Il romanzo è quello che in un unico libro rievoca tutti i libri possibili, come la Fedora esistente

rievoca le Fedore una volta possibili. (Non troviamo parole - dice Péter Esterházy, e così, non possiamo far altro che in base alle nuove combinazioni delle parole svuotate di significato, creare nuovi e "veri" significati, mentre Calvino che sta cercando il romanzo perduto contemporaneo, è costretto a scrivere il nuovo e vero romanzo autentico in base alle combinazioni dei romanzi „esistenti”).

B/ Veniamo a sapere che Marana, traduttore e falsificatore - a cui si deve il fatto che il Lettore e Ludmilla hanno sempre da leggere, ma, non appunto quei libri che vorrebbero leggere (per essere più precisi, è questa la versione accettata da noi come vera) - tempo fa aveva una relazione intima con Ludmilla, ma il desiderio incessante della donna di leggere l'ha reso geloso di tutti i libri fino a tal punto da decidersi a vendicarsi di Ludmilla la quale non condivideva la sua opinione, secondo cui la differenza fra la vera opera e la sua falsificazione si nutre solo di pregiudizio. (Del resto, Ludmilla prova un vero piacere nel leggere le „falsificazioni” e nonostante che nemmeno uno dei frammenti le piaccia completamente, non perde la sua mania di leggere perché anche dalla falsificazione più perfetta trapela un po' di verità.) Marana, sotto certi aspetti può esser considerato come teorico del „nuovo romanzo”: secondo la sua opinione ogni finzione, essendo elucubrazione, non può non falsificare la realtà. Di conseguenza, la falsificazione della finzione, cioè la falsificazione della falsificazione non modifica la cosa. La sua teoria si basa su una convinzione che il disegno di carattere, l'applicazione degli schemi per creare caratteri e degli elementi psicologici alterano le forme di atteggiamento e gli atti che hanno per fonte infinite possibilità, per cui l'autore deve ritirarsi, vedendo che non può dominare il pensiero deducibile dalle figure e dall'opera create da lui stesso. Si trova, dunque, completamente libero nel raffigurarle e cogliere i fatti come essi si lasciano vedere „nella loro pura oggettività”. Oltre a costituire una questione estetica, la falsificazione non sarà priva di sfumature ideologico-sociali, poiché Marana, a quel che si dice, è rappresentante „dell' DEPHLW di New York (Organizzazione per la Produzione Elettrica d'Opere Letterarie Omogenizzate)” e come tale, nello stesso tempo risulta essere padre della falsificazione e della mistificazione computerizzate le quali imbroglia il mondo. (Non si può non pensare, a questo punto, alle osservazioni di Walter Benjamin, secondo cui nell'epoca della riproduzione artistica, in un certo senso, si perde anche l'aura delle opere). Ma Marana è anche il padre del Potere apocrifo, che in modo paradossale gli sfuggirà, dividendosi in due frazioni. La prima

sottolinea che è solo la falsificazione a dotare un libro di valore, di verità non contaminata con le dominanti pseudoverità, mentre la seconda cerca di salvare dei libri veri non ancora scoperti fra quelli falsi. Volente o nolente, Marana partecipa all'attività manipolata e mistificata del potere poiché con le sue falsificazioni non gliela impedisce, anzi, accennando a Ludmilla che oltre alle parole ci sia solo il nulla, il libro, quale arma dotata di verità, viene reso inefficace. Nella figura e nell'attività di Marana il significato etico-sociale ed estetico dello scrivere va visto come conseguenza.

## 2. / *Mistificazione negli incipit e le loro connessioni*

Gli incipit calviniani quali tentativi di raffigurare nel genere di romanzo la situazione di base dell'esistenza umana ovvero il destino umano, pur essendo assai differenti per quanto riguarda la loro tipologia determinata dal punto di vista tematico, conservano in sé un soffio di memoria degli altri. Poiché i titoli degli incipit nel loro susseguirsi formano una frase non del tutto priva di senso, Calvino trova una forma esterna, diremo, giocosa per accentuare le connessioni: Se una notte d'inverno un viaggiatore fuori dell'abitato di Malbork sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano in una rete di linee che si intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota quale storia laggiù attende la fine?

La correlazione diventa ancor più accentuata quando lo scrittore trasporta alcuni nomi da un incipit nell'altro, dando loro però un significato completamente differente da quello „originario,, e collocandoli in situazioni assai estranee a quelle degli incipit precedenti. (È il caso del signor Kanderer, padre previdente che più tardi sarà rivisto nel momento in cui registra i dati di una stazione meteorologica, essendo però un anello molto importante di una grandiosa congiura per poi incontrare, in un altro incipit, il suo nome portato da un proiettificio.) In altri casi Calvino crea una relazione associativa fra gli incipit (Al racconto chiasso per le moto Yamaha fa seguito un incipit *giapponese*, erotico e raffinato, come antipode di un eroe che non cessa di telefonare senza aver una sola risposta, al centro dell'incipit seguente si conosce una figura che crede; di esser chiamata da tutti i telefoni).

Oltre a questi fatti è molto significativo che la figura chiave degli incipit sia sempre *la donna*. Ora è l'oggetto del desiderio, ora è la speranza di un eroe rimasto al di fuori di una relazione umana ed autentica; una volta si presenta come l'unico criterio dell'identità individuale, un'altra volta come il prossimo indispensabile per l'autodefinizione del personaggio. Quando è come se fosse il destino stesso, quando pare essere una spiegazione. Ora desta la vanità, ora funge da trappola. Qui si avvera come direzione di fuga, lì risulta essere la forza che piega l'individuo a ripetere il destino, dopo aver oltrepassato i limiti della morale multisecolare. Un'altra volta la donna si dimostra fonte a cui si attinge il desiderio di dire di sì alla vita.

C'è però una relazione assai più profonda fra gli incipit abbastanza differenti per quanto riguarda la loro tematica e la raffigurazione. Per avallare tutto quanto si è detto, è inevitabile analizzare, almeno, il primo incipit.

L'incipit intitolato *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è il romanzo stesso in statu nascendi, la storia del suo divenire, composta di riflessioni fatte dal narratore, dal lettore e dell'eroe. L'eroe è l'io che, occupando il posto del narratore, si rivolge al suo lettore (ovvero che con gli occhi del lettore „legge” se stesso. Il narratore spiega il romanzo come esso si presenta nel processo di lettura copiando le impressioni del lettore).

L'eroe ha la convinzione di far parte non solo di „un mondo esterno”, bensì anche di un romanzo, in cui lui come tale si manifesta in modo complesso, proiettando l'uno sull'altro l'angolo visuale del narratore, del lettore e l'introspezione dell'eroe. Lo scrittore capovolge la finzione dell'autenticità della realtà raffigurata, dimostrandola come anche l'autenticità della finzione nella raffigurazione del reale, e cioè accentua sia il carattere *fittizio* del romanzo come modo di esistenza (falsità), sia la verità trasmessa da esso.

L'incipit dà il via ad una *storiella pseudolineare*, respingendo l'unica forma possibile della narrazione (del racconto), la retrospezione. Respinge, dato che ha per argomento il puro presente, l'essere, „das Werden”, nella forma di una realtà impenetrabile, che evapora a mo' di nebbia. (È molto spiritoso che alle corse dei cavalli vincerà appunto Zenone di Elea: il filosofo che faceva fede dell'impossibilità del moto con ragionamenti astrattissimi.) Il luogo è *la stazione*, punto dell'estraneità, della transizione e dell'indeterminatezza, simbolo del modo di esistenza umana. Il suo *polo opposto* è l'ora, il tempo, mentre a collegarli sarebbe il telefono

che ridà i gettoni: mezzo evidente della comunicazione impossibilitata. Il suo tema è l'attesa... Un incipit con eroe anonimo, con stazione anonima, con fuga dai motivi interni dall'atto e dall'eroe quale unità di carattere e con il messaggio dell'informulabilità del messaggio.

Si possono scoprire in quest'incipit - se si vuole - gli spostamenti della posizione narratologica di Robbe-Grillet, la „nebbia” di Butor, ovvero i momenti dell'attesa dell'assurdo e di Kafka.

Cercando analogie fra il primo e gli altri incipit, ciò che dà troppo nell'occhio, è l'anonimia dell'eroe. Quest'anonimia serve a spalancare ancor di più l'uscio davanti ai tentativi dei lettori di immedesimarsi con l'eroe. L'accento sulla sua indeterminatezza risulta essere un incarico affidato al lettore per prendere parte attivamente alla raffigurazione del personaggio, percorrendone tutte le possibili variabilità. D'altra parte allude anche alle perdute proprietà individuali dell'uomo di oggi: il nome è solo un attributo accidentale, estrinseco che impedisce l'interpretazione più che venirci in aiuto.

Il secondo momento adatto per apparentare i vari incipit è il continuo sottolineare il carattere fittizio della narrazione, il che nello stesso tempo si manifesta quale soggettività resa consapevole dallo scrittore nella creazione artistica. (È vero, talvolta l'interruzione della favola causata dalla penetrazione delle impressioni dei lettori cede il posto alle riflessioni del narratore intorno del questioni come, ad es che cosa e in che forma dovrebbe subentrare nel corso della narrazione, ma questo fatto, in essenza non cambia il continuo sottolineare della finzione.

Poi, ogni incipit è pieno di oscurità, vero, proveniente da momenti e cause assai differenti, eppure è appunto quest' oscurità (offuscamento) dell'esistenza, della condizione umana e del presente ad esserci comune, generale. Nell'incipit intitolato Fuori dell'abitato di Malbork, la figura dell'eroe che si prepara ad un viaggio si costruisce rimanendo intoccabile al lettore nella sua natura giocosa in cui pare mostrarsi identico a se stesso per poi rivelarsi estranea ad essa. E nonostante che le cose, gli oggetti, come essi sono dati nella sensazione, abbiano contorni precisi e ben limitati, a causa della confusione degli impulsi e delle associazioni, i momenti costituenti il carattere dell'eroe non smettono di rimanere offuscati. Nel romanzo dell'angoscia „Sporgendosi dalla costa scoscesa”, nel mondo dell'eroe avulso e solitario tutto funziona come se fosse segno, un segno indecifrabile, un messaggio inconcepibile per i quali l'eroe sembra di essere preda ad una realtà ininterpretabile, dove l'ordine nel mondo è

solo un'illusione, un'elucubrazione astratta. L'incipit intitolato „Senza temere il vento e la vertigine” crea una tensione esistenziale per mezzo della offuscata situazione, politico-storica, mentre l'incessante fuga dei momenti rende il presente fluido e le prospettive dell'eroe offuscate. L'incipit con il titolo „Guarda in basso dove l'ombra si addensa”, lascia solo velatamente sottintendere un passato differenziatissimo dell'eroe - con cui verrà distrutta la possibilità di poter vivere un presente ancora aperto ad una scelta - che, così sottomette il presente a continui cambiamenti, rendendolo inconcepibile con l'interpolazione senza sosta del passato. Nell'incipit intitolato „In una rete di linee che s'allacciano” che può esser caratterizzato come romanzo di un eroe introverso e chiuso nella sua prigione privata dello spazio-tempo, sarà la mancanza delle radici a rendere il presente inconcepibile come un'attesa eterna, mentre in quello intitolato „In una rete di linee che s'intersecano”, imbevuto dell'idea di una realtà manipolata, saranno il presente e il modo moderno di vita a fare dell'immediatezza quotidiana pseudocatene o catene illusorie che si intrecciano senza la speranza che si possano disciogliere. Il personaggio che si centuplica, moltiplicando i suoi contorni e disciogliendoli, servendosi di specchi, e di inganni, manipolando le manipolazioni, diventerà vittima della propria azione. Nell'incipit „Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna” il presente esprime la sua nullità, essendo svuotato di valori, dato che la possibilità di una carriera si perde in conseguenza di equivoci mai più chiaribili. Nel „frammento” seguente con il titolo „Intorno a una fossa vuota” l'eroe avrà un suo nome, ma nonostante ciò rimane anonimo, poiché il nome non gli indica un'altra vita, ed essa non sarà differente da quella di suo padre dallo stesso nome, e l'eroe, come se fosse diretto da un destino, ripete gli eventi del passato. Il presente si manifesta non come punto d'intersezione del tempo, bensì come un essere eternamente attuale, immutabile, come ripetizione ciclica rinchiusa in sé della storia umana. Il presente si offusca, diventando inaccettabile e degno di esser cancellato per la mancanza della prospettiva come esso viene considerato a prima vista, dall'eroe dell'incipit „Quale storia laggiù attende la fine?” I motivi erano però differenti in ogni incipit, sebbene la mancanza della prospettiva fosse sempre un elemento costante del presente offuscato sia per la disumanizzazione sia per la crisi dei valori, o per l'inconcepibilità, ovvero per il fatto di esser inghiottito dal passato dell'esistenza umana. Ma l'eroe di questo frammento dalla visione apocalittica all'ultimo momento rifugge dal cancellare definitivamente il presente,

comprendendo che questo sarebbe anche l'eliminazione definitiva di un futuro non ancora visibile. E che potrebbe essere la fonte a cui attingere l'amore per la vita, se non la vita stessa, che viene data dalla donna?

### *3./ Mistificazione nel romanzo-cornice. Connessioni fra gli eroi e le loro letture.*

Il romanzo di Calvino è un' opera omogenea e tutto ciò che di solito viene menzionato come incipit, sono in essenza le letture del Lettore, della Lettrice e degli altri lettori. Questi incipit vengono incorporati in una fase di vita degli eroi. Ma la questione che desta interesse è se il mondo disegnato nei frammenti-cornici si differenzi da „quello reale” degli eroi? E nel caso di una risposta affermativa, quali ne sarebbero le congruenze?

Il mondo degli eroi (Lettore, Lettrice) serve da una parte da *fonte* per gli incipit poiché vengono scritte a seconda dei desideri di Ludmilla, dall'altra essi si manifestano anche come *specchi* in cui gli eroi possono scoprire il loro proprio mondo attuale. Tanto nel diario dello scrittore le pagine scritte da due autori compongono una vera opera, mescolandosi a vicenda, quanto la realtà dei frammenti e quella „reale” degli eroi compongono un romanzo omogeneo di enorme successo post-moderno.

Ludmilla è la figura chiave del romanzo cornice, come lo sono le donne degli incipit: anche lei è nominata come quelle degli incipit, e anche il Lettore è un „io” come il personaggio-narratore degli incipit.

L'interesse del Lettore è di „costringere” lo scrittore a seguire le donne degli incipit, mentre è un altro interesse, un desiderio più preciso a spingere l'eroe degli incipit a „correre dietro” a queste donne per poi, raggiunto lo scopo, metterlo nel sacco (l'autore non è più in grado di dominare le figure); ma anche il Lettore come eroe mette nel sacco lo scrittore in crisi e sofferente di gelosia quando ”conquista” Ludmilla. L'amore quale „leggere” spensierato raddoppia il valore della gelosia dell'autore.

Tanto gli incipit rimangono incompiuti, quanto il rapporto dello scrittore e Ludmilla rimane incompiuto (è la personalità a impedire la relazione intima fra le parole/uomo/ e la carta /donna), come in un incipit, è la persona del professore a mettersi di mezzo fra l'uomo e Marjorie).

La realtà degli eroi come fonte per la realtà inconcepibile degli incipit, viene raffigurata nell'attività svolta dal professor Gallegani, servitore di scopi politici e rappresentante di una dottoraggine manipolativa che si manifesta nella falsificazione della storia, nel servizio reso ad un sistema totalitario e nella mancanza del senso di responsabilità verso la scienza che, di conseguenza, lo rende capace anche di espropriare la cultura altrui, la cultura di un altro popolo.

L'amministrazione editoriale del dottor Cavadegna rispecchia lo stesso caos kafkiano della la realtà di quell'incipit in cui l'eroe cerca di pigliare il significato dei segni.

Il mondo mistificato dell'incipit intitolato „In una rete di linee che s'intersecano anticipa" l'avventura „reale" del Lettore; pseudo-agenti di polizia, pseudo-prigioni, personaggi moltiplicati spariti, mentre la metamorfosi etico-politica del rivoluzionario e dello pseudo-rivoluzionario riporta la realtà raffigurata dell'incipit „Senza temere il vento e la vertigine".

La paura e l'offuscamento hanno per fonte negli incipit anche la figura parodizzata di Prophyritch, rappresentante del regime poliziesco e „della grande forza unificante,, tolto dal romanzo dostoievskiano, „Delitto e castigo".

Il sonno del Lettore e il tema dell'incomunicabilità del messaggio rimangono tra loro, mentre la figura di Lotaria dà vita a quel tipo di critico che si avvicina al mondo del romanzo esclusivamente dal punto di vista ideologico e, tralasciando tutta la rete complessa delle connessioni, riduce l'opera agli elementi di fondo, alle parole singole per poi poter attestare - in base ad un raggruppamento puramente quantitativo - il fuorviare delle opere dall'ideologia ufficiale.

#### *4./ L'intellettualizzazione della struttura al posto di eroi intellettuali.*

L'opera di Calvino si inserisce nel processo dell'intellettualizzazione del romanzo europeo, ma non nel senso come se l'aspetto intellettuale dei personaggi rafforzasse il carattere ideologico della parola. Non è la fede in un futuro ancora aperto, ma non è neanche la fiducia in una realtà realizzabile della verità a riempire le parole degli eroi di sentimento e passione, bensì è l'inquietudine intellettuale dell'autore che proviene dall'idea di un futuro adombrato, offuscato.

Si può parlare di un processo di intellettualizzazione anche nel senso che l'autore accentua di esser cosciente della presenza dei lettori

durante la creazione artistica e di esser consapevole che certe esigenze lo vorrebbero spingere in direzioni ben precise. Quest'intellettualizzazione si manifesta anche nel fatto che il tema dell'opera abbraccia anche il processo dell'autogenesi del genere (basti accennare a Gide) e così assume anche *la forma di saggio o di pseudosaggio*. Il romanzo calviniano, contenendo l'insieme contemporaneo della genesi e del carattere sia riflessivo che saggistico, diventa un „*metaromanzo*” in cui la narrazione della storia coincide con la storia della narrazione. Ma Calvino non si ferma qui, rendendo la situazione ancor più complessa, in quanto la narrazione risulta essere anche la lettura del Lettore; cioè il narrare e il leggere si intersecano costantemente. E l'eroe che legge gli incipit, in fin dei conti, arriva a leggere il romanzo calviniano assieme al periodo „tolto” dalla sua vita. Oltre a questa finzione giocosa, spiritosa il lettore esteriore legge il romanzo con il Lettore e finiscono di leggerlo nello stesso momento.

Il romanzo „Se una notte d'inverno un viaggiatore” conserva nella sua struttura la concezione di „Le città invisibili”: ogni incipit corrisponde ad un mondo possibile, e questi mondi (incipit) non corrono parallelamente uno accanto all'altro, bensì ogni incipit contiene, o per un verso o per l'altro, anche il ricordo di un altro. Sotto questo aspetto il romanzo di Calvino è la Fedora momentaneamente realizzata di „Le città invisibili” che rinchiude in sé le altre Fedore incapaci di compiersi, offrendo loro così un'esistenza ipotetico-possibile, conservando la realtà delle opere non nate, non realizzate nel seno della propria realtà. E il romanzo calviniano sarà il romanzo possibile scritto sulla nostra epoca che non cessa di accentuare il carattere esclusivamente soggettivo della creazione e del modo di vedere.

Il libro di Calvino è un romanzo sulla crisi creativa dell'autore, del leggere in cui gli almanacchi si tematizzano, si disciolgono nella fabula. Pur avendo non poco di giocoso, il romanzo - per mezzo del pensiero e della sua struttura- non solo rievoca la sensazione contemporanea di una realtà sempre più difficilmente interpretabile, ma la accentua, dicendo: può darsi che tutti i fenomeni si colleghino a uno a uno, ma queste connessioni sono anche reti manipolate, create da noi stessi di cui si deve esser consapevoli. Può darsi che non ne abbiamo il modo. Ma non abbiamo il modo neanche di rinunciarvi. Si deve cercare di scoprire la verità - a cui aspira anche Ludmilla - sia pur terribilmente falsificata e manipolata.

Il Lettore e la Lettrice prendono congedo dal romanzo di Calvino spegnendo la luce. Eppure, sorge la sensazione, come se lo scrittore l'avesse appena accesa.

*Bibliographie*

1/ *Tuttolibri*, 28/7/1979, p.3.

Citazione: CALVINO, I.: *"Se una notte d'inverno un viaggiatore."*

Einaudi, Torino 1979, pp. 140; 142; 143

Istituto Superiore di Magistero

"Berzsenyi Dániel" di Szombathely

**BÉLA HOFFMANN**

## IL SAPERE IN SETTE ARTI. LA GRAMMATICA

### Le arti liberali

Nel Medioevo le arti liberali, distinte nel Trivio e nel Quadrivio, costituiscono il sapere nelle sue fondamentali ramificazioni. Del Trivio fanno parte le arti dell'espressione linguistica (Grammatica, Dialettica, Retorica); del Quadrivio quelle dell'astrazione numerica e concettuale (Aritmetica, Musica, Geometria, Astronomia).

Le arti liberali sono il fondamento dell'istruzione superiore e godono di una così alta considerazione che Dante può nel *Convivio* assimilarle ai cieli del Paradiso. Nel capitolo XIII del II trattato infatti egli afferma categoricamente: *Dico che per cielo io intendo la scienza e per cieli le scienze* e stabilisce le correlazioni tra arti e pianeti: Luna-Grammatica; Mercurio-Dialettica; Venere-Retorica; Sole-Aritmetica; Marte-Musica; Giove-Geometria; Saturno-Astronomia.

Il *Convivio*, che può considerarsi il primo tentativo di divulgazione filosofica e scientifica della tradizione italiana, è fondato sulla premessa che l'investigazione razionale giova alla mente, perché la libera dall'errore e dalle false opinioni. Perciò quando Dante fa coincidere le scienze con i cieli, altro non vuole che esaltare al massimo grado agli occhi del lettore il valore e la funzione dell'indagine scientifico-filosofica.

D'altra parte la mentalità analogica, dominante nel Medioevo quanto nel nostro tempo lo è la tendenza contraria a distinguere, settorializzare, specializzare, spinge l'uomo medioevale a cercare le relazioni armoniche tra tutte le cose e da questo atteggiamento nasce la serie delle similitudini tra scienze e cieli nel *Convivio*:

- 1.) *ciascuno cielo mobile si volge intorno al suo centro... e così ciascuna scienza si muove intorno al suo subietto...;*
- 2.) *ciascuno cielo illumina le cose visibili, e così ciascuna scienza illumina le intellegibili...;*
- 3.) *la terza similitudine si è lo inducere perfezione ne le disposte cose.*

Insomma le scienze o le arti hanno il compito di indagare e di illuminare il vero e poiché *la veritade è ultima perfezione nostra*, dice Dante citando Aristotele, le scienze hanno anche la funzione di migliorarci. Ecco un'altra analogia tra la scala delle arti liberali e la scala dei pianeti che gradino per gradino portano alla perfezione della mente, alla verità, a Dio stesso.

È logico pensare che Dante nel progettare la cantica del *Paradiso* abbia tenuto presente l'analogia tra arti e cieli e che in ogni cielo abbia illustrato non soltanto valori ed essenze spirituali e morali, ma anche valori ed essenze culturali e conoscitive.

In particolare Dante ha posto in evidenza, come cercheremo di dimostrare, l'abito mentale che ogni arte fonda e su cui è fondata, in altri termini quella particolare qualità che è necessaria per praticare ogni singola arte. Potremmo mai immaginare un grammatico dedito al turpiloquio o un dialettico lento e fiacco nell'argomentare o un matematico oscuro e confusionario o un musicista monotono? Evidentemente no.

La qualità che fanno di ogni disciplina *quella* disciplina e non un'altra sono le essenze mentali che formano le strutture del sapere che consentono all'intelligenza di percorrere dei tracciati o di inventarne di nuovi.

La conoscenza di questi elementi serve perciò a conoscere meglio le funzioni della mente, a svilupparne le attitudini, a migliorarne le operazioni; sapere tutto ciò aiuta a giudicare meglio anche gli altri, a comprenderne le potenzialità o quei difetti la cui eliminazione consentirebbe crescita e sviluppo culturali.

Il Paradiso è perfezione della mente in tutti i suoi aspetti, a cominciare da quello intellettuale per finire a quello spirituale: per la *forma mentis* medioevale i diversi aspetti delle cose sono simmetrici e perfettamente corrispondenti come due rette parallele, che all'infinito coincidono. Per un medioevale questo infinito è Dio.

Ritengo perciò non sia ricerca inutile o peregrina un'indagine comparativa tra le singole arti liberali e i cieli del Paradiso come sono strutturati nella terza cantica della *Commedia*.

Argomento di questa prima sezione del lavoro sarà la Grammatica che verrà comparata al cielo della Luna che Dante illustra nei canti I e II del *Paradiso*.

## Il significato della Grammatica

La Grammatica consiste nel compromesso tra regola normativa e pratica d'uso. Fu originata nel II secolo A. C. dal contrasto tra la tendenza razionalista dalla scuola di Alessandria e quella naturalista della scuola di Pergamo. La prima esaltava la regola o *analogia*, la seconda esaltava invece la spontaneità dell'uso o *anomalia*. Un secolo dopo a Roma Varrone Reatino indicava in *ratio* e *consuetudo* i due

poli tra i quali lavora il grammatico per definire di volta in volta quale sia il corretto uso della lingua e componeva la contesa con una formula di compromesso: la norma va seguita finché lo consenta l'uso (*quoad patiatur consuetudo*).

Che la norma non possa sempre seguirsi è chiaro anche per Dante nel *Convivio*, quando a proposito della Grammatica dice che *li raggi de la ragione in essa non si terminano, in parte specialmente de li vocabuli; e luce or di qua or di là in tanto quanto certi vocabuli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno*.

Nella continua variazione dei costumi linguistici Dante indica l'impossibilità di stabilire una norma grammaticale inderogabile e durevole. La lingua presenta fasi alterne, la Grammatica le regola, come la Luna regola le maree. Poiché la lingua varia costantemente, il lavoro grammaticale è anch'esso costante e fondato su un continuo aggiornamento: il grammatico, esperto della norma teorica, ma attento osservatore dell'uso anomalo e irregolare, opera un continuo confronto tra i due registri, tenta di avvicinare l'uso alla norma, correggendolo; talvolta deve piegare la norma all'uso.

*L'errata corrige* è il compito tipico del grammatico, che alle forme errate affianca quelle corrette. Ma se l'emendamento è il moto mentale del grammatico, la tolleranza rappresenta il suo abito morale: da questa continua oscillazione nasce il gusto dell'educazione.

## Il cielo della Luna

Ad una analisi non superficiale del capolavoro dantesco risulta nel secondo canto del *Paradiso* illustrato il metodo grammaticale dell'*errata corrige*; nel terzo canto è spiegato a sua volta l'abito morale della pazienza e della tolleranza, senza il quale un buon maestro di grammatica non otterrebbe alcun risultato dai suoi allievi. Si guardi ora la questione delle macchie lunari che occupa tutto il canto.

Vengon prima di tutto riferite le opinioni correnti. La prima è una rozza superstizione; la seconda è invece il parere dei dotti filosofi: secondo la prima, le macchie sono prodotte da Caino che andrebbe, errabondo sulla Luna con fasci di spini sulla schiena; per la seconda, le macchie sono prodotte dalla distribuzione irregolare della materia ora più densa, ora meno densa, nel corpo del pianeta.

Entrambe le opinioni vengono cancellate da Beatrice che ad esse sostituisce la visione corretta: il corpo lunare è perfetto sia sul piano fisico, in quanto non presenta le anomalie del suolo terrestre, sia su quello morale, poiché non ha sede nella Luna la negatività di Caino. Le macchie sono causate dal modo vario in cui piove la luce dai cieli superiori.

È evidente lo scopo di tale correzione: ribaltare la logica terrena che vuole attribuire al primo cielo del Paradiso sentimenti e valori umani e terrestri e stabilire come principio inderogabile la presenza di una norma ideale, perfetta, diremmo platonica, che faccia da contraltare al mondo umano, che costituisca pertanto un utile riferimento per gli uomini che vogliano forgiare uno stile di vita qualitativamente migliore.

Riassumiamo per comodità in uno specchietto lo schema degli errori e delle correzioni corrispondenti:

<b>Errata</b>	<b>Corrige</b>
1) Caino con i fasci di spini sulle spalle dà luogo alle macchie lunari.	Caino è assente dalla Luna.
2) La rarefazione della materia del corpo lunare in alcuni punti produce zone d'ombra.	La materia lunare è compatta e omogenea in tutti i suoi punti. Le macchie sono causate dal mondo vario in cui dai cieli superiore piove la luce.
3) La Luna è come la Terra: imperfetta nel corpo e nei sentimenti.	La Luna è migliore della Terra: perfetta nel corpo e nei sentimenti.

Nel III canto del *Paradiso* negli spiriti lunari di Piccardo Donati e Costanza d'Altavilla viene rappresentato l'atteggiamento mentale che deve guidare chi voglia praticare la grammatica nel modo corretto.

Osserviamo i dati biografici di Piccarda. Ella ha ripartito la sua vita in due tempi: nel tempo della giovinezza si è fatta monaca per seguire la regola di Santa Chiara, successivamente è stata tolta con la forza al chiostro dai fratelli e costretta al matrimonio. In pratica Piccarda ha distribuito la sua vita in egual misura tra l'osservanza di una norma teorica (la regola di Santa Chiara), e la concreta esperienza degli usi del mondo ( il matrimonio). Non è davvero un caso che le parole di Piccarda siano puntellate di termini antitetici *norma e uso*, l'uno per indicare la regola di Santa Chiara *a la cui norma nel vostro mondo giù si veste e vela*, l'altro per indicare i fratelli *a mal più ch'a bene usi*.

Piccarda ha dunque confrontato la perfezione astratta della norma teorica con la disordinata realtà delle cattive abitudini, si è posta tra le due per confrontarle. Ma il confronto della norma e dell'uso è di fatto fin dalle origini il momento costitutivo della Grammatica. Se ne deduce che Piccarda di questa fase mentale e conoscitiva è l'emblema.

Della Grammatica nella sua fase operativa e conclusiva è a sua volta emblema Costanza d'Altavilla, la cui vicenda somiglia a quella di Piccarda, ma con alcune apprezzabili differenze.

Era monaca, ma fu spogliata del velo monacale e data in sposa ad Arrigo VI di Svevia. Malgrado ciò riuscì a serbare nel cuore il ricordo della sua precedente esperienza (*Ma poi che pur al mondo fu rivolta/contra suo grado e contra buona usanza/, già mai del vel del cor non fu disciolta*); infine partorì un figlio, destinato a diventare imperatore col nome di Federigo II (*del secondo vento di Soave/generò il terzo e l'ultima possanza.*)

La storia di Costanza insegna che si può mantenere il ricordo di una buona norma (*il velo*) anche quando ci si debba confrontare con le usanze non buone (*contra buona usanza*) del mondo: lo sforzo in questo caso viene premiato, in quanto produce un migliore ordine di vita (*il figlio imperatore*).

In Costanza è quindi indicato da Dante il frutto del lavoro grammaticale, che consiste nel promuovere civiltà nel linguaggio e nel costume: la realtà si modifica se si guarda non solo come è, ma anche come deve e può essere.

## Postilla su Calvino

Vorrei chiudere questa dimostrazione con una postilla che avrà certo il sapere di una illazione ma non per questo sembrerà meno interessante.

Leggendo le *Lezioni americane* di Italo Calvino, scrittore dei nostri giorni colto e raffinato che, come Dante, ha coniugato la letteratura con la scienza, ho percepito in modo oserei dire inequivocabile la presenza delle Arti liberali e mi sono fatta l'idea che nel progettare le lezioni Calvino si sia ispirato al telaio tradizionale delle Arti.

Egli nel 1984 fu invitato dall'Università di Harvard a tenere un ciclo di sei conferenze sulla comunicazione poetica (*poetry*), cioè sull'essenza della letteratura. Fece in tempo a scrivere il testo delle prime cinque lezioni con le quali intendeva spiegare le qualità necessarie alla

scrittura, per questo da non scartare, anzi da consegnare al prossimo millennio.

*Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità* (questi i titoli delle lezioni americane) sono per me estrapolazioni di Grammatica, Dialettica, Retorica, Aritmetica, Musica.

In questa prima parte della mia ricerca illustrerò la comparazione tra Leggerezza e Grammatica.

La letteratura, secondo Calvino, è il compromesso o punto di incontro tra la pesantezza del reale e la leggerezza della scrittura.

La metafora che spiega il problema è indicata in Medusa, il mostro che trasforma in pietra chi lo guarda, e Perseo, l'eroe dai piedi alati che riesce a decapitarla, rivolgendo lo sguardo non direttamente al mostro, ma solo all'immagine riflessa nello scudo di bronzo.

*E' sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che porta con sé, che assume come fardello.*

Medusa è il reale pieno di errori, Perseo è lo scrittore che vuole correggerli. Lo scrittore dunque non deve fuggire la realtà, ma deve anzi prenderla tra le sue mani e trattarla in modo che non pietrifici chi legge. Spiega Calvino: *Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno e nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.*

L'ottica diversa è quella dell'educazione contro la barbarie, della correttezza contro il malcostume, della norma razionale contro la turbolenza degli usi. Ma fondamentale è presentare un modello diverso di comportamento, proprio come fa Perseo quando deve posare Medusa, per lavarsi le mani, nel racconto di Ovidio: *„Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinita, egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù.”* Calvino fa notare il gesto di *rinfrescante gentilezza* di Perseo nei confronti del mostro, e subito dopo il *miracolo* che ne consegue: *I ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa.*

E' nel corallo il simbolo della letteratura, nata dalla vita, ma gentile e delicata come la vita non è.

Possiamo quindi riscrivere l'ipotesi iniziale affermando: come il grammatico, intersecando la regola con l'uso, genera la correttezza linguistica; come l'animo lunare, coniugando l'ideale con il reale, promuove la civiltà, così lo scrittore, secondo Calvino, attenuando i duri contorni della storia con la delicata fragilità dello scrivere, dà vita alla letteratura.

**LUISA PINNELLI**

## LEGGERE (O RILEGGERE?) CRONACA FAMILIARE (1947) DI VASCO PRATOLINI OGGI IN UNGHERIA

Questo articolo nasce da un corso su Vasco Pratolini tenuto agli studenti dell'Università „Attila József” di Szeged durante il primo semestre dell'Anno Accademico 1993-94. Ma non solo da questa occasione. Infatti, Pratolini, scomparso nel 1990, è stato oggetto, nell'aprile 1992, di un convegno internazionale di studi tenutosi a Firenze che ha avuto il grande merito di rendere giustizia allo scrittore, distruggendo le critiche faziose, ingiuste e del tutto ingiustificate fatte da un certo tipo di critica *militante* ai romanzi pratoliniani quando essi uscirono (1). Nel corso del convegno si è parlato, anche, delle traduzioni in lingua straniera dei romanzi di Pratolini (2). Va però rilevato che, in questo quadro generale, manca completamente il prospetto delle traduzioni in ungherese. Per quanto ho potuto accertare, l'unico libro dello scrittore tradotto in questa lingua è *Metello* (1955) (3). Si tratta perciò, di un romanzo *impegnato* in senso politico-sociale, che costituisce la prima parte della trilogia *Una storia italiana* (le altre due parti sono *Lo scialo* ) (1960) e *Allegoria e derisione* (1966), ultimo libro di Pratolini) e che forse fu scelto, al tempo del regime comunista, proprio per questo motivo, trascurando del tutto la rappresentazione del tutto antieroica e soprattutto umana

---

(1) Mi dispiace non poter citare le relazioni del convegno perché non ancora pubblicate a causa di problemi interni al Comune di Firenze. Avendo però assistito ai lavori del detto convegno, posso citare, fra gli interventi demolitori di certa critica *militante*, quelli di Enrico Ghidetti, di Francesco Paolo Memmo e di Antoine Ottavi.

(2) Anche in questo caso mi auguro che vengano presto pubblicate le relazioni del convegno fiorentino, molto utili allo studioso.

(3) Cfr. V. Pratolini, *Metello*, trad. di Eva Szabolcsi, Budapest, Táncsics Könyvkiadó, 1961.

che Pratolini fa del suo protagonista (4). Il resto dell'opera pratoliniana, per lo meno a quanto mi è dato di sapere, è molto poco noto in Ungheria. Proprio per questo motivo, avendo deciso di tenere ai miei studenti un corso sullo scrittore toscano, dopo aver fatto leggere e commentare alcuni racconti e brani scelti da *Il quartiere*, ho proseguito il lavoro con *Cronaca familiare*. Ero ben conscio dei rischi che questa operazione poteva comportare. Infatti, questo romanzo occupa un posto a parte nel *corpus* dell'opera di Pratolini e, quindi, può piacere oppure non piacere affatto, senza alcuna possibilità di mediazione. Non a caso, *Cronaca familiare* è il libro più lirico dello scrittore, quello in cui la distanza fra lo scrivente e la materia scritta non esiste poiché appunto l'autore lo scrive come un vero e proprio scarico di coscienza per avere appena intuita - questa è la materia del libro - „la spiritualità del fratello, e troppo tardi”. (5) Il libro nasce dal rimorso, presente nell'autore, di non aver capito, se non in ritardo, il fratello minore dal quale egli era stato separato da circostanze, prima familiari e poi sociali. È comprensibile perciò che, a chi conosce il Pratolini sociale, un libro come questo possa apparire patetico se non addirittura strappalacrime. Troppa è infatti la distanza fra quest'opera e le altre dell'autore fiorentino. Lo stesso Pratolini dovette rendersene conto visto che il romanzo, scritto a Napoli di getto nel dicembre 1945 (6) fu pubblicato solo due anni dopo, nel 1947, assieme a *Cronache di poveri amanti*. E questo è anche il motivo per il quale lo scrittore esitò per molto tempo a permettere la riduzione cinematografica del

---

(4) Come è noto, *Metello* fu scritto nel 1952 e rimase nel cassetto dell'autore per tre anni. Fu pubblicato solo nel 1955 perché Pratolini, già da tempo residente a Roma, chiedeva al vecchio amico Alessandro Parronchi notizie sulla Firenze fascista nella quale è ambientato „Lo scialo”, che già aveva iniziato a scrivere e che verrà pubblicato nel 1960. Desumo queste notizie dalla relazione di Alessandro Parronchi al già citato convegno fiorentino. Quanto a *Metello*, esso fu subito attaccato da certa critica *militante* che accusò lo scrittore di aver effettuato, nel romanzo, una perfetta equazione tra „camera del lavoro e camera da letto”. Nè sorte migliore ebbe poi *Lo scialo*, definito da Carlo Salinari „Brutto, noioso e sporco!”. Questa accoglienza spinse Pratolini a scrivere negli anni '70, una nuova versione del romanzo. Cfr. Vasco Pratolini, *Lo scialo*, nuova edizione a cura di Francesco Paolo Memmo, Milano, Mondadori, 1976. Una distruzione totale delle affermazioni di certa critica *militante* si trova nella relazione di Antoine Ottavi al già citato convegno fiorentino.

(5) Questa definizione è dello stesso Pratolini. Cfr. V. Pratolini, *Al lettore*, in *Cronaca familiare*, Milano, Mondadori, 1980, p. 129.

(6) Questa data si trova nell'ultima pagina del romanzo. Cfr. V. Pratolini, *Cronaca familiare*, cit., p. 155.

romanzo (7). Oltre a questi motivi di carattere personale, va anche detto che il romanzo fu letteralmente schiacciato, quando uscì, dalla critica, in particolare da quella marxista, che gli preferì indubbiamente lo spessore *sociale* (o sedicente tale) di *Cronache di poveri amanti*. Il libro fu definito, in maniera liquidatoria, „poco più di un piagnisteo” (8). Ma, a parte queste considerazioni di ordine generale e polemico, c’era il rischio che un pubblico ungherese, magari più abituato all’altro *Pratolini*, quello più *socialmente impegnato*, non capisse e, allo stesso tempo, non gradisse, quel vero e proprio tuffo nel lirismo che è *Cronaca familiare*. Poiché, appunto, con questo libro lo scrittore porta al massimo grado quella componente di umanità che, seppure sempre presente nelle altre sue opere, mai ne diventa la protagonista come in questa. Qui lo scrittore si sdoppia e diventa quasi altra persona, (9) proprio perché utilizza una materia che gli è fin troppo vicina e, per questo, ancora più bruciante: quella del rimorso. Per fortuna, nonostante tutte queste motivazioni che potevano renderne difficile - oppure irritante - la lettura, *Cronaca familiare* non solo è stato apprezzato, ma soprattutto capito, dagli studenti ungheresi, che hanno saputo ben coglierne non solo il lirismo ma anche la fondamentale umanità.

---

(7) La versione cinematografica di *Cronaca familiare* fu girata nel 1962 da Valerio Zurlini, che già nel 1954 aveva diretto *Le ragazze di San Frediano*. Sul film cfr. AA.VV., *Vasco Pratolini e il cinema*, Firenze, Edizioni La Bottega del Cinema, 1987. p. 135.

(8) Il giudizio liquidatorio a cui mi riferisco è quello di Dario Puccini, in „L’Italia che scrive”, aprile 1947. Dato con quale competenza non si sa, visto che Puccini è di regola un ispanista. Ma non è un caso isolato. In Italia, spesso e volentieri, il critico letterario è uno scrittore fallito, che ama scrivere la „bella pagina” rinunciando con ciò a spiegare l’opera al lettore. Oppure, peggio ancora, è un „tuttologo” cioè qualcuno che scrive su tutto o dà giudizi su tutto, magari anche su ciò che non conosce. In Italia l’esempio più eclatante è quello di Guido Piovene che, riferendosi a *La coscienza di Zeno* ebbe ad affermare che l’autore era „un pessimo scrittore presentato da un altro pessimo scrittore”. [(Il primo era Italo Svevo; il secondo era James Joyce (sic!))]. Ma la galleria potrebbe continuare: si pensi a figure come Carlo Bo o Oreste Macrì, quest’ultimo peraltro - e misteriosamente - amico di Pratolini. Va addebitato invece a Giorgio Luti il grande merito di aver fatto giustizia di tutte queste pseudo-interpretazioni liquidatorie con la sua bella e pregnante introduzione a V. Pratolini, *Cronaca familiare*, cit., pp. 5-25. Nel senso di una rivalutazione dell’opera va anche la densa relazione di Enrico Ghidetti per il già citato convegno fiorentino.

(9) Se Pirandello forse vissuto tanto da poter leggere *Cronaca familiare* e *cronache di poveri amanti* vrebbe sicuramente detto: “Il signor Pratolini, uno e due”. Così come forse avrebbe approvato un altro esempio di sdoppiamento in uno scrittore, quello di Romain Gray-Emile Aja.

Ma veniamo al libro. Esso si presenta, come dice il titolo, come una cronaca, quella di una lunga incomprendione, fra due fratelli. Questa incomprendione è dovuta a circostanze personali ma anche sociali. Infatti l'io narrante (cioè lo stesso Pratolini) da un lato rimprovera al fratello minore il fatto di aver fatto morire la loro madre nascendo; dall'altro, gli contesta la circostanza di far parte, ormai, di una classe sociale superiore poiché, dopo la morte della mamma, essendo malato il padre in conseguenza della sua partecipazione alla guerra mondiale, egli è stato adottato da una famiglia che, se non è ricca, perlomeno è agiata. L'estraniamento fra i due fratelli tocca poi il culmine quando, nel corso della narrazione, scopriamo che la nuova famiglia ha cambiato il nome al fratello minore (che, battezzato come Dante, ora si chiama Ferruccio) quasi volesse sollevarlo di peso dall'ambiente originario. Questa nuova realtà, poi, viene amplificata dal fatto che Ferruccio, grazie ai soldi che ha a causa della sua mutata situazione sociale, è viziato. A questo punto l'io narrante fratello maggiore non riesce più a comprendere l'altro e passa, ma solo per un momento, dall'estraniamento più totale all'odio più completo. Solo per un momento, però. Infatti, anche quando il narratore sente di odiare il fratello, allo stesso tempo vorrebbe riavvicinarsi poiché sente che l'altro è solo. Il muro che, apparentemente, li separa, diventa sempre più fragile. Ma tornerà a diventare più solido, e più duro che mai, quando il narratore dovrà assentarsi, per un periodo non meglio precisato, per andare in un sanatorio a curarsi la tubercolosi. Ma, anche quando sarà guarito, prima la guerra e poi la lotta partigiana lo separeranno di nuovo dal fratello poiché la storia esige i suoi diritti. L'unico punto di congiunzione fra i due esseri umani era stata la nonna: ma, dopo la sua morte, altre circostanze, e non solo personali, sono destinate a separarli. I due si ritroveranno solo a guerra finita - o quasi - in una Roma da poco liberata ma nella quale tutto è difficile da trovare se non ai prezzi esorbitanti della borsa nera. E il fratello maggiore non potrà fare altro che assistere, impotente, alla lenta ma inesorabile agonia del fratello minore, malato di un male incurabile. Questa situazione irreversibile porta, inevitabilmente, l'io narrante a mettersi in discussione, a chiedersi se non avrebbe potuto, in passato, essere più vicino al morente e, in definitiva, capirlo di più, capire meglio le ragioni dell'altro. Infatti è proprio questo il motivo che spinge il fratello maggiore a scrivere la storia del fratello minore subito dopo la morte di costui. Lo scrivere questa storia diventa a sua volta un viaggio lirico nella memoria e un tentativo di recupero della

figura del morto, che lo scrittore si rende benissimo conto di aver abbandonato a se stesso per troppo tempo. Perciò egli traduce nelle parole del libro la materia bruciante della disperazione e del rimorso, ma non certo con l'intenzione di autoassolversi. Infatti Pratolini stesso dice che „Queste pagine si offrono quindi come una sterile espiazione” (10) Elegia dell'amore fraterno prima perduto e poi ritrovato solo nella morte (11) *Cronaca familiare* si presenta come uno dei libri più lirici dello scrittore fiorentino, forse quello dove la sua umanità si manifesta in modo più diretto e senza mediazioni. E seppure ho accennato, per quest'opera, ad un possibile sdoppiamento di Pratolini, si deve pure riconoscere che questo modo umano di considerare e di descrivere cose, fatti, personaggi, e situazioni, è presente anche in tutte le sue altre opere. Basti pensare a come Pratolini descriva la miseria umana in opere come *Metello* (1955), *Lo scialo* (1960) *Allegoria e derisione* (1966) (12), tutte e tre opere successive a *Cronaca familiare*. Ma la grande umanità dello scrittore, che pure non lo abbandonerà mai fino agli ultimi giorni della vita (13), era già presente fin da questo libro, il terzo romanzo nella sua opera narrativa. Per concludere, accennerò alle discussioni sulla rottura di Pratolini con il neorealismo che sarebbe avvenuta con *Metello* (1955). Ma se essa è veramente accaduta, essa era già preannunciata dalle pagine, intense e liriche, anomale e stupende, difficili e facili al tempo stesso, di *Cronaca familiare*.

Università degli Studi  
 "József Attila" di Szeged

ALESSANDRO ROSSELLI

(10) Cfr. V. Pratolini, *Al lettero*, in *Cronaca familiare*, cit., p.28.

(11) La definizione è del critico cinematografico Georges Sadoul, date per il film di Valerio Zurlini, ma mi pare perfettamente adatta anche per il libro. Cfr. G. Sadoul, *Cronaca familiare*, in *Il cinema. Il film*, I. Firenze, Sansoni, 1968, p.56.

(12) Basti pensare al personaggio di Idina in *Metello*, a quelli di Giovanni, Nella e Nini ne *Lo scialo* o a quello di Francesca in *Allegoria e derisione*.

(13) Si veda, in questo senso, a *l'ultimo incontro col leone*, in „L'Altra Europa”, No 9-1991/1-2, p.22. Questo numero contiene anche altri contributi su Pratolini: Stefano Ventisette *La Firenze di Pratolini*, p. 15; Pierfranco Bruni, *Scheda critica*, pp. 15-21; Giuseppe Neri, *Un neorealista d'eccezione*, pp. 16-17; Giorgio Bárberi Squarotti, *Il mondo popolare di Pratolini*, pp.18-19; Giorgio Luti, *L'addio allo Scrittore a Palazzo Vecchio*, pp. 20-22 (si tratta della commemorazione funebre tenuta il 4 gennaio 1991);

Cente Maffio, *L'antimondanità del saggio*, p. 24; Piergiorgio Pericoli, *I due tempi di Vasco Pratolini*, p.80. Tutti questi interventi costituiscono uno *Speciale Pratolini* all'interno della rivista a cui rimando il lettore e lo studioso.

## IL MESTIERE DELLO SCRITTORE TONDELLI

Pier Vittorio Tondelli è nato a Correggio (Reggio Emilia) nel 1955. Ha studiato all'Università di Bologna. Ha esordito con *Altri libertini* (1980), cui hanno fatto seguito: *Pao Pao* (1982), *Rimini* (1985), *Biglietti agli amici* (1986), *Camere separate* (1989), *Un weekend postmoderno* (1990) e *L'abbandono*, uscito postumo nel 1993. Ha curato per le Edizioni Transeuropa i volumi antologici del „Progetto Under 25”, dedicato ai giovani scrittori. È morto di aids il 16 dicembre del 1991.

*Pao Pao* (sigla di Picchetto Armato Proletario) descrive l'esperienza di un giovane che parte per andare a fare il servizio militare. È sempre la solita naja, l'anno che ogni giovane deve dedicare alla patria. Un lungo susseguirsi di giornate in cui sotto i colori spenti, severi, metallici delle caserme, nelle notti di guardia, nelle adunate sotto il sole pallido delle mattinate invernali o sotto quello infuocato d'agosto, giovani fra i diciotto e i ventisei, provenienti da ogni parte d'Italia, si incontrano accomunati da una vitalità prorompente che priva di ogni significato e quindi vanifica ogni ordine imposto dalle istituzioni. Storie che si intrecciano, si sfiorano, conoscono momenti di grande intensità e terribili cadute di affetti e di umori, e che spesso durano appunto solo un anno.

Tutta la narrazione si svolge in prima persona, attraverso una voce narrante che si adatta plasticamente alle movenze del „vissuto” e del „pensato”, cedendo talvolta ad istinti lirici, ma sottostando più frequentemente alle istanze di realtà e codici comportamentali radicatissimi.

Altrove Tondelli aveva trattato il tema del servizio di leva e precisamente in una serie di articoli pubblicati fra il febbraio e l'aprile del 1981 sul Resto del Carlino e sulla Nazione. Lo scrittore pensava anche a una traduzione televisiva, non realizzata, dove „l'idea di fondo fosse quella di una commedia divertente, ironica, a volte drammatica, a volta satirica, recitata da un gruppo di giovani di diversa estrazione sociale e di differente esperienza che però si ritrovano uniti in quei dodici mesi a confronto con un'istituzione e un mondo completamente a sé stante e separato” (1).

---

(1) P.V. Tondelli, *L'abbandono*, Bompiani, Milano, 1993, p. 306.

In *Rimini* un giornalista milanese viene incaricato di trascorrere due mesi sulla riviera adriatica per lavorare ad un inserto speciale. Appena giunto nella nuova redazione si trova coinvolto in un labirinto di nomi e persone dal quale è sempre più difficile uscire. Alcune delle storie sono messe in rilievo ed abilmente portate a uno sviluppo tale da potersi affrancare dal resto del libro. Il tutto sembra preludere ad un finale da giallo, allorquando il protagonista, giunto finalmente al bandolo della matassa, perde fortunatamente le uniche prove delle quali era in possesso per fare luce sul presunto suicidio di un vip del luogo. L'erotismo di cui l'opera è permeata è il naturale condimento di questo stile narrativo veloce e di tanto in tanto ingenuamente disarmante. Il libro, peraltro non lungo, si offre ad una lettura a più livelli, ma sempre agile e gradevole, anche se probabilmente manca di quella più matura 'serenità' e consapevolezza che caratterizzano, invece, *Camere separate*.

Con *Camere separate* Tondelli perviene ad una chiarezza di stile e ad una varietà contenutistica che ha portato molti a ritenerlo il suo romanzo migliore. Secondo Cesare De Michelis „è uno straordinario e felice romanzo d'amore e di morte, di nostalgia e di maturità, di impotenza e grandezza nel quale riconosciamo la crisi del nostro tempo e le sue misteriose ragioni (2). E' nelle pagine conclusive dell'opera che Tondelli esprime la consapevolezza pacata della morte che lo attende: „Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. (...) Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta per grazia di Dio onnipotente, anche per lui e la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i suoi Vondel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio”.

Come già accaduto nel caso di altre opere, anche per questa esiste una serie di scritti preparatori che lo scrittore aveva concepito per una conferenza tenuta nel 1984 in un teatro fiorentino con il titolo di „Fenomenologia dell'abbandono”. In essa Tondelli aveva letto brani da opere di scrittori come Roland Barthes, Gianni Celati e Botho Strauss che avevano trattato in vario modo il sentimento dell'abbandono: abbandono d'amore, abbandono dell'amato,

---

(2) P.V. Tondelli, *Camere separate*, Grandi Tascabili Bompiani, 1993, risolto di copertina.

abbandono delle cose. Durante la preparazione di *Un weekend postmoderno*, aveva pensato di ampliare la trattazione del tema con l'aggiunta di passi tratti da Peter Handke e da Ingeborg Bachmann.

Risale al 1985 l'iniziativa - che lo stesso Tondelli definirà del tutto sperimentale - avviata con la casa editrice Il Lavoro editoriale di Ancona, per incoraggiare giovani scrittori ad incontrare l'editoria. Con il „Progetto Under 25” alla casa editrice giungono quattrocento manoscritti, dei quali una buona metà verrà scartata, mentre l'autore provvederà, dopo un coscienzioso lavoro di editing, alla pubblicazione di *Giovani blues*, *Belli & perversi* e *Papergang*; le tre raccolte del progetto.

Con l'esperienza di „Under 25” Tondelli avrà modo di disegnare una sorta di cartina geografica dell'Italia in base alla provenienza e al contenuto dei racconti inviati. Essi verranno catalogati in quattro gruppi: testi intimisti, „redatti in forma di confessioni, appunti diaristici, epistolari a una sola voce”, testi generazionali, che „hanno per tema l'adolescenza o la prima giovinezza e tutta la gamma delle loro 'figure': rapporto con i genitori, le amicizie, il gruppo, la scuola...”, testi di genere, „racconti fantascientifici, racconti gialli, poemetti horror, racconti di spionaggio, racconti rosa e sentimentali, racconti di fantasy”, testi sperimentali e poesia: „Non ne sono arrivati molti, in verità. Forse che gli Under 25 privilegiano l'uso degli strumenti letterari che non la riflessione su quegli stessi strumenti?”

*I racconti vengono scelti, potrei sintetizzare, in base alla qualità della loro voce, all'autenticità, alle intonazioni, all'ironia di quella particolare emissione testuale che almeno a mio giudizio, li rende degni di circolazione e lettura. (...) Si tratta di capire semplicemente come sono cambiate le richieste dei giovani nei confronti della società. Che esistono, che sono pressanti e, alle volte, anche dettagliatissime.*

*Certo, la nozione di impegno politico è radicalmente mutata nell'ultimo decennio. E forse, se chiedessimo ai giovani d'oggi il significato della parola „militanza”, ci troveremmo spiazzati da risposte evasive o imbarazzate. Ma tutto questo non vuol dire che i giovani d'oggi stiano crescendo apolitici. Certamente „aideologici”, per usare l'espressione della Cherchi. (3) Ma non*

---

(3) P.V. Tondelli, *L'abbandono*, p. 67.

*disimpegnati. Solo che l'obiettivo del loro impegno non è più l'utopia rivoluzionaria, cioè un processo globale di cambiamento delle strutture e dei rapporti fra gli individui, quanto piuttosto le singole istituzioni in cui si articola la convivenza civile. In particolare, due istituzioni sulle quali pensavamo si fosse già detto, e messo in crisi, tutto il possibile: la scuola e la famiglia.*

*E' un caso, allora, che a scrivere di scuola e di rapporti familiari siano per la quasi totalità ragazze? E che lo facciano con un'invenzione linguistica, con una forza e con una consapevolezza che non ha riscontro nei loro coetanei maschi? Vorrei azzardare una regola generale per quanto riguarda la scrittura degli Under 25: è abbastanza consueto trovare un discreto testo scritto da un ragazzo, difficile trovarne uno di standard simile di una ragazza. Ma, quando un'autrice centra il bersaglio, la profondità della sua scrittura è unica (4)*

Nascita e sviluppo dell'iniziativa Tondelli li spiega in una serie di scritti inseriti in ***Un Weekend postmoderno***.

*Un weekend postmoderno* e *L'abbandono* fanno parte di un unico progetto in due volumi in cui vengono raccolti tutti gli scritti degli anni Ottanta: nel primo le cronache e nel secondo i racconti.

*Un Weekend postmoderno è dunque un viaggio, per frammenti, reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipi e dirette, nella parte degli anni Ottanta più creativa e sperimentale. E' un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i film makers, i videoartisti, le garage bands, i fumettari, i pubblicitari, la fauna trend che da Pordenone e Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna, ha contribuito a rivestire quegli stessi anni Ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre come capitale morale del decennio non più una città, ma l'intera provincia italiana. E insieme a tutti i gruppi, gli artisti, i rockettari, i teatranti il ricordo conclusivo va agli amici come Andrea Paziienza, Francesca Alinovi, Luca Copolla e tanti altri, più o meno anonimi, ch e la spietatezza*

---

(4) idem, pp. 67-68

*degli anni Ottanta ci ha tolto, ma ai quali continuiamo a chiedere dal loro paradiso protezione e illuminazione (5).*

Nell'opera si trovano raccolti articoli giornalistici e saggi letterari pubblicati dall'autore negli anni Ottanta, come recita anche il sottotitolo *Cronache dagli anni Ottanta*. Bisogna ricordare infatti che Tondelli ha collaborato anche a numerose riviste - Antiquariato, Arte, Flash Art; settimanali - l'Espresso, Europeo; quotidiani - Corriere della Sera, La Repubblica, Il Resto del Carlino, L'Unità, solo per citarne alcuni. Come dice l'autore nell'Avvertenza: "Delle stesure originarie la riscrittura attuale ha cercato di conservare i tic stilistici, gli entusiasmi, il ritmo, anche l'ingenuità o la passione descrittiva, ora correggendo, ora tagliando, in alcune occasioni applicandosi ad un vero e proprio Restauro. E nei casi in cui tutto ciò si è dimostrato impossibile, anche per evitare ripetizioni, si è gettato tutto e ci si è rimessi pazientemente, alla scrivania. Per questo molte sezioni di *Un weekend postmoderno* sono da considerare totalmente inedite"

*L'abbandono* si costituisce come l'epilogo narrativo di *Un weekend postmoderno*, approfondendo temi che il flusso di quest'ultimo lasciava in secondo piano. Forte è, infatti, in Tondelli la necessità di „operare la scrittura dentro la letteratura, di mediare la propria ragione di vita” in una biblioteca personalissima in cui ritornano continuamente quegli scrittori che sono stati per lui fedeli compagni di viaggio. Céline, Bachmann, McCullers, Bichsel, Kerouac, Prokosch, Handke, Coccioli, D'Arzo, Delfini, Celati...

L'opera, curata da Fulvio Panzeri, raccoglie i *Racconti dagli anni Ottanta*, secondo una scelta che „deriva proprio dalla necessità di evidenziare il bisogno che, in Tondelli, la scrittura ha della realtà compromessa, non solo sul piano ideale, ma praticata nel quotidiano che fugge e che viene quasi posto in trappola dalla parola, fermata nel suo fittizio apparire, illuminata da un poetico spaesamento, forte dell'espressività che contiene”. (6) La scelta dei testi e delle varie versioni di ciascuno di essi è stata elaborata da Tondelli nei mesi precedenti la morte.

La scansione in sette capitoli, di cui ciascuno è a sua volta una mini-raccolta di testi vari per argomento e struttura, serve un po' a segnare quelle che sono state le tappe decisive della vita dello scrittore.

---

(5) idem, pp. 71-72

(6) idem, p. 297.

Una di queste tappe è sicuramente stato l'incontro con l'opera di Ingeborg Bachmann:

*Della Bachmann ho comunque trovato da Remainder's un libro di Feltrinelli: Il trentesimo anno. Il giorno del mio trentunesimo anno, quindici giorni fa, ho letto il racconto che dà il nome alla raccolta. E ho trovato un'inquietante descrizione del mio stato d'animo attuale, addirittura quella stessa 'irrequietezza' che mi spinge ora, domani, a partire: „E' costretto a fare le valigie, a licenziarsi dalla sua camera, dal suo ambiente, dal suo passato. Deve non soltanto mettersi in viaggio, ma anche andarsene. Deve essere libero, quest'anno, rinunciare a tutto, cambiare posto, cambiare quelle quattro pareti, cambiare gente. Deve far tornare i conti, accomiatarsi da un protettore, dalla polizia e dalla compagnia di amici, attorno al tavolo riservato, per liberarsi, per staccarsi da tutto” (7).*

Nel primo capitolo, „Il mestiere dello scrittore”, egli fa il punto sulla sua attività di scrittore, attraverso una serie di brani che di volta in volta sottolineano i momenti clou di questa attività, come „Frammenti dell'autore inattivo”, „Un momento della scrittura” e „Una conferenza emiliana”. Nella parte centrale dell'opera, invece, si susseguono testi eterogenei, che hanno in comune solo lo sguardo dell'autore, dal momento che lo si ritrova ora studente universitario mentre scopre le ballate di Guccini e il calore del vino, ora giornalista/scrittore sulle tracce di Kerouac e Prokosch, ora fine intenditore di musica e frequentatore di concerti. Nell'*Abbandono*, secondo Panzeri, „Tondelli sembra recuperare il proprio passato per „licenziarsi” dalla sua prospettiva, al fine di verificare il taglio aperto, la consistenza della frattura. Ciò è necessario per giungere a una progressione sempre aperta, mai definitiva, a un colloquio con l'ombra di un presente invaso dal passato solitario, in cerca di una trascendenza che possa definire l'epico in un quotidiano che, altrimenti, verrebbe annullato come esistenza. Non si tratta comunque solo di un passato contestuale, e riferito alla sola storia dello scrittore, pur se questo aspetto è evidente. (...) Il passato diviene la radice mai compromessa, forse solo allontanata nel contingente, che però riprende il suo valore di catarsi, più si fa lontano il tempo e più sembrano sedimentare le passioni” (8)

---

(7) idem, p. 295

(8) idem, pp. 295-296.

Tondelli è stato tradotto finora in tedesco, spagnolo, francese e danese e, come dice Panzeri per parafrasare Eluard, „il suo è un „racconto ininterrotto”, che forse neanche la morte ha potuto troncare”: alcuni dei ragazzi che Tondelli ha scoperto con „Under 25” hanno già pubblicato le loro prime opere.

*Bibliografia:*

TONDELLI, P.V.: *Pao Pao*, Universale Economica Feltrinelli, 1993;  
*Rimini*, Grandi Tascabili Bompiani, 1993;

*Camere separate*, Grandi Tascabili Bompiani, 1993;

*Un weekend postmoderno. Cronache Dagli Anni Ottanta*, Grandi Tascabili Compiani, 1993;

*L'abbandono. Racconti Dagli Anni Ottanta*, Bompiani, 1993.

Università degli Studi

”Eötvös Loránd” di Budapest

**MARIAROSARIA SCIGLITANO**

**SCINTILLE.**  
**CONTRIBUTO AGLI STUDI SUL LINGUAGGIO DI GUIDO**  
**GOZZANO (1)**

Introduzione

Sulla poesia di Guido Gozzano si sono espresse le opinioni più disparate. È stato definito „poeta debole e fiacco” (Cecchi) (2), ma anche il più dotato tra i poeti che il Borgese definiva „Crepuscolari”, il poeta delle „buone cose di pessimo gusto” (questo poi divenne una sua epitheton ornans, creando non pochi malintesi), un „romantico antiquato” (Pietro Nardi) (3), il Croce addirittura lo chiama il „Leopardi del nostro tempo” (anche quest’espressione verrà largamente malintesa). Gozzano suscita vivissime discussioni: è un vuoto virtuoso della forma, poeta dell’idillio borghese o il primo rappresentante di una poesia nuova? Il suo canto è la stanca ripetizione di quello dannunziano oppure una voce „pura, chiara dunque classica”? (Flora) È l’ultimo romantico o „le plus heureusement réaliste et le classique des crépusculaires”? (B. Crémieux in „Panorama de la littérature italienne contemporaine,”) (4)

Purtroppo per gli ungheresi Gozzano praticamente non esiste: la sua poesia non giunse ai nostri grandi poeti traduttori suoi contemporanei. Le poche poesie (sette per l’esattezza) che nel secondo dopoguerra sono state accolte nelle due antologie uscite in lingua ungherese sulla poesia italiana contemporanea sono: due dal poemetto „Le farfalle”, „Toto Merùmeni” (trad. Eörsi), i primi „Colloqui” e l’ultima sezione di quelli ultimi, riuniti come se fossero una sola poesia, (trad. Jékely), „Un rimorso”, e altre opere che l’autore stesso scartò dai suoi volumi e vennero pubblicate postume solo per amor della completezza. Resta dunque compito dei traduttori che vorranno far conoscere questo poeta che, benché minore forse di tono, senz’altro è „l’unico dei poeti del suo tempo che sapesse lasciarci in un breve canzoniere un suo compiuto ritratto.” (Montale)

Il giudizio sulla poesia di Gozzano, dipende molto, oltre che dai gusti personali del critico anche da quale parte della sua produzione venga esaminata. Il primo Gozzano è, per dirla con un

---

(1) L’articolo è stato tratto da uno scritto più dettagliato, servito anche come tesi di laurea

(2) E. CIRCEO in *Ritratti di poeti: Gozzano e Corazzini*, p. 15.

(3) H. MARTIN in *Guido Gozzano*, Mursia, Torino, 1971. p. 314.

(4) E. CIRCEO, op. cit. p. 24.

espressione di un suo amico, un „Carducci dannunzianizzato,, mentre il poemetto „Farfalle,, ce lo mostra esaurito di estro poetico. Tra le due epoche però abbiamo due volumi di vera poesia.

E questa sarà la materia che utilizzerò per dare un contributo modesto ai tanti lavori su questo poeta così figlio della Belle Epoque, e sul suo ruolo in quel processo che portò il linguaggio poetico italiano dai „bussi, ligustri o acanti” della vecchia poesia alle parole della realtà quotidiana.

## 1. Il mosaico gozzaniano

La caratteristica forse più peculiare della poesia di Gozzano è un uso libero (per Sanguineti „scaltro”) della materia poetica di sua conoscenza. Sappiamo dal Calcaterra che il poeta teneva dei quaderni nei quali copiava scrupolosamente i versi che gli piacevano, e che spesso utilizzava nelle proprie poesie. „Non si tratta di reminiscenze... il procedimento di Gozzano è voluto, talvolta messo in evidenza con ostentazione, come aveva ben visto Roncaglia, non si può dunque parlare di plagi, l'autore non ha nessuna intenzione di ingannare il suo lettore, sembrerebbe piuttosto volerlo collaboratore della sua „officina” (5). Nelle sue poesie vengono utilizzate coppie di rime, aggettivi, ritmi emistichi, addirittura versi interi di altri autori ma solo il primo inesperto poeta si permette qualche volta di rielaborare nella stessa chiave poesie d'altri. Tali componimenti del resto non erano destinati alla pubblicazione, e preferiremmo considerarli nient'altro che esercitazioni di stile. Sarebbe invece interessante supporre, in armonia con l'osservazione citata della professoressa Martin che la ostentata utilizzazione di mezzi poetici altrui fosse un primo tentativo di fare poesia considerando anche il „retrotterra” di ciascuna parola. La parola infatti, come scrive Bachtin, oltre il suo contesto e il suo significato diretto, è intessuta di pensieri, ricordi, sensazioni che la riguardano eppure ne sono estranee. (6) Se questo è vero per il

---

(5) H. MARTIN, op. cit., p. 245.

(6) BAHTYIN, *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest 1976. p. 189.)

„A szó ezért, midőn tárgya felé tör, minden esetben a tőle idegen szavak, értékelések és hangsúlyok által fölkapart üledékének sűrű, dialogikus közegébe hatol be, maga is belefonódik a bonyolult kölesönkapcsolatok szövedékébe; lesznek, amelyekkel együtt fut tovább, lesznek, melyeket elutasít, lesznek, amelyeknek keresztezi útját; és mindez lényegesen átalakíthatja a szót, nyomot hagyhat összes jelentésrétegén, árnyaltabbá teheti kifejezőerejét, befolyásolhatja egész stílár arculatát.,,

linguaggio quotidiano, è verissimo per il linguaggio letterario. Per gustare un rifacimento ironico o un accostamento arditto dei collages poetici gozzaniani la conoscenza almeno di livello scolastico di tutta la poesia in voga nella sua epoca è pressoché indispensabile.

Esempi dei „prestiti” si trovano a profusione in ogni opera che analizza la produzione gozzaniana. (Calcaterra, Sanguineti, W. Binni, H. Martin, E. Circeo ecc.) Secondo il Binni, Gozzano non è „solo un giovane borghese annoiato che si confessa ironicamente, che si serve di una cultura per illudere il proprio vuoto, ma è un uomo che sceglie, secondo la sua indole poetica, i modi che esprimono il suo mondo intimo”.(7)

Data la straordinaria ricchezza delle analisi dei prestiti gozzaniani, io mi limiterei a citare soltanto alcuni punti-chiave: gli *argomenti poetici* che sono comuni con altri poeti e, in stretta connessione con essi, i „*rovesciamenti*”, ovvero la tendenza di Gozzano a rimaneggiare in modo ironico o dissacratorio un tema, sia esso altrui o proprio.

Argomenti poetici presi in prestito sono presenti e disseminati, in tutta l'opera gozzaniana delle sue poesie minori. Senza voler rifarne l'elenco, mi soffermerei su quei punti circa i quali ho qualche osservazione mia.

Per „L'ultima rinunzia”, che chiude „La via del rifugio”, Calcaterra cita quale fonte una traduzione in italiano di un canto popolare greco eseguita dal Tommaseo. Trovo che il canto abbia una forte somiglianza con la nota ballata popolare ungherese „La moglie cattiva”. Mi sia permesso dire che oggi, a poco meno di novant'anni dalla nascita di questi versi, che a loro tempo suscitarono un gran polverone per „l'egotismo del Poeta”, essi urtano per la loro insincerità, per la posa letteraria molto di più che per il contenuto scandaloso (un figlio che per amor dei sogni poetici lascia morire la madre). Forse appunto perché il poeta, figlio esemplare nella realtà, non riesce a calarsi fino in fondo nel ruolo dell'indifferente, sceglie una forma sbagliata (quella della ballata allegra). Devo dire che lo stridore stavolta non crea effetti magici: resta stridore.

Un esempio della tendenza a „rovesciare” i grandi temi della poesia classica ci È offerta da „La differenza”. Sul tema di Leopardi del „Canto notturno di un pastore errante per l'Asia” secondo cui la

---

(7) W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1936. pp. 136-137. citato da E. Circeo

consapevolezza di essere mortali rende „funesto a chi nasce il di natale”. Gozzano scrive un sonetto assolutamente irriverente. Protagonista è l’oca, il linguaggio è classicheggiante („O papera, mia candida sorella,” ecc.) e la conclusione: „l’esser cucinato non è triste,/triste è il pensare d’esser cucinato”. (Ecco un tentativo di Gozzano di „elaborare” il pensiero della morte che lo minaccia in chiave umoristica.)

A proposito di un’altra poesia, ‘Speranza’, mi permetterei con tutto rispetto di contraddire Giorgio Bàrberi Squarotti. Secondo il Professore infatti il sonetto ricorderebbe per il tema ”La quercia caduta” di Pascoli. Sebbene il punto di partenza, l’immagine del grande albero caduto, sia comune, la somiglianza mi sembra del tutto esteriore: il tema di Pascoli è l’egoistica indifferenza della gente di fronte ai grandi privi di forza, mentre Gozzano parla della commovente forza vitale del grande „moribondo che non vuol morire”.

## 2. Lotta con „l’altro evangelista”

Gozzano, come chiunque in Italia abbia voluto fare poesia da quando l’Immaginifico è nell’orizzonte della letteratura italiana, ha dovuto misurarsi con D’annunzio. Per poter parlare di come il poeta abbia combattuto questo schiacciante influsso, prendo lo spunto da due poesie che sono state scartate dalla prima raccolta. In questo seguio le orme del Calcaterra, il quale aveva analizzato una per una tutte le poesie scartate, per dimostrare come egli „attraversasse” D’Annunzio, per arrivare alla conclusione che Gozzano ottenesse „quella sua forma agile e sciolta per reazione al dannunzianesimo, di cui era stata permeata la sua giovinezza.”(8)

Nella poesia dedicata a Massimo Bontempelli, il poeta parla di se stesso come de „la trista /ombra di un uomo che divenne fievole /pel veleno dell’altro evangelista” e si lamenta del „ridevole /artificio dei suoni” e de „gl’inganni /di donne belle solo di cinabro”, della „cicuta” che la lettura di D’Annunzio ha introdotto nelle sue vene. Egli si considera inguaribile dal doppio male dell’estetismo dannunziano e dell’inaridimento sentimentale, e il perno di tutta la sua poesia sarà la lotta incessante contro l’estetismo esasperato. Fino all’ultimo, tuttavia conserverà un’attrazione irresistibile per i preziosismi; creerà figure di

---

(8) CALCATERRA, op. cit. p. 12.

donne indimenticabili (la signorina Felicita, Graziella, Carlotta) ma piangerà perché „*l'anima corrosa/ sogghigna nelle sue gelide sere*”. Proprio questa natura doppia fa di Gozzano un fenomeno singolare.

In un'altra sua poesia, intitolata "L' altro", il poeta ringrazia Iddio perché, invece che farlo „*gozzano /un po' scimunito ma greggio*”, avrebbe anche potuto farlo „*gabriel dannunziano*”, il che „*sarebbe stato ben peggio*” e lo prega affinché conservi il suo stile che è „*lo stile di uno scolare /corretto un po' da una serva*”. Da questo „programma poetico” nascono le sue poesie „colloquiali”. „I suoi versi più belli (e sono molti) cantano, ma non cantano liricamente come i versi migliori del D'Annunzio e del Pascoli, e più che cantare raccontano, descrivono, commentano”, scrive Montale. (9)

Gozzano cerca di vincere la battaglia contro „l'altro evangelista” rileggendo con attenzione i geni della poesia italiana e i simbolisti fiaminghi e francesi, e annotando le soluzioni che lo colpiscono.

Tuttavia restano nella sua poesia numerosi segni dell'influenza dannunziana. Si nota l'uso frequente di quegli ambienti che sono così cari al D'Annunzio del „Poema paradisiaco”, come i castelli, le ville e i parchi barocchi o „secentisti”, come Gozzano amava chiamarli, (p. es., oltre le poesie giovanili, „L'analfabeta”, „I sonetti del ritorno”, „L'amica di nonna Speranza”, „La signorina Felicita”, „Toto Merùmeni”).

Non si deve dimenticare, però, che Torino è una città barocca, come barocchi sono il castello e le due chiese di Agliè, ed anche le ville di proprietà della sua famiglia erano del sei-settecento. C'è dunque sincronismo fra la moda e l'ambiente del poeta, come osserva H. Martin. Parchi e ville in abbandono potrebbero avere anche un significato di museo, rassegna di cose morte, e in questo Romano Luperini trova un altro esempio della lotta antidannunziana. Alla modesta e provinciale bellezza del Meleto e di Villa Amarena egli contrappone il kitsch aggressivo del mondo dannunziano, rappresentato dal Vittoriale (futuro). „Se il Vittoriale indica una unificazione fra arte e vita che si è realizzata sotto il segno del pubblico (e quindi della istituzionalizzazione del privato e della retorica), la villa di Agliè rivela l'avvenuta scissione tra letteratura e vita, tra privato e pubblico: il poeta si sente ormai - e vive - separato

---

(9) MONTALE, op. cit. p. 10.

non solo dalle istituzioni borghesi ma dalla vita di ogni giorno: è il diverso, il bizzarro, il malato” (10).

Gozzano ha una particolarità: l'ironia. Al mito dell'Arte sublime di D'Annunzio, Gozzano contrappone gli oggetti di una sua particolarissima poetica: „*topaie, materassi, vasellame, / lucerne, ceste, mobili, : ciarpame / reietto, così caro alla mia musa.*” Al mito di una „vita inimitabile” risponde ironicamente con il sogno di una vita opaca e provinciale. Alle donne fatali, dalla bellezza rara, preferisce la „*bocca vermiglia, / così larga nel ridere e nel bere/ e il volto quadro, senza sopracciglia / tutto sparso d'efelidi leggere/ e gli occhi fermi, le iridi sincere / azzurre di un azzurro di stoviglia*” della signorina Felicità.

Montale, nel saggio introduttivo alle Poesie di Gozzano pubblicate da Garzanti, così ha ricapitolato il dannunzianesimo del poeta:

„Colto, intrinsecamente colto se anche non di eccezionali letture, ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più naturalmente disgustato del dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse (come era necessario e come probabilmente lo fu anche dopo di lui) ad „attraversare D'Annunzio” per approdare a un territorio suo...” (11) Il suo tono „prosastico”, trovato dopo la „fase dannunziana”, da molti critici viene inteso come un „impoverimento”, „un abbassamento di tono rispetto alla poesia dannunziana, (...) ma in, questo caso sarebbe giudizio critico più perspicace il dire che il dannunzianesimo, il manierismo, il tono estetico erano stati la sua falsa ricchezza e che al contrario egli ebbe una ragion d'essere come poeta quando trovò il suo tono giusto.” (12).

### 2.3. L'influenza di Pascoli

Il pascolismo di Gozzano mi sembra più diffuso, meno vistoso, anche se i prestiti non mancano neanche qui. Pascoliano è in Gozzano l'uso frequente della sintassi nominale. In „L'amica di nonna Speranza”, il predicato manca praticamente da tutta la prima sezione:

---

(10) LUPERINI, *Il Novecento*, Leoscher, Torino, 1981 (1991) tomo primo, p. 142.

(11) MONTALE, op. cit. p. 14.

(12) CALCATERA, op. cit. p. 102.

*"Loreto impagliato ed il busto D'Alfieri, di Napoleone i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto)  
 il caminetto un po'tetro, le scatole senza confetti, i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,  
 un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve, gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco.  
 Venezia ritratta a mosaici, gli aquarelli un po'scialbi, le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici.  
 le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature, i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità  
 il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto, il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco chèrmisi..."*

Anche l'uso di tecnicismi per indicare piante, animali ecc. (le sue farfalle sono puntualmente nominate con il loro nome scientifico, ne l'apice, la *clavicola*, la *radioscopia* di 'Alle soglie') e il dialetto (in poesia solo in 'Torino', nelle sue prose è fenomeno più frequente) confermano l'influenza pascoliana. A questa affermazione viene spontanea la replica che gli ultimi due mezzi poetici sono altrettanto caratteristici in D'annunzio; ma il condottiero-poeta li utilizza affinché conferiscano qualcosa di prezioso e raro al suo linguaggio. Mi sembra molto pascoliano in Gozzano l'uso dell'allitterazione (13) e dei nessi consonantici in funzione evocativa-onomatopeica: La descrizione della nevicata ne 'In casa del sopravvissuto', che viene considerata „la più felice espressione poetica di Gozzano” da H. Martin (14), ne è un esempio convincente:

*„Dalle profoNDità dei cieli tetri  
 sceNDe la bella neve soNNoleNTa,  
 tutte le cose aMMaNTa coMe spetri,  
 sceNDe, risale, iMPetuosa, leNTa,  
 di su, di giù, di qua, di là, s'avveNTa  
 alle finestre, taMBurella i vetri...  
 Turbina deNSa in fiocchi di baMBagia  
 iMBianca i tetti ed i selciati lordi,  
 pioMBa dai rami curvi, in blocchi sordi”*

(13) Uso l'allitterazione nel senso della definizione italiana, cioè „ripetizione di lettere o di gruppi di lettere o di sillabe in due o più parole successive” senza limitarla, come richiede l'usanza ungherese, alle ripetizioni di lettere in principio di parola.

(14) H. MARTIN. op. cit. p.180.

La silenziosa morbidezza della neve è resa magistralmente dalle ripetizioni di nessi consonantici nd, nt, np, nn, ns, mm, mb, mm.

Ma ecco anche il rumore della pioggia in 'Pioggia d'agosto':

*„Nel mio giARDino TRiSTe ulula il vento,  
cade l'acquata a rade goCCIE, poSCIA  
Più PReCiPiTe Glù CRePiTa SCRosCI  
a fili interminabili d'argento...”*

Gian Luigi Beccaria, a proposito della poesia pascoliana, scrive così. „La capacità... di scorporare il verso nei suoi fonemi, di sillabarlo armonizzandolo con fitta allitterazione e assonanze - consonanze, fu uno degli acquisti pascolani che molti poeti del primo novecento acquisirono immediatamente.” (15)

Infine, non dobbiamo dimenticarci del Fanciullino, benché Gozzano fosse il meno fanciullino fra tutti coloro che hanno seguito le orme di Pascoli. C'è tuttavia nel poeta che apostrofa il proprio cuore „monello giocondo” un sentimento fanciullesco: come ne „L'assenza” che reputo la sua poesia più crepuscolare: „non mi sono mai sentito tanto bambino”; in Cocotte quasi ritorna bambino nell'evocare la sua avventura, e negli ultimi Colloqui scrive: „il fanciullo sarò, tenero e antico”.

L'intarsio linguistico, la mescolanza audace del poetico col quotidiano denota pure l'influsso di Pascoli su Gozzano. Data l'importanza della questione in tutta la poesia gozzaniana, ne parlerò in un capitolo a parte. (3. Il contributo di Gozzano nella „discesa a terra” del linguaggio poetico italiano).

#### 2.4. Gozzano e Leopardi

In Gozzano, come nei poeti decadenti in generale, si avverte una forte attrazione per alcune parole grosse: Tempo, Spazio, Amore, Morte, Tutto, Nulla, Sole, Luna ecc. In particolare Amore e Morte sono spesso evocate come le due cose belle „menzognere” per il poeta: in Convito, „Fratello triste cui menti l'Amore/che non ti menta l'altra cosa bella!” Ne In casa del sopravvissuto, „Reduce dall'Amore e dalla

---

(15) G. L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Einaudi 1975, p. 139.

Morte, /gli hanno mentito le due cose belle!” in Totò Merùmeni „egli sognò per anni l' Amore che non venne”; ne Il responso, „Fanciullo, e verrai tu compagno alato della/seconda cosa bella”. È chiaro che le „due cose belle,, sono una citazione da Leopardi, „Due cose belle ha il mondo:/Amore e Morte”. (in: Consalvo).

H Martin nota che ci sono delle influenze confessate e altre, coltivate segretamente con amore, dalle quali niente mai può liberare. A quest'ultime appartiene Leopardi. Condannato a morte precoce come lui, il nostro coltiva il culto della giovinezza come il suo idolo e dipinge a colori squillanti *l'abborrita vecchiezza* (Leopardi) resa più ripugnante dai particolari gozzaniani: „*L'orribile vecchiezza dei denti finti, dei capelli tinti*”. Martin trova delle somiglianze anche fra le donne gozzaniane, Graziella, Carlotta e quelle di Leopardi, Silvia e Nerina. Gozzano comunque rende spesso omaggio al Recanatese, intessendo (con e senza virgolette) versi o espressioni tipici di Leopardi nelle poesie proprie. In una strofa di Torino troviamo ambedue:

„... ama quel mondo senza raggio  
di bellezza, ove cosa di **trastullo**  
è l'Arte. Ama quei modi e quel linguaggio  
e quell'ambiente sconsolato e brullo.  
Non soffre. Pensa a Giacomo fanciullo  
e la „siepe” e il „natio borgo selvaggio.” (16)

Per quanto riguarda i dantismi e i petrarchismi, sono stati dedicati all'argomento dei saggi interi di pugno dei più illustri studiosi (17). Vorrei aggiungere soltanto che il poeta, anche quando il prestito è un verso intero, come ne *L'onesto rifiuto*: „*Non son colui, non son colui, che credi*”, inserendo il verso in un contesto differente, crea un secondo piano di lettura, un parallelismo che mette tutta l'atmosfera tra virgolette. (Un altro esempio delle espressioni dantesche messe in un contesto diverso, verrà citato nella parte dedicata alle rime e ai ritmi gozzaniani e altri ancora nelle parti che trattano le „trovate” linguistiche.)

---

(16) Il „natio borgo selvaggio” è citazione dalle Ricordanze. „Trastullo” si trova nella stessa poesia: „**argomento di riso e trastullo/son dottrina e saper.**”

(17) C. CALCATERRA, „Modi petrarcheschi nell'arte di Gozzano” in *Studi petrarcheschi*, vol. I. 1948: C. CALCATERRA, *Della lingua di Guido Gozzano*, Bologna, Minerva 1948. A. RONCAGLIA, „La maniera poetica di Guido Gozzano” in *Leonardo*, VIII ottobre-novembre 1937. A. VALLONE, „Dantismo in Gozzano”, in *Aspetti della poesia italiana contemporanea*.

#### 4. „Giochi di sillaba e di rima”

L'artista maturo è in grado di giocare con le rime e con i ritmi come un illusionista. Basta rileggere *Alle soglie* per trovare innumerevoli prove di quanto possieda la tecnica, come metta le soluzioni al servizio del contenuto. L'andamento anapestico, il rimalmezzo dà all'inizio della poesia un'atmosfera spensierata e ironica. È tutta una musica, una danza questa poesia, è serena semplice e fanciullesca - e dopo una strana rima ricca (nicchia - picchia) il verso quasi s'inciampa per l'inatteso cambiamento in quinario dell'ultimo emistico:

*Mio cuore monello giocondo che ride pur anco nel pianto  
mio cuore bambino che è tanto felice d'esistere al mondo  
pur chiuso nella tua nicchia ti pare sentire di fuori  
qualcuno che picchia, che picchia... Sono i dottori.*

Ma questa è soltanto la prima folata del dramma, il verso avanza danzando ancora: ma chi li prende sul serio, i vecchi saputi, con i loro „ordegni”? Ora però il ritmo perde di nuovo l'equilibrio: *Se non bisognasse pagarli*. Invece del novenario „di regola” abbiamo un ottonario. L'accento dunque del verso sta sulla preoccupazione piccolo borghese del conto, che suscita il sorriso del lettore e nello stesso tempo la riconoscenza per la poco pietosa autoironia.

La seconda sezione è ritmicamente perfetta, non a caso Sanguineti parla a proposito di „virtuosismo letterario” (18). L'ultimo distico, che sembra un ritornello („*E vedon chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo? /Sorriderai quasi se dopo non fosse mestiere pagarli*”) e la già nota partenza della terza sezione sciogliono la precedente tensione quando, con una nuova zoppicatura del verso si presenta la Morte:

*Che venga quella Signora dall'uomo detta la Morte.*

Il ritorno del ritmo regolare suggerisce quasi la normalità, la Signora vestita di nulla non distrugge, trasforma soltanto. La sua vicinanza non

---

(18) E. SANGUINETI, *Guido Gozzano, indagini e letture* p. 101.

fa paura. Le espressioni si fanno tutte positive: *benessere, senza dolori, ti svegli* - Non ti aspetta un'eterna immobilità sottoterra ma il risveglio nell'indifferenza serena. L'ultima trovata - con ancora un cambiamento di ritmo - è un accozzamento di parole delle più gozzaniane:

*„Io resto al supplizio  
sereno come uno sposo e placido come un novizio”.*

Anche le rime meritano uno sguardo più attento: questa poesia ha molte rime rare e ricche, espressioni ricercate o scientifiche, riesce però quasi del tutto ad evitare la pomposità dannunziana.

Le quattro rime del primo distico danno l'illusione di un'assonanza, rafforzata da un'assonanza vera non in posizione di rima: giocondo - (anco) pianto - tanto - mondo. Una coppia di rime dantesca (nicchia - picchia) ci offre un esempio sulla natura riplasmatrice di Gozzano:

*„Quindi sentimmo gente che si nicchia  
un l'altra bolgia e che col muso scuffia  
e sè medesma con le palm picchia”*  
Inf. XVIII 103-105

*„pur chiuso nella tua nicchia ti par di sentire di fuori sovente  
qualcuno che picchia,..”*

Le stesse parole, come si vede, trovano un significato e un contesto assolutamente differenti.

Segni-ordegni, clavicola-ridicola, malinconia-radioscopia, (organi)-grami-rami sono tutte rime rare che confermano l'attrattiva che „l'artificio dei suoni” esercitava sul nostro.

E, infine, nella terza sezione, dopo la rima innocui colloqui ritroviamo, in posizione di rima con „lontano”, „guidogozzano”. Il poeta, ridotto a cosa inanimata, si allontana: la desublimazione è perfetta.

Sezione Italiana Associazione  
di Filologia Moderna, Budapest

**GYÖRGYI TASSY**

# INDAGINE SULLE MOTIVAZIONI ALLO STUDIO DELL'ITALIANO SVOLTA PRESSO IL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA DELL'UNIVERSITÀ ELTE DI BUDAPEST

## PREMESSA

### 1. L'ITALIANO NEL CONTESTO SOCIO-ECONOMICO UNGHERESE

1.1. Lingue straniere e ambiente

1.2. I rapporti tra l' Ungheria e l'Italia

1.2.1. Cenni sulle relazioni economiche

1.2.2. Cenni sulle relazioni culturali

1.3. L'insegnamento/apprendimento dell'italiano in Ungheria

### 2. L'INDAGINE MOTIVAZIONALE

2.1. L'inchiesta: ragioni e metodi

2.2. Il questionario: elaborazione, campionamento e  
somministrazione

2.3. Analisi generale del questionario

### 3. RAPPRESENTAZIONI

3.1. Stereotipi e Insegnamento/Apprendimento

3.2. Analisi del test associativo

3.2.1. Variabile „contatto”

3.2.2. Variabile „apprendimento”

### 4. CONCLUSIONI

### 5. BIBILOGRAFIA

### 6. APPENDICE

6.1. Questionario

6.2. 12 Tabelle riassuntive

## PREMESSA

Nella nostra qualità di lettrici di scambio abbiamo ritenuto opportuno, come primo approccio alla realtà locale, verificare quali fossero le motivazioni all'apprendimento dell'italiano reperibili presso il nostro pubblico di discenti del Dipartimento di Italianistica dell'Università E.L.T.E. di Budapest.

Lo studio che ne è derivato si pone due obiettivi essenziali: 1) la conoscenza approfondita del pubblico a cui indirizzare i nostri corsi, per meglio orientare la nostra azione didattica, e 2) l'individuazione di possibili aree di intervento per una più efficace promozione della lingua e della cultura italiane.

La nostra ricerca sarà articolata in tre parti. Nella prima, ci occuperemo, in considerazione dei grandi cambiamenti in atto, in particolar modo della situazione socio-economica che fa da sfondo all'insegnamento/apprendimento dell'italiano; nella seconda, analizzeremo i risultati dell'inchiesta condotta presso i nostri studenti, relativa alla motivazioni; nella terza, infine, presenteremo alcune riflessioni sulle immagini dell'Italia, degli Italiani e della lingua italiana circolanti nell'ambito sondato.

## 1. UNGHERIA: L'ITALIANO NEL CONTESTO SOCIO-ECONOMICO

### 1.1. Lingue straniere e ambiente

È innegabile che esista una stretta relazione tra l'ambiente e le lingue in esso circolanti. Infatti, se da un lato le scelte politiche condizionano e determinano il sistema socio-economico, dall'altro, tale sistema attribuirà minore o maggiore legittimità alle lingue già presenti e a quelle eventualmente da potenziare o da eleggere a lingue seconde o veicolari.

Nel caso esemplare dell'Ungheria, il sistema ha condizionato a lungo le scelte linguistiche dei discendenti, che dovevano necessariamente rivolgersi all'apprendimento della lingua russa, in quanto essa godeva di uno statuto privilegiato. Al tempo stesso, il russo si innestava su un terreno linguistico a sostrato germanico, data la grande diffusione della lingua tedesca nell'epoca precedente la Seconda Guerra Mondiale.

Dopo gli avvenimenti del 1989, che hanno radicalmente modificato l'assetto politico dei Paesi dell'Est europeo, importanti cambiamenti non hanno tardato a farsi sentire anche nel campo specifico della formazione. Per quanto riguarda le lingue seconde, il brusco regresso del russo ha aperto spazi inimmaginabili alle altre lingue, in particolar modo a quelle parlate nella C.E.E., nuovo punto di riferimento dell'Ungheria.

Da quando, poi, è stato avviato il processo di passaggio dall'economia socialista a quello del libero mercato, l'Ungheria si è distinta, nonostante alcuni recenti segnali di rallentamento, come il paese dove la ristrutturazione è più convincente ed efficace. Grazie inoltre alla relativa stabilità del regime politico, gli investitori stranieri hanno trasferito importanti capitali nel paese, contribuendo così ad accelerare la trasformazione del sistema economico (V. Tabella N°1)

**TABELLA N°1**  
**INVESTIMENTI STRANIERI SECONDO**  
**I PRINCIPALI PAESI D'ORIGINE**  
(In milioni di fiorini) (1)

Paesi investitori	Numero	Società	Capitale	Straniero
	1991	1992	1991	1992
Belgio	21	46	83	9.435
Austria	567	580	3.277	9.255
Germania	847	937	3.262	4.882
Svizzera	153	156	681	2.837
Paesi Bassi	24	100	712	2.074
Francia	34	81	594	2.017
U.S.A.	350	269	2.851	1.910
EX-U.R.S.S.	10	195	53	1.556
Gran Bretagna	95	112	287	814
Italia	96	239	560	793

Contemporaneamente, il volume degli scambi commerciali (import/export) è notevolmente cresciuto, così come si sono modificati i flussi di detti scambi (V. Tabelle N°2 e N°3).

Si precisa che la voce „Capitali stranieri” riguarda i capitali investiti dai diversi paesi che possono provenire anche da multinazionali europee e non.

---

(1) Nella Tabella N° 1 non esitono dati precedenti al 1991 perché la legislazione relativa alle „joint-ventures” risale all'anno 1990 [Fonte: I.C.E. di Budapest (Istituto per il Commercio per l'Estero) a partire dai dati del Ministero delle Relazioni Economiche Internazionali Ungherese].

**TABELLA N° 2**  
**PAESI IMPORTATORI**  
(In milioni di fiorini) (2)

<b>PAESI IMPORTATORI</b>	<b>1989</b>	<b>1992</b>
Germania (2) (*)	125.443	206.900
U.R.S.S. (2) (**)	115.141	148.100
Austria	65.517	126.300
Italia	16.281	55.400
Francia	10.956	26.900
Paesi Bassi	9.356	26.100
U.S.A.	5.803	25.600
Gran Bretagna	15.832	25.400
Belgio	7.849	17.100

**TABELLA N° 3**  
**PAESI ESPORTATORI**  
(In milioni di fiorini)(2)

<b>PAESI ESPORTATORI</b>	<b>1989</b>	<b>1992</b>
Germania (2) (*)	103.005	233.900
U.R.S.S. (2) (**)	139.134	110.900
Austria	55.730	90.100
Italia	27.835	80.300
U.S.A.	19.080	27.100
Francia	15.360	27.000
Paesi Bassi	11.133	18.900
Belgio	4.729	18.800
Gran Bretagna	16.366	16.800

(2) Nella Tabelle N°2 s N°3, vengono messi a confronto i dati relativi agli anni 1989 1992 (Fonte: Statistiche 1989: Külkereskedelmi Statisztikai Évkönyv/Statistical Yearbook of External Trade 1990, Központi Statisztikai Hivatal/ Hungarian Central Statistical Office, Budapest, 1991. Statistiche 1992: Magyar Statisztikai Zsebkönyv 1992, Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1993). (\*) Nel 1989 il dato relativo alla Germania comprende: Germania Est, Germania Ovest e Berlino Ovest. (\*\*) Per il 1992 il dato è relativo alla nuova Comunità degli Stati Indipendenti.

Anche per quanto riguarda il movimento di soggetti stranieri verso l'Ungheria, l'abbattimento di ostacoli burocratici e amministrativi ha favorito la circolazione di differenti categorie di viaggiatori, aumentando notevolmente il numero di arrivi internazionali (v. Tabella N°4). Ovviamente, tale aumento non coinvolge i cittadini dell'ex-U.R.S.S.

I dati qui presentati mostrano che l'Ungheria come già accennato, si volge oggi piuttosto verso i paesi dell'Europa Occidentale. Questo nuovo orientamento implica l'adozione di una diversa politica linguistica a riprova del fatto che ad una mutazione dell'ambiente ne corrisponde una nel paesaggio delle lingue straniere in esso circolanti. Come conseguenza, le diverse lingue straniere che si trovano a competere per la conquista del territorio „abbandonato” dal russo, sono attualmente alla ricerca di nuove strategie atte a fortificare e stabilizzare i nuovi spazi acquisiti.

È in questo contesto in continua evoluzione che vanno analizzati i rapporti tra l'Italia e l'Ungheria e la situazione dell'insegnamento/apprendimento dell'italiano.

TABELLA N°4  
ARRIVI INTERNAZIONALI IN UNGHERIA  
(In migliaia) (3)

PAESI DI PROVENIENZA	1989	1992
Austria	4.554	5.385
Germania	3.185	3.362
U.R.S.S.	2.066	1.116
Italia	250	507
Paesi Bassi	185	376
U.S.A.	160	245
Francia	64	236
Gran Bretagna	70	166
Svizzera	79	157
Belgio	40	115

(3) Nella Tabella N°4 vengono messi a confronto i dati relativi agli anni 1989 e 1992. (Fonte: Per le statistiche del 1989: *Magyar Statisztikai Zsebkönyv* 1991, Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1992.

Per le statistiche del 1992: *Magyar Statisztikai Zsebkönyv* 1992, Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1993).

## 1.2. I rapporti tra l'Ungheria e l'Italia

### 1.2.1. Cenni sulle relazioni economiche

Osservando più da vicino le tabella presentate nel capitolo precedente, risulta evidente che l'Italia ricopre un ruolo non secondario nel nuovo panorama economico dell'Ungheria. Infatti, dalla Tabella N°1, risulta che il numero delle società miste italo-ungheresi è più che raddoppiato nei due anni presi in considerazione e, secondo i dati del 1993 in corso di elaborazione presso l'I.C.E. di Budapest, nell'anno appena trascorso questo numero si avvicinerrebbe alle 500 unità.

Anche per quanto riguarda gli scambi commerciali (V. Tabelle N°2 e N°3), si può constatare che le importazioni e le esportazioni da e verso l'Italia sono quasi triplicate nello spazio degli anni compresi tra il 1989 e il 1992. Allo stesso modo, il flusso dei viaggiatori provenienti dall'Italia è raddoppiato tra il 1989 e il 1992, come si vede dalla Tabella N°4.

### 1.2.2. Cenni sulle relazioni culturali

Bisogna tener conto, poi, di quelle che storicamente, sono state le relazioni tra i due Paesi. Esse ebbero uno dei momenti culminanti già nel lontano '400, durante il regno di Mattia Corvino, continuando la tradizione degli scambi anche nei secoli successivi. Per rivivere al nostro secolo, esse furono suggellate con gli accordi del Primo Protocollo Culturale e con l'inaugurazione, nel 1937, dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria di Budapest.

Dopo alcune fasi difficili, dovute alle vicende legate al secondo conflitto mondiale e agli avvenimenti dell'Ottobre 1956, le relazioni culturali tra i due paesi hanno oggi ritrovato un nuovo slancio. Infatti la presenza dell'Istituto Italiano di Cultura rappresenta un punto di riferimento e per gli intellettuali e per un più vasto pubblico che fruisce dei servizi culturali da esso offerti, tra i quali i corsi di lingua italiana, con un numero di circa 1.000 iscritti.

Non va, infine, dimenticato che, proprio perché esiste una grande domanda, sono sorte in questi ultimi anni numerose scuole di lingua private che dispensano con successo corsi di italiano.

### 1.3. L'insegnamento/apprendimento dell'italiano in Ungheria

Alla luce delle considerazioni fin qui fatte, è possibile individuare due diversi tipi di domanda di italiano lingua straniera: da una parte, quella legata all'italiano in quanto „lingua di grande cultura” e, dall'altra, quella nata dalla nuova situazione socio-economica. Nel primo caso si tratta di bisogni linguistici indotti dallo statuto dell'italiano come lingua portatrice di grande tradizione letteraria, artistica, etc.; nel secondo caso, siamo di fronte ad un pubblico che percepisce l'utilità della lingua italiana come mezzo di promozione nella scala economica e sociale. Inoltre, non si deve sottovalutare un atteggiamento di schietta apertura e „simpatia,” nei confronti della lingua italiana e dei suoi parlanti, come fattore spesso decisivo nella scelta di accostarsi alla nostra lingua.

Passiamo, ora ad analizzare la situazione dell'insegnamento/apprendimento delle lingue straniere nelle istituzioni scolastiche ungheresi, tenendo in considerazione l'abolizione nel 1990 dell'obbligatorietà dello studio della lingua russa. Come risulta dalle Tabelle N°5 e N°6 relative allo studio delle lingue straniere nei licei (*gimnázium*) e nei licei tecnici (*szakközépiskola*), alla regressione del russo, corrisponde un progressivo avanzamento delle altre lingue, italiano compreso. È, ovviamente, preponderante l'affermazione di lingue come l'inglese e il tedesco, mentre il francese si conferma come la lingua direttamente concorrente con l'italiano per la conquista di una posizione di prestigio nella graduatoria delle lingue scelte. Nell'ambito universitario, la situazione presenta notevoli analogie rispetto a quella dei licei. Come si riscontra nella Tabella N°7, che presenta i dati relativi agli anni accademici 89/90 e 92/93, l'italiano conferma una notevole vitalità, triplicando in 4 anni il numero degli studenti che apprendono la lingua nei diversi tipi di istituzioni post-secondarie e non soltanto nei Dipartimenti di Italianistica (4).

---

(4) Si precisa che il numero degli studenti iscritti a corsi di Laurea in Lingua e Letteratura Italiana è di 534.

TABELLA N°5

NUMERO STUDENTI ITALIANO NEI LICEI UNGHERESI (gimnázium)  
(5)

Lingue straniere	Numero	Studenti	Percentuali	Percentuali
	90/91	92/93	90/91	92/93
Inglese	70.993	94.083	57,5%	68.8%
Tedesco	544.118	72.159	43.8%	52.8%
Russo	75.891	33.080	61.5%	24.2%
Francese	15.649	20.307	12.7%	14.9%
Italiano	5.805	8.171	4.7%	6.0%
Spagnolo	2.283	2.673	1.3%	2.0%
Totale	123.427	136.729		

TABELLA N°6

NUMERO STUDENTI ITALIANO NEI LICEI TECNICI (szakközépiskola)  
(6)

Lingue straniere	Numero	Studenti	Percentuali	Percentuali
	91/92	92/93	91/92	92/93
Inglese	49.293	77.149	29.3%	41.4%
Tedesco	46.668	76.763	27.7%	41.2%
Russo	90.797	23.577	54.0%	12.7%
Francese	8.693	9.073	5.2%	4.9%
Italiano	1.619	1.769	0.9%	0.9%
Spagnolo	464	266	0.3%	0.1%
Totale	168.352	186.183		

(5) Per i licei e i licei tecnici, non è stato possibile reperire i dati relativi agli anni precedenti il 90/91. Nelle Tabelle N°5 e N°6 le percentuali sono superiori a 100 perché gli studenti dei licei studiano più lingue straniere (Fonte: Ministero della Cultura Ungherese).

Per quanto riguarda lo studio dell'italiano nella scuola dell'obbligo (általános iskola) disponiamo soltanto del dato relativo all'anno 92/93 corrispondente a 2.861 alunni su un totale di 761.733 così distribuiti: 673 nella scuola elementare e 2.181 nella scuola media (Fonte: Ministero della Cultura Ungherese).

(6) V. nota (5)

TABELLA N°7  
STUDENTI CHE APPRENDONO L'ITALIANO IN ISTITUTI POST-  
SECONDARI IN UNGHERIA (7)

Lingue straniere	Numero	Studenti	Percentuali	Percentuali
	89/90	92/93	89/90	92/93
Inglese	18.889	28.518	35,3%	46,6%
Tedesco	10.153	14.644	19,0%	24,0%
Russo	17.241	3.914	32,3%	6,4%
Francese	3.076	2.936	5,8%	4,8%
Italiano	635	1.738	1,2%	2,8%
Spagnolo	582	1.181	1,1%	1,9%
Altra lingue	2.828	8.195	5,3%	13,5%
Totale	53.394	61.146	100%	100%

Dall'osservazione delle tabelle risulta un quadro in evoluzione, nel quale c'è spazio per diversi scenari, dove si può immaginare, per esempio, una progressione costante dell'italiano. Per sostenere l'avanzamento della nostra lingua, riteniamo necessario in questo particolare momento storico tenere fermi i capisaldi della politica culturale dell'Istituzione Italiana e, se possibile, intensificarne gli sforzi.

## 2. L'INDAGINE MOTIVAZIONALE

### 2.1. L'inchiesta: ragioni e metodi

La situazione descritta nella prima parte ci introduce all'inchiesta vera e propria da noi condotta presso gli studenti del nostro Dipartimento. Vogliamo, infatti, ricordare che un tale studio preliminare è metodologicamente indispensabile per poter individuare le caratteristiche ed i bisogni del pubblico destinatario del nostro insegnamento.

Sebbene il campione sondato sia piuttosto ridotto numericamente, ci sembra comunque che i risultati che qui presentiamo possano fornire alcuni interessanti spunti di riflessione. In particolar modo pensiamo, da una parte, a chi opera nel contesto formativo ungherese e, dall'altra, a chi svolge la sua attività nell'area geografica dei Paesi dell'Est europeo, date le analogie con la realtà ungherese.

---

(7) Fonte: Rettorato dell'Università E.L.T.E. di Budapest

Lo strumento usato per condurre la nostra ricerca è stato il questionario a risposte chiuse. Tale scelta è stata dettata da alcune semplici considerazioni:

- 1) il questionario permette di raggiungere un importante numero di soggetti in un tempo ristretto,
- 2) esso richiede da parte degli intervistati una prestazione minima,
- 3) esso consente, infine, attraverso le risposte chiuse, di ridurre il margine di soggettività e, conseguentemente, di leggere più rapidamente le informazioni.

## 2.2. Il questionario: elaborazione, campionamento e somministrazione

Nella fase di elaborazione del questionario, abbiamo tenuto presenti i seguenti criteri:

- 1) rilevanza delle informazioni;
- 2) leggibilità delle risposte,
- 3) economia delle risposte.

Per quanto riguarda il criterio N°1, oltre alle informazioni personali (età, sesso, presenza in famiglia di un italofono) ci è sembrato importante raccogliere dati relativi allo studio dell'italiano: da quanto tempo lo si studiava e dove era stato appreso. Poi, è stata individuata come importante l'area del „contatto” con la lingua e la cultura italiane, dunque soggiorni in Italia, loro durata e ragioni. Si è quindi, arrivate alla domanda „diretta” sulle motivazioni all'apprendimento e sull'uso che dell'italiano si intendeva fare. Per quanto riguarda i criteri N°2 e N°3, come già accennato, rispondono, da una parte, alla necessità di individuare senza ambiguità la risposta e, dall'altra, a quella di ottenerla nel più breve tempo possibile. Al tempo stesso, si è proposto un test associativo, con le tre parole-stimolo: Lingua Italiana, Italiani e Italia, alle quali si è chiesto di associare tre parole per ognuno degli „items”. Lo scopo di tale test è stato quello di rilevare gli stereotipi/rappresentazioni legati all'immagine (del Paese, dei suoi abitanti e della loro lingua) circolante nel contesto in cui operiamo.

L'occasione scelta per somministrare il questionario, naturalmente anonimo, è stata la riunione preliminare che ha luogo all'inizio di ogni semestre, alla quale dovrebbero partecipare tutti gli studenti, cioè il nostro campione ideale. Purtroppo solo 104 su 171 iscritti, dunque il 60.8% del totale, sono risultati presenti alla riunione dello scorso settembre 1993. Tutti i partecipanti hanno accettato di

compilare il questionario. Si è cercato ugualmente di raggiungere gli studenti assenti, ma senza successo, dovendoci quindi accontentare del campione suddetto.

Si è proceduto, quindi, allo spoglio e all'analisi dei dati raccolti (si rimanda al Questionario in Appendice unitamente alle 12 Tabelle riassuntive relative alle singole domande) che vengono esaminati qui di seguito, secondo l'ordine di presentazione delle 13 domande del questionario, tranne la Domanda N°10 per la quale si rimanda alla parte Terza.

### 2.3. Analisi generale del questionario

#### Domanda N°1: Età

Alla domanda relativa all'età, hanno risposto tutti gli studenti. Si individuano 12 gruppi di età, all'interno dei quali è possibile circoscriverne due (prendendo come criterio di associazione il numero di risposte non inferiore a 10) quello compreso nella forbice che va dai 18 ai 23 anni, per un totale di 90 risposte, e l'altro comprendente i gruppi di età al di fuori dei limiti indicati, per un totale di 14 risposte.

Questo dato va incrociato con quello relativo all'anno di iscrizione (v. domanda N°3), dal quale risulta che la maggior parte degli studenti che ha risposto al questionario è iscritta ai primi due anni di corso.

Dato che la durata del Liceo in Ungheria è di 4 anni, ci si sarebbe dovuto attendere un numero maggiore di studenti di età compresa tra i 18 e i 20 anni. Il loro numero, pari a 52, inferiore a quello atteso, si spiega con l'esistenza del numero chiuso per l'accesso alle facoltà universitarie. Quei giovani aspiranti che non hanno superato il primo esame di ammissione hanno la possibilità di ripresentarsi altre due volte, fallite le quali essi dovranno definitivamente abbandonare l'idea di seguire gli studi universitari.

Durante l'attesa del nuovo esame di ammissione, molti studenti intraprendono attività lavorative, a tempo pieno o parziale, come risulta dal dato emergente dalle risposte alla domanda N°12.

Un'altra ragione, individuata in seguito a colloqui informali, che potrebbe spiegare il perchè di un notevole numero di studenti „fuori età”, è quella relativa al bisogno avvertito da alcuni di essi di qualificarsi attraverso un titolo di studio rilasciato dall'Istituzione in tal senso legittimata. Dopo aver, cioè, concluso gli studi liceali e,

molto spesso, intrapreso un'attività lavorativa, alcuni studenti hanno fatto ritorno agli studi, sia per soddisfare un bisogno di ampliamento delle conoscenze (motivazione integrativa), sia a dei fini più utilitaristici, quali quello di migliorare la propria condizione socio-economica (motivazione strumentale).

#### Domanda N°2: Sesso

Il dato relativo al sesso, con la schiacciante maggioranza del'86,5% di donne, conferma, se mai ce ne fosse bisogno, la peculiarità femminile degli studi umanistici e letterari. Riflettere sul perché del binomio donna/studi letterari sarebbe ozioso, dato che molti lo hanno già fatto prima e molto meglio di quanto noi non faremmo.

Incrociando il dato sul sesso con quello relativo alle „aspettative” (di cui alla domanda N°13), ben il 58,2% delle risposte è concentrato sotto la voce „insegnamento”, a riprova del fatto che tale professione continua ad essere aspirazione tipicamente femminile. Non va però sottovalutato il dato che emerge dalle voci „interpretariato/turismo” e „traduzione”, dove si concentra il maggior numero delle risposte.

Insomma, se volessimo azzardare una conclusione dal limitato campione di studenti su cui è stata condotta la ricerca, si potrebbe dire che, se da una parte molte donne continuano a vedere negli studi letterari ed umanistici un campo di studi a loro particolarmente congeniale, e nello sbocco dell'insegnamento una conseguenza quasi naturale della loro scelta, è pur vero d'altra parte che molte di queste studentesse, di cui non va dimenticata l'età, hanno delle aspettative sul loro futuro di tutt'altro segno.

#### Domanda N°3: Anno di iscrizione

Il 68% degli studenti presenti al momento della somministrazione del questionario risulta iscritto ai primi due anni di corso. La presenza massiccia di questo tipo di studenti alla riunione preliminare, in cui è stato distribuito il questionario, induce ad una serie di riflessioni:

1) data la peculiarità della realtà socio-economica di una città come Budapest, gli studenti di età più avanzata e, quindi, presumibilmente, ad un più avanzato stato degli studi, gradualmente si sganciano dalla facoltà per svolgere, come è lecito supporre anche dalle risposte

relative alla domanda di cui al punto 12 („In quali occasioni usate l'italiano?"), un'attività lavorativa;

2) l'assenza di un numero cospicuo di studenti iscritto al 3°, 4° e 5° anno di corso, spinge a riflettere sulle modalità di somministrazione del questionario. Si precisa qui, come già accennato, che si è tentato di raggiungere quegli studenti assenti al momento della distribuzione, ma che purtroppo il tentativo non ha avuto successo privandoci in parte di dati che sarebbero stati di sicuro interesse, soprattutto in merito al punto 10 della mostra ricerca, quello relativo alle rappresentazioni influenzate dal capitale scolastico.

#### Domanda N°4: Lingue conosciute

Dalle risposte a questa domanda risulta che solo il 10.5% degli studenti possiede l'italiano come unica lingua straniera. Per il resto tutti gli altri ne hanno almeno un'altra accanto all'italiano. Va pure ricordato che il sistema scolastico ungherese prevede l'inizio dello studio della lingua straniera all'età compresa tra gli 8/9 anni e che gli studi secondari prevedono l'obbligo di due lingue straniere nei licei (gimnázium) e di una o due (secondo gli indirizzi professionali) nei licei tecnici (*szakközépiskola*), dove l'italiano ha registrato un sensibile incremento negli ultimi anni. Questo, se certo non è paragonabile al „boom" dell'inglese, è pur sempre significativo della capacità dell'italiano di sopravvivere in condizioni ambientali non favorevoli e conquistarsi dei nuovi spazi tra quelli lasciati liberi dalla brusca recessione del russo.

Che l'inglese sia la lingua straniera assolutamente dominante risulta tanto dalle statistiche sulle lingue straniere studiate a scuola e all'Università quanto dai dati da noi raccolti, da cui l'inglese risulta conosciuto dal 65,3% degli studenti.

Il russo, nonostante la fortissima inversione di tendenza registrata negli ultimi anni, con il 42,3% degli studenti che dichiarano di conoscerlo, rimane ancora una lingua abbastanza diffusa, anche se i programmi di riconversione degli ex-insegnanti di russo in insegnanti di altra lingua straniera confermano che si tratta di una lingua destinata ad essere in regresso costante tra quelle a grande diffusione.

Se poi guardiamo ai dati relativi al tedesco, francese e spagnolo, possiamo notare che sommando le tre percentuali, otteniamo un totale del 59,5%, inferiore a quello del solo inglese. Inoltre gli

studenti dichiarano di conoscere queste lingue quasi mai come prima lingua straniera, ma piuttosto come seconda, terza o addirittura quarta.

Questo insieme di considerazioni ci induce verso la possibile conclusione che, di fronte alla scelta delle lingue su cui puntare, gli studenti percepiscono l'importanza di assicurarsi l'inglese come grande lingua veicolare e, accanto a questa scelta razionale e di tipo „utilitaristico”, essi non si sottraggono al fascino di „lingue di grande cultura”, come viene percepito l'italiano (v. a questo proposito la domanda N°11).

Dato che anche il francese e lo spagnolo sono percepite come tali, spesso la scelta dell'una esclude l'altra. Un discorso un po' diverso sarà per il tedesco che, da un lato, gode di una lunga tradizione d'insegnamento in questa area, per le ovvie ragioni storiche e, dell'altro, è una delle lingue legate al mondo degli affari, dato che la Germania e l'Austria sono tra i maggiori partners economici dell'Ungheria (v. 1.1)

#### Domanda N°5: Italofovia familiare

Nella fase di elaborazione del questionario, ci era sembrato importante rilevare il dato relativo alla conoscenza, all'interno del nucleo familiare di provenienza, dell'italiano. Ci sembrava, infatti, che la presenza di un italofono in famiglia avrebbe potuto rappresentare una motivazione intrinseca alla scelta dell'italiano come lingua di specialità. Man mano, poi, che si è proceduto allo spoglio dei questionari, ci si è rese conto che la presenza dell'italofono in famiglia non appariva tra le motivazioni coscienti che avevano dettato la scelta. Infatti, incrociando il dato della presenza dell'italofono in famiglia (34,6%) con quello emergente alla domanda N°11, risulta che di quel 34,6% solo in 9,7% indica poi la conoscenza dell'italiano in famiglia come una fra le ragioni della scelta dell'apprendimento dell'italiano.

Le cause di questa vistosa discrepanza potrebbero essere almeno due:

- 1) la scelta dell'italiano come lingua di specialità è condizionata sì dalla presenza in famiglia di un italofono, ma poichè si tratta di un condizionamento a livello affettivo, non cosciente, di esso si perde la traccia quando si passa a livello cosciente, come avviene alla domanda al punto 11;
- 2) la presenza dell'italofono in famiglia non significa necessariamente che in famiglia vi sia un italiano; in altri termini il congruo numero di

risposte affermative alla domanda 5 potrebbe contenere dati diversi come la conoscenza anche rudimentale dell'italiano, la conoscenza anche scolastica della lingua da parte di uno dei familiari, la conoscenza della lingua per ragioni legate al lavoro di uno dei familiari e, per finire, la presenza di un italiano in famiglia. La domanda, ovvero, non è formulata nel modo più felice, proprio perché non riesce a cogliere un dato significativo ma piuttosto uno vago e di non facile interpretazione.

Le due domande (la domanda N°5 e la domanda N°11 alla voce „italiano in famiglia”) ovvero rimandano a due realtà diverse e quindi, non sono esattamente incrociabili. Sugeriamo, quindi, a chi volesse sottoporre ad una indagine simile il suo pubblico di discenti, di porre particolare attenzione all'assimilabilità dei dati, dipendente, questa, dalla realtà sondata.

Resta, comunque, ugualmente interessante quel dato del 34,6% di risposte affermative alla nostra domanda, poiché conferma l'ipotesi che l'affettività verso la lingua gioca un ruolo importante nell'adesione ad essa, dato, questo, ampiamente confermato dall'analisi delle rappresentazioni scaturite alla domanda N°10.

#### Domanda N°6: Anni di studio dell'italiano

Il dato più significativo è quello che indica il 25% degli studenti con quattro anni di studio dell'italiano alle spalle. Se si confronta questo dato con quello relativo alle altre lingue conosciute (v. domanda N°4) e con quello relativo al luogo di apprendimento (v. domanda N°7) non si può che trarre conferma di quanto detto, ovvero che l'italiano è più spesso una lingua scelta „dopo” un'altra e che il suo studio inizia generalmente al liceo.

#### Domanda N°7: Sede di apprendimento dell'italiano

L'analisi delle risposte alla domanda del punto 7 ci consente di confermare l'importanza del liceo (inteso anche come liceo bilingue) come sede privilegiata dell'apprendimento dell'italiano, indicata dal 61,3% degli studenti. Sappiamo, infatti, che l'italiano è insegnato in ben 175 licei (ginnasi e scuole tecniche) ungheresi, di cui almeno 56 si trovano a Budapest. L'italiano, cioè, in seguito al brusco e rapidissimo regresso del russo, è stato capace di conquistare un posto di tutto rilievo nel nuovo quadro dell'insegnamento delle lingue 2 e questo

nonostante le obiettive difficoltà ambientali, dovute alla grande capacità di penetrazione dell'inglese e del tedesco.

L'altro dato molto interessante è quel 26% di studenti che, sommando tutte le risposte in cui compare l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, indicano questa sede come centro di apprendimento o almeno di contatto con la lingua italiana. E' confermata, quindi, la forza d'impatto sul territorio dell'Istituzione Italiana che, va sottolineato, compete con le numerosissime scuole private di lingua, sorte negli ultimi anni e molto prospere.

Domanda N°8: Durata del soggiorno in Italia

Dalle risposte appare evidente che i nostri studenti hanno avuto tutti un contatto con il paese di cui studiano la lingua, se si esclude quel 2,9% che non è mai stato in Italia. Interessante, poi, è vedere come, sommando coloro che indicano un soggiorno di 6 mesi e un anno, soggiorno che possiamo già definire „lungo”, si ottiene una percentuale del 29% circa, dato che va ad eguagliare quello emergente dalla somma degli studenti con soggiorno „breve” (mai/1 mese).

La presenza di questi due campioni „omogenei” in quanto al numero, ci ha consentito di operare un raffronto tra le rappresentazioni dell'Italia, la sua lingua e il suo popolo di questi due gruppi di studenti. Il fattore „contatto”, infatti, lo abbiamo ipotizzato come determinante nella formazione più o meno consapevole di immagini e stereotipi, supponendo che, ad una più lunga permanenza nel paese, dovesse corrispondere l'elaborazione di rappresentazioni più „s sofisticate” cioè via via più slegate dalla stereotipia circolante all'estero sull'Italia e sugli Italiani. Per un'analisi più dettagliata dei risultati di tale raffronto si rimanda alla terza parte.

Un'ultima osservazione per quanto riguarda questo punto: può apparire sorprendente come, nonostante le oggettive difficoltà economiche del paese, la mobilità degli studenti sia talmente elevata. A questo proposito, va sottolineata la meritoria attività degli insegnanti liceali, i quali riescono quasi sempre a portare i loro studenti in Italia, anche a costo di sacrifici personali (precarie condizioni di alloggio, mezzi di trasporto poco confortevoli, etc.). Si veda, comunque, a questo proposito l'analisi del punto seguente.

## Domanda N°9: Ragione del soggiorno

Come già anticipato, il dato alla voce „scambio”, con il 44,5% di studenti che lo indicano come una delle ragioni del loro soggiorno in Italia, conferma il ruolo di promotori degli insegnanti liceali, che attivano tutti i canali a loro disposizione per favorire la mobilità degli studenti.

Alla voce „studio” troviamo ancora un buon 42% di risposte, dato che verosimilmente racchiude tutti gli studenti che hanno usufruito di una borsa di studio, a riprova dell'importanza di tale strumento per favorire la diffusione della lingua e della cultura italiane.

Ma quel 68,3% di studenti che indica „vacanze” come ragione del loro soggiorno in Italia, ribadisce ancora una volta il ruolo del nostro paese come meta elettiva di vacanzieri, numerosi, a quanto pare, anche in Ungheria, nonostante le oggettive difficoltà economiche in cui versano diverse categorie di cittadini. Sembrerebbe, insomma, che pochi si sottraggano al fascino dello „spaesamento” assicurato dal nostro paese, effettivamente così „altro” rispetto a questa parte dell'Europa e che, quindi, molti siano disposti, dobbiamo supporre, a qualche sacrificio in più pur di vivere l'esperienza della vacanza in Italia, di sicuro prestigio sociale tra l'altro.

Se a tutto quello che abbiamo detto, aggiungiamo, poi, le buone relazioni che storicamente intercorrono tra i due paesi in questione, il dato „vacanze” troverà un'altra ulteriore giustificazione.

E se, infine, quasi il 30% dei nostri studenti indica fra i motivi del soggiorno la ragione „lavoro”, ciò significa che è confermata la capacità della lingua italiana di assicurare delle buone possibilità di impiego a fini economici (v. domande N°11 e N°12).

## Domanda N°10: Rappresentazioni

Per quanto riguarda l'analisi del test associativo si rimanda alla parte Terza.

## Domanda N°11: Ragioni dell'apprendimento

L'italiano come „grande lingua di cultura” scelta per l'implicito prestigio sociale che può derivarne dal possederla; l'italiano come „ponte” per contatti umani (soddisfacenti, dobbiamo supporre);

l'italiano come „strumento” per assicurarsi una occupazione (di prestigio sociale e/o economico): ecco, in sintesi e nell'ordine, le ragioni che spingono e hanno spinto i nostri studenti a scegliere l'italiano come lingua di specialità.

Se poi andiamo a vedere l'ordine di importanza attribuito dagli studenti alle varie motivazioni all'apprendimento, scopriamo che la prima ragione sono i „contatti umani”, seguiti dalla „cultura” e poi dal „lavoro”: la connotazione affettiva verso la lingua italiana si mostra nella sua pienezza.

#### Domanda N°12: Uso dell'italiano

Ci soffermeremo subito su una riflessione: se dall'analisi delle ragioni dell'apprendimento risultava che la scelta dell'italiano era intrinsecamente legata all'area affettiva dei soggetti che, comunque, ne riconoscevano la potenziale utilità, nei fatti, dunque nelle concrete situazioni di utilizzo della lingua, questa ripartizione viene ulteriormente confermata.

Le prime quattro voci (conversazioni con italiani, informarsi, ascolto e rapporti epistolari), infatti, si riferiscono ad un uso della lingua legato al piacere, mentre con le successive cinque (corsi privati, insegnamento a scuola, interprete, traduttore e guida) siamo nell'area dell'uso a scopi utilitaristici. Sommando il totale delle risposte, per la prima e la seconda delle aree, otteniamo nel primo caso 193 risposte e nel secondo 174. Possiamo allora dire che, se l'italiano viene utilizzato dai più per soddisfare i bisogni legati all'affettività, quasi tutti gli studenti segnalano, al tempo stesso, l'utilità della lingua a scopi pratici e lavorativi.

#### Domanda N°13: Aspettative

Dall'analisi delle risposte possiamo dedurre che:

- 1) due sono le grandi aree di utilizzo dell'italiano: una che chiameremo delle „attività culturali”, e l'altra delle „attività economiche”;
- 2) alla prima appartengono professioni come „insegnante”, „traduttore”, e quelle legate al „campo musicale”; alla seconda, invece, sono connesse attività nel campo dell'„interpretariato/turismo”, „commercio”, „attività economiche non commerciali”, „segretariato”;

3) per la prima delle nostre aree abbiamo un totale di 114 risposte, per la seconda 76;

4) la prima in assoluto delle attività a cui mirano gli studenti è quella dell'insegnamento, dunque legata alla sfera delle attività culturali, seguita, subito dopo, da attività nel campo dell'interpretariato/turismo, ovvero nella sfera delle attività economiche.

Riflettendo su quest'ultimo punto, pare che per gli studenti, nella stragrande maggioranza donne, l'idea di svolgere la professione dell'insegnante rimanga preponderante, anche se, al tempo stesso, data la precarietà delle prospettive economiche che attualmente questa professione offre, essi sono altrettanto attirati da una professione, quella dell'interprete, che si prospetta molto più vantaggiosa economicamente. Insomma, diventare insegnanti rimane pur sempre il primo obiettivo e lo sbocco naturale, ma il pressante bisogno economico induce/indurrà quasi tutti a cercare delle alternative o meglio delle attività collaterali, che possono appartenere tanto alla stessa area culturale (per esempio, l'attività di traduttore), o invece all'area economica (interprete, guida, etc.).

### 3. RAPPRESENTAZIONI

#### 3.1. Stereotipi e Insegnamento/Apprendimento

Come già accennato al punto 2.2., è stato proposto all'interno del questionario un test associativo con il quale abbiamo richiesto agli studenti di fornire tre parole per ognuno dei tre „items” proposti, cioè: Lingua Italiana, Italiani e Italia.

E' noto che il test associativo, usato anche in psicologia, consente, tramite delle parole che chiameremo „induttrici” o „stimolo”, di far sorgere spontaneamente delle immagini che verranno dal soggetto „tradotte”, in parole cosiddette „indotte”.

La ragione per cui ci è sembrato importante repertoriare le immagini che i nostri studenti „si fanno” della Lingua Italiana, degli Italiani e dell'Italia è ben spiegata dalle ricerche nel campo della pedagogia dell'interculturale (V. la Bibliografia).

Secondo diversi studi condotti in questa disciplina, in ognuno di noi, al contatto con l'„alterità”, scatta un meccanismo di „semplificazione” e „generalizzazione” attraverso il quale si analizza e classifica l'„altro”. Tale processo porta il soggetto a „ridurre” l'altro in

immagini stereotipate, che intervengono a condizionare l'approccio e la relazione con lo „straniero”.

La scelta dei tre „items” è stata operata in base ad una considerazione essenziale: indicare agli studenti dei binari sui quali orientare le loro rappresentazioni, al fine di consentirci una più agevole classificazione delle stesse.

Una volta classificati e analizzati, la presa in conto degli stereotipi permetterà all' insegnante di costruire una strategia pedagogica *ad hoc* per rendere più sofisticata, più articolata l'immagine della lingua e della cultura oggetto di apprendimento. L'obiettivo sarà quello di fornire agli studenti gli strumenti adatti per valutare la realtà socio-culturale italiana nella sua complessità e consentire al tempo stesso delle relazioni consapevolmente fondate.

### 3.2. Analisi del test associativo

Al punto 10 del questionario, dunque, gli studenti sono stati invitati a fornirci le loro rappresentazioni su: Lingua Italiana, Italiani e Italia.

Dei 104 soggetti raggiunti, 89 hanno risposto, mentre 15 non hanno dato nessuna indicazione. Questo 14% di mancate risposte testimonia probabilmente della difficoltà di chiarire a se stessi e agli altri il tipo di relazione esistente con l'oggetto del proprio apprendimento.

Abbiamo raccolto un totale di 755 risposte per 430 voci, così suddivise: per la parola „induttrice” Lingua Italiana, 233 risposte per 112 voci; Italiani, 251 risposte per 140 voci; Italia, 266 risposte per 178 voci. Le risposte e le voci sono state quindi raggruppate in tre categorie: *apprendimento*, *cultura* e *percezione/valutazione/affettività* di cui si parla in dettaglio al punto 3.2.1. I risultati sono sintetizzati nella Tabella N°8.

TABELLA N°8

CATEGORIE	VOCI	RISPOSTE
Apprendimento	152	239
%	35,4%	31,7%
Cultura	102	114
%	23,7%	15,1%
Percezione		
Valutazione	176	402
Affettività %	40,9%	53,2%
<b>Totale</b>	<b>430</b>	<b>755</b>

Abbiamo quindi fatto un'ipotesi, ovvero che due fossero le variabili determinanti nella formazione delle rappresentazioni: (1) il „contatto” e (2) l'„apprendimento”, intendendo per „contatto” la durata del soggiorno e per „apprendimento” il capitale scolastico. Ci occuperemo adesso del contatto.

### 3.2.1. Variabile „contatto”

È presumibile ritenere che, all'aumentare del „contatto” cioè del soggiorno in Italia, corrisponda una più variegata e sofisticata rappresentazione della lingua, del popolo e del paese. Allora, sono stati estrapolati due campioni abbastanza omogenei, corrispondenti il primo ai 24 studenti con soggiorno „lungo” (6 mesi/1 anno) e il secondo ai 26 studenti con soggiorno „breve” (mai/1 mese).

Analizzando le voci e le risposte raccolte per ognuno dei due campioni, ci è sembrato di poter individuare tre categorie nelle quali classificare tutte le parole „indotte”: la categoria *apprendimento*, la categoria *cultura* e la categoria *percezione/valutazione/affettività*.

Nella prima categoria, *apprendimento* sono state iscritte tutte quelle ricorrenze che rinviavano in qualche modo alla realtà scolastica e all'ambiente di formazione. Per esempio, voci come: Lingua Italiana: congiuntivo, grammatica, discrepanza uso/norma; Italiani: Dante, Manzoni, Verdi; Italia: stivale, Roma, Sicilia. Nella categoria *cultura* abbiamo riportato quelle risposte che ci sembravano attinenti al concetto di „cultura” inteso in senso antropologico. Per esempio per Lingua Italiana: canzone, TV; Italiani: corteggiatori, consumismo, pizza; Italia: casinata, arancia, città antiche.

Nella categoria *percezione/valutazione/affettività* abbiamo classificato tutte quelle parole „indotte” relative alla sfera affettiva del soggetto, comprendente quindi tutte quelle percezioni di tipo emotivo, cioè non razionalizzate, che portano a valutazioni istintive. Per esempio, per la Lingua Italiana: melodiosa, bellissima, veloce; Italiani: gentili, bassi, neri, „infidabili/sfidabili”; Italia: meravigliosa, 2° paese mio, serenità, voglia.

Confrontando i dati emersi dai due campioni, l'ipotesi di partenza sembrerebbe confermata.

Come si può osservare dalla Tabella N°9, la categoria „cultura” raggruppa un maggior numero di risposte da parte degli studenti con soggiorno „lungo” e una maggiore varietà di voci, il che conforterebbe

la nostra ipotesi di un aumento proporzionale di consapevolezza culturale al crescere del contatto.

TABELLA N°9

DURATA SOGGIORNO	CATEGORIA CULTURA		TOTALE TRE CATEGORIE	
	Voci	Risposte	Voci	Risposte
Soggiorno „breve” %	15 12,8%	16 7,7%	117	207
Soggiorno „lungo” %	32 27,6%	36 18,2%	116	198

Per quanto riguarda la categoria apprendimento (Tabella N°10) si rileva che il capitale scolastico interviene nella formazione delle rappresentazioni in misura inversamente proporzionale alla durata del soggiorno: cioè esso risulta intervenire con più forza laddove il contatto è più breve.

TABELLA N°10

DURATA SOGGIORNO	CATEGORIA APPRENDIMENTO		TOTALE TRE CATEGORIE	
	Voci	Risposte	Voci	Risposte
Soggiorno „breve” %	51 43,6%	73 35,3%	117	207
Soggiorno „lungo” %	38 32,8%	57 28,8%	116	198

Confrontando i risultati dei due campioni alla categoria *percezione/valutazione/affettività* (Tabella N°11), si può notare come l'affettività sembri giocare un ruolo di maggior rilievo per coloro che hanno soggiornato brevemente nel Paese.

TABELLA N°11

	DURATA SOGGIORNO		CATEGORIA PERCEZIONE VALUTAZIONE AFFETTIVITA'		TOTALE TRE CATEGORIE
	Voci	Risposte	Voci	Risposte	
Soggiorno „breve” %	51 43,6%	118 57%	117	207	
Soggiorno „lungo” %	46 39,6%	105 53%	116	198	

In conclusione, va sottolineato che la categoria percezione/valutazione/affettività raccoglie comunque il maggior numero di risposte e di voci.

Questo dato ci induce ad una riflessione: il soggetto che si accosta allo studio dell' italiano lo fa con un grande carico di affettività, dato questo che non può essere ignorato nella definizione di una strategia didattica.

### 3.2.2. Variabile „Apprendimento”

Dopo aver analizzato l'influenza della variabile „contatto”, avremmo voluto verificare in che modo il capitale scolastico interveniva nella formazione delle rappresentazioni. Infatti, all'aumentare degli anni di studio, ci sembrava che dovesse corrispondere una varietà e qualità di immagini risultanti dalla frequentazione con i prodotti culturali (letterari, artistici, etc.) della civiltà italiana.

Abbiamo cercato allora di estrapolare due campioni omogenei, tendendo conto, da un lato, degli anni di studio e, dall'altro, del „contatto”. In altri termini, volevamo mettere a confronto due gruppi di studenti omogenei in quanto a soggiorno in Italia, che doveva essere breve per non inficiare il dato delle rappresentazioni legate all'apprendimento, e che si distinguessero per gli anni di studio dell'italiano già effettuati.

Purtroppo, non è stato possibile isolare due campioni significativi perché troppo esiguo risultava il numero di studenti con i requisiti di cui sopra.

Inutile sottolineare quanto si avverta la mancanza del dato relativo all'influenza del capitale scolastico sulla formazione delle rappresentazioni, dato questo che ci avrebbe consentito di meglio orientare la nostra azione didattica.

#### 4. CONCLUSIONI

In sintesi, tre sono i punti che ci sembra di poter indicare come significativi dopo la nostra ricerca:

- 1) le rappresentazioni dei discenti si uniformano in gran parte alla stereotipia tradizionale circolante sull'Italia e sugli Italiani;
- 2) i nostri studenti mostrano nei confronti della lingua e della cultura italiane un carico di affettività che interviene nel processo di apprendimento;
- 3) due sono le motivazioni allo studio dell'italiano: da una parte la motivazione „integrativa”, dunque il desiderio di approfondire la conoscenza della comunità di cui si studia la lingua e, al limite, di essere „adottato” da detta comunità; e, dall'altra, la motivazione „strumentale”, ovvero la lingua appresa a scopo utilitaristico.

Questi risultati potrebbero costituire degli indicatori di aree di intervento per una più efficace azione didattica.

Sappiamo, infatti, che tanto l'affettività, in dosi eccessive, quanto la visione stereotipata della realtà oggetto di studio, costituiscono in qualche modo un ostacolo al processo di „apprendimento” consapevole della „cultura” straniera, intesa in senso antropologico.

Ne consegue che uno degli obiettivi che possiamo già individuare come prioritario nel nostro insegnamento sarà quello di sviluppare nei nostri studenti una capacità di oggettivazione dei fatti socio-culturali.

Riteniamo, infatti, che la consapevolezza della cultura „altra”, la capacità di situarsi in posizione equidistante rispetto tanto alla cultura di provenienza quanto a quella straniera, siano due obiettivi fondamentali nell'insegnamento/apprendimento della L2.

Infatti, lo sviluppo di quella che viene definita „competenza culturale” è lo snodo cruciale dell'insegnamento linguistico.

In altri termini, non vi è vera „competenza comunicativa”, obiettivo primario dell'insegnamento/apprendimento linguistico, senza „competenza culturale”. Come ha ben spiegato Lévi-Strauss, la lingua è prodotto, parte e condizione della cultura condivisa dalla comunità

che la parla. La lingua, isolata dal contesto socio-culturale che la produce, si ridurrebbe ad un oggetto ideale di interesse esclusivo per grammatici e linguisti.

Osservando, poi, le motivazioni scaturite dall'indagine, ci sembra di poter confermare che, a maggior ragione, l'obiettivo della competenza culturale debba essere centrale nella programmazione della nostra attività didattica. Infatti, tanto coloro che indicano una motivazione „integrativa”, quanto gli altri spinti da una motivazione „strumentale”, tutti dovranno confrontarsi alle regole comportamentali che governano l'universo dell'„altro”.

### *Bibliografia*

AA VV, *L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero. Atti del convegno organizzato dai Ministeri Affari Esteri e Pubblica Istruzione*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1983.

AA VV, *L'insegnamento della lingua italiana all'estero*, Torino, Edizioni della Fondazione Agnelli, 1992.

AA VV, „Le relazioni tra l'Italia e l'Ungheria”, in: *Il Veltro*, 5/6 Anno XXXVI settembre-dicembre 1992 e 1/2 anno XXXVII gennaio-aprile 1993.

AA VV, „Appunti per una bibliografia di primo approccio alla comunicazione e all'educazione interculturale”, in: *L.E.N.D.*, N°2, 1989, pp. 81-94.

BALDELLI, I., (a cura di), *La lingua italiana nel mondo. Indagine sulle motivazioni allo studio dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

BARTOLI, R., „Europa, ultimo sogno per la stanca Ungheria” in: *La Repubblica*, 8 ottobre 1992, p. 15.

BEACCO, J. - C., LIEUTAUD, S., *Moeurs et mythes. Lectures des civilisations et documents authentiques écrits*, Paris, Hachette et Larousse, 1981.

BEACCO, J.-C., LIEUTAUD, S., *Tours de France, Travaux pratiques de civilisation*, Paris, Hachette, 1985.

BYRAM, M., *Cultural studies in foreign language education*, Clevedon/Philadelphia, Multilingual Matters, 1991.

COURTOIS, G., „Les facs hongroises jouent l'Europe” in: *Le Monde*, 17 septembre 1993. p. 19-20.

LO CASCIO, V., „Introduzione” in *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, Le Monnier, 1990. pp. I-XXIV.

LAVINIO, C., (a cura di) *Lingua e cultura nell'insegnamento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

HERCZEG, G., „La situazione dell'insegnamento dell'italiano nei licei e nella scuola dell'obbligo in Ungheria” in: *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, Le Monnier, 1990. pp. 522-524.

LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

PORCHER, L., (a cura di) *La civilisation*, Paris, Clé International, 1986.

SÁRKÖZY, P., „La diffusione della cultura e della lingua italiana in Ungheria” in: *Annali della Pubblica Istruzione*, Roma, Le Monnier, Anno XXXIV. Gennaio-Febbraio 1988. pp.16-28.

SIMONE, R., „Il destino internazionale dell'italiano” in: *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, Le Monnier, 1990. pp. 62-71.

SZABÓ, G., „La situazione dell'insegnamento dell'italiano nelle Università ungheresi” in: *Lingua e cultura italiana in Europa*, Firenze, Le Monnier, 1990. pp. 531-535.

ZARATE, G., *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1985.

## 6. APPENDICE

### 6.1. Questionario

1. Età anni.....

2. Sesso

M

F

3. Anno di iscrizione

1°

2°

3°

4°

5°

4. Indicare le lingue conosciute nell'ordine di apprendimento: (1= prima lingua appresa, 2= seconda lingua appresa, ecc.)

italiano

francese

spagnolo

inglese

tedesco

russo

altre lingue (Specificare).....

5. In famiglia c'è qualcuno che parla italiano?

si

no

6. Da quanto tempo studiate l'italiano?.....

7. Dove l'avete appreso?

liceo

liceo bilingue

Istituto Italiano di Cultura

scuola privata

corso privato

corso di lingua in Italia (specificare).....

altro (specificare).....

8. Per quanto tempo avete soggiornato complessivamente in Italia?

mai

- 1 mese

1/3 mesi

6 mesi

1 anno

altro (specificare).....

9. Per quali ragione avete soggiornato in Italia?

studio

vacanza con la famiglia

scambio/viaggio scolastico

lavoro

altro (specificare).....

10. Potete associare tre parole (aggettivi, sostantivi, luoghi, nomi di persona, espressioni, ecc.) a:

1. LA LINGUA ITALIANA 1.....

2.....

3.....

2. GLI ITALIANI

1.....

2.....

3.....

3. L'ITALIA

1.....

2.....

3.....

11. Potete indicare tra le seguenti le ragioni che maggiormente spingono all' apprendimento dell'italiano? (Indicare tre possibilità nell'ordine)

- lavoro
  - contatti umani
  - cultura
  - conoscenza dell'italiano in famiglia
  - altro (specificare).....
12. In quali occasioni vi capita di utilizzare l'italiano al di fuori dell'università nel vostro paese? (più risposte sono possibili)
- per conversare con italiani
  - per informarvi su quello che accade in Italia
  - per ascoltare musica, informazioni, etc.
  - per intrattenere rapporti epistolari con italiani
  - per insegnare l'italiano a scuola
  - per lavorare come interprete
  - per lavorare come traduttore
  - per lavorare come guida
  - altro (specificare).....
13. In quale campo professionale pensate di utilizzare soprattutto la vostra conoscenza dell'italiano? (indicare due possibilità nell'ordine)
- insegnamento
  - traduzione
  - interpretariato/turismo
  - commercio
  - attività economica
  - segretariato
  - campo musicale
  - altro (specificare).....

## 6.2. Tabelle riassuntive

Le 12 Tabelle qui presentate relative alle risposte del questionario riassumono i dati più significativi e, pertanto, a volte ne sono stati esclusi alcuni ritenuti meno rilevanti ai fini della nostra analisi.

Per esaminare sintatticamente lo stile nominale usato nel romanzo preferiamo accettare la distinzione stabilita da B. Caravelli Mortara (2) rispetto agli enunciati nominali.

Al primo gruppo si assegnano le frasi in cui sono riconoscibili un soggetto e un predicato:

Magda piangente, pensai, perché? Era forse giusto?  
E Isabel, e le sue illusioni? (p. 36)

Al secondo gruppo appartengono le frasi in cui „il centro” dell'enunciato ha funzione predicativa e attualizza un soggetto, o oggetto non presente formalmente nella frase ma desumibile dal contesto:

„Ne ho anche trascritto una parte” dissi io. Lei mi guardò con stupore, o con paura, forse. „Trascritta?” mormoro, „perché?” (p. 50)

„Vorrei una stanza.” Lui consultò il registro e annuì.

„Con terrazza e vista sul fiume” specificai. (p. 91)

.. la foto riproduceva un giovane negro, solo il busto: una canottiera con una scritta pubblicitaria, un corpo atletico, sul viso l'espressione di un grande sforzo, le mani alzate come in segno di vittoria... (p. 101)

Un altro gruppo può essere costituito dalle frasi formate con omissione degli indicatori di funzione e, in genere, di segni denotanti i legami di dipendenza fra i sintagmi:

Quella sala greve, scura, chiusa, con busti di bronzo lungo le pareti e le vetrine piene di libri: quell'indiano saccante e presuntuoso (...) il suo modo di fare, fra il condiscendente e l'astuto:... (p. 56)

A sinistra c'è il porto di Panaji, un porto fluviale per piccoli battelli, con chiatte cariche di mercanzie, due pontili sconnessi e una piattaforma arrugginita ( p.90)

---

(2) Bice Caravelli Mortara, „Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea”, In: *Storia linguistica dell'Italia nel Novecento*, Bulzoni, Roma, 1973, pp. 113-125

DOMANDA N°1: ETA'

<b>Gruppo</b>	<b>Eta'</b>	<b>Risposte</b>	<b>%</b>
1	18/20 anni	52	50%
2	21/23 anni	38	36,5%
3	24/32 anni	14	13,5%
<b>Totale</b>		<b>104</b>	<b>100%</b>

DOMANDA N°2: SESSO

<b>Sesso</b>	<b>Risposte</b>	<b>%</b>
Maschi	14	13,5%
Femmine	90	86,5%
<b>Totale</b>	<b>104</b>	<b>100%</b>

DOMANDA N°3: ANNO DI ISCRIZIONE

<b>Anno di iscrizione</b>	<b>Risposte</b>	<b>%</b>
1° e 2° anno	71	68,3%
3°, 4° e 5° anno	33	31,7%
<b>Totale</b>	<b>104</b>	<b>100%</b>

DOMANDA N° 4: LINGUE CONOSCIUTE

<b>Lingue conosciute</b>	<b>Risposte</b>	<b>%</b>
Italiano	104	100%
Inglese	68	65,3%
Russo	40	42,3%
Fracese Spagnolo Tedesco	62	59,5%

DOMANDA N°5: ITALOFONIA FAMILIARE

<b>Italofonia Familiare</b>	<b>Risposte</b>	<b>%</b>
Si	36	34,6%
No	68	65,4%
<b>Totale</b>	<b>104</b>	<b>100%</b>

## LO STILE NOMINALE IN "NOTTURNO INDIANO" (1984) DI ANTONIO TABUCCHI

Antonio Tabucchi nel suo romanzo breve „Notturmo indiano” racconta un viaggio vero, ma potrebbe essere anche un viaggio immaginario di un uomo che cerca se stesso. Ma non lo trova perché è impossibile trovarlo come una frase chiave del romanzo dice: „Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité, il s'épaissit sur notre lumière ou sur notre ombre.” (p.53)

E alla fine del viaggio quando ci pare che l'uomo abbia trovato il suo alter ego non vuol già immedesimarsi con lui perché... l'ingrandimento falsa il contesto, bisogna vedere le cose da lontano. *Méfiez-vous des morceaux choisis*”. (p.108) Si sente una certa riconciliazione con le cose della vita che vanno viste solo da lontano per non ingrandire le cose insignificanti.

Due citazioni scelte però non a caso perché ci possono dare spiegazione anche dello stile applicato nel romanzo. Il misterioso cercare se stesso del protagonista rievoca molti ricordi fugaci, effimeri, impressioni incerte, illusioni vane che emergono dal passato. Ad esprimere tutto questo lo scrittore usa uno stile molto semplice, brevi dialoghi, brevi segnalazioni di qualche pensiero, di qualche stato d'animo. Nella narrazione e soprattutto nella descrizione si trovano pretti elementi dello stile nominale quali costruzione brachilogica, giustapposizione e procedere paratattico che portano i tratti distintivi come „contrattilità” che vuol dire brevità ed elasticità, e l'atemporalità, intesa con una certa approssimazione, come rinuncia alla formulazione esplicita della successione cronologica di azioni e accadimenti (1). Sono i caratteri suddetti che compongono la fisionomia di quello „stile dell'appunto” che è uno dei risultati più evidenti dell'uso di enunciati nominali. Proprio da questo stile dell'appunto risulta l'andatura frammentata dei romanzi (come i ricordi emergono nel buio del passato, poi spariscono) e l'annotazione essenziale, volutamente spoglia di precisazioni. Il viaggio potrebbe essere qualsiasi viaggio in qualsiasi epoca, e i capitoli del romanzo potrebbero essere delle novelle autonome.

---

(1) Bice Carabelli Mortara, „Fra norma e invenzione: lo stile nominale”, In: *Studi di grammatica italiana* 1971, pp. 271-315

DOMANDA N°6: ANNI STUDIO ITALIANO

Anni studio	Risposte	%
2/3 anni	5	4,8%
4 anni	26	25%
5/15 anni	73	70,2%
Totale	73	70,2%

DOMANDA NO°7: SEDE DI APPRENDIMENTO

Sedi apprendimento	Risposte	%
Liceo Liceo Bilingue	67	61,3%
Istituto Italiano di Cultura	27	26%

DOMANDA N°8: DURATA DEL SOGGIORNO

Durata soggiorno	Risposte	%
Mai/-mese	29	28%
6 mesi/1 anno	30	29%
Altro	45	41%
Totale	104	100%

DOMANDA N°9: RAGIONI DEL SOGGIORNO

Ragioni Soggiorno	Risposte	%
Scambio	45	44,5%
Studio	43	42,6%
Vacanze	69	68,3%
Lavoro	30	29,7%

DOMANDA N°10: RAPPRESENTAZIONI (V. Parte n°3)

DOMANDA N°11: RAGIONI APPRENDIMENTO

Ragioni Apprendimento	Risposte	%
Cultura	62	79,6%
Contatti umani	75	72,8%
Lavoro	61	59,2%

scrittoio con cassetto centrale e tre da ogni lato (p. 45)

La sala era ampia e fresca, con un forte odore di chiuso. (p. 88) Era una biondina slavata con gli occhi assenti e due treccine infantili raccolte sulla testa (p. 88)

Col verbo *avere*:

Gli scaffali avevano riccioli barocchi e intarsi d'avorio, ma in cattivo stato, mi parve. (p. 74)

Dietro al balcone c'erano due impiegati, uno aveva una casacca a righe e l'altro una giacca nera un po' frusta e l'aria importante. (p. 91)

Il tassista aveva una barba a pizzo, una reticella sui capelli e un codino legato con nastro bianco. (p. 13)

Con altri verbi:

... stavano seduti due giovanotti molto scuri, vestiti all'occidentale, con i pantaloni a zampa d'elefante (p. 17)

Il corridoio finiva in un nuovo vestibolo identico a quello principale, ma angusto e senza luce, coperto da una tenda. (p. 28)

... fui ricevuto da un portiere travestito da principe indiano, con fusciasca e turbante rossi... (p. 34)

... vidi il profilo di un volto aguzzo, con un naso leggermente aquilino, le mani sul petto. (p. 39)

Sulla panca di fondo stava seduto un ragazzo di una decina d'anni, con dei pantaloni corti e sandali. (p. 65)

Portava con sé una scimmia che gli stava attaccata sulle spalle, con la testa nascosta nei suoi capelli e la manine intrecciate sul collo del suo padrone, in un atteggiamento di affetto e di timore. (p. 65)

Ma ora mi accorsi che portava un cappello triangolare di panno floscio, la barba lunga e grigia gli spazzolava il petto coperto da un corsetto trapunto di fili argentei. Le spalle erano avvolte da un mantello nero, ampio, di foggia antica, con le maniche a sbuffo. (p. 76)

... sul lungomare sostavano vagabondi stesi sul muretto di cinta, ragazzini che vendevano cianfrusaglie, mendicanti. (p. 15)

Quando fra i requisiti sintattici degli enunciati (3) (4) prevale la costruzione paratattica, è il caso di parlare di stile enumerativo, in cui si trovano serie di costrutti che non hanno altro denominatore comune se non il fatto di essere riuniti in sequenze.

...aveva sulle spalle otto ore di aereo, tre ore di permanenza all'aeroporto e l'attraversamento di Bombay. (p. 19)

Per quanto riguarda lo sviluppo della paratassi dai nostri spogli risulta che raggiunge un'alta frequenza il polisindeto con lo stesso soggetto e con struttura binaria. La prevalenza delle secondarie implicite su quelle esplicite (il participio passato e diversi tipi di apposizioni, sintagmi nominali di varia natura) si accompagna all'alta frequenza della relativa che è usata spesso in successione e nella parte terminale del periodo.

Questo modo di espressione viene applicato dallo scrittore soprattutto per caratterizzare delle persone, o per descrivere qualche luogo o situazione. Il verbo a cui è legato l'unico soggetto è molto spesso *essere* o *avere* che stanno, in generale, all'inizio del periodo.

Per questo fenomeno ci sono molti esempi nel romanzo, vediamo alcuni.

Col verbo *essere*:

Era una piccola stanza in penombra con un banco alto come i banchi dei pubs inglesi, ad ogni lato del banco c'erano due paralumi rossi e dietro c'era una donna anziana. (p. 16)

C'era una piccola palla di cristallo con l'effigie del ponte di Londra e una fotografia incorniciata con una casa che sembrava uno chalet svizzero. (p. 26)

Accoccolati vicino alla porta d'ingresso c'erano due uomini vestiti di miseri panni... (p. 29)

Era una stanza vastissima con due letti ampi coperti da due drappi assai belli. Il fondo, vicino alla finestra, c'era uno

---

(3) M. Dardano: „Il linguaggio dei giornali italiani”, In: *Italiano d'oggi*, LINT Trieste, 1974, pp. 35-53.

(4) G. Herczeg: *Lo stile nominale*, Le Monnier, Firenze, 1967

DOMANDA N° 12: USO DELL'ITALIANO

Uso italiano	Risposte	%
Area "piacere" (Conversione, informazioni, ascolto, rapporti epistolari)	193	52,6%
Area "utilità (Insegnante, interprete, traduttore, guida)	174	47,4%
Totale	367	100%

DOMANDA N° 13: ASPETTATIVE

Aspettative	Risposte	%
Attività culturali (Insegnamento, traduzione, campo musicale)	114	60%
Attività economiche (Interpretariato, turismo, commercio, segretario)	76	40%
Totale	190	100%

Università Degli Studi  
"Etvös Loránd" di Budapest

**DONATELLA CANNOVA**  
**ANNA MONDAVIO**

I campioni di analisi ci dimostrano chiaramente la presenza dello stile nominale nel romanzo - il che si può considerare come l'effetto di una riduzione sintattica (a questa allude la designazione di brachilogici data ai suoi aspetti fondamentali). È naturale che l'ambito di quello che abbiamo genericamente indicato come stile dell'appunto possa dilatarsi a comprendere serie indiscriminate di enunciati nominali.

Questa mia analisi alquanto incompiuta vuole solamente mettere in risalto il fatto che anche lo stile nominale usato da Tabucchi in alcuni punti del romanzo serve a sottolineare il pensiero principale dello scrittore. Cioè che il viaggio per cercare se stesso è pieno di ricordi staccati, fugaci, è un viaggio senza tempo.

Università degli Studi  
"József Attila" di Szeged

**MARIA FARKAS**

## PUBBLICITÀ E POPOLARISMI NEL LINGUAGGIO DEI BANCARELLARI DI PORTA PORTESE, PORTA PORTESE II E VIA SANNIO

Chi va a un mercato delle pulci romano o del Sud in generale, deve per forza notare la figura buffa del commerciante che fa di tutto per attirare l'attenzione della gente: ci mette la voce, i gesti, la testa e il cuore, insomma tutta la sua personalità. Ma forse uno non si rende subito conto che tale esibizionismo in realtà rappresenta la più antica di tutte le pubblicità: quella dei venditori ambulanti, degli imbonitori di piazza e dei banditori delle fiere. Dunque, abbiamo a che fare con l'antenato semplice, autentico e genuino della pubblicità moderna.

La voci di questi commercianti, prima venditori ambulanti, poi in un periodo successivo sempre di più bancarellari dei mercati, sembrano essere poco degne dell'attenzione degli studiosi, il che è un peccato, perché tali voci ci rivelano il carattere di una popolazione in ogni epoca, sono cioè informative della civiltà di un paese, di una città o di una regione.

Uno dei pochi che si sono dedicati all'argomento è Mario La Stella che nel 1982 ha pubblicato un volume sugli antichi mestieri di Roma, nel quale si trova una raccolta delle grida dei mercanti girovaghi dei secoli scorsi. Nella prefazione l'autore disapprova la trascuratezza e la dimenticanza degli studiosi nei confronti dei negozianti, venditori ambulanti e mestieri in generale, attribuendogli appunto quel valore informativo di cui si è detto sopra. Ma neanche La Stella tiene in grande considerazione i bancarellari di oggi, affermando che con la decadenza prima lenta poi sempre più veloce dei mestieri, dal 1900 in poi, si è appiattito anche il timbro di voce "fino a scomparire nel tempo moderno dietro vetrine lussuose e lucenti: sotto insegne cadaveriche al neon, in mostra accecanti per i riflessi ma simili alle bacheche dei musei". (8)

Per smentire la scomparsa totale di una tradizione, cioè dell'importanza della voce umana, io sono andata al mercato delle pulci, in quest'isola di folklore urbano, che è una testimonianza viva del fatto che con lo sviluppo economico e con la trasformazione della pubblicità /conseguenza diretta dello sviluppo/ non si è estinto del tutto quell'altro linguaggio pubblicitario, quello tradizionale, inventato dai commercianti. Certo, in qualche modo i due tipi di pubblicità si fondono, il vecchio si mescola con il nuovo, ma è un processo naturale

visto le caratteristiche che pubblicità popolare e moderna hanno in comune. Lo scopo di entrambi è suscitare attenzione, sorpresa e ilarità; convincere dell'unicità del prodotto dando per reale ciò che reale non è, ritenendo cioè che un bel messaggio equivalga a un bel prodotto. Sono diversi solo i loro mezzi di realizzazione linguistica:

mentre quello della pubblicità trasmessa dai mass media è un linguaggio artificiale (come lo è ogni standard), rapido e sintetico, il linguaggio dei bancarellari è il più spontaneo di ogni italiano parlato, basato sull'improvvisazione (o al limite sulla semi-improvvisazione) ed infarcito di regionalismi e dialettalismi;

la persuasione „alla televisiva” è spesso una persuasione occulta, il suo bersaglio principale è il subcosciente degli spettatori i quali vengono continuamente bombardati di immagini, di slogan, prefabbricati, i bancarellari invece non mirano solo alla violazione psichica del pubblico, ma è altrettanto importante la sua „violazione fisica”, nel senso che oltre i contenuti colmi di una inconfondibile astuzia popolare si servono anche di tantissimi elementi paralinguistici, tipo: il volume, il tono, le pause, le ripetizioni e altri piccoli trucchi retorici (18a.).

Ed ora offro un saggio dei capitoli seguenti della mia tesi di laurea: *Modi di esprimere il prezzo basso; L'elenco dei requisiti; I verbi e la forme verbali più frequenti, Il bersaglio pubblicitario; Giovani uomini e donne; I personaggi di spicco; L'autopubblicizzazione; È arrivato...; Titoli di film; L'idea di rubare; Quando gli affari vanno male: imprecazioni, lamenti, preghiere; Come si prendono in giro i tirchi, gli snob e i russi? Forestierismi, stranieri, italiani.* (Tutto il materiale è stato raccolto di nascosto, con un registratorino tascabile.)

Al mercato non contano le marche (ed è una differenza notevole rispetto a tutti gli altri tipi di pubblicità), sono soprattutto i prezzi che devono colpire il cliente. In quanti modi può essere basso un prezzo nel linguaggio dei bancarellari? Vediamone alcuni esempi:

„Mille lire da 'sta parte mille lire, scegliere, Forza, eh! Tutta roba nuova. Mille lire qui, e mille lire mille lire forza, eh! Vie'...*manco un giro de tram ce fate con mille lire.*”

„*A mille lire è oro, capate!*”

„*Smušinate che trovate la, ve la regaliamo. Vai a cinquemila, no cinque mijjóni, qua cinquemila al pezzo. Sul banco cinquemila, eh...*”

Inoltre si dice: „*A pochi soldini, soldini, soldini...,*”

„A poc’ a poco. Chi lo vuole?” (*Chi lo vuole* ricorre spesso nel linguaggio fieristico e in quello delle aste.)

„Da questa parte si regala, si regala...”

„Me vojjo rovinà a mille lire, forza!”

Il prezzo basso, gli sconti su tutto sono dunque garantiti, ma *solo qua, solo stamattina, solo oggi*, perché p. es. „Domani è Pasqua, oggi fa freddo.”

In „... vai a mille al pezzo, signora, mille lire al pezzettino, prego... robaccia bella, mille, signora!” è robaccia bella che fa ridere per l’ossimoro, l’opposizione comica tra il suffisso peggiorativo e l’aggettivo *bello*. E con questo siamo arrivati alla categoria degli aggettivi che sono molto importanti, perché nonostante i prezzi davvero *simbolici* tutti i bancarellari vendono naturalmente: *solo roba bella, buona, elegante, roba de qualità, de primissima qualità, roba nuova, roba de boutique*, insomma *roba moderna* (solo qualche cucciolo di cane viene propagato come usato), *roba moderna ma fatt’ammano, in puro cotone, in lana (lana delle mie pecore)*, è *roba in resina non in plastica, cucita non incollata, non sono imitazioni, ce l’ho pure io a casa, è l’ultimo modello, è roba de modelli, avvocati, de signori, de quelli, che stanno bene insomma*. Il benessere è un concetto altrettanto importante quanto la salute (18b), almeno per le classi che frequentano il mercato, le classi per le quali lo sgommatutto con la prolunga lunga 4 metri è un prodotto *unico, eccezionale, veramente super*, ma innanzitutto perché è *quello che se vede in televisione*.

Il piatto di porcellana *favolosa* qua *nun se spizza, i suoi lati nun se sbucciano in lavastoviglie*, e il coltello non è solo *autoaffilante* ma anche *entusiasmante per surgelati, congelati, osso di pollo e di tacchino, roast beef, insalata e mortadella*, insomma è universale proprio come un vecchio binocolo al mercato Ecseri, con cui si possono vedere sia scoiattoli che rinoceronti.

Ma ora passiamo ai verbi più frequenti del lessico bancarellaresco. *Andare* si sente soprattutto alla prima persona plurale, sono tipiche le sue varianti: *annamo, ’nnamo e ’ndiamo*, ed è altrettanto diffuso *vai* (insieme a *dai*). Ricorrono spesso le forme tronche di *tenere e di togliere: tie’ e to’*. Scegliere si usa più che altro all’infinito o alla prima persona plurale, realizzato come: *scegliemo*. Le forme più generali sono comunque i verbi alla seconda persona plurale. *Capate* (spesso nella paronomasia: se capite capate) è un verbo dialettale, deriva dal latino CAVARE, e significa: *scegliete*. *Smucinate* [smušinate], un’altra voce dialettale, invece vuol dire: *mescolate*. Altri

verbi alla seconda persona plurale sono: *cercate che trovate*, prendetelo con le mani *pigliate* [pijjàte] rom. e [pijot] nap., *girate, giratevi il banco, girate fino al telo girate* (quest'ultimo rappresenta la tipica forma d'accentuazione laziale del verbo, consistente nella ripetizione alla fine della frase) (14), *affondatevi, approfittatene*, poi alcuni modi di dire più specifici:

„... guardate in alto, guardate in basso, guardate qua....,

„... mandate tutto all'aria...”

„...cambiatevi (le mutande)...” ecc.

Ho già sfiorato l'argomento del target pubblicitario. Al mercato tale bersaglio è ora la *bella gente* in generale, ora la gioventù, come in questo esempio:

„Guardatelo, pijjàtelo, tutto cinquemila qua, eh! La camiceria bella, *gioventù!* Aoooo. Ai, c'abbiamo la primavera sui banchi. Approfittatene. Senta, senta, senta. Scegliere. A roba blá, roba bé..., Vorrei far notare la parola *primavera* che è un termine pubblicitario vero e proprio (pensate agli slogan, tipo: „La freschezza di una primavera” di qualche spot).

Il bersaglio possono essere anche i maschi:

1, „Coraggio ragazzi, dica, asceta, asceta... a pochi soldi i cavalli su!”, (*Cavallo*=arma da fuoco, è un termine proveniente dal gergo della mafia (7), il cui significato qui si estende a un intero banco di attrezzatura militare.)

2. „Enrico, Renato, Mario, va! Ohohohoh, quindicimila la Superga, va!” È uno di quelle poche grida in cui il commerciante si serve di una marca in voga.

Finora abbiamo parlato di giovani e di maschi, comunque la vera vittima nel mirino dei bancarellari è sempre la donna. Ora vediamo alcuni esempi di come si prova a conquistare la più forte potenza d'acquisto:

„Quanto sei bella stamattina, tre pezzi diecimila, tre pezzi diecimila. Ho jeans a [cinquemila] lira... o bella, o bella, cinquemila lire i pantaloni, cinquemila. Non ti piace... i pantaloni a cinquemila?... Eh, lo so... No ti piace... i pantaloni a cinquemila lire? Tre pezzi diecimila, tre pezzi diecimila. Camice, camicette. Bella, dove vaai? Vieni qua. Non scappare via... (canta) mi sono innamorato di te, Marina! Ooo, olalà che vedo... tre pezzi diecimila qua, tre pezzi diecimila. Camiše, camišette, gonne.. c'è un po'di [dutta], pure io, io mi vendo a cinquemila lire, ormai sono bello come una donna, diecimila lire... Signora, signou! I jeans a cinquemila lire, i jeans. A

cinquemila, non più dieci ma cinquemila... Òo, Caterina! Vieni qua e porta via, Caterina. Vai, porta via... Marimarimarima...Divertimento, vai!

Altri nomi di donna appaiono in:

„... ha visto zia Maria (che robetta roba mia) tutta roba birichina (che c'aveva Giuseppina (dalla sera alla mattina...))”

Mirano a sollecitare la vanità femminile anche le voci come: „Solo roba bella da donna bella, da donna bella, roba brutta da donna schifusa non ce l'ho, eh...”

Oppure: „Roba stupenda. È tutta roba di Madonna. Madonna che si è spogliata di nuovo. Datevi da fare.,, Con riferimento a Veronica Ciccone, ovviamente.

Infatti, i bancarellari, per rendere i loro strilli più vivi e più aggiornati, si servono spesso dei nomi di cantanti, attori, personaggi di moda o personaggi noti in generale. Ciò avviene anche in:

„Siamo belli, siamo ricchi siamo Eduardo De Filippi.”

Per una tradizione fieristica i venditori si autolodano spesso, annunciando ad alta voce i loro pregi come per garantire una merce di altrettanta qualità o una merce che costa veramente poco. Fanno parte di questa categoria:

„Siamo onesti, siamo onesti!”

„Siamo illuminati!” e

„Siamo matti, siamo matti!” Con riferimento ai prezzi troppo bassi. Lo stesso riferimento si ripresenta in:

„È arrivato il matto, è arrivato il matto, ve regala due borse a cinquemila, du'pezzi cinquemila, due, due, due... il matto qua!”

È arrivato (come anche è ritornato) è un elemento frequentissimo del linguaggio degli imbonitori, banditori delle fiere, saltimbanchi del circo (basta pensare a „È arrivato Zampanò” in La Strada di Fellini) in ogni epoca.

Chi è arrivato ancora al mercato delle pulci?

„Diecimila lire. Bubù! Cinquemila, cinquemila, è arrivato Mazza-bbubbù, signora!”

„Vai a mille, vai a mille, da questa parte è arrivato Achille...”

Mazza-bbubbù è una specie di babau, personaggio del gioco fanciullesco tradizionale di Roma, che si chiama: ”Mazza-bbubbù, quante” corne stanno quassù?” (17) Achille arriva molto spesso ai mercati, e poi arriva anche Johnny:

„Guarda che tute belle a poco prezzo. Dica signora. È arrivato Johnny, Johnny er pazzo, tutto quanto a poco prezzo, dica!” Un nome

straniero, soprattutto inglese, fa sempre un'impressione positiva in una società che si sta pian piano americanizzando, ma qui si tratta di più di un semplice nome straniero, in quanto Johnny er pazzo (reso romano-americano mediante l'articolo rotacizzato) riferisce a un film di gran successo, uscito non molto tempo fa, che s'intitola: *Johnny il bello*. Un'altra testimonianza della nostra epoca di immagini è:

„Ma ch'è successo qua?... *Fuga da Alcatra*... venti e trenta, RAIUNO!” Comunque *Fuga da Alcatra* non è solo il titolo di un film, adeguato al sistema linguistico italiano per la caduta della z finale di Alcatraz, ma anche un riferimento furbo alla tentazione in cui uno potrebbe cadere vedendo tutta quella roba stupenda sul banco. La stessa allusione si avverte in:

„Forza che bella, forza che bella qua, *attenzione al settimo comandamento*, forza che è bella, dica...”

Il settimo comandamento ricorre spesso, e certe volte subisce un'estensione di significato diventando sinonimo di roba bella. (non ruberai → ti viene la voglia di rubare, perché è così irresistibile, così bella questa roba → roba bella)

Del resto si scherza molto sull'idea di rubare:

„È tutta roba rubata, eh... forza... rubata di notte, venduta di giorno...”

„Se non rubate adesso, non rubate più.” (È un modo senz'altro originale di dire ogni lasciata è persa.)

„Rubate, rubate. Tanto qua oggi non si fa più una lira..”

In certe giornate quando piove o fa troppo caldo, oppure se gli affari vanno male, le grida allegre si trasformano in imprecazioni, in lamenti o può darsi che in preghiera:

„Mortacci tua, non ho fatto una lira oggi, è una paralisi.”

„È grave, è grave, è la fine...”

„Oggi si regala per disperazione!”

„Tutto fumo, nient'arrosto”.

„Prima che si muore, aiutaci oh Signore!”

Oppure ci si mette a ironizzare sui clienti svogliati.

„Oo, se non c'avete quindicimila, andate al prato pe' cicoria, c'è la cicoria fresca... ne vuoi? Ma guarda che roba. Quindicimila lire, non toccare con la mano...”

Ma non si prendono in giro solo i tirchi. Vediamo l'esempio seguente: „Vai che lusso...” (risponde una voce femminile): „È un miracolo qua le borse a seimila, eh!” (di nuovo lui): „Vai che è uno

*sturbo* stamattina a seimila lire, uno *sturbamento*... *Sturbatevi* con quelle borse a seimila..."

Sia dall'accento „frocresco" (di lui), sia dall'uso di termini stravaganti, come *sturbo*, *sturbamento* e *sturbatevi* si conclude che questa volta sono canzonati gli acquirenti un po'snob. *Sturbo* è un termine dialettale per dire emozione forte o svenimento. È una parola rara ma ancora normale rispetto a *sturbamento* (l'incrocio di *sturbo* e *turbamento*) e a *sturbarsi* le quali non si dicono quasi mai, o almeno in questo contesto sono sicuramente delle novità assolute.

Adioschi e noschi sono altre due invenzioni abbastanza recenti. *Adioschi* [adioški] è l'addio russo alla romana, mentre *noschi* [noški] [noski] [noški] è il soprannome dei compagni italiani e russi, e il suo significato si è esteso anche agli immigrati e ai turisti russi in generale.

Agli altri turisti normalmente spetta il titolo di *Madame e Mister* (a parte gli ungheresi i quali sono regolarmente chiamati *Olcsó*: ho perfino sentito in giro un *Olcsó János*).

„...Tremila lire, *tretausend lire*, *tremil frañ*, *tremil lir...*" e „Vai a tremila lì! *Vai pliz!*" provano la presenza di un pubblico internazionale al mercato, insieme ai jeans *strecci* ed ai maglioni *largi ed extralargi* che sono prestiti integrati nel sistema linguistico italiano.

Il mio articolo finisce qui, ma Vi ricordo che i bancarellari continuano a gridare. L'inventiva e l'umorismo popolare non hanno limiti, e i giochi di parole, le grida rimate e ritmate, questo genere di poesia popolare è tuttora vivo, anche se per rendersi più ricco e più aggiornato si serve di contenuti e di forme attuali.

### *Bibliografia*

1. BERRUTO B.: *Italiano regionale, commutazione di codice e enunciati mistilingui*, in *L'italiano regionale*, SLI 25, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 105-128.
2. CARDONA G. R.: *La lingua della pubblicità Ravenna*, Longo, Ed., 1974
3. CORTI M.: *Per una nuova prospettiva nello studio del linguaggio pubblicitario*, in *Italiano d'oggi*, Trieste, LINT, 1974, pp. 57-66.
4. CÒVERI L.: *Le varietà del repertorio linguistico italiano*, Scuola di Lingua e Cultura italiana per Stranieri di Siena, 1989, pp. 56-57.
5. DARANO M.: *Manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991

6. DESSALVI M.: *Linguaggio pubblicitario e videoregistratore nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera*, in *Lingua Letteraria e Lingua dei Media nell'italiano contemporaneo*, Firenze, Felice, Le Monnier, 1987, pp. 174-179
7. FORCONI A.: *La mala lingua*, Milano, 1988
8. LA STELLA M.: *Antichi mestieri di Roma*, Newton Compton ed. srl, 1982.
9. LINTNER O.: *Influssi del linguaggio pubblicitario sui neologismi, in Italiano d'oggi (V.2.)* pp. 179-311
10. MEDICI M.: *Pubblicità lingua viva*, Milano, 1973
11. MENARINI A.: *Ai margini della lingua*, Firenze, Sansoni 1947.
12. MENARINI A.: *Gergo della piazza*, Novara, 1959
13. POGNOTTI L. *Il supernulla*, Firenze, Guaraldi, 1974
14. TRONCON A. - CANEPARI L.: *Lingua italiana nel Lazio*, Roma, Jouvence 1989
15. VACCARO G.: *Romanesco belliano e Vocabolario italiano-romanesco*, Romana Libri Alfabeto srd. 1969
16. *Vocabolario romanesco*, Roma Chiappini ed., 1967
17. ZANAZZO G.: *Usi, costumi e pregiudizi del popolo di Roma*, Bologna, Forni, 1968 (ristampa anastatica dell'ed. di Torino-Roma, 1907-10)
18. HEGEDÚS A.: *Due aspetti dell'italiano parlato a Roma* (tesi di laurea, 1992-93)
  - a. *Comportamenti extra- e paralinguistici*, pp. 19-20.
  - b. *Il linguaggio degli agenti pubblicitari*, pp. 3-8.

ANNA HEGEDÚS

## ALCUNI ASPETTI DELLO SVILUPPO DEL SISTEMA FONOLOGICO ITALIANO

In Italia *non esiste una norma di pronuncia* che sia diventata indicativa per tutti i parlanti della lingua italiana, e non esiste italiano che parli senza qualche *venatura regionale*. G. Tomasi di Lampedusa descrivendo il protagonista femminile assoluto del romanzo „Il Gattopardo” parla così di Angelica: „La voce era bella, bassa di tono, un po' troppo sorvegliata forse; il collegio fiorentino aveva cancellato lo strascichío dell' accento girgentano; di siciliano, nelle parole, rimaneva soltanto l'aprezza delle consonanti che del resto armonizzava benissimo con la sua venustà chiara ma greve.” (G. T. di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, MI, 1958, p.53.)

Negli ultimi anni si nota un'afferinarsi (da molti disapprovato) delle pronunce regionali. „Parlanti” professionisti (annunciatori, attori, radiocronisti, telecronisti, politici ecc.) che nel dopoguerra erano costretti ad imparare una pronuncia „standard”, e che nascondevano comunque il loro accento originale perché veniva considerato *provinciale*, oggi lo fanno sempre meno. Viene accettato il fatto che la TV statale diventi sempre più romanesca, quella di Berlusconi sempre più milanese. Nemmeno Cossiga sarebbe stato veramente Cossiga senza la sua cadenza sarda e, del fascino di Benigni o di Abatantuono o Dalla, fa parte integrante il loro modo di parlare l'italiano. Comunque le varianti dell'italiano dal punto di vista fonologico sono numerose, per adesso si cerca di toccare quei *mutamenti* rispetto alla pronuncia standard che sembrano avere una *validità generale*.

### 1. Le vocali e, o chiuse e aperte

Il suono *aperto* o *chiuso* della e e della o si differenzia nella lingua parlata di alcune regioni, a causa delle inflessioni dialettali. Viene considerata esatta la pronuncia usata nell'Italia centrale (Toscana, Umbria, Marche, Lazio). Risulta problematico, anzi, si nota un fenomeno di *neutralizzazione* dell' opposizione tra queste vocali aperte e chiuse nelle altre zone del paese anche nell'uso delle persone colte (in Piemonte diranno *vèrde* al posto di *vérdè*, *signòre* al posto di *signóre*, in Lombardia diranno *biciclétta* al posto di *bicicléttà*, *dòpo* al posto di *dópo*, in Sicilia *Palèrmo* al posto di *Palèrmo*, *rifòrma* al posto

di riforma ecc.) Questo processo di neutralizzazione è causato dal fatto che:

- manca una *distinzione grafica* (praticamente sia il fonema aperto, sia quello chiuso vengono segnati dallo stesso grafema e, anche nei casi in cui ci sarebbe la possibilità di distinzione grafica (v. le parole accentate) si nota sempre di più l'uso uniforme dell'accento grave (accettato ormai nella scrittura a mano) presente anche nei testi stampati „Finchè c'è ENI, ci sarà energia.” (Panorama, 13-12-1990 p. 11) „In regalo la cassetta con le più belle canzoni delle vacanze” (Oggi, 31-06-1991 copertina) „Più procedevo nella lettura del libro, più mi sentivo invadere da una strana impressione: pur essendo innegabile l'intelligenza del critico e del commentatore, da ogni pezzo si traggono molte idee sì, ma confuse.” (Panorama, 22-04-1990 p. 24) „Il celebre scienziato restava malissimo e finì per mordersi la lingua ...” (Achille Campanile, Vite degli uomini illustri, Rizzoli, MI, 1975, p. 30).

„Osvaldo raccontò agli scienziati le 165 virtù della banana Strana, così come gli erano state tramandate dagli antenati.” (Stefano Benni, Stranalandia, Feltrinelli, MI, 1984, p. 76).

- sia dal Nord, sia dal Sud arrivano correnti forti di *uso difforme*;  
- sono pochissimi i casi quando l'opposizione di grado di apertura fra due vocali cambia il significato di una parola (v. le parole omografe; pèsca-pésca, vènti-vénti, affétto-affétto, accétta-accétta, còlto-cólto, bòtte-bótte, tè-té ecc.) e, a dire la verità, sarebbe proprio difficile immaginare un contesto in cui possano creare confusione nella comprensione;

- *non esiste una regola* alla portata di tutti (ovvero ci sono troppe regole) per risolvere i problemi che possono sorgere sulla giusta pronuncia di queste due vocali.

Comunque non si considera più errata la pronuncia neutralizzata della e e della o.

## 2. La s sorda e sonora

In posizione intervocalica la giusta pronuncia della s per la maggioranza degli italiani è *problematica*. Anche in questo caso la mancanza della distinzione grafica e di criteri logici costringerebbe praticamente a imparare a memoria le singole parole con la s sonora (caso, viso, rosa ecc.) e con la s sorda (così, cosa, naso ecc.). Nelle regioni settentrionali notiamo una *sonorizzazione* della s che prevale,

mentre a Roma e nel Sud è costante la pronuncia *sorda*. Si nota una certa preferenza per la pronuncia settentrionale, vale a dire *sonora generalizzata* certamente per ragioni *extralinguistiche*.

### 3. Il dittongo mobile

Secondo la regola i dittonghi *-ie-* e *-uo-* dovrebbero perdere la semiconsonante quando l'accento viene spostato su un'altra sillaba e dovrebbero ridursi in *-e-* o in *-o-*. Nella realtà ciò non avviene sempre. Oltre i casi della conservazione del dittongo:

- quando la caduta dell'accento è solo teorico (v. le parole composte e gli avverbi in *-mente* che praticamente hanno due accenti);
- quando la perdita della semiconsonante causerebbe analogie con altre parole (v. *votavo-vuotavo*, *pedone-pedone*, *notavo-nuotavo* ecc.);
- quando la parola-base ha un influsso determinante (v. *fieno-fienile*, *fiero-fierezza* ecc.).

Per molti verbi si ha la forma generalizzata *con* il dittongo (v. *muovere*, *suonare*, *lievitare* ecc.), per altri invece si è affermata la forma *senza* dittongo (v. *arrotare*, *giocare*). (ancora: „... ci siamo messi a *giuocare*...”. Moravia, *Racconti*, p. 181, - edizione su licenza dell'editore Bompiani del 1952.)

### 4. La *-d* eufonica

Alla preposizione *a* e alle congiunzioni *e*, *o* davanti alle parole con una vocale iniziale si aggiungeva sempre una *d*. Oggi la forma *od* è praticamente *scomparsa* e l'uso delle forme *ad*, *ed* è limitato; si adoperano *solo* quando sono *seguite* dalle *vocali uguali*. Anzi, Mauro Magni consiglia di star attenti ai casi quando l'uso della *-d* eufonica può causare confusione citando l'esempio dell'incontro di parole „organizzazioni ed enti” che spesso si sente dire anche alla radio, però „i dentisti non c'entrano!”. Meglio -secondo Magni- una breve pausa dopo la *e*. (1)

Già nell'800 abbiamo testimonianze del cambiamento dell'uso; secondo Tagliavini, Manzoni per l'edizione del 1840 dei *Promessi sposi* cancellò quasi tutte le *d* eufoniche perfino quelle davanti alla

---

(1) Mauro Magni, *4000 errori d'italiano*, De Vecchi, Milano, 1990, pp. 149-150

stessa vocale della congiunzione/preposizione (andate ad aspettare; andate a aspettare, inclinato ad aiutarvi; inclinato a aiutarvi ecc.)

Oggi sia nella stampa che nella letteratura troviamo numerosissimi esempi della regola già affermata.

„Così in un'Italia che si avvia a unificare le lingue della pittura in chiave tosco-romana...”, (Panorama, 22-04-1990 p. 15.) „Ancora oggi non tutti sono disponibili ad accettare il suo stile...”

„A Reggio Emilia la compagnia terrà una „classe aperta” e infine il 26 aprile insieme a Leonetta Bentivoglio, Cunningham parlerà del rapporto fra danza e le altre arti.” (Panorama 22-04-1990 p. 17.)

„... *ed* è di recente apparso, Una intuizione metropolitana ancora di un giovane, Dario Voltolini...” (Panorama, 22-04-1990 p. 23) „Nasce *ed* è leggenda...”, (Panorama, 17-09-1989 p. 165)

„E il giallo è apparso sempre più intricato.” (Oggi, 31-06-1991 p. 14.) „... obbligandomi poi a rifare la pulizie e a mettere ogni cosa a posto.” (Tomizza, La miglior vita, Rizzoli, MI, 1979, p. 136)

„Misurava sessanta centimetri di lunghezza *ed* era intatta in ogni sua parte:...” (Benni, Stranalandia, p. 6)

„Devo stare attento a ogni gesto...” (P. F. Campanile, Per amore, solo per amore, Bompiani, MI, 1983. p. 55)

„Per esempio un amico diceva ad Alessandro:...” (Campanile, Vite degli Uomini Illustri p. 133.)

### 5. La *i*-eufonica (ovvero prostetica)

La *i* posta davanti alle parole che cominciano con la combinazione delle consonanti *s* più una o due altre consonanti dopo una parola che finisce in consonante è di uso raro (v. in iscuola, per isbaglio, in Ispagna, in istrada ecc.), mentre prima era di norma.

„LUDOVICO. No, ecco, che s'avvilì... per istrada... come una mendicante...” (L. Pirandello, Vestire gli ignudi, Mondadori, MI. 1942, p. 257)

La incontriamo solo in alcune forme stabilizzate (v. in iscritto).

La pronuncia dei nessi consonantici complessi comincia a non essere problematica grazie a un numero notevole di *forestierismi* (prima di tutto anglicismi) iniziati con la suddetta combinazione di consonanti: slang, slip, slogan, smog, snob, staff, sport, spot, sponsor, stress strip ecc. ma, incontriamo non poche parole italiane composte in cui è presente la *s* impura (instabile, inspiegabile, perspicuo ecc.). Oltre a questi fattori è indiscutibile che abbia contribuito al processo

della scomparsa della *i* - prostetica anche una maggiore coscienza dell'*autonomia delle parole*.

## 6. Il raddoppiamento fonosintattico

Aldo Gabrielli nel 1969 consigliava ancora di imparare ed esercitare i casi canonici del raddoppiamento sintattico per „acquistare la corretta pronunzia italiana”. (2)

Oggi il raddoppiamento fonosintattico si presta a molti dubbi e incertezze perché:

- in parecchie regioni italiane tutte le consonanti lunghe vengono pronunciate corte (v. regioni settentrionali),

- l'ortografia moderna tiene conto del suddetto fenomeno soltanto quando le due parole si scrivono insieme (v. i composti *soprattutto*, *contraffare*, *frapporre*, *cosiddetto*, *chissà*, *evviva*, *lassú* ecc.) (nell'edizione del '42 dei drammi di Pirandello troviamo ancora: „SQUATRIGLIA: Ecco, più calmo, *sissignora*...” Tutto il teatro di Pirandello, VII. p. 2275),

- nell'Italia centro-meridionale, dove il raddoppiamento fonosintattico è un fenomeno tipico, *non* avviene dopo le parole, *da dove* e *ma* (esclusa naturalmente la Toscana).

Così oramai vengono considerate *toscanismi* le pronunce del tipo „da pparte mia”, „da ddove”, „da ffare” ecc.

## 7. L'elisione e troncamento

Nel parlato - per la facilitazione fonica e la velocità del discorso - li incontriamo ancora, però nella lingua scritta vengono usati sempre più di rado (a parte la poesia, s'intende). Nello scritto prevale il rispetto dell'*autonomia* e dell'*integrità* delle parole e stanno aumentando i casi quando l'elisione e troncamento sono sconsigliati:

- l'elisione è da evitare nel caso di *ci* e *gli* (per ragioni *grafiche*; c'aspettano si leggerebbe caspettano, gl'ho dato si leggerebbe glodato, „Scusami, non c'ho fatto caso”. L. Cardella, *Volevo i pantaloni*, p. 43), -l'elisione è da evitare quando potrebbe causare confusione per ragioni *sintattiche* (v. *d'* normalmente è la forma elisa della preposizione *di*, non è giusto usarla come forma elisa della preposizione *da*, se non in locuzioni abbastanza cristallizzate come *d'altra parte*, *d'ora in poi* ecc.),

---

(2) Aldo Gabrielli, *Si dice o non si dice?* Mondadori, Milano 1969, pp.136-137

-il troncamento è da evitare quando la desinenza ha una funzione grammaticale tipica, significativa. (Non è da troncare per esempio l'imperativo del verbo, viene sconsigliato il troncamento della -o, indicativo, presente, prima persona singolare al di fuori la forma *son* del verbo essere)

„*Son* cose che si dicono.” (Moravia, Racconti, p. 226)

„E poi i poeti *son* gente capricciosa.” (Campanile, Vite degli Uomini Illustri, p. 62)

- è da evitare il troncamento quando fra le due parole non esiste un nesso sintattico stretto (v. il vocativo nel caso del signore, del dottore, del professore ecc.):

„Niente, *signor professore*, ...” (Campanile, Vite degli Uomini Illustri p. 13.)

„Moglie: „*Dottore*, gli prescriva un autore che non gli faccia male.” (Campanile, Vite degli Uomini Illustri, p. 97.)

(ma: „Egregio *dottor* Brera, chi le scrive è uno che non ha mai sopportato il calcio italiano...” (la Repubblica, 28-12-1990 p. 32)

Per quello che riguarda l'elisione dell'articolo determinativo plurale maschile *gli* davanti ai nomi che cominciano con la *i* („...al tempo di Ferdinando IV quando c'erano qui *gl'Inglese*.” di Lampedusa, Il Gattopardo, p. 77) è sempre meno frequente; l'uso preferisce la forma *intera* anche in questi casi.

„*Gli* impegni calcistici e pubblicitari lo hanno allontanato sempre più dalla famiglia,...” (Il Venerdì di Repubblica, 26-06-1991, p. 25)

„...il mondo sembra più ristretto nel primo mattino, meno gravosi riescono *gli* impegni che ci attendono”. (Tomizza, La miglior vita, p. 179.)

*Gli* indifferenti, Moravia

Comunque testi con tantissimi troncamenti ed elisioni oggi sembrerebbero *affettati* o *arcaizzanti*.

### Una parentesi

In quanto alla *pronuncia dei forestierismi* - di cui l'italiano è ricchissimo - e specialmente quella degli anglicismi, la maggioranza degli italiani la fa secondo le regole della corrispondenza grafema-fonema della propria lingua (si hanno così le forme ogni tanto buffe di *trust*, *flirt*, *Colgate*, ecc.). Negli ultimi anni si sta diffondendo anche la tendenza di cercare di imitare la pronuncia originale (con più o meno successo) - certamente per l'effetto della proliferazione dello studio della lingua inglese in Italia, e perché la maggioranza degli anglicismi

recenti sono giunti attraverso la lingua parlata. Ma non è da negare nemmeno il fattore dello snobismo. Questa nuova „moda” ha anche dei risultati aneddotici:

„Un onorevole interviene nell'aula di Montecitorio:

- Seguiremo attentamente *l'aiter* della legge - dice pronunciando all'inglese la parola latina *iter*.

Un collega si accorge della gaffe e prontamente lo corregge, inciampando a sua volta:

- Onorevole, il suo è un *lepsas* -, altra parola latina (*lapsus*) pronunciata all'inglese”. (3)

### *Bibliografia*

FIORELLI P.: *Corso di pronunzia italiana*, Radar, Padova, 1964

GABRIELLI A.: *Si dice o non si dice?*, Mondadori, Milano

LEVI E. - DOSI, A.: *I dubbi della grammatica*, TEA, Milano, 1991

*Dove va la lingua italiana?*, a cura di J. Jakobelli, Laterza, Roma-Bari, 1987

SATTA L.: *Bada come parli (e come scrivi)*, Poligrafici, Bologna, 1986.

SATTA L.: *Come si dice*, Sansoni, Firenze, 1968.

MAGNI M.: *4000-errori d'italiano*, De Vecchi, Milano, 1990

Scuola Superiore di Pedagogia

”Bessenyei György” di Nyíregyháza

HEGYI ÁGOTA

---

(3) In *Panorama*, 12-08-1990, p. 48.

## LA RAPPRESENTAZIONE DELLE UNITÀ FRASEOLOGICHE NEI DIZIONARI BILINGUI (ITALO- UNGHERESI)

Il presente articolo si propone come obiettivo di contribuire alla sistemazione delle unità fraseologiche (in seguito: UF) nei dizionari bilingui. Siccome le UF sono unità speciali della lingua, la loro presentazione corrisponde solo in parte a quella adoperata nel caso delle semplici parole. Appunto per questo la presentazione delle UF richiede la presa in esame di punti di vista particolari. Vorrei attirare l'attenzione prima di tutto sulla collocazione delle UF a volte incoerente, imprecisa, nei vocabolari bilingui.

Alla luce delle mie esperienze acquisite sia come redattrice, sia come collaboratrice di alcuni vocabolari del tipo ricordato, le insufficienze elencate provengono in parte dalla scarsa utilizzazione di alcune conquiste della lessicografia.

L'oggetto concreto delle mie ricerche è l'esame delle forme-base delle UF e delle loro eventuali varianti.

La prima difficoltà che lo studioso deve affrontare mettendosi al suddetto lavoro è quella della definizione dell'UF. Siccome la fraseologia come parte della lessicologia ha una posizione piuttosto marginale nella linguistica italiana, vi mancano le definizioni descrittive delle UF, e per conseguenza anche tanti termini precisi, necessari per il loro esame. Per questo, allo scopo di trovare le caratteristiche principali delle UF, mi sono rivolta ai linguisti russi e ungheresi (1), i quali, basandosi sul saggio di Charles Bally (2), hanno sviluppato molte questioni teoriche della fraseologia russa.

Così l'UF nella mia interpretazione è una locuzione formata da più parole (componenti) fisse, avente un significato speciale - idiomatico. Quest'ultimo non è uguale alla somma dei significati dei singoli componenti, p.e.: „bruciare i ponti” significa „interrompere le relazioni con qualcuno”.

---

(1) Per esempio: Vinogradov, V.V.: *Ab osnovnyh tipach frazeologiceskich jedinic v ruskom jazyke*. (Zbornik stat'ej i materialov A.A. Šachmatov) Moskva, 1947; Molotkov, A.I.: *Osnovy frazeologii russkovo jazyka*, Leningrad, 1977; Tatár, B.: *Az orosz frazeológia problémái*, Budapest, 1975, ed altri.

(2) Bally, Ch.: *Le langage et la vie*, Zürich, 1935.

Una delle più importanti caratteristiche delle UF è la stabilità che non si limita alla stabilità dei componenti, ma comprende anche la costanza dei significati, delle forme morfologiche, della struttura e delle funzioni sintattiche.

Oltre a questa caratteristica semantica desidero richiamare l'attenzione anche sugli aspetti strutturali delle UF che riassumo nei punti seguenti:

a/ La UF è formata da due o più parole (componenti) che hanno nella maggior parte dei casi, un significato indipendente.

b/ Alcuni componenti possono essere omessi.

c/ Uno o più componenti possono avere varianti (3).

Le UF che possono avere componenti variabili, divisi uno dall'altro da una barra, nella prassi lessicografica, saranno chiamate varianti delle UF (in seguito: VUF).

Pur avendo delle modifiche nelle proprie forme, le VUF hanno come caratteristica comune la costanza del significato conservando anche l'immagine che serve da sfondo al significato, p.e.: „essere la camicia/la tunica di Nesso”.

Procedendo nella descrizione tipologica delle VUF da quelle in cui si ha un semplice cambiamento di un solo elemento verso quelle in cui si notano cambiamenti più complessi, si possono distinguere i seguenti tipi di VUF:

a/ VUF fonetica: uno o più componenti dell'UF si alterna(no) con una variante fonetica, p.e.: „andare in cimballi/cimberli”.

b/ VUF morfologica: uno o più componenti dell'UF si alterna(no) con una variante morfologica. Il cambiamento morfologico può interessare più spesso il numero del componente nominale: „non esserci Cristo/cristi che tenga/no”.

c/ VUF lessicale. La formula più comune della formazione di questo tipo delle VUF è la seguente: alternanza di una parola (componente) con un'altra parola senza che cambi il significato delle VUF, p.e.: „essere un' Odissea/Iliade”.

Le variazioni dei componenti possono essere diverse secondo:

1. il tipo del componente che si modifica;
2. la relazione semantica tra il componente-base e la sua variante;

---

(3) Ónodi, K.: *A frazeológiai egységek stilisztikai elemzése*. Bölcsészdoktori disszertáció, Budapest, 1988, p. 7-8.

3. l'essere modificato del componente, con relativi cambiamenti riguardanti la forma;

4. il numero dei componenti che cambiano.

1. Possono alternarsi i componenti di UF con significato proprio, quelli privi di significato proprio, o addirittura i componenti-chiave (4). Nel ruolo di componente-chiave può figurare il componente che contiene l'aspetto più astratto dell'UF e nello stesso tempo indica la sua appartenenza ad una delle categorie grammaticali delle UF (5), p.e.: „sciogliere/tagliare il nodo gordiano”, dove il componente-chiave è „sciogliere/tagliare”.

2. La relazione semantica più diffusa tra i componenti variabili è la sinonimia, p.e.: „prendere/pigliare i cocci”.

Si tratta di una relazione meno stretta quando i componenti che variano non sono sinonimi, ma appartengono allo stesso campo tematico, p.e.: „restare a bocca asciutta/a denti asciutti”.

A questo punto bisogna ricordare un tipo speciale di cambiamento in cui la relazione semantica tra i componenti che si alternano, corrisponde a quella tra significato generale e parziale, p.e.: „fare/pagare alla romana”.

Il cambiamento lessicale di un componente è accompagnato nella maggior parte dei casi da altri tipi di modifiche (fonetiche, morfologiche o lessicali) p.e.: „salire/andare al/ai settimo/sette cielo/cieli”.

4. Il fenomeno più diffuso è il caso della sostituzione di un unico componente con un altro, p.e.: „avere/ricevere il battesimo del fuoco”.

Ci sono dei casi in cui avvengono più cambiamenti lessicali, p.e.: „fare/fabricare un castello/castelli in Spagna/aria”. L'esempio suddetto serve anche a dimostrare l'alternanza del nome proprio con un nome comune.

In certi casi i componenti sottoposti ai cambiamenti costituiscono, a loro volta, una locuzione fissa all'interno dell'UF, p.e.: „patire il supplizio/soffrire la pena di Tantalo”. Il cambiamento

---

(4) Contrariamente al termine „parola-chiave” usata da Zs. Fábíán, *Italianizmusok*, Budapest, 1993, p. 10. impiego quello di „componente-chiave” in coerenza con il concetto di componente che adopero per indicare gli elementi, costitutivi delle UF. Colgo l'occasione per esprimere in questa sede i miei ringraziamenti alla professoressa Zsuzsanna Fábíán per i suoi preziosi suggerimenti.

(5) Cerdanceva, T.Z.: *Ocerki, pu lekšikologii ital'janskovo jazyka*, Moskva, 1982, p. 154.

può riguardare anche tutti i componenti dell'UF, p.e. „fare il bucato in famiglia” e „lavare in casa i panni sporchi”. In questo esempio da una parte si alternano le locuzioni sinonimiche („fare il bucato” e „lavare i panni”), dall'altra parte la ragione dell'alternanza è l'appartenenza allo stesso campo tematico („famiglia,, e „casa”). Il significato e l'immagine generata nell'ascoltatore non hanno subito nessun cambiamento. Prendendo in considerazione questi fatti - nonostante i notevoli cambiamenti nella forma - alcuni studiosi (6) considerano queste UF due UF autonome con significati sinonimici. Sostenendo che siano varianti della stessa UF, le chiamano varianti semantiche.

Riassumendo, in base alla presente analisi sui tipi di varianti delle UT, si possono avanzare le seguenti conclusioni relative alla collocazione delle UF nei dizionari bilingui.

Si condivide la prassi della collocazione delle UF, seguita da alcuni, secondo la quale conviene riportare le UF nello stesso lemma se si tratta di varianti fonetiche e morfologiche. La stessa presa di posizione è valida in genere anche nel caso delle varianti lessicali. Trattandosi, però, dell'alternanza del componente-chiave, conviene collocare le UF nel lemma di tutti i componenti-chiave.

Si potrebbe lasciare alla discrezione degli autori l'adattamento del metodo sovraesposto nel caso della rappresentazione di quelle UF in cui alternano numerosi componenti, mentre si sconsiglia l'adattamento nel caso delle UF in cui si alternano tutti i componenti.

Non è consigliato seguire il principio della variabilità delle UF neanche nel caso in cui si alternano più o addirittura tutti i componenti dell'UF.

Poichè identificare queste UF - soprattutto per chi non è di madre lingua italiana - potrebbe creare tante difficoltà, bisognerebbe fare ricerche ulteriori (prendendo in considerazione anche altre questioni concernenti la complessità dei componenti, come p.e.: i confini tra gli elementi del contesto e i componenti delle UF, la facoltatività di alcuni componenti ecc.), al fine di trovare il modo migliore per collocare le VUF nei dizionari bilingui.

**KRISZTINA ÓNODI**

---

(6) *Ibidem*, p. 153.

## ARIA POPOLARE: „LÉGSZERÚBB DALLAMVILÁG”

Mi propongo, nelle seguenti pagine, di offrire un breve saggio di analisi eseguito sulle varie traduzioni ungheresi di un testo italiano. Il testo è quello della canzone di Eros Ramazzotti. „Adesso tu” (più precisamente un breve segmento di esso) che è stato tradotto da studenti di liceo in occasione della gara nazionale di lingua italiana per le scuole medie superiori, nella primavera del 1993 (1). Gli autori delle traduzioni, di età fra i 14 e i 18 anni, hanno la conoscenza dell'italiano come seconda lingua studiata nell'ambito scolastico, teoricamente a livello intermedio, anche se si possono notare differenze nel grado di padronanza della lingua. In generale non è trascurabile nemmeno il fatto che si tratta di studenti madrelingua (e di cultura) ungherese e non genericamente di persone non italiane. Il campione, essendo di varia provenienza dall'intero territorio nazionale, può considerarsi rappresentativo.

Il testo da tradurre inizia con i seguenti versi:

*Nato ai bordi di periferia  
dove i tram non vanno avanti più  
dove l'aria è popolare  
è più facile sognare  
che guardare in faccia alla realtà...*

Il sintagma sul quale in questa sede concentriamo la nostra attenzione, il terzo verso: “(dove) l'aria è popolare” (la struttura: soggetto+copula+complemento predicativo), pare, per un italiano o per chi ha una buona padronanza dell'italiano, di significato chiaro. Ciononostante gli studenti, anche dopo che hanno afferrato o intuito il senso globale del testo (o almeno dei versi precedenti), si trovano nella difficoltà di renderlo in ungherese (2). Tale difficoltà è dimostrata particolarmente dal fatto che mentre per altri versi nascono soluzioni grosso modo uguali, di questo sintagma abbiamo non meno di 45 soluzioni, anche molto diverse tra loro, in sole 64 traduzioni in totale;

---

(1) Il corpus consiste di 64 traduzioni pervenute al concorso. Ringrazio la professoressa Ogonovsky Istvánné per averlo messo a mia disposizione.

(2) Bisogna ammettere tuttavia che anche un traduttore esperto dovrebbe ricorrere a soluzioni più complicate di una semplice consultazione del vocabolario o della ricerca di sinonimi stilisticamente più adeguati delle corrispettive parole ungheresi.

ossia mediamente appena se ne trovano due versioni uguali. In realtà la distribuzione delle varie soluzioni non è affatto omogenea, esistono versioni tipiche e anche assai „originali”. Noi tuttavia, in questa sede, siamo interessati a rilevare le motivazioni logico-semantiche ed eventualmente intertestuali delle varie traduzioni, non la loro occorrenza statistica.

\*

Chi fra gli studenti ignorasse i termini del sintagma, o avesse dubbi circa il loro significato ha a disposizione il grande dizionario italiano-ungherese di Giulio Herczeg nel quale trova i seguenti equivalenti ungheresi:

- aria = 1. levegő, lég (=nem senso di sostanza); 2. arckifejezés (=espressione del volto), külső látszat, külszín (=apparenza); (---) 6. dallam, melódia (=melodia), dal, ária, nóta (=canzone); (...) 8. in varie locuzioni anche: légkör (=atmosfera nel senso proprio e traslato)  
- popolare (agg.) = 1. népies, népi, nép- (=del popolo, folkloristico); 2. népszerű (=famoso).

Ora, ritroviamo gli stessi termini per lo più tali e quali in molte traduzioni, nelle più variegata combinazioni tra loro: „a levegő (olyan népies”, „népies a légkör”, „a levegő (is) népi”, „a levegő (olyan) népszerű”, ecc. Alcuni giovani traduttori non si creano molti problemi ad attribuire al soggetto il significato 2 o addirittura il significato 6: „a külszín népies” (l'apparenza è folkloristica), e rispettivamente „népszerű az ének”, „népszerű a dalolás” (= il canto è popolare), ecc.

In alcuni casi la traduzione risulta ridotta a uno solo dei due termini del sintagma originale. Uno dei traduttori non sapendo scegliere fra due significati di *aria*, uno più poetico dell'altro, decide di sacrificare il tanto squallido ed insipido aggettivo *popolare*, ripetendo *aria* nei due significati diversi: „a dallamvilág légszerűbb” (=la melodia è aerea). (*Légszerűbb* poi si trova stranamente, e forse non del tutto casualmente, in un rapporto paronomastico con *népszerűbb*, uno dei possibili equivalenti della parola originale.) In altri casi di riduzione il „vuoto” viene colmato non con l'estensione del termine conservato, bensì con elementi completamente assenti nell'originale. Nelle versioni „csak a külső a fontos” e „a külsőségek a fontosak” (=solo l'apparenza conta) è conservato solo il significato APPARENZA di *aria*, mentre IMPORTANZA e nel primo esempio anche ESCLUSIVITÀ' sono elementi di significato introdotti dal traduttore. Lo stesso procedimento dà esiti come: „még a levegő is egészen más” (=persino l'aria è completamente diversa), „a levegő

tölti ki a teret" (=lo spazio è riempito di aria), „népszerű a semmittevés" (=l'ozio è popolare) „egyszerű a nép" (= il popolo è semplice). Nei primi due casi viene conservato il (un) significato di *aria*, mentre negli ultimi quello di *popolare* (3).

Fino a questo punto non è particolarmente difficile rintracciare la „logica" della traduzione: sostituire ai due termini o a un solo termine del sintagma una delle corrispettive parole date nel dizionario. Anche se in tale modo si corre il rischio di fornire una versione, per dir poco, non proprio azzeccata. C'è però chi non si accontenta delle alternative offerte dal dizionario, e si avventura nel campo paludoso della licenza poetica nel formulare un'espressione più adeguata. Ai significati vocabolareschi di *aria* si aggiungono dunque le soluzioni minoritarie *hangulat* (insieme di condizioni, per associazione da *légtör* = particelle dell'aria) e *környezet* (=ambiente); "(hol) népies környezetben (éltem)" (=dove vivevo in un ambiente folkloristico); mentre al posto di *popolare* appare frequentemente *közönséges* (=volgare): „a levegő közönséges", „a légtör közönséges" (=l'atmosfera è volgare), ecc. La base di tale operazione è pur sempre il lemma del dizionario, nonchè rimane immutata la struttura sintattica. Ma sono giustificabili (non già esteticamente, ma puramente dal punto di vista semantico) traduzioni come „s a levegőben ott a nyomor" (= nell'aria c'è miseria) oppure „a tér mindenkié" (=lo spazio è di tutti)? Quali associazioni logico-semantiche conducono ad esiti talmente diversi tra loro, e spesso lontani pure dal significato e dalla struttura sintattica del testo sorgente?

Il modo di scoprire l'eventuale parentela delle forme più varie è quello in cui viene chiarito il legame di parentela fra due persone pure visibilmente diversissime: si cerca un avo comune. Solo che l'albero di famiglia in questo caso non si sviluppa nel tempo, quindi non si tratta, come pare evidente, di rapporti di etimologia. Occorre individuare, sul piano sincronico, gli indicatori semantici sotto la cui etichetta due termini possono essere assunti, e trovare l'avo, cioè l'indicatore con la più ristretta referenza che comprende ambedue.

---

(3) A questo punto del saggio ci limitiamo ad esprimere il *sospetto* che si tratti di qualcosa di diverso da una semplice introduzione di un elemento estraneo. L'accostamento del significato **IMPORTANZA** all'*aria* = **APPARENZA** sembra essere la trasformazione della variante „népszerű a látszat" (= l'apparenza è popolare) il quale, sebbene assente nelle versioni elencate sopra, è una delle combinazioni dei termini di base dati nel dizionario. I termini *semmittevés* e (con maggior evidenza) *egyszerű* invece sembrano ispirarsi alle premesse **POPOLARE** - **SEMPLICE** E **POPOLO**-**OZIO** (vs **ELITE** = **APPLICAZIONE**). Comunque vedi pp. 119-120!

Elenchiamo, senza preamboli, le etichette semantiche che vengono applicate nelle traduzioni al sintagma *aria popolare*:

a) POSIZIONE SOCIALE SUBALTERNA; cfr. Zingarelli 1984 (4), voci: popolare 2: „relativo al popoli inteso come classe socialmente ed economicamente meno elevata,, e popolare 3: „che proviene dal popolo, che vive (...) tra il popolo”.

b.) GRANDE QUANTITÀ DI GENTE: cfr. Zingarelli 1984. voci: popolari 1: „relativo al popolo inteso come moltitudine di cittadini” e popolo 4: „moltitudine, folla”. Una sottocategoria di questa etichetta è FAMA, ALTA DIFFUSIONE; cfr. Zingarelli 1984. voce: popolare 5: che gode il favore e le simpatie del popolo, che è largamente conosciuto o diffuso” (il corsivo è mio).

c.) INIMITÀ, INFORMALITÀ

d.) QUOTIDIANITÀ

e.) ARIA DI PROVINCIA O DI PERIFERIA

f.) APPARENZA, SUPERFICIALITÀ

All'interno di a.) e b.) si distinguono abbastanza bene i casi dell'attribuzione di valore negativo, positivo o neutro al contenuto dell'etichetta. Ci sono traduzioni nelle quali non si riscontra nessuna delle etichette sopraelencate, ma solo il valore negativo o positivo attribuito alla testa del sintagma:

g) NEGATIVO/POSITIVO

Non per caso ho usato il termine „applicato”. Non tutte le etichette sopraelencate sono indicatori semantici di *aria* o di *popolare* oppure di *aria popolare*. Popolo vs élite, popolo vs individuo sono opposizioni basate su tratti semantici fondamentali di *popolo*: quindi le etichette a.) e b) rappresentano significati direttamente deducibili dalla struttura semantica interna della parola. L'etichetta e) è risultato di un'inferenza metonimica dal significato di *popolare* a): LUOGO DOVE ABITA IL POPOLO: mentre c) e d) si basano su premesse soggettive ed occasionali, non deducibili dalla struttura semantica: POPOLARE = INTIMO, INFORMALE (vs ELITE = ESTRANIATO, FORMALE) e rispettivamente POPOLARE = QUOTIDIANO (vs ÉLITE = RARO, FESTIVO).

Ma non soltanto l'inserimento di premesse soggettive allontana la traduzione dal significato direttamente deducibile dalla struttura semantica di una parola. Fra significato e realizzazione lessicale si

---

(4) Nicola Zingarelli: *Vocabolario della lingua italiana*. Zanichelli. Bologna 1984.

possono inscrivere una serie di associazioni (più o meno) giustificate (o ritenute tali) da tratti semantici comuni (veri o presunti) dei termini associati: e ciò moltiplica il numero delle potenziali traduzioni. Vediamo quelle realizzate dagli studenti, raggruppate intorno alle etichette individuate appunto in base ad una analisi degli stessi testi. Notiamo che in molti casi si può registrare o almeno ipotizzare la concomitanza di più etichette, ossia l'influsso di più tratti semantici sulla scelta lessicale. Non sorprende affatto che in traduzioni basate sul significato **POPOLO =GRANDE QUANTITÀ' DI GENTE** (b) sia presente, sebbene non esplicitamente, anche quello **POPOLO = POSIZIONE SOCIALE SUBALTERNA** (a), naturalmente ambedue con valore negativo, come ad esempio in „minden oly nagyon zsúfolt” (= tutto è talmente affollato) dove **AFFOLLAMENTO** implica **MISERIA** (5); né deve lasciarci perplessi che la ricostruzione dell'associazione nel caso di *egyszerű* (=semplice) nella versione „hol egyszerű a nép”(=dove il popolo è semplice) oscilli fra **POPOLO = INFORMALITÀ** (c), **POPOLO = QUOTIDIANITÀ'** (d) o genericamente **POPOLO = POSIZIONE SOCIALE SUBALTERNA**.

Vediamo dunque l'esemplificazione:

a) **POSIZIONE SOCIALE SUBALTERNA**, neutrale: „a levegő (olyan) népies” e le varianti menzionate sopra; „egyszerű a nép”; „(ahol) munkások élnek) (=dove vivono operai: degli operai si parlerà ancora!); e infine una soluzione che il traduttore voleva forse innocuamente neutrale, ma che, a causa dell'espressione spregiativa *levegőt szívni* (vs neutrale lélegezni, cfr. in *egy levegőt szívni valakivel*) suona invece piuttosto negativamente: „a levegőt a nép szívja” (=l'aria è respirata dal popolo) Cfr. la soluzione meno marcata „mindenki egy levegőt szív” (=tutti respirano la stessa aria), e quella arricchita del riferimento negativo alla qualità dell'aria respirata: „a munkás levegő töménységét szívjuk” (=si respira l'aria satura di proletari).

a) Negativo. È interpretazione prevalente rispetto a tutte le altre, espressa con tanta varietà di toni e di contenuti concreti, a cominciare dallo spregio distaccato in „a légkör/levegő közönséges” (=l'aria/l'atmosfera è volgare) fino ad una certa partecipazione in „a levegőben ott a nyomor” (=nell'aria c'è la miseria). Alcuni non fanno

---

(5) È invece esplicita tale doppia ispirazione in „a munkás levegő töménységét szívjuk” tramite un'ardua associazione di /popolo/ - ) fannulloni/ - ) /pigrizia/.

a meno di fare un riferimento al popolo nel senso di contadini rozzi: „s a levegő is oly póri” (=persino l’aria odora di rozzezza; infatti l’aggettivo *pori* ha tale connotazione in più rispetto al sostantivo neutrale *pôr*) e soprattutto al proletariato, considerato anch’esso perlomeno grezzo: „levegő is proli” (=persino l’aria è proletaria) se non addirittura di odore pesante e spiacevole: „a munkás levegő töménységét szívjuk” (=si respira l’aria satura di proletari). Un traduttore-apprendista, di olfatto più sensibile, ha un concetto ancor più spregiativo al riguardo delle condizioni igieniche della suddetta classe, che esprime pure senza mezzi termini: „a levegő munkásszagot áraszt” (=l’aria emana odore di proletari). Trovo che il perché di questa ricorrenza di POPOLO=PROLETARIATO si possa ricondurre eventualmente a un’associazione intertestuale alla poesia di Attila József. *A város peremén* (Ai bordi della città), rievocata effettivamente in molte traduzioni già in precedenza, nel primo verso della canzone di Ramazzotti („nato ai bordi di periferia”), che nei casi citati sopra ha effetto determinante, pur esclusivamente formale (con l’inversione di valore), nella interpretazione del verso da noi analizzato.

a) Positivo. L’unico esempio dell’interpretazione di *popolare* come DELLA CLASSE SUBALTERNA in chiave positiva è „ahol a nép az úr” (=dove il popolo è sovrano), di tono alquanto patetico-rivoluzionario, con qualche reminiscenza romantica (petőfiana, cfr. *Föltámadott a tenger* - È risorto il mare) (6)

b) GRANDE QUANTITÀ’ DI GENTE, neutrale. Ritroviamo, in questa categoria, degli esempi riguardanti condizioni respiratorie ed olfattive senza però riferimenti sociali classistici: ecco il democratico „mindenki egy levegőt szív” (= tutti respirano la stessa aria) e una soluzione che potrebbe essere pronunciata dal gigante delle fiabe popolari che entrando nella sua grotta, dove si è nascosto il protagonista, esclama: „a levegő emberszagú” (=l’aria odora di uomo, cfr. sento odor di cristianucci).

b) Negativo. Tale etichetta comporta la connotazione AFFOLLAMENTO: „minden oly nagyon zsúfolt” (=tutto è talmente affollato) o UNIFORMITÀ’ (POPOLO = MASSA): „az arcok is

---

(6) Perché proprio *A város peremén* e *Föltámadott a tenger*? Il motivo è puramente pragmatico: suppongo l’associazione intertestuale con opere che fanno parte del programma scolastico o appartengono a una cultura media, quindi sono state lette o sentite con grande probabilità da qualunque studente che si trovi ad intraprendere una traduzione poetica.

levegő" (=la aria è *sporca*) e in „a levegő szürke" (=l'aria è *grigia*), e rispettivamente ambedue gli elementi in „az élet sötét és sivár" (=la vita è *monotona e cupa*). L'incertezza dell'interpretazione si rispecchia persino qui, al livello dei connotati di valore generico: infatti abbiamo una traduzione completamente opposta alle succitate: „A levegő kellemes" (=l'aria è piacevole.) Tali traduzioni comunque si distinguono da quelle tipo „még a levegő is egészen más" (=persino l'aria è completamente diversa), „a levegő tölti ki a teret" (=lo spazio è riempito di aria), ecc. (vedi in pp.118-119), in quanto, nelle ultime il termine nuovo non conserva nessun tratto semantico pertinente della parola originale, nemmeno il più generico, valore negativo o positivo.

\*

Il limiti del presente lavoro non permettono che una rapida allusione a due aspetti nei quali la ricerca potrebbe essere approfondita. L'analisi dell'intero testo dal punto di vista del rapporto fra l'originale e le sue traduzioni potrebbe confermare il carattere regolare o quello accidentale dei vari meccanismi della traduzione; e porterebbe alla luce, forse in un modo meno appariscente (perchè tramite traduzioni meno divergenti fra loro), altre caratteristiche, compresi gli errori tipici, del lavoro dei traduttori-apprendisti, fra le quali la coerenza semantica e stilistica che solo nella prospettiva di un testo concluso si può esaminare.

L'altro approccio consiste nel confrontare i meccanismi individuati nelle traduzioni dei giovani traduttori con delle traduzioni mature ed affermate. Tale confronto darà conferma o confutazione della mia ipotesi secondo la quale la differenza fra traduzione „buona" e traduzione „sbagliata" (sempre che le si possa valutare nettamente come tali) consiste non tanto nell'applicare modi e meccanismi fondamentalmente diversi, quanto piuttosto nell'applicarli in un modo più o meno adeguato al significato dell'intero testo da tradurre.

È possibile tuttavia trarre anche da questo saggio dimostrativo alcune conseguenze di carattere didattico, riguardanti la valutazione delle traduzioni degli studenti. Gli errori di traduzione, persino quelli più esorbitanti, non dimostrano necessariamente una totale incomprendimento delle parole o dello stesso testo: anch'essi possono essere frutto di un'operazione logica (oltre che di consultazione del dizionario), persino coerente, di un processo di interpretazione magari sbagliato nelle sue premesse o nel suo sviluppo, in una parola: di un fraintendimento. Il compito di chi vuole correggere tali errori allora non sarà quello di segnarli col rosso, bensì quello di ricostruire, entro i

egyformák” (=anche i volti sono uguali), spesso trasferita alla stessa testa del sintagma: „tömény a levegő” (=la aria è satura), „a munkás levegő töménységét szívjuk”. Dopo la qualificazione dell’aria popolare come equivalente dell’affollamento ci può sorprendere leggere che la stessa aria può rievocare anche senso di ampiezza: „tágas a légtér” (=lo spazio è ampio)...

b) Positivo. I tratti semantici che implicano GRANDE QUANTITÀ DI GENTE in senso positivo sono POPOLARE/DIFFUSO e COMUNITARIO. La prima interpretazione viene assunta da chi traduce: „a levegő olyan népszerű” (=l’aria è tanto popolare) e più pomposamente „a levegőnek tisztelete van” (=l’aria suscita rispetto). A pensare che si tratta della stessa aria di cui si è anche affermato che puzza di operai! Abbiamo già sentito parlare di popolarità anche a proposito di canzoni anziché dell’aria. In base alla seconda interpretazione un traduttore legge cautamente *aria popolare* come „a levegő sokaké” (=l’aria è di molti): un altro traduttore è più radicale quando afferma che „a tér mindenkié” (=lo spazio è di tutti).

c) INTIMITÀ, INFORMALITÀ. Questo indicatore semantico è presente nelle traduzioni come FAMILIARITÀ: „ahol a hazai levegő miatt...” (dove a causa dell’aria di casa), „a léghőrs családias és egyszerű” (=l’aria è familiare e semplice), come SOLIDARIETÀ: „a levegő emberibb” (=l’aria è più umana), „a pénz nem tesz testvért ellenségé” (=il denaro non fa nemici i fratelli), e come DISINVOLTURA: „az életet lazán veszik” (=la vita è presa con filosofia).

d) QUOTIDIANITÀ. È difficilmente separabile dall’INFORMALITÀ in espressioni quali „a léghőrs családias és egyszerű” (v. sopra) e „egyszerű a nép” (=il popolo è semplice): è invece molto chiaro in „a levegő mindennapi, (=l’aria è quotidiana).

e) ARIA DI PROVINCIA O DI PERIFERIA. Si trova nelle seguenti versioni: „vidékies a levegő/hangulat” (=l’aria/l’atmosfera è provinciale), „kölvárosi a levegő” (=L’aria è quella del sobborgo).

f) APPARENZA, SUPERFICIALITÀ (vedi in p.118.)

g) POSITIVO/NEGATIVO. In alcuni casi il traduttore-apprendista si allontana più audacemente dai significati originali sostituendo, nella traduzione, una o più parole con termini di significato diverso i quali però conservano, nel loro contesto, il (presunto) valore negativo o positivo rappresentato dal testo originale. Nel nostro sintagma viene sostituito il complemento predicativo *popolare*, interpretato in chiave decisamente negativa, in „mocskos a

limiti del possibile, la logica dell'errore e richiamare l'attenzione del traduttore-apprendista sul punto dove ha „smarrito la dritta via”.

I fraintendimenti assurdi, gli errori di traduzione possono, in un primo momento, suscitare ilarità o rifiuto da parte del lettore „che già sa”. Ma la valutazione e soprattutto la correzione non può basarsi che sul principio formulato da Spinoza: non ammirari, non indignarsi, non irridere, sed intelligere.

Università degli Studi  
”Kossuth Lajos” di Debrecen

**LÁSZLÓ SZTANÓ**

## MODELLI ITALIANI DI ALCUNI CALCHI CROATI NELLE COMMEDIE DI MARIO DARSA ((Marin Držić)\*

O Dopo le grandi sintesi sui prestiti tedeschi (Schneeweis 1960), ungheresi (Hadrovics 1985), turchi (Škaljić 1966) del croato, e dopo i numerosi contributi importanti su quelli italiani (fra i quali si ricordano solo alcuni, Tagliavini 1942, Jernej 1956, Muljačić 1971-73, Deanović 1972-73, Hyrkkänen 1973 ed infine ERjHSJ), e le monografie dedicate ai modelli tedeschi (Rammelmayer 1975) ed ungheresi (Nyomárkay 1989) di calchi croati, riteniamo che sia l' ora di dare inizio allo studio dei modelli italiani di calchi croati. Le ragioni per cui è stato prescelto Marino Darsa sono molteplici. Il nostro autore, oltre a vantare una padronanza perfetta sia del croato sia dell' italiano, ha una produzione letteraria importantissima a cui sono state dedicate, interamente o in parte, due monografie linguistiche (Rešetar 1933, Hyrkkänen 1973). Lo studio dei calchi formati secondo modelli italiani promette quindi di arrivare ad avere un quadro più completo sul linguaggio di Darsa, che è ancora, a detta di Švelec (1968:291), lungi dalla completezza, soprattutto per lo scarso numero degli approcci stilistico-letterari. Per il momento abbiamo analizzato solo il linguaggio delle commedie, il quale è sempre più vicino alla lingua parlata. Alcuni usi di elementi linguistici croati, la *preposizione od + sostantivo* per indicare i rapporti di possesso; il costrutto *za+infinito*; il pronome ed aggettivo possessivo *svoj, svoja* che subentra a *njegov, njegova*, sono già ricordati di sfuggita anche da Rešetar che non poteva usare ancora il termine „calco” (Rešetar 1933:197-98). Nonostante che tali tipi citati si prestino ad ulteriori annotazioni e precisazioni, nel presente contributo presteremo attenzione ad altri fenomeni, ovvero ad una serie di espressioni croate che si sono formate sull' esempio di modelli italiani. Per motivi di spazio ci limiteremo a dare l' elenco di una parte dei calchi raccolti, corredati delle dovute annotazioni e seguiti da una prima e breve analisi, riservandoci l' impegno di pubblicare il resto del materiale e di ritornare sull' argomento per vedere se si potranno individuare certe caratteristiche nel loro uso, condizionato dalle scelte espressivo -stilistiche dell' autore. Il materiale che stiamo per pubblicare

---

\* Poeta e drammaturgo raguseo (1508-1567), personaggio eminente della letteratura croata rinascimentale.

costituisce un blocco compatto in quanto non vi figurano le preposizioni usate sotto l'influsso dell'italiano, le quali saranno pubblicate altrove. Le nostre espressioni si prestano ad una prima classificazione: in parte sono calchi tradotti con precisione in quanto tutti gli elementi del sintagma sono resi con elementi croati, in parte „ibridi” in quanto solo una parte degli elementi costitutivi è tradotta, l'altra rimane conservata come italianismo adattato. Nell'esposizione seguiamo un ordine alfabetico abbastanza stretto, partendo dalle parole chiave delle singole espressioni. Inoltre nei singoli lemmi si dà la traduzione in tedesco, valida sia per il modello italiano sia per il calco croato. Sempre per motivi di spazio le proposizioni croate dell'esemplificazione non sono state tradotte.

## 1. Espressioni tradotte con precisione

1.1. *Andare alla buon'ora: poci dobri čas, hapax, „kom:m schon!”*  
„Pođ' u dobri čas”! (S:558)

L'esclamazione di impazienza italiana, di origine presumibilmente eufemistica, è documentata per la prima volta nel 1527 (DGLI 2:451). Per il calco croato non si conoscono per ora attestazioni anteriori all'epoca.

### 1.2. *Bisogno*

1.2.1. *Avere bisogno di q/qc: imati potrebu od koga/čega, „brauchen etwas”*

„Popova, pođi najbrže i dovedi mi Mara; *imam veliku potrebu od njega*.” (D: 508) „Žena nije za mene, a *od prćiju ne imam potrebu*”. (S:556) „Ja ne *imam potrebu od imanja* (S:557) „... i ne *ima potrebu od žene* da ga governa.” (S:599) „... *od toga najveću potrebu imaš*.” (S:608) „... kad *imam ja potrebu od tebe*, ti se izmičeš.” (A:752)

Il primo esempio scritto del modello italiano risale alla metà del secolo XIV (GDLI 2:256). Le attestazioni del calco croato vanno dall'inizio del sec. XVI al XVIII sec. (ARj 11:194)

1.2.2. *Avere bisogno di q/qc: imati potrebu koga/čega, hapax, „brauchen etwas”* (cfr. Rj: 927)

”*Imam veliku potrebu doma.*” (S:562)

Con l’omissione della *od* pleonastica si ottiene un calco che è più conforme alla struttura del croato. Quanto alla cronologia, anche questo costruito è attestato dall’inizio del sec. XVI (ARj 11:194)

1.2.3. *Essere di bisogno: biti od potrebe, „brauchen”* (Rj: 927)

„Nemoj, Tripe, *od velike mi si potrebe...*” (D: 364)

„Ja sam dobar na moru: *neće od potrebe meni bit kašu mesti...*” (D:385) „Sad iskrnsni, sada si od potrebe,„ (D:458) „Ne daš mi što mi *je od potrebe...*” (S:583) „...nije luda da želi razblude i *što jo 'nije od potrebe...*” (S:584) „Što ti *je od potrebe?*” (S:588)

Il modello italiano, attestato per la prima volta nella prima metà del sec. XIV, oggi è in disuso (GDLI 2:256). Gli esempi croati hanno attestazioni dal XV al XIX secolo (ARj 11:195)

1.3. *Buono*

1.3.1. *Con le buone (maniere): s dobrom, „höflich, gehörig”* (Rj: 909)

„... *s dobrom dođi, kad se si resolvao prida nj doć...*” (D:478) cfr. ancora „...rekao sam sinjori s dobrijem načinom da ne vjeruje Pometu...” (D:458)

E’interessante che l’espressione italiana (la prima attestazione nel primo ’300, GDLI 2:448) sia tradotta con la forma di genere femminile dell’aggettivo. Il carattere insolito di questo tipo di calco è dimostrato anche dalla mancanza di altre attestazioni di questo aggettivo in questo senso. Quanto all’espressione riportata come riferimento, *s dobrim načinom*, è da notare che la sua prima attestazione secondo il Dizionario dell’Accademia risale al 1728 (ARj 7:226).

1.4. *Cambio: zamjena, hapax, „Erwiderung”* (Rj 938)

„Ah, koliko te oni vlastelić ljubi! Ima *zamjenu!*” (D:457)

La base dell’arricchimento semantico del termine croato è costituita dalla corrispondenza del significato „wechseln” fra *cambio* e *zamjena*. Poiché la parola italiana significa anche „Erwiderung”,

attestato dal XIV sec. (DGLI 2:573), la trasposizione del significato della parola italiana a quella croata non ha trovato ostacoli.

### 1.5. Cavallo: *konj/konjic*, „Schulbestrafung” (Rj: 916; n. 64, p. 351)

„Jaoh, valjao bi mi dat i četiri *konje* na dan na svaku uru svoga, za eror ki sam učinio” (D:351) „Bogme bi ti, gospodaru, valjao *konjic* i svaku uru svoj...” (D:351)

Questo tipo di calco è possibile per il fatto che all’it. *cavallo* „Pferd” corrisponde il croato *konj*. Il significato „Schulbestrafung” è attestato per la prima volta nella seconda metà del sec. XVI (Giordano Bruno, GDLI 2:916)

### 1.6. Chiedere/domandare: *pitati* „bitten”

„A tko me *je* dosle *pitao* bokuni popovskijemi nego ti? (D:494) „Sto dukata, sto dukata *pita!*” (A:718) „Ah, ribaodo, sto dukat u mene *pita!*” (A:731) „...po’ ću ženi proštenje *pitat...*” (T:702) „Mande, ja sam kriv, oprost: *pitam* ti proštenje...” (T:708) „Bokčilo, pristup’ ovamo, *pita*’ mu proštenje.” (D:357) „Dobre, ja te ljubim i nije stvari koju za tebe ne bih učinio, ma se od dražijeh imaju *pitat* stvari razložite.” (S:557)

I verbi italiani *chiedere/domandare* sono attestati già dal sec. XIII sia nel significato „fragen”, sia in quello „bitten” (GDLI 3:68-69; 4:922). La corrispondenza semantica fra di essi o e *pitati* „fragen” ha fatto sì che potesse avvenire l’estensione dell’altro significato sul verbo croato documentato per la prima volta in Vetranić (1482-1576) (ARj: 9:896).

### 1.7. Dare

#### 1.7.1. Dare a gambe: *pridati nogami*, „entfliehen”

„Potegnu njeke kordetine, na tudešku, - ja *prijedah nogami*, a rekoh trbuhu....”, (D:486) „Tripče, *prida’ nogami* i teci najbrže.” (T:694)

Nel modello italiano (documentato dal 1527, GDLI 6:569) che ha ancora numerose varianti *darla/darsela/dargliela a gambe/a gambe levate*, il costruito *a + sostantivo* è stato tradotto con lo strumentale e non con il dativo, alla cui funzione corrisponde di solito il complemento di termine italiano introdotto da *a*. L’esempio più antico

finora riportato dal Dizionario dell'Accademia per tale calco risale all'inizio del sec. XVII (ARj 8:221)

1.7.2. *Darsi al buon tempo: dati/davati se dobru vremenu*, „sich vergnügen, sich belustigen.”

„...mi *se dobru bremenu davamo*, a gospar stari Maroje ima dukat kao šume: ima se od šta plavit.” (D:369) „Tko toliko se dobiva na svijetu, koliko *se čovjek dobru bremenu dava*”. (D:407) „Učinio je toliko, er *se on dobru vremenu dava*; i on je u raju, a mi smo u paklu.” (D:402)

Per l'espressione croata, traduzione letterale del modello italiano (1° esempio in Boccaccio, GDLI 2:451), mancano riscontri nel Dizionario dell'Accademia.

1.8. *Due parole: dvije riječi* „einige Worte”

„U *dvije riječi* čujte argument od komedije...” (D:343) „Nu' čeka', Maro; Bokčilu ću rijet *dvije riječi*. (D:483)

Formatosi sul modello italiano (1a attestazione nel Decameron, GDLI 4:1025) in cui *due* significa „wenig”, „kleine Menge”, il calco croato aveva finora la sua prima attestazione in B. Kašić (1631, ARj 2:917)

1.9. *Non fa per me: ne čini za mene*, hapax, „es geht mir nicht an” (Rj: 908; u. 118. p. 689.)

„Tu tvoje uzdisanje *ne čini za mene*, - non est pro nobis.” (T:689)

Mentre il costrutto con la reggenza *a* è già attestato dalla seconda metà del se. XIII, il primo esempio scritto per il sintagma con *per* risale all'inizio del secolo scorso (GDLI 5:676)

1.10 *Finirla con q: svršiti ju s nekim*, hapax, „Schluß machen” (n. 118. p. 735)

„Giuraddio, ako neće da *ju svršimo s pasalijerom* od trimjed s oružjem.” (A.735)

Il calco croato è stato modellato, anche secondo Frano Čale, su quello italiano. Quest'ultimo è documentato dalla prima metà del sec. XVI (GDLI 5:1046). E' degna di attenzione anche la traduzione fedele del pronome *la* (per cosa, roba, faccenda), frequente anche in altre

espressioni fisse, p. es. dirla, prendersela, cavarsela, ecc., la quale risulta del tutto inorganica, senza funzione nell'espressione croata.

1.11. *Da parte di q: od strane nekoga*, „von der Seite von jemandem.”

„Sada hodi najbrže, u mene kuću uljezi, er imam s tobom govorit *od strane Ančice* tvoje. Ah, *od strane Ančice*”. (A: 716) „Nikoga ne upušta' u kuću, ili *od moje strane* dođe ili t' *od družijeh strane*...”, (A:746) „ma hod' mo opet u mene u kuću, er ti imam od *nje strane* vele govorit..”, (A:720) „Otide za velikom prćijom, pas jedan,a maloprije primi kitu *od strane Dijanine*...” (P:773)

Oltre all'espressione autoctona slava *sa strane*, il costruito con *od*, grazie alla sua corrispondenza a *di/da* in molti casi, ed al conseguente sfruttamento per altri casi ed alla creazione di espressioni analogiche, è modellato senza dubbio su *da parte*, attestata dalla prima metà del '200 (GDLI 12:653) La prima attestazione del calco croato si trova nel testo della Legge di Vinodol, conservata in una trascrizione dell'inizio del sec. XVI (ARj 16: 654).

1.12. *Porre mente a qc: staviti/stavljati pamet na što*, „Acht geben auf etwas” (Rj: 932)

„Na vašu sam zapovijed, *stav'te pamet na komediju!*” (D:347) „Ma oto vam Dunda Maroja, *stav'te pamet na komediju i zbogom!*” (D:350) ...a sve to *ne stavljavši pamet na što* ima doć...”(D:432) „Pođ mo, trijeba je *stavit pamet na ovo*...” (D:471) „Moj Bože, čudan ti je animao čovjek, tko dobro promišlja, i razlike ti su naravi u njemu, tko dobro *stavi pamet*. (S:598) „*Stav' pamet što* ti velim.” (A:746) „*Stav' pamet*, er se ćeš nać inako veoma varan..”, (P:774) „*Stav' pamet*, rec' istinu, da ti pak uši ne otegnemo..”, (P: 779)

Il modello italiano, insieme con la sua variante con *mettere mente*, è attestato dal sec. XIII (GDLI 10:98). Il primo esempio scritto del calco croato risale a prima del 1508 (ARj 16:497)

1.13. *Portare amore a q: nositi ljubav nekome*, „lieben”

„... ništamanje *ljubav ku ja nosim momu bracu*, mudru me čini da mu ispomenem što je razlog i što čini za tebe.” (S: 555) „... a zna *koliku joj ja ljubav nosim*...”, (S:553)

La prima attestazione del modello italiano precede ca di duecento anni (GDLI 1:427) quella del calco croato (a. 1486, ARj 8:236).

### 1.14 Ragione

#### 1.14.1. Avere ragione: *imati razlog*, „recht haben” (Rj:929)

„...er me ne bi ni svoji primili za stvar koju sam učinila, - *i imali bi razlog.*”, (D:383) „...mi ćemo se danaska malo ljudmi porugat i mi ćemo danaska š njimi vas *razlog imati*, er ih ćemo riječmi zabit.” (T:690) „Mande, *imaš razlog*; ja sam pijan....”, (T:692) „Ženo, *imaš razlog!*”(T:701) „...*ti imaš razlog*, a ne otac. Tko *ima razlog* ima jaku ruku koja ga brani, i ne brini se.” (P:763)

#### 1.14.2. Fare ragione: *učiniti razlog*, hapax, „mit jemandem etwas klar machen” (Rj: 929)

„Ma š ćaćkom ćeš *razlog učinit.*”, (D:376)

#### 1.14.3. Ragione: *razum*, hapax, „Verstand, Vernunft” (n. 244 p.597)

„*Razlog u njih glavi ne ima mjesta*, oholas tuj sjedi i tvrdoglavstvo.”, (S:597)

Mentre per il significato „Verstand, Vernunft” di *razlog* si può postulare ugualmente l’influsso del latino classico e dell’italiano, per *imati razlog* e *učiniti razlog* si deve partire da modelli italiani. Sviluppo probabilmente romanzo (cfr. francese *avoir raison*), *avere ragione* (primo esempio in Boccaccio, GDLI 15:357) è il modello del calco croato. *Fare ragione/la ragione*, documentata in italiano dal XIII secolo (GDLI 15:358) ha suggerito la formazione di *činiti/učiniti/ostaviti razlog* nel croato (dal 1351, ARj 13: 591). La base dell’espansione dei significati dalla parola italiana a quella croata è costituita dalla corrispondenza di significato „Grund” tra *ragione e razlog*.

### 1.15. Stare

#### 1.15.1. Stare: *stajati*, hapax, „wohnen” (cfr. Rj: 932; n.361 p. 119)

„Oto mu tu sinjorê; ovidi prem *stoji* njegova galantina, njegova namuroza.” (D:361)

Il significato nuovo del verbo croato, in mancanza di prove sicure di un eventuale influsso latino, è modellato su quello dell'it. *stare*, attestato dall'inizio del sec. XIII (DELI 5:1267). La prima attestazione nel croato risale al 1253 (ARj 16:339).

1.15.2. *Stare a/in: stajati u nekomu*, hapax, „von jm/etw. abhängig sein, abhängen” (Rj: 932; n.729, p. 100).

„Poklisaru se glava ne odsijeca; *u tebi stoji*”(A:729)

Date le reggenze *ut* e *ne* del lat. *stare*, l'espressione croata non può essere che la traduzione dell'it. *stare a*, attestato dal 1527, o di *stare in*, non documentato nei primi secoli e passato inosservato fino alla sua prima registrazione nella seconda metà del secolo scorso (DELI 5:1267-8). Si aggiunga che il nostro esempio precede di gran lunga quello conosciuto finora come l'attestazione più antica (p. 6388, Arj 16:349).

1.15.3. *Come sta?: kako stoji?* hapax, „wie geht's?”

„Tebi sam pijan, a tvoj tobolac najbolje zna *kako stoji* moj trbuh..” (D:351).

Nonostante che la prima attestazione di questo significato di *stare* risalga solo alla fine del '700 (GDLI 5:1267), DELI 1:130), siamo propensi a considerarlo il modello del calco croato. Gli arricchimenti semantici del verbo croato sono resi possibili dalla somiglianza del corpo fonico di *stare* e *stajati* e dal fatto che hanno il significato comune „stehen.”

1.15.4. *Stare: stati*, „sein!” (cfj. Rj: 932), „bleiben”.

„... a ti *ćeš* daleko od moje kuće *stat*.. (D:375) „... er s svojijem Tudeškom trijeba mu je daleko *stat* od tvoje kuće.” (D:455) „...ne mogu veće s tobom *stat*.” (D:395)

Questo nuovo significato di *stati* si spiega con la sua coincidenza formale con l'it. *stare* „sein, bleiben”. Questa spiegazione trova la sua conferma anche nel fatto che nei dizionari di Vrančić, Mikalja, Habelić, ecc. il corrispondente di *stare* è sempre *stati* (Arj 15:460).

### 1.16. Vuol dire: *hoće reći/rijeti*, „bedeuten”.

„Upitah... što li *hoće* tolika gruboća, tolik nesmirna od lica čovječanskih *rijet*.” (D:344) *Hoće rijet* da ljudi - son stato a scola, non parlo miga a caso - velim, *hoće rijet* da ljudi participaju, misser mio, od ovizijeh bjestija.” (D:447) „Što *hoće*, Bože, *rijet* ova trjeska?” (S:580)

Anche il Dizionario dell'Accademia ritiene, riportandone la prima attestazione dal 1567, che l'espressione è la traduzione di quella italiana (ARJ 3:666).

## 2. Espressioni ibride

Nei calchi che seguono, l'elemento italiano (prestito) è stato abbondantemente trattato da Hyrkkänen. Se vengono ripresi in questa sede è perché essi formano sintagmi fissi con altri elementi (per lo più verbi) che sono altrettante traduzioni dei rispettivi modelli italiani.

2.1. *Dare animo a q: dati animo nekomu*, hapax, „ermutigent” (Rj: 905), cfr. Hyrkkänen § 47)

„... s njekijem riječmi namazaše nam polse, - vratismo se, *daše nam animo* i rekoše...” (DžK: 528)

Pur esistendo nel latino classico *animum addare*, p. es. *animum viresque Latinis addidit* (Verg. Aen. 9,714, v. TLL 2: 102 ed ancora altri esempi), non si può negare la funzione di modello neanche dell'espressione italiana e della sua variante *fare animo*, documentate dall'inizio del sec. XIV (GDLI 1:486)

2.2. *Battere l'acqua in un mortaio: tući vodu u mortaru*, hapax, „etwas umsonst machen” (Rj: 935, cfr. Hyrkkänen § 794)

„*Tučemo vodu u mortaru*” (P:769)

Il modello riportato da Frano Čale, *pestare l'acqua nel mortaio* (n. 47, p. 769) per spiegare l'origine del nostro calco, può essere completato da un grande numero di varianti, come *battere/dibattere l'acqua in un mortaio/a/in mortaio*, attestate dal sec. XIII. (GDLI 10:937). La prima attestazione del calco, insieme ad altre varianti, *tući*

*vodu u stupi/havanu*, riportato dal Dizionario dell'Accademia, è il presente, usato da Darsa (Arj 18:856).

## 2.3. Fare

2.3.1. *Fare buona/cattiva čera: činiti dobru/zlu čijeru*, hapax, „jemanden herzlich / umhöflich, unherzlich empfangen” (Rj: 980), cfr. Hyrkkänen § 216.)

„A tu mi sperancu dava narav od fortune, koja je kako i njeka koju dunižah: sad mi *dobru čijeru činjaše* a sad *zlu...*” (D:486)

Oltre ai modelli citati esiste ancora la variante *far lieta cera* dal sec. XIII (GDLI 2:983). Oltre a *čijera* sono attestati in croato ancora *čira, čera e cera* (Arj 1:768, 943, 2:24; ERjHSJ 1:257; Hyrkkänen § 216).

2.3.2. *Fare/commettere errore: učiniti eror*, „einen Fehler begehen” (cfr. Hyrkkänen § 311).

„Ludjak jedan *učini eror.*” (A:721) „..., a smo mi bjestije i gore bjestije, er na njegove riječi ovi *eror učinismo.*” (T:700)

Se è innegabile che l'espressione latina *errorem facere* (TLL 5:819) abbia potuto servire come modello, è altrettanto verosimile che anche quelle italiane, attestate alla fine del sec. XIII (GDLI 5:268) abbiano potuto avere la loro parte nella nascita del calco croato. Conviene notare che la parola *eror*, documentata per il sec. XVI solo in Darsa per il momento, è attestata in altri scrittori croati solo nel sec. XVII (ARj 3:31).

2.3.3. *Fare ingiuria: učiniti indžuriju*, „beleidigen”, „ein Unrecht tun” (Rj:914, cfr. Hyrkkänen § 468).

„Mariću, *učinio mi je jednu indžuriju*, ka se nije, giuraddio...” (A:727) „... a bogme t'sam i ja lijep dio imao, - tot kila i *indžurije koje mi činjaše*” (A:760).

Il modello italiano è attestato per la prima volta nel '200 (GDLI 7:1043). E' da notare che il calco è documentato finora solo in Darsa (per il terzo esempio v. Hyrkkänen § 468).

2.3.4. *Fare carezze: činiti karece*, „streicheln, liebkosen” (cfr. Rj: 915; Hyrkkänen § 539).

„Mande, za *karece* velje koje ti ja činjah ovo meritam od tebe?” (T:668) „Kad mi u Dubrovnik dođemo s lonci i s pinjatami, vi nam *karece*, per san Trifon, svake *činite*.” (T:694)

La prima attestazione del modello italiano risale a prima del 1315 (GDLI 2:759). Il calco croato si trova anche in Nalješković (prima del 1510-1587) (ARj 4:864; Hyrkkänen § 539).

2.3.5. *Fare questione: činiti kustijon*, hapax, „streiten” (Rj: 917; cfr. Hyrkkänen § 645).

„Ali ti vazda *kustijon činis?*” (A:724)

La parola veneziana *custion* (DDV: 215) è l'equivalente di *questione* che nell'espressione *fare questione* è attestata dal 1342 (GDLI 15:128). Olte all'unica attestazione di *kustijon* nel croato, è documentata anche *kveštijun* (< it. *questione*) nello stesso significato nel. sec. XVI (ARj 5:584).

2.3.6. *Fare/operare miracoli: učiniti mirakulo*, hapax, „Wunder tun” (cfr. Rj:919; Hyrkkänen § 777).

„...*mirakulo učini*, Majko de' pupilli, er mi kuću, ribaodi, pokradoše.” (A:753).

Per ragioni morfologiche il modello del calco croato va considerato l'espressione italiana. Contrariamente alle spiegazioni del Dizionario dell'Accademia, riteniamo che la *-o* finale del sostantivo non sia il risultato dell'adattamento del lat. *miraculum* (Arj 6:734), da cui dovremmo aspettarci *mirakul*, esito che corrisponde alle tendenze di adattamento dei prestiti latini in *-um/-om* nel croato, p. es. *mirakul*, *fīrmament*, *fundament*, *argument*, ecc. (Nyomárkay 1984: I.3.10.), bensì si debba ricondurre ad una forma italo-romanza. Oltre a *miraculo*, parola dotta dell'italiano, si ha anche *miraculo* nel triestino e nel dialetto di tipo veneto di Pirano (GDDT:379). Quanto a *mirakulo*, tra gli autori del sec. XVI è attestato solo in Darsa (Hyrkkänen § 777.)

2.3.7. *Far prove: učiniti prove*, hapax, „Beweis ablegen”, „auszeihen sich mit Tapferkeiter” (Rj: 928; Hyrkkänen § 999).

„Znaš koje *sam prove* ja na mulu od Džembe učinio?” (A:722)

Il calcio croato, modellato sull'espressione italiana attestata nel sec. XIII (GDLI 14:767) è attestato solo in Darsa nel sec. XVI (Hyrkkänen § 999). *Prova*, usata da sola e non in questo sintagma, è documentata in croato nel sec. XVIII (ARj 12:466).

2.3.8. *Far torto a q: činiti torto komu*, hapax, „jemandem ein Unrecht antun., (Rj: 934; cfr. Hyrkkänen § 1268).

„Misser, nemo'! Giuraddio, *torto mi činiš!*” (A:718)

Il modello italiano è documentato per la prima volta all'inizio del sec. XIV (DELI 5:1353). Oltre al sostantivo *torto* del croato, ignoto al Dizionario dell'Accademia, è attestato anche come aggettivo hapax in Benetović (ca 1550-1607) (Hyrkkänen § 1268)

2.4. *Mattersi/porsi/a/in pericolo: stavljati se na perikulo*, hapax, „sich der Gefahr aussetzen” (cfr. Hyrkkänen § 927).

„Ako se sada od ovoga perikula i od ove sramote slobodih, veće Mande ne bude o ljubavi radit ni *se veće stavljat na ovo perikulo.*,” (T:698).

Il modello italiano risale a prima del 1342 (GDLI 13:28). La traduzione di *a/in* con *na* (al posto di *u*) può considerarsi normale, cfr. le espressioni *andare al mercato: poći na tržnicu*, *andare in campagna: otići na selo*, ecc. La prima attestazione di *perikulo* nel croato, con numerose varianti, risale al 1486 (ARj 9:784; ERjHSJ 2:640).

2.5. *Stare a/al pari: stati na paru*, hapax, „gleichstehen, jm gleichkommen” (Rj: 924; cfr. Hyrkkänen § 881).

„A ti, ako hoćeš s tvojijem Tudeškom imat graciju od sinjore, mene služite i dvorite, er dukatmi *nećete* vi s nami *na paru stat*. (D:369)

La prima attestazione dell'espressione italiana risale alla prima metà del sec. XVI (GDLI 12:604) Il sostantivo *par* del croato, prestito dal veneziano, è usato anche da Marulić (1450-1524) (Hyrkkänen § 881; ERjHSJ 2:603-4; ARj 9:635). Per il verbo *stati* v. 1.15.4.

2.6. *Per certo/fermo: za čerto/fermo*, hapax, „sicher; mit Sicherheit” (Rj: 908; cfr. Hyrkkänen § 208).

„Našao sam *za čerto, za fermo* da je sinjora Laura ona Madalijena, kći Ondardova iz Auguste...” (D:512).

*Per certo e per fermo* risalgono, rispettivamente all'inizio del sec. XIV (Dante) ed alla seconda metà del sec. XIII (GDLI 3:5, 5:845). *Čerto/certo* sono usati senza preposizione anche da Nalješković e da Benetović (Hyrkkänen § 208; ERJHSJ 1:1311), e *certo* è riscontrato anche nel croato ciacavo (CDL 1:98), mentre *fermo* con/e senza preposizione è attestato solo in Darsa (Hyrkkänen § 351).

3. Passando ora ad un esame rapido dei calchi croati si può rilevare subito che è valido per essi il termine „calchi di lusso” (Luxus-Lehnübersetzungen) usato da Nyomárkay (1993: 114), cioè calchi che non colmano nessuna „lacuna,” nel sistema linguistico che li crea, avendo termini corrispondenti esistenti e consolidati da tempo. Tenendo presente tale valutazione, si possono tuttavia individuare alcune caratteristiche delle nostre espressioni ed è possibile pertanto una loro classificazione.

3.1. Quanto all'uso di *potrjeba* si possono rilevare ulteriori espansioni delle possibilità di uso del nostro sostantivo. *Potrjeba* si prestava anche prima ad assumere varie funzioni sintattiche, - soggetto, vari complementi, compreso anche il complemento d'oggetto, - ma senza il verbo *imati* come reggente. Grazie a questo tipo di calco ora anche questa funzione è completata, con la conseguente possibilità di aggettivazione. Ed infatti in alcuni esempi riscontrati, al sostantivo è subordinato un aggettivo. E' simile anche il caso del sostantivo in *biti od potrjebe*. L'uso del genitivo in questo contesto risulta una novità.

Tuttava già questi due esempi mettono in evidenza che dell'instaurazione di relazioni sintattiche nuove degli elementi lessicali nuovi di una lingua, studiata in modo dettagliato nel caso dei prestiti da Nyomárkay (1984: II. §§ 1-3.7.), si dovrà tener conto anche nell'analisi dei calchi e nella valutazione della loro fortuna in una determinata lingua.

3.2. I già citati esempi ci consentono di individuare un'altra caratteristica di una parte dei calchi in questione, i quali costituiscono nuovi sinonimi di termini già esistenti in croato. Anche se risulta difficile inserirli nel nostro caso specifico nelle rispettive serie sinonimiche, perché non se ne conoscono o possono stabilire le sfumature semantiche, il valore stilistico ed altri connotati, ecc., essi

vanno considerati sia in questi testi sia per quelli di autori ulteriori, sinonimi virtuali. Verificare se lo sono diventati effettivamente o no, deve essere l'oggetto di un'altra analisi, volta a stabilire il loro uso in Darsa ed eventualmente presso altri scrittori. A questa categoria appartengono i calchi trattati nei paragrafi 1.1, 1.2, 1.3.1, 1.7.1.8., 1.9., 1.10., 1.11., 1.12., 1.13., 1.16.

3.3 Sono sinonimi di espressioni croate già esistenti anche i calchi seguenti, ma quello che li distingue da quelli precedenti, è che sono la traduzione/estensione di significati soltanto: 1.4., 1.5., 1.14.

3.4. Quanto poi alla valutazione dei calchi misti, sono dei calchi *in nuce*, a metà strada tra un prestito vero e proprio ed un calco vero e proprio, di una valutazione linguistico-stilistica ancora più difficile. Conseguono dal loro carattere che somigliano ai calchi che sono la traduzione dei segni linguistici (cfr. 3.2.)

#### *Bibliografia*

Držić M.: *Djela. Priredio Frano Čale*, Zagreb, Liber, 1979.

Tutte le opere abbreviate e elencate sotto sono contenute in Djela.

A Arkulin

D Dundo Maroje

DŽK Džuho Kerpeta

P Pjerin

Rj Il glossario redatto da F. Čale, 905-939

S Skup

T Tripče de Utolče

#### *Studi, monografie, dizionari*

ARj Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I-XXIII, Zagreb, JAZU, 1880-1976.

ČDL M. Hraste - P. Šimunović - R. Olesch (Hrsg), Čakavisches-deutsches Lexikon, I. Köln-Wien, Böhlau, 1979.

DDV G. Boerio, Dizionario del dialetto veneziano, Venezia, 1856. Rist. anastatica, Firenze, Giunti - Martello, 1983.

Deanović 1972-73M. Deanović, Prestiti neolatini nella parlata di Ragusa nel Settecento, *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 33-36, pp. 679-694

DELI M. Cortelazzo - P. Zolli, Dizionario etimologico della lingua italiana, I-V. Bologna, Zanichelli, 1979-1988.

- ERjHSJ P. Skok, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I-IV. Zagreb, JAZU, 1971-74.
- GDDT M. Doria, Grande dizionario del dialetto triestino. Storico, etimologico, fraseologico. Trieste, Edizioni „Il Meridiano”, 1987.
- GDLI S. Battaglia, Grande dizionario della lingua italiana, Torino, UTET, I-, 1961 sgg.
- Hadrovics 1985 L. Hadrovics, Ungarische Elemente im Serbokroatischen, Budapest, Akadémiai.
- Hyrkkänen, Der lexikalische Einfluss des Italienischen auf das Kroatische des 16. Jahrhundert, Helsinki.
- Jernej 1956 J. Jernej, Sugli italianismi penetrati nel serbo-croato negli ultimi cento anni, Studia Romanica, 1, pp. 54-82.
- Muljačić 1971-73 Ž. Muljačić, Su alcuni toscanismi antichi nel dialetto croato di Dubrovnik, BALM 13-15, pp. 9-17.
- Nyomárkay 1984 I. Nyomárkay Strane riječi u hrvatskosrpskom (srpskohrvatskom) jeziku, Budapest, Tankönyvkiadó.
- Nyomárkay 1989 I. Nyomárkay, Ungarische Vorbilder der kroatischen Sprachneuerung, Budapest, Akadémiai.
- Nyomárkay 1993 I. Nyomárkay, Le cas du calque... est plus complexe. Über die Lehnübersetzung mit besonderer Rücksicht auf das Kroatisch (serbisch)e, Studia Slavica Hung., 38/1-2, 113-124.
- Rammelmeyer 1975 M. Rammelmeyer, Deutsche Lehnübersetzungen im Serbokroatischen, Wiesbaden.
- Rešetar 1933 M. Rešetar, Jezik Marina Držića, RAD JAZU 248.
- Schneeweis 1960 E. Schneeweis, Die deutsche Lehnwörter im Serbokroatischen in kulturgeschichtlicher Sicht, Berlin.
- Škaljić 1966 A. Škaljić, turcizmi u srpskohrvatskom jeziku, Sarajevo.
- Švelec 1968 F. Švelec, Komički teatar Marina Držića, Zagreb, Matica Hrvatska.
- Tagliavini 1942 C. Tagliavini, Sugli elementi italiani del croato. Estr. dal vol. Italia e Croazia, Roma.
- TLL Thesaurus linguae latinae, Leipzig, Teubner, 1990 sgg.

Università degli Studi  
 "Eötvös Loránd" di Budapest

ISTVÁN VIG

Il punto di partenza di "Enrico IV" è un dramma in costume che ha molte delle caratteristiche dell'antico teatro: allo stesso tempo però rompe gli schemi tradizionali e unisce gli elementi drammatici fra di loro a prima vista contrastanti, ma che costituiscono un tessuto integro: elementi per la maggior parte di tragedia, ma anche di farsa, di commedia, di dramma, di tesi e di parabola. (1)

Tutte le ambiguità, le tensioni vengono concentrate intorno al protagonista. Il suo ruolo è ricollegabile all'antica tragedia, ma d'altra parte è anche ricco di motivi di ben altro genere. Enrico è un grande personaggio tragico, portatore della comune sofferenza umana e della ribellione all'accettazione di questa sorte, ma è anche rappresentante di quella duplicità e ambiguità pirandelliana che scioglie il tragico in grottesco. (2)

È un ruolo pieno di eloquenza, retorica pirandelliana, questa volta non sono l'avvocato, come spesso nella narrativa, o il raisonneur, cioè il brillante come spesso nel suo teatro a farsi portavoce per lo scrittore, ma è questo personaggio "tragico" che unisce la teatralità e il messaggio filosofico-esistenziale di Pirandello. Si tratta di una situazione bloccata, il circolo vizioso del personaggio senza scampo, in cui alla fine del dramma si ritorna al punto di partenza con l'esperienza di una ribellione fallita, ma ad ogni modo tentata.

La pazzia di Enrico segnala il frantumarsi della personalità che non rientra fra le caratteristiche del personaggio tragico. Se in Pirandello manca il grande eroe tragico della tragedia classica, ci restano il compito intrapreso, irrisolvibile, e la morale. Enrico è di grande dignità: secondo un critico (3) lo strumento del drammaturgo per salvare la tragicità è l'umorismo. Così Pirandello salva il personaggio, cioè la sua dignità, frantumandolo. La trama viene eliminata e, con essa, l'integrità teatrale di prima.

---

(1) La mascherata comunque faceva parte dei drammi dell'ottocento e del primo novecento, basti pensare a Giacosa, Sem Benelli, D'Annunzio, ecc.

(2) Quanto alla genesi del dramma e alle messinscene vedi le note di Alessandro D'Amico, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, edizione diretta da Giovanni Macchia, Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

(3) Vedi L. Lugnani, "Intorno a Enrico IV." in *Tesio e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, 1986

È la tragicità collegata al lato grottesco del personaggio che lo rendono così moderno, ma anche molto difficilmente rappresentabile.

Ogni suo momento deve soddisfare l'equilibrio fra la solitudine irrimediabile e il volto del clown. Anche Enrico, come i „personaggi” dei „Sei personaggi in cerca d'autore”, fa teatro: gli amici fanno anche riferimento alla qualità di „magnifico attore” di Enrico già prima della caduta dal cavallo. Enrico sembra agire in un vuoto: non ha nome, né ruolo quotidiano, è senza relazioni vere e proprie, e fino al finale non può e non vuole essere coinvolto in alcuna emozione, passione, decisione, azione, che sono ingredienti necessari per il dramma: rappresenta in questo modo il teatro del rifiuto.

Il ruolo del protagonista è un attore presente con tutte le sue passioni, con tutta la sua carica teatrale, tra gli estremi del tragico e del comico, l'unico modo per dare credibilità a questo ruolo. Anche il linguaggio di Enrico è nobile, caricato, diverso da molti altri ruoli pirandelliani.

Per esprimere il concetto drammatico il ruolo di Enrico presenta cambiamenti inaspettati, che non sono solo colpi di scena, ma trasposizioni da un genere all'altro. Il tono può alternarsi da una frase all'altra, da un gesto, da una mimica all'altra. In questi cambiamenti consiste anche la difficoltà non trascurabile del ruolo per l'attore che lo interpreta.

Per rafforzare l'impatto del personaggio di Enrico Pirandello introduce una serie di sovrapposizioni: tra la situazione dei consiglieri segreti ed Enrico stesso, tra Enrico e Di Nolli, che non è solo parente e in un certo senso il suo aiutante, ma anche quello che riesce a prendere, (sposando la figlia della marchesa che è l'immagine giovane della madre,) il posto che lui non ha potuto prendere. Infine la situazione attuale di Enrico rispecchia la cavalcata e, capovolgendo la sua condizione, la cavalcata e il carnevale sono il lato buffonesco della tragedia.

In „Sei personaggi in cerca d'autore” abbiamo trovato elementi della famiglia e quelli dell'antica compagnia all'italiana come ruoli principali raddoppiati e la drammatizzazione ripetuta dei traumi familiari serviva anche a scopi terapeutici: per l'esorcizzazione di un passato che altrimenti non è possibile da elaborare né al livello drammatico, cioè amalgamando la narrativa e il dramma, né al livello del filone della storia (4).

Nel caso di "Enrico IV" siamo, invece, di fronte ad un altro tipo di esorcizzazione: quella imposta al personaggio e dal personaggio e che si svolge davanti ad un' altra compagnia di „attori”, quella dell'alta società (un caso simile a „Così è (se vi pare)”, e dei suoi servi, quasi un'altra compagnia separata: i „consiglieri segreti” che assecondano il teatro o il manicomio di Enrico. Ad ogni modo buona parte dei ruoli dell'antica compagnia all'italiana viene mantenuta, con la differenza di quello del protagonista, del primo attore che ha il ruolo specifico, già sopra indicato e praticamente né prima né dopo adoperato da Pirandello.

Mentre in "Sei personaggi in cerca d'autore" l'arte era una forma superiore alla vita, a grazie al metodo della "sovrapposizione fra „attori”, e „personaggi”, questi hanno rappresentato tale parabola, nel caso di "Enrico IV" un comportamento, che porta come simbolo la maschera della pazzia, un ruolo scelto per fuggire dal mondo nemico, diventa il punto fisso (5).

Lo specchio, metafora per il dramma, si presenta sia a livello formale, nel rapporto fra i vari personaggi, sia a livello di azione: un metodo che il dottore userà per la sua cura e che diventerà la rovina ulteriore dello sviluppo dell'azione ottenuto fino a quel momento. Sono inoltre i due ritratti ad avviare la trama, e a portarla al finale; a confrontare i personaggi con il passare del tempo, con il cambiamento dello spazio che sta per il modo di vivere, fatti che, messi insieme, costituiscono l'essenza inafferrabile e insopportabile della vita, sentita e sofferta da Enrico.

---

(4) Mi riferisco anche alla messinscena fatta all'Istituto Terapeutico di Pomaz nel 1964, all'occasione della quale i ruoli principali venivano recitati da malati schizofrenici.

(5) Alcuni dei simboli di „Sei personaggi in cerca d'autore” tornano qui, diventano addirittura un carnevale, una mascherata, mentre la luna per Enrico non è più il simbolo della femminilità, ma di un certo panteismo, dell'indifferenza, ed anche della perennità della natura. Il giardino del terzo atto di „Sei personaggi in cerca d'autore”, in "Enrico IV" è presente, ma senza un significato particolare, l'acqua arriva sotto forma di nevicata, rendendo ancora più umiliante la Canossa dell'imperatore.

L'unico nodo tragico, la pazzia, serve da giustificazione della teatralizzazione, un involucro per l'impegno umano e il dolore autentico, un modo per affrontare i grandi problemi della vita. Il pathos di Enrico non è proprio del dramma borghese, ma neanche del dramma in costume. Il dramma storico crea un comportamento moderno, un conflitto esistenziale che non può essere risolto se non con l'uccisione dell'antagonista: di quello che non voleva assistere al dramma, allo spettacolo di Enrico.

La pazzia vuol anche dire ricerca da parte di Pirandello dell'assoluto. I „personaggi” irrigiditi di „Sei personaggi in cerca d'autore” hanno lo stesso ruolo: questa volta non la personificazione dell' arte, ma un'altra forma dello stesso concetto: la personificazione della maschera, dell'impossibilità della vita vera. Qui risiede la tragedia, volendo, però, anche il suo contrario: la parodia della tragedia in „Enrico, IV”; il re è finto, i consiglieri segreti e la sala da trono sono finti; è invece autentica la carica, la passione di Enrico.

Siamo ancora una volta davanti a un paradosso irrisolvibile che è la fonte della problematica di Enrico, di „quel potere oscuro e fatale che assegna limiti alla nostra volontà. „Ma, dico, se si nasce e si muore” (6). Fra i due estremi di vita e morte si svolge tutto e tutto porta il segno dell'uno e dell'altro.

L'ambiguità del carattere e della trama offre anche un assaggio del giallo, ci sono sottintesi sia nei monologhi che nei comportamenti di Enrico (intesi a creare la tensione dell' incertezza sul suo stato mentale): se finge o crede davvero a quello che dice, se è pazzo o un grande attore, che recita un ruolo per prendersi burla dei suoi cari amici e parenti. Il punto nevralgico che non gli permette di spogliarsi della veste dell' imperatore, non è solo la mancanza di identità, ma anche la necessaria perdita della sua grandezza e tragicità, nel momento in cui dovesse tornare nel suo ambiente di prima, un atto che farebbe subito saltare tutta la tragedia e ne cambierebbe il tono e il sottofondo.

L'incertezza, l'esitazione, la duplicità risultano anche dalla struttura drammatica. Nella parte che si potrebbe considerare come avanspettacolo, i „consiglieri segreti” introducono, e allo stesso tempo allontanano pure, il pubblico nel mondo della finzione del dramma. Sono come i buffoni nelle fiere che si fanno riconoscere, e ogni tanto escono dai loro ruoli.

---

(6) Vedi in *Maschere nude*, op. cit. p. 759.

I visitatori, grazie ai, loro ruoli sociali, sono costretti a fingere. A proposito della rievocazione dell'antica mascherata spicca Belcredi in quanto ideatore della mascherata, già in vista del finale.

L'antagonista di Enrico è Belcredi, che ha letteralmente preso il suo posto come amante di Matilde. Il rapporto tra lui e Enrico è quello tra rivali e di conseguenza il dramma può essere interpretato come una vendetta.

Matilde, una femme fatale, con un fascino che viene dalla narrazione più che dal personaggio, con meno nervosismo che le altre figure di donne di questo tipo, fa capire il suo interesse per Enrico, ma da donna molto mediocre, schematica, che non può sopportare la profondità, la serietà di lui: questa è la sua versione della mascherata dopo quella di Belcredi, come se fosse veramente una seduta di psicodramma, con ruoli e diversi punti di vista.

Di Nolli, un giovane, uno di quelli che Enrico avrebbe dovuto essere, fa da mediatore (come anche fra gli ospiti e i „consiglieri segreti”), aiuta il dottore a costruire l'anamnesi. È lui che riconosce la teatralità di Enrico.

L'azione si sviluppa su due livelli: in parte come la narrazione degli avvenimenti del passato, la preistoria del personaggio, in parte come gli svolgimenti della situazione attuale, quella motivata e in parte giustificata dal passato. Quanto alla trama, l'oscillazione presente nei personaggi è pure presente in tutta l'azione, nella struttura del dramma.

Dopo tutti i preparativi, alla fine del primo atto (è l'atto più lungo), arriva sul palcoscenico il protagonista - „imperatore” e contemporaneamente „penitente” - che declama i suoi nobilissimi monologhi molto eloquenti e lascia la questione della sua pazzia aperta.

Come nel primo atto i visitatori si preparavano all'incontro con Enrico (non ne conosciamo il vero nome, è idoneo al ruolo), nel secondo fanno i commenti della visita, aspettando Frida, e a passi lenti, preparando il colpo di scena del terzo atto.

Continuano (e finiscono) la mascherata con Enrico e a Landolfo tocca osservare la differenza, tra il ruolo pirandelliano e il ruolo storico di Enrico nei confronti dell'amore per Matilde. La paura di Frida anticipa la soluzione tragica, come anche la presenza costante della morte, richiamata continuamente non solo nei monologhi di Enrico, ma anche nella trama: il nuovo consigliere segreto arriva per sostituire l'altro, morto.

Come anche Matilde sostituisce con Belcredi il marito morto, così come l'antecedente della loro visita è la morte della sorella di Enrico. Infatti, la morte che viene rimossa attraverso la recitazione del ruolo, infatti, rievoca la madre di Matilde nel loro dialogo pieno di riferimenti storici e personali. Pure in „Sei personaggi in cerca d'autore”, il morto, l'uomo della madre viene sostituito. Non i bambini, che sono tra l'altro i più innocenti, i più fragili.

Enrico alla fine del secondo atto rivela la sua guarigione ai consiglieri segreti, (non senza un altro gioco sulle ambiguità, anzi un atto di crudeltà da parte sua in quanto li umilia); così qui il dramma arriva a un punto di caduta di tensione.

Il colpo di scena del terzo atto mette a fuoco di nuovo i ritratti, metafore essenziali in tutto il dramma. Per rafforzare l'effetto c'è anche il „tradimento” dei servi che rivelano le guarigione di Enrico agli amici. È netta la scelta: Enrico sceglie la dignità e finisce da eroe tragico (o forse leggermente retorico) ”per sempre”.

Si presenta, dunque, l'obbligo di trovare una soluzione che rispecchi la grandezza, la tragicità e la solitudine del protagonista, ma sia allo stesso tempo un finale che non annulli posteriormente la crisi e la maschera di Enrico in tutti questi anni e prima di tutto nel corso dell'azione teatrale. Si prepara così, lentamente e con prudenza, l'eliminazione del rivale: un procedimento che viene giustificato a vari livelli. Da una parte, dai motivi personali-passionali della gelosia, della colpevolezza, della sfortuna di Enrico, un motivo dell'occhio per occhio. (Già nel monologo in cui si svela davanti ai consiglieri segreti, Enrico fa riferimento a una vendetta nei confronti di Belcredi.) Quanto alla struttura drammatica in cui questo ultimo è l'antagonista di Enrico, rimane molto significativa la scena finale poiché Belcredi è l'unico personeggio che capisce Enrico e dichiara che non è pazzo: non accetta scuse per l'atto che aveva compiuto.

Forse per via della maschera, per il fatto che si tratta di „tragedia storica”, per i costumi che portano i personaggi tutti quanti, si parla più liberamente di passioni, di amore che in altri drammi. Già all'inizio, a proposito dei costumi per il travestimento, si fa cenno alle prostitute che arrivano ogni tanto per soddisfare i desideri di Enrico, poi si discute l'amore di questi per Matilde. Con Belcredi, Matilde ha un rapporto abbastanza ambiguo, ma tutti i rapporti fra i personaggi sono più elaborati e più profondi delle solite relazioni pirandelliane. Il conflitto, dunque, anche in ”Enrico IV”, come quasi in tutti i drammi, avviene a livello tematico, tra vita a morte, e di conseguenza la vita

vuol dire l'amore prima di tutto mentre la gelosia, la rivalità portano verso la morte.

Il dramma "Enrico IV" dunque è il teatro stesso, una recita teatrale, con un grande personaggio, un grande attore al centro. Il conflitto tragico, che non è risolvibile a livello personale-psicologico, può esser risolto al livello del testo, della rappresentazione, dove il ruolo, la maschera diventano un ultimo rifugio, possibilità per la grandezza e per la tragicità.

Università degli Studi  
"Eötvös Loránd" di Budapest

**ILONA FRIED**

## I MEMORIES, OVVERO RITRATTO DELLO SCRITTORE DA GIOVANE

Facendo una collazione tra i vari paratesti (1) goldoniani, ossia operando un inventario tra i tanti luoghi in cui il commediografo veneziano si autopresenta, e dunque le prefazioni, le dediche, le lettere e gli stessi copioni metateatrali in cui ospita scampoli di poetica, fino alla ricostruzione dei *Mémoires*, quel che emerge è una sorta di riscrittura incessante intorno alla propria opera. Innanzitutto si ha la prospettiva culta offerta dall'autore a chi legge e cioè il discorso che Goldoni costruisce attorno ai bordi delle commedie quando le passa al *torchio*, discorso ovviamente rivolto al lettore, e non allo spettatore, e pertanto *dopo* le messinscène, non prima, e nondimeno con una sfasatura temporale non amplissima rispetto al debutto. Segue poi la raccolta, rinarrata e riplasmata, delle **prefazioni Pasquali**, premesse ai 17 volumi usciti tra il 1761 e il 1778. Qui, la riscrittura, condotta in parte a Venezia e in parte a Parigi, dato che i primi dieci tomi apparvero tra il 1761 e il 1767, e gli ultimi sette tra il 1773 e appunto il 1778, allarga e sfuma l'autoesegesi estetica con porzioni di vita che si fermano al 1743, e dunque con un non indifferente *décalage* tra narrante e narrato. Infine i *Mémoires*, composti a quasi ottantanni ed editi nel 1787, dove, oltre che virati in un'altra lingua, il commento ai testi e l'autobiografia si coniugano in un più complesso amalgama che distanzia ulteriormente il vissuto e il contesto storico, pubblico e privato, da cui era germinata la produzione teatrale dell'avvocato veneziano.

Ebbene, da tutti questi diversi momenti di chiosa interna rimbalza con trasparenza una precisa scelta di mediazione, nel senso che si evitano singolarizzazioni ed eccentricità all'interno dell'autoritratto. Ora, si sa che un artista e uno scrittore soprattutto, allorché si presenta e racconta di se stesso, comincia a mentire su se stesso. Se il romanzo, come si dice con una felice metafora, è l'autobiografia del possibile, davanti al caso di un romanziere, o di un drammaturgo, che costruisce la propria autobiografia, potremmo parlare di un'autobiografia del possibile alla seconda potenza. Insomma, una menzogna nella menzogna, o un processo di doppia

---

(1) Uso il termine paratesto nell'accezione data da G. Genette in *Seuils*, Paris, Seuils, 1987 (trad. ital. Torino, Einaudi 1989). Sulle prefazioni goldoniane, cfr. A. Guidotti, *Forme dell'autocommento goldoniano, in Goldoni par lui-même. Commedie. Prefazioni. Autobiografie*, Torino, Edizioni dell'Orso 1992, pp. 13-23.

negazione. L'autoracconto infatti coincide con un mettersi in posa, con un'autoformalizzazione di sé eseguita puntando ad un fruitore postumo. E si pensi, occorre ribadirlo, a quanto concorra nell'alterazione dei dati l'allargarsi della - forbice cronologica tra l'enunciazione dell'autore ottuagenario e l'enunciato dell'apprendistato teatrale, effettuato nei *Mémoires*. Ed è su questa sezione della vita del commediografo che intendo soffermarmi nel mio intervento, ossia sulla sequenza della vita di Goldoni forse la più nutrita di miopie e di presbitismi, la più contrassegnata cioè da uno sguardo anamorfico (2).

Sono le prime tappe in effetti del suo percorso umano ed artistico, allorché il vecchio Goldoni parla di sé bambino, gli indizi di un'autoaffabulazione di tipo simbolico, fortemente monumentale. Sono spie che per quanto concerne l'esordio dell'artista, sembrano quasi rifuggire dalla citata *medietas*, cifra generale viceversa assunta nel resto della narrazione, nel senso che altrove lo scrittore spruzza di continuo modestia, misura, equilibrio, mimetizzazione di sé, autocontrollo. Di solito infatti, il commediografo evita la *hybris*, l'enfasi dell'autobiografia tardosettecentesca, già presaga del titanismo soggettivo romantico, che attraversa sia pure in registri sfumati i racconti del sé di un Rousseau o di un Alfieri (3).

Eppure, nella ricostruzione del proprio esordio di scrittore, Goldoni rientra agevolmente nei moduli agiografici, secondo il

---

(2) Sarebbe proficuo confrontare, nel catalogo delle autobiografie letterarie, i *Mémoires* goldoniani coll'ottocentesco *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo, se non altro per l'analoga presenza, nei primi capitoli, d'una marcata tendenza alla mitizzazione del reale. Per i modelli e gli sviluppi diacronici di questo genere misto, tra romanzo storico e memorialismo, cfr. M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi 1977 e AA.VV., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza 1985.

(3) Si può parlare al limite di una sorta di autocontrapposizione al modello rousseauiano, specie per quanto riguarda le reiterate affermazioni sull'unicità del proprio ego, da parte dello scrittore francese, cfr. B. Anglani, *L'autore in maschera. Percorsi della finzione nei Mémoires di Carlo Goldoni*. „Kwartalnik Neofilologiczny, XXXV, 2, 1988, pp. 181-196. Sull'argomento, anche F. Fido, I „*Mémoires di Goldoni e la letteratura autobiografica del Settecento*, in *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 117-157. Sui *Mémoires*, sempre di Anglani, cfr. Idem, *Mémoires e tempo perduto. Viaggi digressioni, vapori*, in C. Goldoni, *Il Ventaglio*, Genova, Teatro Di Genova 1988, pp. 53-77.

prototipo della *Legende vom Kunstle* (4) Così, il protagonista infantile ed adolescente dei *Mémoires* non dispone della medesima prudente *vraisemblance* con cui viene narrato il prosieguo della vicenda esistenziale ed artistica. Non per nulla la carriera diviene pertanto una vocazione e la professione di uomo di teatro una fatalità. Certo, anche il ritratto complessivo che di sé di questo debellatore di maschere è a sua volta un simulacro *ipocrita*, nell'etimo greco della parola, e un simulacro multiplo, una simulazione a più facce. Basti confrontare i pur prevalenti canoni della solare armonia, della classica razionalità, l'autentica macchina di buon senso e di garbati compromessi nel giuoco delle polemiche letterarie e dei dibattiti ideologici (5) coll'aura divinizzante che circola nei primi passi dell'apprendistato. L'infanzia dell'artista si pone tutta sotto il segno ambiguo e nevrotizzante della madre, nella contiguità altresì di figure parentali metonomiche, quali il nonno materno (6). In questo romanzo familiare, il nonno infatti si colora di precedenti archetipici:

*C'étoit un brave homme, mais point économe. Il aimoit les plaisirs, et s'accomodoit très bien de la gaité Vénitienne. Il avoit loué une belle maison de campagne (...); il y faisoit bombance: les Terriens de l'en droit ne pouvoient pas souffrir que Goldoni attirat les Villageois et les Etrangers chez lui (...) Il donnoit la Comédie, il donnoit l'Opéra chez lui, tous les meilleurs Acteurs, tous les Musiciens les plus célèbres étoient à ses ordres. Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance; povais je mépriser les Spectacles? Povais je ne pas aimer la gaité? (7)*

---

(4) Uso il termine nell'accezione conferitole da E. Kris e O. Kurz, *Die Legende von Kunstler Ein historischer Versuch*, Vien, Krystall Verlag 1934 (trad. it. a cura di G. Niccoli, Torino, Boringhieri, 1980). Su di un piano non psicocritico, ma storico-sociologico, con particolare riferimento alla Francia del XVII<sup>e</sup> secolo, ma con spunti estrapolabili utilmente nel testo goldoniano, cfr. A. Viala, *Naissance del l'Ecrivain*, Paris, Les Editions de Minuit 1985.

(5) Cfr. N. Mangini, *Interpretazione dei „Mémoires“*, in *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*. Firenze, Le Monnier 1965, pp. 146-147.

(6) Sarebbe suggestivo anche se un pò forzoso attraversare l'esordio dei *Mémoires* alla luce degli studi di D. Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, Paris, Gallimard 1981, là dove (pp. 49-59.) confrontano le categorie kleiniane relative alla crisi creatrice, vale a dire la posizione paranoide-schizoide e quella depressiva-riparatrice, questa ultima caratterizzata da un atteggiamento rassegnato e luttuoso, non aggressivo verso il mondo, da una morbidezza nostalgica della madre, o di suoi sostituti, come una casa o una città. Come non pensare al Goldoni vecchio a Parigi!

(7) C. Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere* (a cura di G. Ortolani), Milano Mondadori 1935, vol. I<sup>o</sup>, pp. 11-12.

È la figura del nonno che sembra *prefare*, quale mito fondante, socializzazione, amabilità e naturale inclinazione al gioco, tutti spunti che confluiscono nel mestiere teatrale. Ma è sempre il nonno a provocare sin dall'inizio le prime menzogne cronologiche, perché proprio ad apertura di questi *Mémoires*, dopo aver dichiarato solennemente che

*La vérité a toujours été ma vertu favorite, je me suis bien trouvé avec elle: elle m'a épargné la peine d'étudier le mensonge, et m'a évité le désagrément de rougir* (8),

eccolo con disinvoltura alterare l'anagrafe del parente, donandogli nove anni di vita (9), quasi a ricompensarlo delle virtù cromosomiche ricevute. *Ma vie n'est pas intéressante* (10) questa la battuta con cui si alza il sipario dei *Mémoires* e nondimeno è sul sodalizio colla genitrice che l'autobiografia intende porre l'accento, a suggello della facilità della vena creativa. Una sorta di coppia mistica, quella costituita dal figlio e dalla madre, da cui sono esclusi di fatto estranei come il padre o il fratello, ben presto entrambi allontanati o emarginati dal caldo cono d'ombra dove si cova la vocazione all'arte. Potremmo azzardare allora che la stessa scrittura viene in un certo senso ad appoggiarsi in un orizzonte declinato al femminile, come la trama dei primi episodi significativi enuncia esplicitamente. Eccolo pertanto nascere alla vita e all'opera, sia come scrittura che come capacità di recitare, colla medesima assenza di sforzo, colla dolcezza quale tratto distintivo:

*Ma mère me mit au monde presque sans souffrir: elle m'en aima da avantage; je ne m'annonçai point par des cris, en voyant le jour pour la première fois; cette douceur, sembloit dès lors, manifester mon caractère pacifique, qui ne s'est jamais démenti depuis (...) J'étais doux, tranquille, obéissant; à l'âge de quatre ans je lisois, j'écrivais, je savais mon catéchisme par coeur (...) J'étais jeune, je n'étais pas laid, on me destina un rôle de femme, on me donna même le premier rôle, et on me chargea du Prologue.* (11)

---

(8) *Ibidem*, p. 7.

(9) Lo fa morire in effetti nel 1712, mentre risulta dall'Archivio modenese che il nonno si spense nel 1703, dunque senza aver irrorato direttamente il nipotino della sua luce magnetica (cfr. le Note dell'Ortolani, in *Ibidem*, p. 1089.)

(10) *Ibidem*, p. 5.

(11) *Ibidem*, pp. 12-13 e p. 19.

La madre funge da *daimon* e da musa ispiratrice, fonte e destinatario privilegiato dei primi timidi prodotti abbozzati tra gli otto anni (la prima scrittura) e i dodici (la prima recita nei panni d'una donna) nel curriculum artistico, sua prima trepida e fiera lettrice-spettatrice. Ma non c'è solo il corpo materno, ai bordi del quale si riscrive la propria carriera. Il ritratto dell'artista da bambino/bambina recupera, in seconda istanza, differita nel tempo e nello spazio dei *Mémoires*, la figura del Padre, per temprarsi contraddittoriamente nella crescita grazie all'assimilazione di tratti maschili. Col padre, l'io narrante intrattiene del resto rapporti disturbati, attraverso processi di espulsione e di contrapposizione sottilmente polemica, salvo successive identificazioni. Il padre che abbandona per quattro anni la famiglia e il figlio, andandosene a Roma, per impraticarsi e impadronirsi tardi del mestiere di medico assume all'interno della narrazione e nei confronti dell'esplosione teatrale del figlio una funzione di freno dialettico, di severo rito di passaggio.

Se la vocazione è in qualche modo biologica, un'attrazione per il teatro che già il nonno gli ha inoculato con il sangue, e che lo stesso genitore ha contribuito a cementare col suo gusto per le marionette e per le recite improvvisate (tra cui quella a Perugina, in assenza della moglie, col figlio travestito da donna...), il dottor Goldoni esercita il ruolo di chi ostacola, di chi escogita piste devianti, le quali tuffano il ragazzo dentro il mondo, lontano dalla scena, e lo arricchiscono coll'esperienza salutare del reale. Sono gli abborriti studi di medicina e di avvocatura a creare la tragicommedia del drammaturgo „interruptus” e a scagliarlo poi, con appetiti arretrati, nel contatto fascinoso col palcoscenico.

D'altra parte le soste nella vocazione di commediografo che il padre viene felicemente a determinare si mescolano con i consigli erotici dello stesso, ben esperto in questo campo. Così il dottore accumula su di sé un'ambiguità quasi da *senex* junghiano per la doppiezza dei suoi interventi con cui lo allontana momentaneamente dal palcoscenico e allo stesso tempo la salva dalle trappole e dagli intrighi amorosi (autentiche scene da commedia!) specie con servette, in cui il giovinetto rischia di farsi travolgere: dunque un depistaggio nella vocazione amorosa e un depistaggio nella vocazione drammaturgica.

Ora, la conseguenza di questa interruzione, ad opera del padre, nel solare destino teatrale si traduce nella passione per il viaggio, in una smania picaresca, altro tratto ereditario che gli deriva per i rami

paterni, che anche il padre per cromosomi gli lascia in eredità. E l'interruzione a sua volta si diffonde nella struttura dei **Mémories**, in quanto lo spostarsi assillante nello spazio, fin dall'adolescenza, è un ulteriore suggello di questa contrastata assimilazione paterna là dove la continua peripezia nell'enunciato si rovescia nella tecnica digressiva entro l'atto narrante. Se la madre allora rappresenta per il figlio la prima spettatrice complice della vocazione al teatro, il padre copre tramite questi percorsi devianti e circolari la funzione di autore nascosto, di *Deus absconditus* veterotestamentario, di colui che mette alla prova la vocazione dell'artista e la rafforza grazie alle difficoltà frapposte sul destino estetico. Autore veterotestamentario severo, ma insieme ogni tanto anche Battista solidale col Cristo di cui è il nunzio apostolico, secondo il modello agiografico... Molteplicità di simulacri, dicevo all'inizio. Maschere adeguate alla varietà di rapporti. Subito dopo i genitori, e i famigliari, ecco l'*altra* famiglia, quella dei comici. Il giovane autore a contatto colla Compagnia Imer, ha modo ben presto di precisare e di fissare le proprie metafore ossessive, i propri miti personali per quanto riguarda la contaminazione tra avventure erotiche, esperienza del mondo e scrittura. E dunque la vocazione alla scena coincide coll'irresistibile attrazione che su di lui esercitano le attrici, o meglio quelle poste negli ultimi gradini della gerarchia sociale entro la ditta. E le parti che subito confeziona sul loro corpo agile e disponibile sono parti di cameriere e lavandare, in uno scambio tra stimolo scenico ed esperienza nel mondo. Non per nulla il primo testo, tutto scritto e in qualche modo sprigionato dall'entusiasmo per la povera Anna Baccherini, è **La Donna di garbo** che nel 1743 avrebbe dovuto debuttare nell'interpretazione della giovane brillante, se l'attrice non fosse morta all'improvviso. Rosaura che lava la biancheria agli studenti dell'Università di Pavia, esperta nell'inamidare le camicie dei collegiali (12) riesce a sposarsi alla fine Florindo, il figlio del Dottore. Ma si tratta di un unicum nei plot di simili commedie. Di solito, le frequentazioni ancillari sono destinate alla separazione, perché la *mésaillance* impedisce connubi troppo sfasati socialmente in una società moderatamente conservatrice come la Repubblica Veneta: un borghese ambizioso non può certo impalmare

---

(12) C. Goldoni, *La donna di garbo*, in *Tutte le opere*, cit., vol I°, p. 1025 Sulla vocazione agli amori ancillari del commediografo-avvocato e sull'interferenze coi ritratti femminili entro la sua drammaturgia, utile G. Herry, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, in „Studi goldoniani”, 8, 1988, pp. 137-158.

una serva. A costei comunque è assicurata la riconoscenza perché ha saputo accendere sensi e intelletto al giovin autore, prima durante e dopo il matrimonio colla paziente Nicoletta. Tra servetta e commediografo deve essere interscambio vero baratto di virtù amoroze e conoscitive, dove ognuno dei due partners educa e compensa le lacune dell'altro, se sappiamo leggere dentro l'apologia della servetta cantata nella **Prefazione a La donna di garbo**, dove ricorda che:

*gli intelletti non si misurano dalla nascita, né dal sangue, e (...) anche una Femmina abbietta e vile, la quale abbia il comodo di studiare ed il talento disposto ad apprendere, può erudirsi, può farsi dotta, può diventare una Dottoressa; il che suppongo io essere accaduto nella mia Rosaura, appunto per esser figlia di una lavandaia che serviva d'imbiancare agli Scolari e a' Maestri della Università di Pavia, alcuno de' quali, invaghito forse del bello spirito della ragazza, la può aver resa ammaestrata ne' buoni principi... (13)*

La tendenza agli amori ancillari e ad un'astuta opzione nella scelta delle proprie partners si manifesta del resto fin dalla prima frequentazione della subalternità femminile. Mi riferisco alla costruzione del personaggio di Smeraldina ne **L'uomo di mondo**, rielaborazione successiva dell'originario, solare **Momolo cortesan** del 1738, data epocale per il commediografo perché da allora inizia la sua drammaturgia più complessa rispetto agli intermezzi precedenti, e soprattutto s'impone la strategia del *torchio*, della scrittura delle parti. Ebbene, nel ruolo della servetta recita Andriana Sacchi, sorella del mitico Antonio Sacchi, Truffaldino sulla scena. Ed Adriana, l'anno dopo, ossia nel '39, sposa un altro scritturato della *ditta* Imer, vale a dire il bolognese Rodrigo Lombardi, mimetizzato nei panni del Dottore. Conviene forse meditare un attimo su di un simile *mariage* entro la compagnia, perché il giuoco sottile dei legami tra vita privata e ruolo pubblico dell'interprete non è del tutto estraneo alle scelte drammaturgiche del giovane commediografo, impegnato nel proprio apprendistato. Il dottore, nella pièce in questione, è il padre della dolce e lamentosa Eleonora, destinata dopo una snervante attesa a convolare a nozze non si sa quanto giuste con Momolo. Dietro le peripezie della

---

(13) Goldoni, *La donna di garbo*, cit., p. 1018.

Coppia, non si stenta a riconoscere la vicenda di Carlo Goldoni e di Nicoletta Connio. Ebbene, ai bordi dell'opera, l'attore che fa il vecchio sposa l'attrice che fa la serva, vicenda che sembra anticipare la trama de **La castalda** nel 51 o de **La cameriera brillante** nel '54. La donna bassa può cioè essere amata dal giovin signore, ma non ambire a *mésaillances* azzardate e trasgressive per l'ordine sociale della Repubblica come la stessa Corallina de **La serva amorosa**, nel 52, ha ben compreso. Diversa, la prospettiva se si tratta appunto d' un vecchio, ed allora si produce una sorta di compromesso tra le ragioni della convenienza e buon gusto e quelle del cuore. Ora, il gusto ancillare dell'avvocato veneziano viene nelle memorie e ancor prima nelle prefazioni spiegato dall'autore medesimo in termini di poetica e di stimolo intellettuale: il *prorito di comporre per il Teatro* (14) gli sarebbe stato inoculato dalla contiguità eccitante colle attrici che incarnavano la *soubrette*. Ora, in tale parte, per tradizione si calava una giovine non particolarmente dotata, ma capace nondimeno di supplire collo spirito all'assenza di qualità. La donna spiritosa, dunque, spiritosissima proprio in quanto fa *di tutto passabilmente e niente perfettamente* (15). A costoro, il repertorio riservava *pièces de transformations* (16), in cui

*l'Actrice paroissant sous différentes formes (...) changeait plusieurs fois de costume, jouoit plusieurs personnages, et parloit différens langages.* (17)

Duttilità metamorfiche, molteplicità di pronunce e maniere: questo l'orizzonte semantico dello *spirito* femminile che attrae il commediografo. L'eredità dagli scenari barocchi dove la servetta disponeva di simili meccaniche potenzialità viene recuperata da Goldoni in una strategia drammaturgica e innestata nella riforma, con smottamenti all'interno delle gerarchie della Compagnia teatrale. Anna Baccherini, fiorentina, era destinata, se la sorte fosse stata meno

---

(14) Cfr. C. Goldoni, *Prefazioni dell'edizione Pasquali*, In *Tutte le opere*, cit., vol. I°, p. 639.

(15) *Ibidem*, p. 724. Nel passo in questione, Goldoni parla della napoletana Elisabetta Passalacqua, distintasi negli *Intermezzi* e nell'apprendistato del commediografo presso la Compagnia Imer.

(16) *Mémoires*, cit., p. 197.

(17) *Ivi*.

crudele nei suoi riguardi, a sostenere la parte di Colombina, le protagonista della **Donna di garbo**, scritta per lei. L'Andriana Sacchi, come detto, aveva lasciato da poco la ditta. Ebbene, la Baccherini scatena lo scrittore, anche per l'avvenenza:

*giovane, di bell'aspetto, viva, brillante (...) prometteva moltissimi in un tal mestiere, nella quale ella era ancor principiante (18).*

Tanto più che la ragazza si accorge della stima del poeta della ditta, e per quanto costui sia sposato, si impegna con zelo a conquistarlo alla propria causa. Ecco come, a tale proposito, ne parla Goldoni nelle *Memorie italiane*:

*...impiegò tutta l' arte per guadagnarmi. Io era allora ammogliato, e il dover d'uomo onesto e di buon Marito mi obbligava a pensare e a condurmi diversamente; ma ciò non m'impediva, che ne'Comici miei lavori non distinguessi quella persona che più mi piaceva; e divisai di formar questa donna secondo il sistema ch'io aveva in capo, e che non aveva ancora potuto a modo mio soddisfare (19)*

Allora, la donna di spirito e di garbo, dove il termine, secondo la puntualizzazione presente nella Prefazione Paperini del '53, significa nell'uso lombardo una creatura accorta (20), adeguata al clima libertino e competitivo della Compagnia, svezza il giovane Carlino, temprando ed educa la sensibilità di chi aveva esordito sulle scene nelle

---

(18) Cfr. *Prefazioni Pasquali*, cit., p. 748.

(19) *Ibidem*, pp. 749-750.

(20) Cfr. *L'Autore a chi legge*, in *La donna di garbo*, cit., p. 1018.: *intendo di rappresentare il carattere di una Femmina, la quale, benché dotta, pure è soggetta a tutte le umane passioni, delusa nelle sue speranze, ingannata dalle altrui promesse, e tradita nel proprio onore, a riparo del quale mette in opera tutti que'raggiri che suggeriti le sono dal sublime e secondo suo spirito, e da quelle varie dottrine e cognizioni di cui ella è adorna, e che giunge finalmente a cogliere nell'acquisto d'un adorato Sposo, che le si deve a riparo della propria riputazione.*

vesti femminili. In una parola, il personaggio della attrice/servetta (21) lo allontana dalla madre, lo inizia miticamente all'eros collegato al palcoscenico.

Consideriamo, adesso, i prototipi maschili coevi alla nascita di questo modello muliebre. Se **La Donna di garbo** ha il vantaggio di costruire, dietro la metafora teatrale, il modello personale del desiderio, il precedente **Momolo Cortesan**, poi **L'uomo di mondo** ci consegna, a sua volta, l'autoritratto dinamico dell'autore da giovane, in un'indubbia coincidenza, o forte vicinanza, tra narrato e anagrafe. E in effetti Momolo, nel 1738, è il trentenne Goldoni, mimetizzato nella *fabula* anche se paradossalmente l'interprete è Francesco Bruna, detto il Golinetti, specializzato da un anno entro la Compagnia Imer nella parte del vecchio Pantalone (22). Non manca, cioè, un coté che potremmo ante litteram definire *sveviano*, per un simile ingorgo di piani temporali: l'attore giovane che in maschera impersona l'anziano mercante, per essere poi smistato in un ruolo originale e tutto scritto, e col volto scoperto.

Nella Prefazione Paperini del '57, così Goldoni definisce e traduce la terminologia di *cortesan*, e in tali chiose abbozza appunto il proprio simulacro pubblico:

*Intendesi da noi per Cortesan un uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare sì facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento. Tale è il Protagonista della mia Comedia, Cortesan in Venezia: Uomo di Mondo altrove considerato. (23)*

---

(21) Certo, la Baccherini è la prima a contribuire alla fissazione d'un simile fantasma psichico e letterario, anche per l'improvvisa morte che le impedisce di inaugurare *La donna di garbo*, poi viceversa creata col nome mutato di Rosaura, non più di Corallina, (e pertanto con un provvisorio ripristino delle gerarchie femminili nella ditta d'arte a favore della prima donna), nel '44 da Marta Bastona e nell'47 da Teodora Mebach. Sarà ovviamente Maddalena Raffi Marliani a caratterizzare la fase più bollente di questa ossessione estetica-amorosa, nel periodo del Sant'Angelo e del rapporto coi Medebach, arrivando nel '52 con *La locandiera* al climax più torbido e ambiguo.

(22) Sul personaggio di Momolo e sulla costruzione del carattere del protagonista maschile nel primo teatro goldoniano, cfr. G. Nicastro, *Dalla commedia dell'arte alla commedia di carattere: l'itinerario di Carlo Goldoni dall'Uomo di mondo all'Uomo prudente*, in „Studi goldoniani”, 6, 1982, pp. 131-163.

(23) Cfr. C. Goldoni, *L'autore a chi legge*, in *L'uomo di mondo*, in *Tutte le opere*, cit., vol I°, p. 781

Ed è l'attore Golinetti, nato nel 1710 dunque coetaneo del commediografo, a consentirgli una specifica proiezione del sé, una sorta di eccitante duplicazione ontologica, cui la maschera del vecchio avrebbe imposto il segno della caricatura o della stereotipia:

*On avait fait l'acquisition du Pantalon Golinetti, médiocre avec son masque, mais supérieur pour jouer les jeunes Vénitians à visage découvert (...). Me voilà, me disois-je à moi même, me voilà à mon aise; je puis donner l'essor à mon imagination; j'ai assez travaillé sur de vieux sujets, il faut créer, il faut inventer; j'ai des Acteurs qui promettent beaucoup; mais pour les employer utilement, il faut commencer par les étudier: chacun a son caractère naturel; si l'Auteur lui en donne un à représenter qui soit analogue au sien, la réussite est presque assurée (...). Je m'arrêterai au Pantalon Golinetti, non pas pour l'employer avec un masque qui cache la physionomie, et empêche que l'Acteur sensible fasse paroître sur son visage la passion qui l'anime (24)*

Nella versione italiana delle **Memorie**, Goldoni si spinge a condensare nel personaggio componenti sociologiche e tipologie anagrafico-esistenziali, insomma una perfetta presentazione del sé in quanto *padroncino*, dunque in rapporto alla servetta, dentro e fuori la commedia:

*Passabile era il Golinetti colla maschera di Pantalone, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio di Veneziano giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella Commedia dell'Arte, che chiamavasi il Paroncin. Il Paroncin Veneziano è quasi lo stesso che il petit Maître Francese: il nome almeno significa la stessa cosa; ma il Paroncin imita il petit Maître imbecille, ed evvi il Cortesano Veneziano, che imita il petit Maître, di spirito. Il Golinetti era più fatto per questo secondo carattere, che per il primo (25).*

---

(24) *Mémoires*, cit., pp. 184-185.

(25) Prefazioni Pasquali, cit., p. 738.

Il fatto è che in un certo senso, la donna spiritosa e di garbo pretende quale partner un giovane di mondo. Nel '38, l'avvocato ha sposato da due anni la diciannovenne Nicoletta, figlia del notaio genovese Agostino Connio. Nel **Momolo Cortesan**, o meglio ne **L'uomo di mondo**, il protagonista si regala spesso degli **a parte**, ossia dei monologhi in cui la riluttanza ad accasarsi viene spiegata colla smania appunto di fare esperienza secondo parametri anche illuministi (26):

*Andar da soira Eleonora? Mi no, perché son seguro che tra ela e el Dottor so pare i me dà una seccadina de un'ora almanco. I me vorave far zoso, ma per adesso no i me la ficca. Me mariderò co sarò un pochetto in ti ani, voggio goder el mondo, fina che posso (...) Varda ben che la libertà no ghe xe oro che la possa pagar. Siora Eleonora la xe una putta de merito. La parla ben, la pensa ben, la dise che la me vol ben, ma per tenderghe a ela, no voggio perderme mi. Co se se vol maridar, bisogna resolverse de cambiar vita, e mi ancora me sento in gringola, e no me sento in caso de precipiar (27)*

Ora, la dolce e paziente Eleonora, dietro cui evidentemente si cela più di un omaggio a Nicoletta, altrettanto comprensiva e rassegnata, costituisce l'archetipo idealizzato della compagna materno. S'è giustamente individuato nella tradizione degli scenari secenteschi il modello delle svenevolezze melodrammatiche e delle scaramucce patetiche intorno al motivo della gelosia tra Innamorati (28). Ma, di certo, la figura della consorte tradita, tanta volte centrale nei *plot goldoniani*, basti pensare a **La moglie saggia** del 1752, viene ad incrociarsi colle lamentele della prima donna entro la gerarchia della

---

(26) Per una rilettura illuminista di Goldoni giovane, indispensabili sempre F. Fido, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi 1977, pp. 5-47 e M. Baratto, *La Letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza 1985, pp. 11-135.

(27) Cfr. *L'uomo di mondo*, cit., p. 791 e 815.

(28) Cfr. L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi 1990, pp. 253-274 e ancora Baratto, op. cit., pp. 137-161.

Compagnia teatrale, prima donna che protesta ed invoca le regole (29), vedendosi relegata in ruoli minori per l'avanzata prepotente della *soubrette*. La prima attrice, insomma, non mostra la medesima pazienza esibita dalla povera Nicoletta, e sembra anzi vendicarne, colle proprie scenate, la remissività e la prudenza. Di conseguenza, avremo spesso una tipologia di amorosa che oscilla tra maniere nobili e stoiche (la moglie-madre nella vita) e maniere isteriche e capricciose (la prima donna in palcoscenico e dietro le quinte). E quest'ultima variante si potrebbe siglare coll'etichetta di *Donna di vapori* per le crisi nervose e le depressioni che connotano costoro. Ebbene, davanti a simili creature, specie la Teodora Raffi Medebach moglie del suo datore di lavoro, il commediografo fugge o blocca il proprio picarismo erotico. Nondimeno, al di là delle *pruderies* caratterizzanti il memorialismo goldoniano, emerge negli anni iniziali della riforma un'incessante contrattazione tra l'autore e la donna passionale, fatta di dispetti e di risarcimenti, un giuoco snervante di compromessi e di trasgressioni, salvo palinodie improvvisate come nel caso della servetta Marliani, e ai codici antifrastici con cui congeda la sirena tentatrice, dopo lo scempio da lei operato sui nervi del Cavaliere nella **Prefazione alla Locandiera**. (30)

Irretito dalla donna di spirito, in quanto è dello spirito che lo scrittore si nutre e si forma, il giovane autor è o dovrebbe essere allo stesso tempo solidale colla donna di vapore, verso la quale lo porta non l'eros ma l'affinità patologica, ossia la tendenza a farsi travolgere da gorgi malinconici, da abissi ipocondriaci. La maschera del Soggetto solare ed un poco flemmatico, dello bonario ed equilibrato è infatti un simulacro egemonico lungo gli snodi dell'autonarrazione:

---

(29) Cfr. le Prefazioni Pasquali, cit., p. 751: *La servetta, che recitava col nome di Colombina, era gloriosa della sua parte; ma le altre Donne che la riguardavano con gelosia, e specialmente la Prima, sostenevano che non era parte per una Serva; che dovevasi darla alla prima Donna; ch'io aveva mancato alle regole...* E si ricordi del resto che fin dai primi traumatici contatti colle compagnie, sia musicali che di prosa. Goldoni ha dovuto inciampare colla grammatica colla sintassi delle ditte d'arte, colle gerarchie militari in vigore al loro interno, perché *le prime Donne, i primi Amorosì, non cedono le prime parti a nessuno. Sieno vecchi, cadenti, non lasciano di rappresentre le parti di giovani amanti, di semplici giovanette, e che la Commedia precipiti, e che il Teatro perisca, piuttosto che perdere il diritto del loro posto* (cfr. *Ibidem*, p. 693).

(30) Su questo canonico assemblaggio, nel 1753, di nevrosi misogene e di ambivalenze umorali, cfr. il recente, intrigante R. Alonge, *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, in „Il Castello di Elsinore“, IV. 12. 1991, pp. 11-39.

*un homme trop vif, trop sensible, n'y réussiroit; il faut avoir le tempérament dont la nature m'a favorisé; le moral chez moi est analogue au physique, je ne crains ni le froid ni le chaud, et je ne me laisse ni enflammer par la colère, ni enivrer par la joie (...). S'il y avoit quelqu'Écrivain qui voulut s'occuper de moi, rien que pour me donner du chagrin, il perdrait son temps. Je suis né pacifique; j'ai toujours conservé mon sang froi... (31)*

Rispetto a simili, frequentissimi attestati di salute psichica e morale si ergono opposte, anche esplicite allusioni al torpore accidioso, a stati spleenetici di cui lo scrittore traccia 'nel Torquato Tasso del 1755 un'accurata e pretenziosa descrizione:

*L'origine de'nervi, che si dirama e unisce, /Dal cerebro principia, nel cerebro finisce;/E se una corda istessa la macchina circonda/Ragion vuol che toccata quinci e quindi risponda/Ciò che dà moto e senso ai nervi principali,/Chiamasi sugo nerveo, o spiriti animali;/E questi di mal sorte resi dall'uom pensoso,/Si fa l'alterazione nel genere nervoso./Chi studia, chi s'affanna, chi vive in affizione,/I spiriti consuma con rìa distribuzione;/E nel canal de'nervi tal umor s'introduce,/Che stimola, che irrita, che alterazion produce, /Lassezza, conculsioni, tremor, paralisia /Vapori ipocondriaci, apprensioni e pazzia;/ Poichè gli uomini affetti da tal disgrazia orrenda,/Plus quam timenda timent, timent quae non timenda (32).*

Ovviamente, il senso della misura porta il commediografo veneziano a prendere le distanze dagli eccessi ipocondriaci del suo grande archetipo (33) e pur tuttavia tramite la confessione delle crisi

---

(31) Cfr. *Mémoires*, cit., p. 599 e p. 605. A questo proposito, cfr. P. Bosisio, *Introduzione* a C. Goldoni, *Memorie*, Milano, Mondadori 1993, pp. XXI e sgg.

(32) C. Goldoni, *Torquato Tasso*, in *Tutte le opere*, cit., vol. V<sup>o</sup>, pp. 838-839.

(33) Cfr. *L'Autore a chi legge* *Ibidem*, p. 774; *Mi facilitò assaiissimo la riuscita l'esser io soggetto di quando in quando agli assalti dell'ipocondria, non per la Dio grazia al grandio di quel del Tasso, ma sensibili qualche colta un po'troppo, e familiari a tutti quelli che si commuovono al tavolino.*

depressive, due soprattutto: nel 1751 all'indomani del tremendo sforzo delle sedici commedie e durante le tensioni editoriali col Medebach (34), nel 1754 per le incertezze in cui si impantanava la riforma nei nuovi spazi scenici e con una rinnovata *troupe*, il vapor nero (35) consente a Goldoni di smentire la facilità della sua scrittura, che era il motivo principale della propria agiografia. Si pensi a Guglielmo, **l'Avventuriero onorato**, che nell'edizione Bettinelli del '53 così si lamenta del lavoro di scrittore:

*El componer per i teatri le ghe dixè bella profession, mistier dilettevole? Se le sàvesse tutto, no le dirave cusì. De quanti esercizi ho fatto, questo xe stà el più laborioso, el più difficile, el più tormentoso. Oh la xe una gran cosa dover sfadigar, suar, destruzerse a un taolin per far una composizion, e po vederla andar in terra, e sentirla criticar e tanaggiar, e in premio dei suori e della fadiga aver dei rimproveri e dei dispiaseri (36)*

Figlia d'un ballerino di corda, la signora Teodora Medebach

*étoit une Actrice excellente, très attachée à sa profession, mais c'étoit une femme à vapeurs; elle étoit souvent malade, souvent elle croyoit l'être, et quelquefois elle n'avoit que des vapeurs de commande. Dans ces derniers cas, on n'avoit qu'a proposer de donner un beau role à jouer à une Actrice subalterne, la malade guérissoit sur le champ (37)*

---

(34) Cfr. l'ottimo G. Herry, *Goldoni, Tartuffe e Molière, La difficoltà di essere autore di commedie*, in „Biblioteca teatrale”, nuova serie, 2, 1986, pp. 45-68., che confronta tra loro i tre personaggi antichi in cui si traveste il drammaturgo, vale a dire il *Torquato Tasso* del '55, il *Molière* del '51 e il *Terenzio* del '54, a vari livelli colpiti da turbe depressive. Sul motivo della malinconia in Goldoni, cfr. pure M. Riva, *Malattia dell'immaginazione e immaginazione della malattia: ipocondria e malinconia nella letteratura italiana del Settecento*, in „Lettere italiane” 3, 1987, pp. 346-377 e C. Alberti, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni 1990, pp. 145-173.

(35) Ecco come l'ipocondria goldoniana viene diagnosticata dal Dottor Baronio, durante gli eccessi seguiti alla morte a Milano del Brighella Angeleri, anche lui vittima del male: *Regardez votre mal, me dit-il, comme un enfant qui vient vous attaquer une épée nue à la main. Prenez y garde, il ne vous blessera pas; mais si vous lui présentez la poitrine, l'enfant vous tuera* (cfr. *Mémoires*, cit. pp. 340-341).

(36) Cfr. C. Goldoni, *L'Avventuriere onorato*, in *Tutte le opere*, cit., p.1247. Su questo passaggio, cfr., S. Torresani, *Invito alla lettura di Carlo Goldoni*, Milano, Mursia 1990, pp. 184 e sgg.

(37) Cfr. *Mémoires*, cit., p. 286.

Dunque una **Finta ammalata**, come recita il titolo omonimo della commedia su di lei costruita nel '50, e tra costei, prototipo esemplare della Donna di vapore e l'io umbratile, nascosto (ma non tanto), dell'autore, ossia la sua componente saturnina, si intrecciano strani legami. Goldoni insomma ride, ma non troppo di questi finti vapori che vede recitati dalla prima attrice e nell'assegnare ad essa i ruoli passionali, secondo le regole in auge nella compagnia del tempo, sancisce una scissione tra lo spirito risucchiato dalle *soubrettes* fuori di casa (dove tra l'altro risulta facile e senza sforzo la scrittura) e il cuore, messo in azione dalle parti femminili dentro la famiglia, un'oscura e depressiva dialettica tra il ritorno della madre e il richiamo severo della sposa, a tormentare e ad ostacolare l'atto creativo stesso. Una scrittura, forse, contigua all'eros, nel primo caso, ed una scrittura lontana dall'eros nel secondo. Maschere, allora, fisiologiche e sofferenze in posa, atteggiamenti controversi che il racconto autobiografico registra con puntuale dissociazione.

Ma la molteplicità delle maschere e dei simulacri che ulteriormente ne deriva si rovescia nella articolatissima molteplicità di registri e di toni narrativi entro il montaggio medesimo delle **Memorie**. Maniere diegetiche certo sollecitate e condizionate dai codici del genere sviluppatosi nel '700, entro i quali ben nitida si accampa la dinamicità scenica del racconto, in uno scambio tematico e sintattico tra romanzo e palcoscenico. Quasi una surroga di un'attività drammaturgica ormai interrotta, i **Mémoires** sono costruiti attraverso una costante oralità del discorso, una tensione evidente al concertato dialogico, che lo stile indiretto libero, forte di asindetì e di snodi paratattici, spia altresì di una pluralità di voci nonostante l'impianto monologico del resoconto, traduce efficacemente (38). Ebbene, all'interno di questo prioritario modello stilistico, di questa ininterrotta commedia sommersa, in cui la memoria del teatro si rovescia nel teatro della memoria, per le stereotipie e i travestimenti subiti dal dato narrato, altri timbri vengono alla ribalta... Così è per il romanzo

---

(38) A questo proposito, cfr. F. Bale, *Il discorso indiretto scenico nei „Mémoires" di Carlo lo Goldoni*, „Studia Romantica et Anglica Zagrabiensia", 23, 1967, pp. 103-118. Non condivide di fatto questa lettura teatralizzante dei *Mémoires* G. Folena, là dove il grande storico della lingua accusa il testo francese di assenza di movimento scenico, rispetto al ben più fresco per iodare della prosa delle *Prefazioni Pasquali*, cfr. Idem, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi 1983, p. 111 e pp. 131-132.

libertino, nonostante reticenze ed eufemismi continui. Allorché parla delle letture adolescenziali, della biblioteca nascosta nel proprio apprendistato, giunto alla Mandragola, eccolo sfoderare tutta una serie di esorcismi e di invettive nei confronti dell'oggetto di piacere. Sentiamolo nella versione italiana, aperta da espliciti e sospetti *principi di negazioni*, occasione eloquente per una disputa pedagogica tra i genitori, poi corredata da una puntuale avventura colla servetta di turno:

*Non era certamente che mi allettasse né l'argomento lubrico, né le frasi amoroze, né le licenziose parole (...) Mio padre mi trovò sul fatto ch'io la leggeva, me la strappò dalle mani, volea abbruciarla, e l'avrebbe fatto, se non fosse arrivata a tempo mia Madre per impedirlo. )...) Disse finalmente mio Padre, che il libro era scandaloso e proibito, che trattavo d'amori illeciti e di abuso di confessione. Mia madre allora (...) voltandosi a suo Marito: L'avrà fatto, soggiunse, senza malizia. Mio figlio è buono, va spesso al confessionale, ed aveva appena quattr'anni, che diveca meco l'uffizio della Madonna (39)*

Ma l'autobiografia miscela tecniche picaresche, col viaggio come già detto quale topica generativa della scrittura, tra aperture e spunti da allegra brigata, vedi il bellissimo episodio, un po' da cornice decameroniana, dei passatempi feltrini. E, ancora, lo stile *larmoyant* che spruzza ovunque rossori e contagiosi patemi. Il padre muore e il figlio se ne libera con una sorta di epitaffio degno d'un' iconografia alla Greuze:

*Il se vit à la fin, m'appella au chevet de son lit, il me recommanda sa chere femme, il me dit adieu, il me donna sa bénédiction. Il fit venir tout de suite son Confesseur, il fut administré; et la quatorzieme jour mon pauvre pere n'étoit plus (...). Je ne m'arreterai pas ici à peindre la fermeté d'un perevertueux, la désolation d'une femme*

---

(39) Cfr. Prefazioni Pasquali, pp. 644-645. Nella versione senile francese, il tono moralistico del ricordo si fa ancor più perentorio: *Ce n'étoit pas le style libre ni l'intrigue scandaleuse de la pièce qui me la faisoient trouver bonne; au contraire, sa lubricité me révoltoit, et je voyois par moi meme que l'abus de confession étoit un crime affreux devant Dieu et devant les hommes* (cfr. *Mémoires*, cit., p. 44.)

*tendre, et la sensibilité d'un fils chéri et reconnoissant (...)*  
*J'essuyois les larmes de ma mere, elle essuyoit les*  
*miennes; nous en avions besoin l'un et l'autre (40)*

Melensaggini retoriche da feuilleton gnomico e insieme accensioni melodrammatiche come durante le scaramucce colla Passalacqua con goffe minacce di suicidio e riconciliazioni provvisorie (41) ma qui si tratta d'una attrice impegnata nella conquista della parte e pertanto il giuoco assurge a racconto recitato d'una recita femminile, più convincente proprio in quanto gestita dietro le quinte. Non manca, però, il genere canonico all'interno dei modelli narrativi tardo settecenteschi, vale a dire il *Bildungsroman* che di solito disciplina ed amalgama la varietà dei materiali e dei registri in una traiettoria escatologica. Ora una simile strategia si accentra abitualmente su di un giovane inquieto che cresce lungo le peripezie del romanzo, acquistando coscienza di sé e di un mondo in divenire, per donarla al lettore (42). Curiosità, s'è visto, che non manca di certo al personaggio Goldoni, tutto intento ad assorbire il reale per travasarlo sul palcoscenico, anche se la coscienza di un mondo in divenire è del tutto assente nel narratore che dedica i suoi *Mémoires* nel 1787 al Re di Francia, ignaro dei sussurri e gridi della Storia nella Parigi di quegli anni! Eppure, il romanzo di formazione che investe nel rito coniugale la massima espressione dell'ordine sociale e il compimento stesso dell'equilibrio tra individuale dell'equilibrio e sociale, rito coniugale che funge del resto da congedo immancabile dell'universo della Commedia inciampa entro i *Mémoires* in una dissacrazione obliqua, a conferma, se c'era bisogno, dell'ambiguità vertiginosa quale cifra caratterizzante il racconto tanto *prude* e tanto *impocrita* (nell'etimo teatrale del termine) dello scrittore da giovane. Ecco infatti del matrimonio felice, esaltato dall'avvocato veneziano quale salvezza dagli intrighi amorosi con donne libere e intriganti, specie se attrici:

---

(40) Cfr. *Mémoires*, cit., p. 99. Sulla memoria iconografica di Greuze, cfr. Folena, op. cit., p. 132.

(41) Cfr. Ibidem, p. 175: *La Comedienne ne disoit mot; elle esuyoit de tems en tems ses yeux; je craignois ces larmes insidieuses, et je voulois partir (...)* je prends le chemin de la porte, je me retourne pour lui dire adieu, je la vois le bras levé, et un stilet à la main tourné contre son sein. Cette vue m'ef fraye, je perds la tete; je cours, je me mette à ses pieds, j'arrache le couteau de sa main, j'essuye ses larmes, je lui pardonne tout je lui promets tout, je reste; nous dinons ensemble, et... nous voilà comme auparavant.

(42) Per le categorie tipologiche Bildungsroman nel romanzo della modernità, cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti 1986, specie alle pp. 9-26.

*La Signora Nicolina (...) mi parve fatta secondo il mio cuore, e mi accessi per lei di un amore il più tenero e il più rispettoso (...) La vita ch'io menava fra Comici, mi parve pericolosa. Quel che mi era accaduto, mi faceva temere di peggio, e giudicai che per sottrarmi da un matrimonio cattivo, non vi era niente di meglio che il contrattarne uno onorevole. (...) Non vi è bene maggior sulla terra, non vi è più vera ricchezza, non vi è maggior felicità oltre quella di un matrimonio concorde, e di una famiglia in pace. Questo bene, questa felicità me l'ha portata in casa e me l'ha conservata la mia virtuosa Consorte (43).*

E invece, in mezzo a questi accenti apologetici a favore dell'istituto matrimoniale, in mezzo al peana verso la buona moglie, verso, la moglie saggia, etc., eccolo lasciare per strada qualche indizio contrario, l'accenno velato a incidenti psicosomatici che oscurano e rovinano la bella festa e soprattutto minano la prima notte della coppia, suggellandogli ancora una volta che per lui, soggetto a svenimenti, il suo destino sarà quello di inseguire e frequentare spiriti e non vapori:

*„Era qualche tempo ch'io non istava bene di salute; la sera stessa che il parroco di San Sisto ci sposò in casa del signor Connio mio Suocero, io aveva la febbre, e la mattina seguente, andati a riconoscer la chiesa, fui obbligato a ritirarmi per qualche minuto nella Sagrestia, per rinvenire da una specie di svenimento. Qual dispiacere, in una giornata che doveva essere d'allegria, per me, per la Sposa, e per li congiunti! Voleva dissimulare, „volea nascondere il male ch'io mi sentiva. Mi sono aiutato con cioccolato, ova fresche, e vino di Monferrato. Al pranzo ho resistito passabilmente, e non ha mancato di coricarmi la sera colla mia sposa. La notte la febbre si raddoppiò, e la mattina si è manifestato il vaiuolo (44).*

Prendere l'avvio, qui, insomma, la commedia matrimoniale, iniziazione per la famiglia borghese quale spazio privilegiato per la finzione, di cui lo scrittore farà tesoro nella propria drammaturgia.

Università di Venezia

PAOLO PUPPA

---

(43) Cfr. *Prefazioni Pasquali*, cit., pp. 733-735.

(44) *Ibidem*, p. 734.

## GOLDONI SULLA SCENA DI DUE SECOLI

Jan Kott, critico e saggista polacco, scrisse nel 1961 un libro, che credo sia noto ad alcuni di voi, *Shakespeare nostro contemporaneo*, che ebbe larga e meritata fama, e nel quale si mostrava l'intatta attualità dell'autore dell'*Amleto*. La formula vale sicuramente anche per Goldoni: perchè cercherò di dimostrarlo nel tempo di parola che mi è concesso qui, a questa bella manifestazione che si colloca nel quadro delle celebrazioni per il Bicentenario della morte: *Goldoni, sì, è nostro contemporaneo*.

Goldoni è anche un classico, naturalmente. Cioè, come disse Mark Twain, „qualcuno che tutti vorrebbero avere letto ma che pochi in effetti leggono”. È pressapoco vero o, meglio, lo era fino a qualche tempo fa, in Europa ma anche in Italia, eccezion fatta per Venezia, dove il suo teatro ha resistito ma all'insegna della dialettalità. Un po' di Goldoni, in Italia, ce lo hanno fatto leggere sui banchi di scuola, ma nella scala dei valori letterari nazionali veniva a distanza di scrittori come il Leopardi o il Manzoni. Altrove, in Europa, è stato visto come un fiancheggiatore degli illuministi, ma nel suo teatro si distingueva male fra Commedia delle Maschere e riforma del teatro dei caratteri. Quel che è più grave è che resisteva un po' dappertutto, fino alla prima metà di questo nostro secolo, un manierismo goldoniano ereditato dall'Ottocento, che nascondeva sotto molte leziosaggini la moderna genialità del suo teatro. Si continuavano a recitare, inoltre, sempre le stesse commedie, *La Locandiera* in testa, non più di dieci o quindici in tutto. Sarebbero tante, queste commedie cui restava affidata la sua fama, se l'avvocato senza vocazione Carlo Goldoni non avesse scritto dal 1748 (da quando, quarantenne, era diventato poeta di compagnia del capocomico Girolamo Medebach al teatro veneziano di Sant'Angelo) fino alla morte, avvenuta il 6 febbraio del '93, a Parigi, qualcosa come 120 commedie, un terzo degne di stare ancora in scena; e se in questa furiosa e gioiosa prolificità (16 commedie in un solo anno nel 1750, come forse sapete) non avesse composto anche un centinaio fra libretti d'opera, pantomime, componimenti arcadici e, a coronare il tutto, già sugli ottanta, i *Mémoires* autobiografia teatrale e fabulatoria in lingua francese che fu - potremmo dire - la sua ultima grande commedia recitata davanti ad un mondo ormai irriconoscibile, cambiato nel profondo dalla Rivoluzione dell'89.

C'è voluto il Bicentenario perché di questo autore prolifico quanto lo sarebbe stato nell'Ottocento Honoré de Balzac, si conoscessero altre commedie oltre alle solite frequentate da registi ed attori, per esempio *Il teatro comico* o *Le massere* e qualcuno dei suoi drammi giocosi da lui scritti per musicisti coevi come Mozart e Vivaldi, Galuppi e Cimarosa, Paisiello e Haydn; e perché si riprendesse l'abitudine di leggere i *Mémoires*.

Non dirò che lo scopo di fare emergere il Goldoni „sommerso” - scopo che si era prefisso il Comitato nazionale da me coordinato - sia stato completamente raggiunto; credo però di poter affermare che quando il 6 febbraio 1994 l'anno goldoniano si chiuderà a Venezia, la conoscenza di zone ancora inesplorate dell'„arcipelago Goldoni” sarà notevolmente migliorata.

Non ho il tempo, qui, per rendere conto del risveglio di interesse manifestatosi quest'anno per Goldoni in Italia e nel mondo; ma lasciatemi almeno ricordare che dalla fine dell'estate al febbraio prossimo saranno una cinquantina le manifestazioni celebrative e gli spettacoli che sono stati, sono o saranno allestiti nel mondo. I nostri Istituti di Cultura all'estero si sono mobilitati; opere di Goldoni sono state messe in cartellone in tutte le grandi città, a Parigi - sul palcoscenico prestigioso della *Comédie Française* - e a Pietroburgo, a Madrid e a Praga, ad Amsterdam e a Budapest, a Stoccolma e a Bucarest, a Lisbona e a Londra. Si rappresenta Goldoni in Croazia, nonostante i venti di guerra; a Pechino, a Montréal. Le tournées degli spettacoli goldoniani di Strehler, Castri, Cecchi, De Bosio e Squarzina trovano spettatori entusiasti dappertutto. Le rassegne goldoniane d'autunno che si sono concluse a Roma e a Venezia hanno mostrato che il Teatro di Goldoni è rientrato nel grande repertorio internazionale. A Praga e ad Atene, a Budapest e a Vienna lo si traduce e lo si pubblica, appunto, come un contemporaneo. A Parigi, una equipe facente capo al Comitato *Goldoni européen* sta ultimando la versione francese di quaranta commedie, un terzo dunque della sua sterminata produzione. E da noi - nonostante che il Comitato non abbia potuto disporre di fondi, che due ministri che lo presiedevano siano stati distratti dal Bicentenario per loro personali vicende e lo stesso ministero dello Spettacolo sia stato abolito - sono almeno cento i progetti goldoniani che hanno trovato o trovano attuazione, nei sei settori del teatro e della musica, della ricerca universitaria e

dell'editoria, della radio-televisione e del cinema. Fra l'altro, una quindicina di convegni, la ristampa di una *Omnia* che impegnerà per dieci anni un editore veneto, spettacoli che hanno impegnato non soltanto Strehler - cui si deve di avere inaugurato il nuovo corso della „regia critica” goldoniana insieme a Luchino Visconti, non soltanto i goldoniani di lungo corso come De Bosio e Squarzina, Missiroli e Cobelli, ma anche nuovi registi, Cecchi o Garella, e i nuovissimi, una generazione di trentenni abituati a frequentare soprattutto le avanguardie. Da questo vasto movimento di idee e di iniziative emerge appunto - in Italia ma anche altrove nel mondo (basti pensare, in area tedesca, alla sorprendente *Bottega del caffè* riscritta da Werner Fassbinder) il senso dell'attualità, della *contemporaneità* di Goldoni.

Goldoni *nostro contemporaneo* perché con lui, con la sua Riforma, cominciò in Italia e in Europa il Teatro dell'età moderna. Nell'Europa del diciottesimo secolo, quello della Rivoluzione francese, anche il teatro fu - come ben sapete - „rivoluzionario”, e lo provano i nomi di Beaumarchais e Marivaux, di Voltaire e Diderot, di Lessing in area tedesca. Sapete anche che Goldoni - nonostante i suoi trent'anni trascorsi a Parigi, dal 1762 fino alla morte, e nonostante la stima e l'amicizia, ricambiate, per Voltaire, che l'aveva salutato in un famoso epigramma come il campione del „vero naturale” - non fu un illuminista nel senso stretto, ideologico del termine. Meglio, fu un „illuminista che si ignorava”. L'età dei Lumi egli la visse però, potremmo dire, come condizione epocale, e lo mostrò splendidamente con il suo teatro che annuncia la nascita di una società nuova. Né fu un rivoluzionario alla lettera: i casi della vita - come sapete - fecero di lui un frequentatore della Corte di Versailles regnanti Luigi XV e Luigi XVI, e il precettore di italiano delle principesse reali. Quando si verificò il terremoto del 1789 egli viveva con i fantasmi del suo teatro, intento a salutare i contemporanei con i *Mémoires*. Gli viene tolta la magra pensione regia e la morte lo coglierà, il 6 febbraio dell' '93, povero, malato, quasi cieco, nel clima buio del Terrore. Ma, ecco, in quegli stessi giorni il deputato Marie-Joseph Chénier ottiene dalla tribuna dell'Assemblea Nazionale che quella pensione gli venga restituita, in quanto gli si riconosce di essere stato *citoyen loyal, homme de loi intègre, auteur dramatique ouvert aux temps nouveaux*: il contrario, cioè, di uno spregevole collaborazionista della monarchia ghigliottinista. E anche se la ripristinata pensione arriva tardi, quand'egli è deceduto, resta che Goldoni - rivoluzionario no, ma

riformatore sì, viene così reintegrato, con questa decisione, nel consesso degli spiriti che avevano scritto il primo capitolo dell'epoca moderna.

Voi sapete che cosa ha significato la sua Riforma teatrale - ancorché faticosamente attuata in una Venezia ancora dominata dalla commedia delle maschere da un lato e dal purismo classicista dei suoi avversari, Gozzi in testa; e bloccata nel primo periodo del suo soggiorno parigino dalle resistenze dei comici dell'arte del Théâtre Italien, infine misconosciuta nell'Ottocento: è stata la fine del teatro come artificio e il principio di una *drammaturgia della vita*: è stata la trasformazione degli stereotipi della Commedia dell'Arte in caratteri, personaggi, persone. È stata, la Riforma goldoniana, il collegamento epocale fra l'acutissimo spirito di osservazione del Goldoni, posto a fondamento del suo lavoro, e quella ricerca del vero naturale degli scrittori e dei filosofi illuministici, l'innesto della psicologia umana, inalterabile nei secoli, e del realismo sociale - finalmente evidenziato sulle scene del Novecento - al posto delle esauste, artificiali ripetizioni dei canovacci all'improvviso. E allora sì: possiamo dire oggi, una volta ritrovata la vera natura dell'uomo e dell'artista Goldoni, strappate a nostra volta le nuove maschere che il manierismo ottocentesco aveva rimesso sui volti dei suoi personaggi (mi riferisco alle leziosaggini, ai sospiri, ai tricorni, alle battute, ai ventagli, ai passetti e alla mossette del recitar Goldoni secondo tradizione, ai tempi dei mattatori e delle dive del secolo scorso) possiamo dire oggi, in una collocazione storica finalmente definitiva, che Goldoni fu anch'egli e a suo modo, con il suo „sorriso critico” sulla società che cambiava, un „rivoluzionario tranquillo”.

L'approfondimento degli studi e le ricerche di palcoscenico di questi anni, e di questi mesi, hanno confermato irrefutabilmente che mai Goldoni perse contatto con la realtà e mai tradì l'amata natura, „sicura e universalmente maestra”: sia che rendesse conto, nella *Bottega del caffè*, di un groviglio di avventurose esistenze in un campiello o indagasse, nelle *Baruffe chiozzotte*, sulle quotidiane, agitate vicende di una comunità di poveri pescatori tenuta insieme dalla solidarietà di classe; sia che presentasse le misconosciute virtù delle donne del popolo come fece nella *Putta onorata* o nella *Buona moglie*, oppure proponesse con la *Castalda*, la *Pamela nubile*, *La serva amorosa* o la famosa *Locandiera* le sue belle, fiere, libere figure femminili chiamate a prendere il posto di un fatiscante mondo

maschile. (E a proposito, non dimentichiamo che un terzo delle sue centoventi commedie hanno la donna nel titolo: saggiamente femminista, dunque, il nostro Goldoni in piena età libertina...) Oppure, si concedesse il piacere di un affresco di costume nelle *Donne gelose* o nelle *Massere*, sorretto dall'eloquenza del dialetto veneziano (un dialetto che sulla sua pagina aveva il fulgore di una „superlingua”, come ebbe a dire Gianfranco Folena), o aguzzasse la sua vena satirica - mai però acida - contro la grettezza della borghesia ricca, come nei *Rusteghi*, nella *Casa nova*, nella trilogia delle *Smanie della villeggiatura*. Oppure ancora, desse sfogo ad una vena esotica di moda nel Settecento, epoca di viaggi, sempre restando però ancorato alla ragione (era la famosa „misura goldoniana” avversione per l'eccesso), come fece scrivendo *La Peruviana* o *La bella Selvaggia*.

Goldoni *nostro contemporaneo*, anche, per come l'abbiamo ritrovato nel Bicentenario rileggendo le Memorie, o attraverso le biografie ed i saggi (una trentina soltanto in Italia), pubblicati nel corso del '93. Ci eravamo abituati ad un'immagine di lui sbiadita, edulcorata: il *bonhomme* Goldoni tutto casa, famiglia e buoni principi dell'agiografia ufficiale, un "figlio del secolo", un casanova in pantofole goloso di grazie femminili, di buone pietanze e di cioccolata, *cortesan* nei palazzi del potere, cicisbeo nei boudoirs delle primedonne; e portato a frequentare le case da gioco. In questi ritratti c'è del vero, egli stesso li accreditò romanzando la propria vita nei *Mémoires* e badando nel contempo a darsi un passaporto da galantuomo per la posterità. Egli fu sì - come ha scritto Odoardo Bertani in un suo *Goldoni* pubblicato di recente - un *avventuriero onorato*, titolo di una sua commedia) che „visse di corsa, penna compresa, dovendo onorare improbi contratti che peraltro placavano la irrequietezza creativa, l'inquieto bisogno di scrivere”. Ma ci è venuto incontro anche un nuovo Goldoni, diverso da quello delle „spiritose” invenzioni autobiografiche o dai ritratti di biografi intimiditi. Perciò Goldoni *nostro contemporaneo* anche per questo, per la sua irrequietezza, per l'alternarsi di entusiasmi incontenibili e di malinconie depressive, per le contraddizioni che lo spingevano all'avventura e alla fuga ma lo tenevano vincolato alla sua fedele e paziente moglie Nicoletta Connio. Grande viaggiatore dall'età di cinque anni, quando aveva accompagnato a Roma il padre Giulio, medico non laureato ma intraprendente; colpito dal mal del teatro dall'età di otto anni, quando compose il suo primo infantile

canovaccio, e del teatro - attrici comprese - precocemente innamorato fin dall'adolescenza, quando se ne scappò dal collegio dei domenicani di Rimini su una barca dei comici diretti a Chioggia; scacciato dal pontificio Istituto Ghisleri di Pavia per avere messo alla berlina in un poemetto satirico i notabili della città; questuante di prestiti per rimediare le perdite di gioco e tacitare i creditori che gli stavano alle calcagna; tentato dalla carriera diplomatica fino ad accettare la nomina a console a Venezia della Repubblica genovese, dopo di che gli chiesero perfino di assoldare sicari per eliminare un nemico di Genova, tanto ch'egli si affrettò a dare le dimissioni: veramente Goldoni fu un „cavaliere dalle cento vite”, vissute teatralmente, si capisce. „Vo' stare allegro, vo' divertirmi, non voglio pensare ai guai, anzi voglio ridere di tutto; e fissare in me la massima che l'uomo di spirito dev'essere superiore ai colpi della fortuna”. Queste parole, che aveva messo in bocca al suo *Avventuriero onorato*, Guglielmo, potrebb'essere la sua epigrafe: ma anche, appunto, il credo esistenziale di un intellettuale lucido e disincantato del nostro secolo.

Ma Goldoni è riuscito ad apparirci, nel fervore del Bicentenario, come un *nostro contemporaneo* anche, se non soprattutto, per la rilettura critica del suo teatro che, in questo ultimo *mezzo secolo*, è stata fatta in Italia, soprattutto ma non soltanto in Italia. E mi riferisco non soltanto al salto di qualità che gli studi goldoniani hanno compiuto fra le due guerre, con i contributi decisivi di Ortolani, Baratto, Fubini, Zorzi, Fido, Apollonio, D'Amico, Mangini e altri ancora, ma anche al nuovo approccio con cui, dal secondo dopoguerra in poi, quella che è stata chiamata la *regia critica* - ossia il lavoro del regista, diventato centrale, sul testo teatrale - si è accostato, al Goldoni. È ragionevole chiedersi non soltanto se Goldoni sarebbe stato così presente, ancora, sulle scene italiana ed europea, ma addirittura se non sarebbe stato, il suo teatro, confinato fra le curiosità di limitato interesse (come, poniamo, le tragedie di Voltaire o le fiabe di Gozzi) senza le riproposte davvero sfolgoranti della *Locandiera* o dell' *Impresario delle Smirne* da parte di Luchino Visconti, oppure dell' *Arlecchino servitore di due padroni*, delle *Baruffe chiozzotte*, delle *Smanie della villeggiatura* e del *Campiello* da parte di Strehler. E se altri registi come Gianfranco De Bosio, Luigi Squarzina, Mario Missiroli, Giorgio De Lullo, Franco Enriquez, Giancarlo Cobelli non avessero a loro volta portato avanti le ricerche sui grandi temi - il realismo sociale, il grottesco satirico, l'epica popolare, l'astrazione lirica, l'espressività del dialetto come *superlingua* teatrale, eccetera -

posti da Visconti e da Strehler, a loro volta tributari di intuizioni o ricerche di maestri della regia europea come Reinhardt, Stanislavskij, Copeau e, in Italia, dell'opportuno lavoro di restauro filologico che alla fine degli anni trenta aveva compiuto Renato Simoni.

Non dobbiamo dimenticare che, a differenza di Molière - la cui continuità ed integrità furono garantite dalla Comédie Française, Goldoni non beneficiò di una istituzione o di un organismo destinato a perpetuarne o a salvaguardarne l'opera dopo la morte, se si eccettua una mal definita „scuola veneta” soggetta agli alti e bassi del teatro ottocentesco dei mattatori capocomici. Goldoni era ancora in vita e già la sua drammaturgia, benché ambisse corrispondere nella parte più vitale ai canoni della sua Riforma, era modificata sulla scena fino allo stravolgimento.

Se ripercorriamo velocissimamente i due secoli di messinscena goldoniane dalla morte di Goldoni in poi, noi possiamo ricostruire la storia di un lungo *tradimento* che, semplificando appena, potremmo definire come un tentativo di restaurazione preriforma del repertorio goldoniano. Se ne è parlato di recente al Convegno internazionale sulla Traduzione teatrale di Trieste. In Francia, dove lo stesso Goldoni dovette fare i conti con le resistenze degli attori del *Théâtre Italien* alla sua Riforma, i testi di Goldoni furono, nell'Ottocento, spesso manipolati dagli specialisti del *vaudeville*, della farsa, della *pochade*, o fatti arretrare nei territori della commedia delle maschere. In Inghilterra, fino ai primi del Novecento non ci si imbarazzò a identificare Goldoni con la Commedia dell'Arte, e la tournée della grande Ristori nel 1850 non convinse i teatranti d'Oltremarica ad andare al di là della sporadica rappresentazione di stravolti canovacci. In Paesi come l'Olanda, la Spagna o il Portogallo, ad una precoce conoscenza del Goldoni dei drammi giocosi in musica seguirono adattamenti disinvolti, innesti sulle culture e le tradizioni nazionali, della commedia *gracioso* nella penisola iberica. In Russia Goldoni trovò il doppio ostacolo della commedia *alta*, classicista, e del dramma borghese, fu contaminato con le maschere della buffoneria russa, furono frequenti i rifacimenti, scarse le traduzioni dirette e lo si dedusse (il primo Arlecchino ad esempio) dalle trasposizioni francesi; e questo fino alla scoperta stanislavskijana della tipizzazione dei suoi personaggi. Fu lo stesso in Ungheria, dove poeti ed attori dell'Ottocento usarono molto liberamente dei testi goldoniani; in Romania, dove gli attori si rifecero ad approssimative traduzioni

greche o francesi, in Polonia, dove Goldoni fu proposto come autore di moralità di costume alla corte di Varsavia per diventare poi, nella seconda metà del nostro secolo, drammaturgo impegnato e progressista, o nell'ex Jugoslavia, dove ad una precoce fortuna più all'interno del paese, e ad opera dei gesuiti, che sulla sponda adriatica, seguì presso le popolazioni croate un uso finalizzato alla esaltazione dell'etnia e della cultura locali. Non parliamo degli sporadici e maldestri innesti, in Cina, di Goldoni, magari con motivi musicali napoletani, sul teatro popolare Kunju, mimico-acrobatico, o della sua „carnevalizzazione” nei Paesi del Sudamerica.

Quanto all'Italia, per tutto l'Ottocento continuò purtroppo un processo degenerativo che dal „vero naturale”, proprio della Riforma goldoniana scese ad un modo manierato e stucchevole di recitar Goldoni, nei casi estremi confuso con gli autori di canovacci della Commedia dell'Arte: vigea l'imperio del capocomico e anche i maggiori attori che lo interpretarono - lo Zago e il Benini, il Salvini e il Novelli, la Ristori e la Duse- furono paghi di confinarlo in un Settecento di maniera, senza preoccuparsi di renderne il senso del reale, la capacità di dipingere grandi affreschi sociali, di intagliare personaggi veri e non manichini, di trasformare la comicità della farsa in satira. Si continuò così fino agli anni Trenta di questo secolo, e i tentativi di proporlo in altro modo fatto da registi come Anton Giulio Bragaglia o Enzo Ferrieri rimasero isolati. Bisognò arrivare agli spettacoli goldoniani di Renato Simoni, commediografo veneto e critico di teatro autorevole, per tornare - negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale - ad una lettura tutto sommato ancora tradizionale ma filologicamente fedele di Goldoni, e a riaccostarlo al pubblico con alcuni allestimenti estivi nei *campielli*; e questo nonostante che il regime fascista, contrario al teatro dialettale, non incoraggiasse particolarmente operazioni del genere.

La svolta avviene, come ho già detto, dopo l'ultima guerra, quando muore il vecchio capocomico, a Roma e a Milano si cercano i fondamenti di una nuova arte scenica e gli studiosi di Goldoni riprendono lena nelle Università. Strehler lavora nel '47, sul pacoscenico del neonato Piccolo Teatro di Milano, alla prima edizione del suo *Arlecchino servitore di due padroni*, in un immaginario registico che tenta con intuizioni artistiche di risalire alla poetica del Goldoni; seguiranno *L'Amante militare* nel '50, poi *Gli innamorati*, *La Vedova scaltra* e nel '54 la *Trilogia della Villeggiatura*, che sarebbe

stata riproposta con successo sulla scena della *Comédie Française*, determinando delle „vocazioni goldoniane” in Francia, di Jacques Lassalle, di Alfredo Arias, di Claude Penchenat; poi ancora le *Baruffe* e *Il Campiello*, ripresi con successo per il Bicentenario.

Strehler cancellò via via le convenzioni deformanti del goldonismo ottocentesco, guardò a Goldoni „con gli occhiali della modernità”, ne esaltò la dialettalità come espressione antropologica e sociale di un popolo, ne colse la forza rinnovatrice, lo accostò, agli autori ai quali aveva lavorato, il lombardo Bertolazzi e il russo Cechov. E lo stesso fece, negli stessi anni, Luchino Visconti, firmando nel '52 una memorabile *Locandiera* alla luce di una duplice sollecitazione, le pulsioni illuministiche e il realismo sociale; e approfondì ancora con *L'impresario delle Smirne* il distacco dal manierismo goldoniano, in un Settecento ritrovato nella sua verità storica e sociale.

E vennero poi altri registi innovatori che proposero a loro volta non un Goldoni pittore di maniera di un Settecento lezioso e superficiale, ma affrescatore di una società veneziana viva e vibrante, fra le inquietudini di un vecchio mondo al tramonto e il dilagare dell'ottimismo illuministico. Di alcuni di loro - che hanno firmato anche spettacoli per il Bicentenario - sarebbe doveroso parlare; di De Bosio, attento alla questione del dialetto-superlingua; Squarzina, con i suoi intelligenti e stimolanti spettacoli allo Stabile di Genova, i dissacranti Missiroli e Cobelli, l'elegante Scaparro, il caustico Patroni Griffi. Fissiamone almeno i nomi, insieme a quelli di Fersen, Calenda, Lavia, Sbragia, Gregoretti, Sciaccaluga, Bernardi, Colli, Nanni; e limitiamoci a dire che nell'alveo di questo grande *revival* goldoniano, nella scia di quei grandi interpreti ch'erano stati negli anni Cinquanta la Adani e la Morelli, Lionello e Stoppa; e prima ancora Baseggio e Benassi, la Vazzoler e la Volonghi, non ci sono stati grande attore e grande attrice che abbiano disertato l'appuntamento con il ritrovato Goldoni.

Ma il lavoro della regia critica, che ci ha consentito di ritrovare il vero Goldoni della Riforma, è stato anche fertile di conseguenze: a partire dagli anni Ottanta, e nell'imminenza e durante il Bicentenario è andata affermandosi una *nouvelle vague* goldoniana che ha approfondito la ricerca del realismo sociale e del grottesco satirico, e ha gettato ponti fra Goldoni e la nuova drammaturgia: qui basterà che citi, per gli alti risultati raggiunti, Luca Ronconi con la sua *Serva amorosa*, Massimo Castri con *I Rusteghi*, Nanni Garella con *Gli*

*innamorati*; e che indichi che al repertorio goldoniano si sono volti anche registi delle ultimissime avanguardie, sull' esempio di Fassbinder. Sicché si può dire che sulla „riforma” della regia critica, che ha recuperato la vera natura delle Riforma del Goldoni, si sia innestata una „riforma della riforma”: un modo di leggere veramente Goldoni come *nostro contemporaneo*.

Segretario Generale e Direttore Artistico  
del Comitato Nazionale per le celebrazioni  
del Bicentenario Goldoniano

**UGO RONFANI**

Una strana, inquietante vecchiaia imprigiona tanti protagonisti dei testi di Gino Rocca. Una vecchiaia *sgradevole* che la comune situazione di *vinti* non riesce a sollevare da una fortissima dose di *antipatia*. È difficile provare una qualche compassione per loro che, già da subito, dalle didascalie introduttive, presentano una allarmante dose di *ambiguità* per i segnali contrastanti forniti dalla loro età anagrafica e dalla loro descrizione fisica. Si direbbero a volte vecchi- bambini, inetti alla vita, impotenti all'azione, in contrasto colle mitologie della *forza* e dell'efficienza care alla propaganda dell'epoca, come Gallini di *Tutto* (1935):

(...) Gallini ha cinquantadue anni; ma lo sguardo, le movenze, le titubanze, la ritrosia, la curiosità e la timidezza di un bimbo bene educato. Si appassiona e si abbatte continuamente. Di fronte ad Aurelia è sempre impacciato. La sua voce è pacata e dolente: la sua eleganza è in certi particolari un poco sdruscita e stentata, ma quasi femminile. Pettinato bene, con la faccia tonda e rasata, le sue labbra si atteggiano facilmente al sorriso ed al broncio. Ha paura di offendere tutti e si dà un gran da fare per apparire sempre condiscendente, mansueto, gentile. Non ha opinioni. O, se le ha, non le rivela. (1)

E anche il Sebastiano di *Niente* (1935):

Sebastiano è seduto dinanzi alla tavola, e studia e smista, ed incolla un mucchietto di francobolli sulle pagine di un album. Ha finito di fare merenda. Sulla tavola c'è un vassoio, un bricco, un bicchier d'acqua ed una scatola di biscotti. Sebastiano è un vecchio fanciullo, timido e paffuto, tondo e sbarbato, rossiccio e un po' miope. Il suo vestito è goffo: certe sue movenze sono quasi infantili. La voce, nella collera, si fa stridula e piagnucolosa. Ha più di cinquant'anni, ma pesta i piedi, si rosicchia le unghie, e ride ingenuo, e si rabbuia sospettoso. (...) (2)

---

(1) G. Rocca, *Tutto*, in „Il Dramma”, n. 204, 1935, p. 8; poi tradotto in veneziano, *I morsi senza basi*, Comp. Micheluzzi, 1935; per quanto riguarda la cronologia, ci riferiamo a quella fornita da N. Mangini in G. Rocca, *Teatro scelto*, a cura e con Introduzione di N. Mangini, Rizzoli, Milano 1967.

(2) G. Rocca, *Niente*, in „Il Dramma”, op. cit., p. 20.

Ma a volte, la maschera della decrepitezza e dell'impotenza lascia intravedere i segni della giovinezza, del vigore, di una passata, ma non per questo spenta *virilità*, che anzi emerge prepotentemente in Momi de *Se no i xe mati, no li volemo* (1926):

È alto, aitante: i baffi bianchi sono rovesciati sulle gote e lasciano libero un sorriso dolce e triste insieme. La cravatta nera gira due volte intorno al solino aperto: fra le punte del solino, la testa è caratteristica, chiara, gentile, da artista. Ha i capelli bianchi un po' lunghi e inanellati sulla nuca: un cilindretto in testa, tondeggiante: un largo mantello nero, un nodoso bastone, un panciotto chiaro.(...) (3)

O, ancora, lo stesso Tita de *Sior Tita paron* (1928): „(...)ancora arzilla, per quanto i suoi favoriti siano grigi, e le due rughe, ai lati della bocca, siano così fonde ed incancellabili da parere due cicatrici (...) (4). Non solo. Come l'avvocato Springariol de *L'imbriago de sesto* (1927), molto spesso questi vecchi hanno delle *brute idee* cui non sanno sottrarsi, cui non sanno resistere; e allora l'avvocato, una volta al mese va „là”, certo ad ubriacarsi, ma forse in cerca anche di qualcos'altro, di quel qualcosa per cui il protagonista de *La scorzeta de limon* (1928) ha, assai imprudentemente, invitato a casa (il talamo profanato!) una ballerina giocandosi la supremazia all'interno della famiglia; e Tita si contorce con la matura ma ancora fresca serva e Momi, per amore impazzisce e degrada la *senectus* nel costume da pagliaccio. Una sensualità esplicita quindi, prepotente, che vira in un registro serio, quando non tragico, la macchietta del vecchietto assatanato dell'*Onorevole Campodarsego* (1889) di Libero Pilotto, dove il conte Pio ammette davanti alla indignata consorte di essere tutto *vissighe* per i *morsegoni* delle incontenibili romane. (5)

Certo, siamo nella linea delle „anime morte” (6) di tanta drammaturgia veneziana e veneta, dai Gigi Lorini e Micel di Galline

---

(3) G. Rocca, *Se no i xe mati no li volemo*, p. 194, in G. Rocca, *Teatro scelto*, op. cit., pp. 185-245.

(4) G. Rocca, *Sior Tita paron*, pp. 256-257, *ibidem*, pp. 247-319.

(5) Su Libero Poloto, cfr. N. Mangini, *Schede per una storia della drammaturgia veneta: Libero Pilotto*, in „Otto-Novecento”, n. 1, 1985, pp. 97-110.

(6) Sulla tipologia dei *vinti* nel teatro veneto in riferimento alle interpretazioni di Ferruccio Benini e pure sul rapporto, che vedremo importante, tra Benini e Bertolazzi, cfr. P. Puppa, *Benini tra Gallina e Bertolazzi*, in „Biblioteca Teatrale” n. 5-6, Bulzoni, Roma 1987, pp. 249-264.

giù fino ai maestri Buganza de *Nina no far la stupida* (1922) o Briseghel de *La sagra degli osei* (1923), non a caso questi ultimi interpretati da Gianfranco Giachetti, l'attore che porterà in scena praticamente tutta la produzione di Rocca. Ma gli „umiliati e offesi” di questi testi (vecchi e no) mostrano, di nuovo, uno scarto rispetto alle tendenze generali. Se la Gineta de *Se no i xe mati...* nella sua bruttezza e povertà si presenta „rassegnata senza umiltà”, gli altri sono sì dei *vinti*, dei falliti bastonati dalla vita, ma con una terribile voglia di diventare, almeno per una volta, dei vincitori, di passare dal ruolo di vittime, finalmente, a quello di carnefici, aspettando con pazienza, spiando quasi, l'occasione buona in cui l'avversario si presenterà con la gola scoperta, del tutto consapevoli che la convivenza tra gli uomini è regolata dalla legge del più forte, nella quale sono i primi a credere. *Checo*, (1932) pur oppresso da una vita di umiliazioni, non esita un attimo all'appressarsi d'un nuovo *cornuto* su cui riversare tutta la rabbia repressa da decenni, e Springariol, pur nella sua condizione di *paria* sociale, appena intravisto il punto debole dell'avversario, ancora l'onore, vi si getta avidamente per niente turbato dalle possibili conseguenze, anzi felice di aver conquistato quell'intermezzo, quell'istante di riposo che gli consentirà di riprendere, in qualche modo, il *dominio* su se stesso e sugli avvenimenti. Difatti, Giacomo de *La scorzeta*, appena scoperta la falla nel sistema degli avversari e quindi riacquistata la sua posizione, non esita a brandire, trionfale, la domestica forchetta come uno scettro:

PIERETO (sgrana gli occhi) Mama...

Matilde Te go dito de rispetar to pare!

PIERETO (villano) Novità adesso?

GIACOMO (terribile) Sistema. (A un movimento di Piereto, impugnando la forchetta come un'arma, o come uno scettro) E silenzio!

Piereto abbassa gli occhi. (7)

Le gerarchie sono state, definitivamente, ripristinate. In effetti, questi vecchi „maschi detronizzati” sembrano proprio non aspirare altro che a ripristinare le gerarchie abbattute e a riprendersi quel potere che *una volta* era stato loro. E se Checo si accontenta di inseguire il titolo di „Cavaliere”, magari offrendosi di appoggiarlo anche attraverso le già

---

(7) G. Rocca, *La scorzeta de limon* p. 363., in G. Rocca, op. cit., pp. 339-363.

più che efficienti „mazzette” e accontentandosi intanto di esibirlo con dei contadini che ancora più accorti di lui del mondo e delle sue leggi ora lo ricattano, Momi, rabbiosamente, quanto inutilmente, rivendicherà il proprio perduto, ma non dimenticato *status* sociale, che diventa anche biologico, di fronte al *parvenu* che gli offre l'eguaglianza umanitaria dell'ospizio:

GIOSTRA Ma ghe xe çento veci che ga bisogno in paese, e che co' sti bezzi, che no i ve toca, pol esser mantegnui da la Congregazion! Ve metaremo dentro anca vualtri: e faremo cento e tre. Ma privilegi ilegittimi, gnente!

MOMI (prorompndo) No! Lu no ne metarà dentro nualtri, poichè'l sa che nualtri semo de un altro stampo, de un'altra razza (...) semo de quei de alora, che comandava alora, e che no se lassa comandar gnanca adesso! Veci semo! (...) Ma quello che xe sta nostro, per dina, no ne lo cava nisun. (...) Tosi! I vol torne 'l pan perchè i dise che no gavemo più denti per mastegarlo. Se i denti i xe andai, ghe xe ancora le ongie. (...) (8)

E se i *mati* erano una compagnia di irrefrenabili goliardi, ora il nemico viene subito identificato proprio nel *giovane*:

Entra l'avvocato Giostra. È un giovane disinvolto abituato al comando delle facili battaglie: sicuro di sè e della propria giovinezza, ironico, spregiudicato. Ventotto anni. I capelli lunghi, una busta di cuoio sotto il braccio. Entra con passo sicuro, come in casa propria. Butta il cappello a cencio su di una sedia. (9)

Dove, se non fosse per le connotazioni relative all'*efficienza*, al *lavoro*, non sarebbe difficile intravedere la descrizione di un Momi giovane. Ma alla minore età anagrafica, il personaggio antagonista unisce spesso proprio una irresistibile vocazione al *lavoro*, alla *efficienza* e *velocità* opposte allo *spreco*, alla dispersione senili, presentando anche, spessoinsieme, i caratteri del borghese soddisfatto, dell'uomo arrivato. Basti pensare al Bragasso de *L'imbrigo* o al Giulio de *La scorzeta*, ma anche al padre e al figlio che col loro doppio modello

---

(8) G. Rocca, *Se no i xe mati...*, op.cit., p. 212.

(9) *ibidem*, p. 208.

di successo sociale ed esistenziale precludono per sempre la possibilità di sperimentare almeno una volta, la *vita* al Bastian di *Niente*. In questo caso, l'età avanzata di uno degli antagonisti sembra essere in qualche modo giustificata dal suo essere un Senatore, rappresentante venerato della rispettabilità borghese, e d'altra parte, il figlio esploratore e conquistatore sembra quasi una caricatura dell'eroe dannunziano ma anche di tanta propaganda fascista.

Siamo, insomma, senz'altro all'interno di quella linea di *sgradevolezza*, di resistenza alla simpatia immediata del pubblico, di *cattiveria* dialettale individuata da Palmieri, grazie al quale guadagna la ribalta tutto un repertorio che, se trova degli indubbi predecessori in laguna, farà della provincia veneta il suo terreno di coltura. E proprio Palmieri scopre gli *oscuri tinelli* delle apparentemente farsaiole Rosà, Caldiero, Marostica di Libero Pilotto, nella cui grettezza, nel cui chiuso bigottismo possono proliferare le vere e proprie *allucinazioni a sfondo mistico* de *I pelegri de Marostega* (1893) dove una banale lite coniugale, dovuta ad un equivoco, pur se condita dal lancio di un vaso da fiori nel'mezà' del marito da parte dell'inviperita sposa, dà luogo ad una serie di apparizioni divine, prima di "(...) san Piero, tuto vestio de zalo, co la ciavle del paradiso in man", poi di un provvidenziale „anzolo” che trasporta in volo madre e figlia per salvarle dal marito e per finire „per lassare un segno del so miracolo e metendoghe un deo in boca a sior Momolo «In verità ti dico- el ga dito- che d'ora in avanti tu parlerai todesco» E via, el xe spario!” (10); senza contare che il marito, supposto fedifrago, avrebbe secondo una prima versione, buttato la moglie, incinta, giù dal balcone o, secondo l'ultima, le avrebbe sparato addirittura tre colpi di revolver. In *Dall'ombra al sol* (1880) una coppia di bigotti sta per sacrificare la felicità del figlio, destinato al sacerdozio pur avendo perso da tempo la vocazione, perchè terrorizzata dai ricatti di don Filippo, prete avido che conosce il loro segreto: non sono sposati.

La satira sulla supposta sanità morale della provincia e della campagna diventerà poi ferocemente amara, nel nostro secolo, proprio con Palmieri, con *Quando al paese mezzogiorno sona* (1936), ambientato nella campagna intorno a Rovigo, dove la famiglia Camisan non esita a ricorrere a qualsiasi bassezza pur di assicurarsi *l'esclusiva* nell'affetto del parente ricco che, di ritorno dall'America,

---

(10) L. Pilotto, *I pelegri de Marostega*. Presentazione di G. Marangoni, Filippi, Venezia 1977, P. 31 e p. 32.

ha spedito una lettera in cui vaneggia di „(...) contadini vigorosi curvi sotto il sole, i nostri uomini leali, umili, generosi, le nostre donne fiere e gentili...” (11) E intanto Gregorio, il capofamiglia ipocrita, tace sulla tresca tra la moglie e il „cavaliere” Salvatore perchè questi lo aiuta ad imbrogliare il fisco. D'altra parte Leonzio, il cognato, non esiterebbe a cedere, quasi, il figlio come marito alla cugina, pur di entrare in qualche modo nella torta. Allo stesso modo, la serva incinta viene a più riprese, prima scacciata di casa poi riaccolta come pecorella smarrita, secondo i sentimenti che si presume il parente ricco nutra riguardo al capitolo „serve incinte”.

A ben guardare, però, anche Venezia aveva contribuito nel passato a terremotare certi luoghi comuni e certi stereotipi: Benini nel 1899 aveva messo in scena *L'amigo de tuti* scritto in Veneto dal milanese Carlo Bertolazzi (12), sorta di parodia del Nobilomo Vidal, in cui il protagonista scopre a proprie spese come „per esser rispettai bisogna esser egoisti”. Sempre Benini (e ricordiamo che proprio per lui Rocca scriverà *El sol sui veri* (1914)) esattamente un anno dopo, sarà il protagonista della traduzione veneziana de *L'egoista*, sempre di Carlo Bertolazzi, testo dalla storia tormentata: scritto in italiano e presentato a tutti i capocomici dell'epoca, sarà da questi rifiutato proprio per la irriducibile *antipatia* del protagonista, che blocca la *performance agapica* del primo attore col pubblico. Difatti, nonostante il finale lo punisca con una vecchiaia afflitta da malattie, vere e supposte, e da tardivi terrori per l'aldilà imminente, per tutto il tempo, il protagonista, Franco Marteno, si comporta come un vero e proprio *animale metropolitano* atto alla sopravvivenza, mentendo, imbrogliando, sfruttando ogni possibile debolezza, soprattutto delle persone che lo amano: ruba, per interesse, la donna Amata al fratello, fa morire la moglie di dolore, costringe la figlia ad una vita solitaria

---

(11) E. F. Palmeri, *Quando al paese mezzogiorno sona*, p. 468, in E.F. Palmeri, *Commedie in veneto*, Rebellato, Padova 1969, pp. 459-521.

(12) Su Bertolazzi, oltre al già citato Puppa, vedi anche il fondamentale F. Portinari, *Realismo e realtà*, Introduzione a C. Bertolazzi, *El nost Milan e altre commedie*, Einaudi, Torino 1971, pp. V-XLVI, e G. Pullini, *Moralismo e ambientazione nel teatro di Carlo Bertolazzi*, in (dello stesso) *Teatro italiano tra due secoli (1850-1950)*, Parenti, Firenze 1958; D. Bortignoni, *Un caso Bertolazzi nel Novecento?*, in „Quaderni di teatro”, V, n. 17, 1982; G. Acerboni, Introduzione a C. Bertolazzi, *Cronache drammatiche e interventi critici*, Comune di Rivolta d'Adda. Rivolta d'Adda 1990; il nostro *Bertolazzi tra Sbodio e Ferravilla*, in „Biblioteca Teatrale”, n. 17, Bulzoni, Roma 1990, pp. 39-55, al quale rimandiamo pure per un esame complessivo della figura di Edoardo Ferravilla.

e senza amore perchè lo possa assistere nella vecchiaia. E tutto questo senza un attimo di ripensamento o di rimorso, le penitenze senili essendo determinate solo dalla paura. Marteno è un organismo preoccupato solo di se stesso, teso a soddisfare da una parte i propri istinti immediati, fame e sesso, dall'altra ad assicurarsi quel benessere economico che gli consenta la soddisfazione di tali istinti. Ecco perchè, mentre la moglie sta morendo, lui si preoccupa della cattiva qualità del formaggio che sta mangiando, o perchè, saputo della ricchezza della ragazza di cui il fratello è innamorato, gli rivela tempestivamente di aver da sempre nutrito, in segreto, un dirompente amore e lo costringe così a partire e a rinunciare, facendo leva sul suo affetto e sulla sua debolezza; allo stesso modo convincerà la figlia, prossima alle nozze, di avere con lui una sorta di obbligo *morale* ad assisterlo, visto che lui, che pure avrebbe potuto, dopo la morte della moglie ha rinunciato a rifarsi una vita proprio per starle vicino.

Lo stesso egoismo, la stessa cecità, anche se corretta dalla presa di coscienza nel finale, si ritrovano in due testi, di poco posteriori, di Renato Simoni, *Tramonto* (1906) e *Congedo* (1910), con, in quest'ultimo, una più accentuata tensione al *lieto fine*. Il terribile conte Cesare nei suoi sproloqui da tirannello di provincia, conserva però una sorta di tragica grandezza, dovuta forse proprio alla sua cecità e alla conseguente improvvisa, inaspettata perdita di ogni punto di riferimento, che viene a mancare nel gioviale, ma anche molto meschino Avvocato Benigno (ironia del nome) di *Congedo*, ancora Benini. L'avvocato non vuole sentir parlare di malesseri o disgrazie, e la moglie gli nasconde perciò la propria terribile malattia; inoltre, è in attesa di un sospirato posto in Parlamento e di conseguenza, conta praticamente i giorni che separano dalla morte il moribondo deputato che lo ostacola. Degno suo compare è il Professor Spandri, sorta di velleitario intellettuale attento alla propria digestione e alla regolarità del proprio sonno più che alla cultura, appassionato di geografia perchè il più comodo dei modi per avere disponibile l'intero globo, immaginarvi viaggi, battaglie e conquiste senza dover muovere un dito. In questo caso sembrerebbe una versione logorroica ed estroversa del mite Bastiano di *Niente*, appassionato collezionista di francobolli che gli permettono di immaginare la vita *fuori*. Accerchiata da una famiglia del genere, non dimentichiamo la figlia che sposa sperando nella morte e conseguente eredità degli zii del marito, alla madre non resta che soffrire in silenzio, vittima che deve bilanciare l'amoralità

degli altri personaggi, cercando di salvare quel che resta della famiglia, ma è ormai molto poco, prima di andarsene.

Alla linea della sgradevolezza veneta si affianca quindi, attraverso doppia mediazione di autori ma anche di attori, una linea forse ancora più crudele e lucida, quella milanese. E se i rapporti Venezia-Milano sono continuamente riproposti dalla circolazione di copioni ed attori, soprattutto negli scambi Benini-Bertolazzi, il confronto col teatro milanese appare giustificato anche per Rocca, visti i suoi rapporti con Benini e con un attore che di Benini sarà l'erede come Giachetti, ma tenendo presenti anche i suoi soggiorni e la sua profonda conoscenza dell'ambiente milanese e in ultimo anche il suo scrivere nel 1921 *I canestri azzurri* per Dina Galli, *star* dei palcoscenici meneghini ma soprattutto, per quel che qui ci interessa, unica riconosciuta allieva del terribile Commendatore, dell'amato-odiato Edoardo Ferravilla. Un Ferravilla, del quale, pur negando la possibilità di „continuare” in un altro attore, Palmieri aveva intraveduto sprazzi di crudele istrionismo nel *Ludretto* di Emilio Zago, che tuttavia Palmieri stesso giudicava del tutto opposto, nella sua solare bonomia, agli umori saturnini e novecenteschi di Benini. Però, bisogna dire che l'ilaro Zago aveva uno dei propri punti di forza in un copione, *In prefettura* (pubblicato nel 1890), dove impersonava Bepi Canal, popolano inaffidabile, ladro e bugiardo, resistente ad ogni tentativo di recupero. Proprio questo personaggio ci riporta a Ferravilla, ma anche a Rocca.

Nei personaggi di Ferravilla, nei suoi popolani milanesi e soprattutto nella sua macchietta più memorabile, Tecoppa, la cattiveria, l'inaffidabilità del personaggio si colorano di una indubbia valenza ideologica facendo emergere la grande paura dell'epoca: la folla subalterna, la classe cha da *laboriosa* può improvvisamente trasformarsi in *pericolosa* (13) *Tecoppa* non ha certo progetti politici, l'unica cosa che gli interessa è mangiare e bere, bere soprattutto, magari a spese di un altro poveraccio come lui e sfruttando le nascenti ideologie socialiste. Ne *I prodezz del Tecoppa* (1890), per spiegare ad un semplicitto di campagna cosa sia il socialismo, si fa consegnare tutti i soldi e li divide con altri tre comparì, suscitando le proteste dell'altro:

---

(13) cfr. L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX. siècle*, Plon, Paris 1958, poi in ed. italiana, Laterza, Bari 1976.

FELIS-Gh' avii propi domà quij? ben nun semm chi in quatter:  
se fà insci: 4 a ti, 4 a quest chi, 4 a mi e 4 a vù.

MARS. - Com'è, a resti domà con quatter mi?

FELIS-L'è el socialismo... (14)

Non si dovrebbe però caricare la battuta di soverchie coloriture anti-socialiste, semplicemente perchè la maschera di Tecoppa è contro tutto e tutti la sua protesta è radicale, diretta a negare qualsiasi compromissione con la Storia, in una dimensione arcaica, metatemporale di attenzione soprattutto ai bisogni primari e alla sopravvivenza che lo avvicina, più di quanto non sia generalmente ammesso, alle folle lacere, senza prospettive di riscatto, crudelmente immerse nella unica realtà della propria miseria, di Carlo Bertolazzi. Tecoppa e la folle di Bertolazzi difficilmente potranno diventare *pericolosi* proprio per la dimensione di storica impotenza in cui sono immersi e che ne impedisce però anche ogni descrizione in chiave demonizzante o populista. Certo, oltre ai ruoli di popolano, Ferravilla ricopriva, spesso in lingua, anche tutta un'altra serie di tipi, i cosiddetti „ruoli criminali” che, in drammi seri, rendevano vagamente sulfurea la sua maschera già inquietante nel registro comico.

In questa dimensione storica, ma con ben diverse implicazioni ideologiche possiamo situare i servi de *Sior Tita paron*, piombati, senza alcuna rivoluzione o iniziativa da parte loro, in una *condizione* di padroni a metà tra l'arcaico sogno del paese di Cuccagna ed una sorta di „comunismo” primitivo in cui ricevuto, non certo conquistato il potere, si dimostreranno incapaci di gestirlo, reclamando un nuovo *padrone* che si incernerà nel furbo Tita. La descrizione dei servi è tutta giocata sulla loro fisicità, quasi animalesca, da demoni contadini, nel solco della *Satira del Villano*:

Serafin „cocio” è il tipo classico del cocchiere abbrustolito e beone. Gli ciondola sul ventre una grossa catena d'argento con la staffa. Scarpe con l'elastico, brache strette, gambe un poco divaricate da vecchio soldato di cavalleria. Qualche volta, nelle sue parole si sente la saliva della „cicca”. Entra reggendo una torcia spenta sotto l'ascella. (...) Nane „radicio” è l'ortolano. Anche Nane è vecchiotto. Contadino vestito da festa, con

---

(14) G.F., *I prodezz del Tecoppa*, Repertorio del Teatro milanese, Milano 1890.

l'aneluzzo d'oro al lobo dell' orecchio, e le sopracciglia irsute, e le mani e il collo arrostiti dal sole. (...) Stropolo, che è un sedicenne ragazzotto di stalla e di giardino, ed ha comperato i „bagigi”, e sgretola, e sputa, e mangia continuamente. (...) (15)

Il legame col filone milanese, pur colle opportune distinzioni ideologiche rispunta, ancora più esplicitamente, nel Palmieri de *I lazzaroni* (1935), presi quasi di peso dai *locchi* milanesi che popolano gli atti unici di Bertolazzi e con un ultimo atto „calco” evidente e consapevole di quello agli Asili notturni de *El nost Milan* (1883). Qui, siamo in una città della provincia veneta vista attraverso le sue periferie miserabili brulicanti di popolani in bilico tra il lavoratore e il criminale dai nomi tipicamente gergali e malavitosi: Pendon, Pelandra, Trivela, Slapasuca, Sventola, La Batistona, Canevon. Occupati a giostrarsi tra amori carnali e furti di polli nei primi due atti, li ritroviamo malinconicamente, trent'anni dopo, agli asili, intenti ad ideare un piano per riuscire ad avere il denaro necessario a sottrarre dal marciapiede la figlia di una loro antica innamorata; naturalmente questi subalterni non fanno più paura, non sono più infidi, ma qualche volta emerge uno sprazzo dell'antico *status*:

PELANDRA (al Giovane). Eh, che solidariteà? El xe un poareto anca lu, ma 'l ne tormenta. Gnanca la miseria ga pietà de la miseria. Se nualtri non abienti se agiutassimo tuti quanti, i signori tremerebbero. No ghe saria nè guardie diurne nè vigili notturni. Gnente portinari, gnente secondini... ( ) (16)

C'è perfino qualche piccola traccia di consapevolezza politica, anche se in termini di antagonismo moralistico più che politico, come nel *Ranocio* della precedente *La fumara* (1933) che, difatti, immagina il paradiso nei termini della Cuccagna:

RANOCIO (Accende un mozzicone di sigaro. Poi). Ma sè Dio esiste... Spero, se Dio esiste, de rifarme brillantemente- Lassù. No che gabia pressia. „Chi siete?” mi domanderà ”San Pietro. Cataneo Giuseppe, soprannominato Ranocio dai Pietro”. Cataneo Giuseppe, soprannominato Ranocio dai malvagi.” „Professione?”

---

(15) G Rocca, *Sior Tita paron*, op. cit., p. 257.

(16) E.F. Palmeri, *I lazzaroni* p. 442. in E.F. Palmeri, op. cit., pp. 359-454.

„Affamato” „Inoltratevi pure, sono lieto di conoscervi. Potete sistemarvi ne l’ala destra de l’edificio: quarto reparto-restaurant.” Spero. (Mutando tono) Lassù vogio sludrarme quotidianamente. (Mutando tono). Ah la panza del comandatore! ’Na caldiera de taiadele, un rosto de faraone, ’na bòte de recioto de bardolino... (17)

Riguardo la tradizione veneta di fine Ottocento, questa mostra una situazione abbastanza diversa, sia in Gallini, dove il subalterno sa stare al suo posto, si pensi al gondoliere di *Teleri veci* (1877), ma anche a *Serenissima* (1891), sia nello stesso Polotto, autore di tutta una serie di testi didascalici ad uso popolare, e in lingua, come *Il maestro Zaccaria* (1888), dove il buono e povero maestro viene vessato dal direttore cattivo, punito alla fine dall’autorità. O, ancor di più, *La bela vita* (1893) in cui la famiglia povera scivola verso la rovina. (18)

In Rocca l’antagonismo verso il ricco si manifesta apertamente, oltre nel già citato Tita, anche in Guttaperca, il balordo alcolizzato che sfrutta le debolezze di Bastian in *Niente*, o retroattivamente, nel Landi di *Tutto* che, ora ricchissimo commerciante, può permettersi di cacciare dal paese il povero, ora, Gallini ed imporgli un lavoro:

GALLINI (tenta di ridere) - Non ho mai fatto niente: non so far niente. Non conosco alcuno...

LANDI - Ti cercherò un piccolo impiego. Dovrai rassegnarti forse a fare un po’ il bottegaio anche tu. L’ho fatto tanto io, quando passavi per le strade con le pariglie di tuo padre! (19)

Dove chiaramente, siamo nei termini ideologici di *invidia*, da parte del „cattivo” nei confronti del „buono” per una condizione sentita di fatto come superiore. Insomma, di nuovo, lo spettro della decadenza, della caduta verso il basso, l’animalità dei contadini e la rozzezza dei borghesi arricchiti, con sullo sfondo la decadenza inarrestabile della nobiltà, costretta per sopravvivere a repulsive *mésalliance* con la *borghesia* in ascesa. Infatti, la contessa Aurelia sarà costretta, in cambio del matrimonio della figlia col figlio del Landi, a rinunciare

---

(17) E. F. Palmeri, *La fumara*, p. 317. *ibidem*, p.p. 309-388.

(18) cfr. N. Mangini, op. cit., p. 99 e p. 105. Bisogna però segnalare la presenza pure di tutto un repertorio „didascalico” ad edificante nem teatro milanese, di cui fu interprete Gaetano Sbodio, attore prediletto di Bertolazzi e amico/nemico, socio/rivale di Ferravilla. Per i burrascosi rapporti tra i due attori e il loro repertorio nella prospettiva della drammaturgia di Bertolazzi, rimandiano al nostro già citato *Bertolazzi, Sbodio e Ferravilla*.

(19) G. Rocca, *Tutto*, op. cit., p. 15.

all'affetto disinteressato di Gallini. La nobiltà immobile nella contemplazione del passato, parallela alla immobilità storica del contadino, è un altro tema serpeggiante nella drammaturgia veneta, dei *Teleri veci* e *Serenissima* di Gallina che ne tessera l'accorato e nostalgico elogio mentre ne descriveva la morte, a *Nobiltà de undez'onze* (1880) di Ernesto Andrea De Biasio (20), irriverente descrizione di nobili *de undez'onze*, cioè di livello inferiore, che però accettano qualsiasi compromesso pur di difendere il proprio titolo, per quanto spelacchiato. Però, sarà proprio il finale a ridimensionarli, riconducendoli nell'etica borghese del buon senso. Difatti, tutte e due le figlie della nobile Caneveta sposeranno degli onesti e affidabili borghesi mentre il titolato Momolo, meta ambita della Caneveta, poco nobilmente e molto carnalmente sorpreso a far l'amore con la cameriera, finirà, nemmeno molto contro voglia, per sposare proprio quest'ultima. Ricordiamo, al contrario, la feroce opposizione manifestata dal vecchio gondoliere Momolo al matrimonio della nipote col nobile Piero, perchè „Marieta xe fia de barcaroli e la ga da star al so posto”. Nel Novecento le cose cambieranno. In *Scandalo sotto la luna* (1939) di Palmieri, due famiglie della nobiltà più retrograda e reazionaria stanno per celebrare il matrimonio tra i rispettivi rampolli. Ecco come i Ravazzin descrivono essi stessi la famiglia del futuro cognato:

TACHETI. ...afamavano e contemporaneamente si sludravano. I se intripava sin a morire (...)

GASPARO. Verità irrefutabile! De incalcade tremende. Nel Setecento, el bancheto d'un Atilio Silvestri a un marchese de Brescia el xe precipità in tragedia. I se xe dà un'incoconadamagna e bevi, magna e bevi- che Atlio, l'anfitrione, l'é sciopà a tolà sul piato, e do baroni xe crolà qualche ora dopo senza proferire sillaba. Morti intrivelà, a panza piena e co'la lengua a picolon. Orge. Co'le dame che al *dessert* le se cavava le còtole. (A Marina) Del resto, i ritrati dei Silvestri, te li ga visti anca ti. Mas-ci e femene, i xe là gagliardi e rossi, co'le ganasse che le pare fete d'anguria, coi oci spalancà e lustri, da gente ingorda. (21)

---

(20) E.A. De Biasio, *Nobiltà de undez'onze*, Presentazione di Danilo Reato, Filippi, Venezia 1978.

(21) E.F. Palmieri, *Scandalo sotto la luna*, p. 537, in E.F. Palmieri, op. cit., pp. 523-603.

La sposa prenderà il volo con un pittore e, per l'enorme scandalo che ne segue, i conti Ravazzini, per ben ventitrè anni debbono sopportare il bando dell'aristocrazia. Quando, dopo molto tempo, si presenterà la figlia dei fuggitivi, ormai divenuti ricchissimi in America, al mancato suocero balenerà d'idea di un nuovo matrimonio, con uno dei suoi nipoti, che segni il definitivo perdono dei Ravazzin, ma che soprattutto, come scopre Casparo Ravazzin nel finale, gli permetta di mettere le mani sul loro patrimonio. E allora Gasparo, per permettere alla nipote di sposare l'uomo che lei ama davvero, propone un originale affare al principe Silvestri:

GASPARO (...) Sì, ve compro; compro la vostra cosideta protezion. La somma per quei ninnoli dei apartamenti ve la dago mi senza percento, senza cambiali. (...) Questo dovaria essere 'l mestiere de l'aristocrazia al verde: far da tapezzeria col darse a nolo. Ghe xe tanti borghesi che per vantarse i voria avere un nobile a portata de man; ghe xe tanti circoli borghesi che i voria aver un nobile da far citare, ponemo, ne le cronache del *Gazetin*... eben, Ecelenza, la nobiltà al suto la podaria, per un certo prezzo, „onorare” co la so partecipazion ricevimenti de fabricanti, veglioni de impiegati, funerali de comandatori. (22)

E il principe accetta. Con molta meno ironia, il tema produrrà un testo anche nel 1955: *Ca' De Bo* di Enzi Duse. (23)

Se il rapporto col tempo, nel confronto tra ciò che si era e il presente degradante, si presenta profondamente ambiguo, carico di nostalgia ma anche pervaso di lucida consapevolezza dell'ineluttabilità della fine, altrettanto denso di connotazioni contrastanti appare il rapporto con lo spazio, e precisamente con le mura della provincia, misto di recinto claustrofobico e difesa protettiva contro le ansie del *fuori*, minaccioso e sconosciuto. Si pensi a Bastiano (*Niente*) che si accontenta delle briciole della vita come si accontenta di *rosicchiare* i biscotti, senza mai finirli, che vive la vita fuori della sua casa-prigione attraverso il surrogato dei francobolli ma che alla fine, quando gli si presenterà l'occasione di una reale, se pur tardiva e un po' misera, avventura, rifiuterà la ribellione. E il *fuori*, che si introduce con effetti dirompenti in queste piccole esistenze, a volte ignobili, disgregandole

---

(22) *ibidem*, p.. 602

(23) E. Duse, *Ca' De Bo*, Presentazione di Margherita Meneghetti Obici, Filippi, Venezia 1980.

o bloccandole definitivamente, assume spesso i tratti dell'*intellettuale*, meridionale e vanesio, nel caso dei *Se no i xe mati...*, buono ma irrimediabilmente ottuso in *Checo*, virato nei panni eroici dello scienziato-esploratore in *Niente*.

Questa doppia tensione verso l'oltre rispetto alle mura cittadine, emergeva già nell'*Onorevole Campodarsego* di Pilotto, dove Roma diventava terra di fantastiche avventure erotiche per il conte Pio e fonte di inesauribili vizi, *Domus inferi* per i suoi ultradevoti parenti. Del resto, anche nei *Pelegrini* la *cocotte* ricattatrice è nientemeno che tedesca, ma ha teso la sua trappola a Roma, luogo di piacere e di perdizione ma anche sede, oltre che del Papa, del Governo, di quello Stato unitario e laico che nel loro fanatismo i *Pelegrini* non possono riconoscere (24). E difatti, vi subiranno il *martirio*:

MOMI. Lezarè! lezarè. Sapiè che dopo quel'imprudenza dei pelegrini francesi al Pantheon, semo stai ciapai per francesi anca nualtri. A furia de pungi e de peae i ne ga cazzà fin in Piazza Navona, dove che ghe xe tre fontane (...) I ne ga ciapà, e i ne ga butà, quatro ne la prima, quatro ne la seconda e quatri ne la terza e no i ne ga molà fin che no gavemo zigà co quanto fià gavevimo in corpo: Eviva Roma - Capitale d'Italia! Sti fioi de cani de Romani! (25)

Come le mura, che difendono e al tempo stesso impediscono di accedere al divenire del *fuori*, così spesso sono anche gli *avvenimenti* del passato a fissare i personaggi in molte realtà. Checo, tradito dalla moglie, proprio in quell'avvenimento individua l'origine della sua caduta sociale ed esistenziale, da cui non è più risalito, tanto più che il suo nome stesso sembra costringerlo, come una pirandelliana *patente*, a *quel momento* della sua vita, da cui cerca di sfuggire attraverso quasi un atto di magia *omeopatica*, rivendicando un altro *nome*, un'altra definizione che lo riscatti:

CHECO (acido) Ti ridi, ah! Te lo senti ben quello che resta per aria, co se dixè: „Checo?” e rido anca mi. Beco! Checo: beco.

---

(24) Sui difficili rapporti fra teatro nazionale e teatro regionale, cfr. almeno, S. Ferrone, introduzione a *Il teatro italiano* (a cura dello stesso), Vol. V. tomo I, pp. VII-LXIV, Einaudi, Torino 1979.

(25) L. Pilotto, op. cit., p.22.

Anca la guera co l'Austria i ga inventà, perchè nessun se lo desmentegasse, e l'imperator Francesco Giuseppe: Checo beco! (...) Vustu che no sapia che el mondo xè pien de bechi, (...) Anca mi lo son. Son contento de esserlo: ma no voggio che i pensa de podermelo dir cussì, sul muso, senza pericolo de ciapar una legnada! (...) Un dì che gero nervoso, ghe go dà una sberla a un contadin. El gaveva undese fioi, e li gaveva fati vegner tuti in cortivo intorno de mi... „Sior Checo! Sior Checo!” Allora go pensà de scriverghe al fator: „I me ga fato cavalier. Vogio, almanco dai miei dipendenti, esser ciamà cavalier”. Me pareva che fusse facile diventarlo, co' un fià de palanche. (...) (26)

Ma il rapporto con il *passato morto* può tramutarsi anche in rapporto con i *morti*. La tematica funebre emerge chiaramente in *Se no i xe mati* dove viene esplicitata, da una parte dal tema del figlio morto in guerra di Piero, con la imminente presenza della tomba in alto, sui monti, sepolta dalla neve, doppiata poi dal progetto di monumento funebre mai realizzato, nato morto anche lui, di Momi:

MOMI Salo cossa che'l xè? Un buso! Un buso fondo cussì... come na piramide rebaltada, e quatro scalinae, e in fondo, un piccolo altar. E basta. E da l'alto de'l bordo de sto buso, tuti vede: i pol andar zoso... i vien suso per la scalinae bianche, i porta fiori, i li buta... Un buso ne'l mezo de 'l paese, come se 'l ricordo dovesse star in fondo al cuor. No 'na roba che tuti vede, anca chi no vol, anca quei che passa ridendo... destinada a deventar un particolar qualunque. No. No un'ostentazion de 'l paese: un segreto de 'l paese: un buso (...) (27)

Un buco sempre aperto quindi, costantemente in grado di attirare entro le sue viscere i vivi, di condizionarne e modificarne la vita con la sua voragine. Il *risucchio* dei morti nei confronti dei vivi era già stato al centro di un testo di Renato Simoni: *La vedova* (1902) dove una madre ed una moglie si contendevano la memoria del morto. Ma se la moglie riusciva alla fine ad *elaborare il lutto* ed a riprendere una nuova vita, la madre rimaneva fissa nel ricordo del figlio ed in fondo felice di rimanerne l'unica custode. In questo testo Palmieri ha visto una

---

(26) G. Rocca, *Checo*, p. 378 e p. 379, in G. Rocca, *Teatro scelto*, op. cit., pp. 365-390.

(27) G. Rocca, *Se no i xe mati...*, op. cit., p. 242.

anticipazione di *La vita che ti diedi* (1923) di Pirandello (28) e tra le due potremmo allora collocare anche il Rocca de *L'altro amore* (1912), poi *Il primo amore* (1920), con il personaggio della vecchia signora Anna che pretende di tenere legata Marta alla memoria del figlio morto. Ma volendo, per quanto riguarda la tematica funebre, possiamo andare ancora più indietro e precisamente tra il 1888 e il 1901, le date tra le quali Riccardo Selvatico, interrotto dalla morte, elabora un testo che non vedrà mai la luce: *I morti* (29), appunto, scritti per Benini. Qui, uno scultore sposato con una donna molto malata, soffre di una atroce *gelosia* per un amico morto, della cui moglie egli è sempre stato innamorato. Una volta rimasto vedovo sposerà la donna amata, ma stavolta sarà il rimpianto per la propria defunta moglie a bloccarlo, anche come artista. Nonostante un finale di riconciliazione, la lacerazione non sembra comporsi anzi sembra aprire ad una realtà magmatica e problematica, dove le cose non sono mai come sembrano, o comunque hanno sempre più di una spiegazione.

Certo, in Rocca il tema della morte non si spinge così in avanti, in cerca di relazioni col mondo dell'aldilà, ma il senso della *fine*, della dissoluzione che pervade *Se no i xe mati*, con quel continuo sfilare di funerali, attuali o ricordati, quello del figlio di Piero, quello di Piero stesso, quello dell'altro *mato*, padrone del palazzo, che dall'aldilà li costringe ad una seconda malinconica „giovinezza”, resta, inquietante, come il „buso” di Momi. (30)

## MARIATERESA ZOPPELLO

---

(28) Per la scena funebre in Pirandello, cfr. P. Puppa, *Fantasmî contro giganti*, Patron, Bologna 1978, particolarmente alle pp. 17-48.

(29) R. Selvatico, *I morti*, in R. Selvatico, *Commedie e poesie veneziane*, a cura di A. Fradeletto con prefazione e Note dello stesso, Treves, Milano 1910, pp. 145-248; il testo è incompiuto, il finale viene ricostruito da Fradeletto sulla base di note dell'autore. Su *I morti*, cfr. il nostro *La laguna nera di Riccardo Selvatico*, in „Ariel”, n.1. 1992. pp. 89-101.

(30) Il presente saggio è apparso in, A.A. V.V., *Gino Rocca Atti del Convegno nel centenario della nascita.*, Feltre 1993.

## GIOVANNI VAILATI E L'INTERESSE PER LE RICERCHE IN CAMPO MATEMATICO: IL PRELUDIO AL NEOPOSITIVISMO

Non costituisce certo una novità sentir parlare di **Vailati** come precursore del neopositivismo.

A nostro giudizio si possono ravvisare i legami essenziali tra il nostro autore e quella corrente di pensiero nell'interesse per la nuova logica e le geometrie non euclidee, nella critica alla filosofia kantiana, nella battaglia contro la metafisica e nell'analisi del linguaggio.

Ricordiamo brevemente che la nuova logica sorse alla fine del secolo scorso, ricollegandosi alle idee di Leibniz e utilizzando i contributi di studiosi soprattutto anglosassoni dell'ottocento. I primi a trattarla furono Frege, Peano e Schroeder. Più tardi Withead e Russell, sulla base di questi tentativi crearono la nuova logica dei „*Principia Mathematica*”. Si pensò in seguito di applicare la nuova logica alla filosofia, superando la diffidenza dei filosofi, dovuta al suo carattere matematico e simbolico. **Vailati** provava un grande interesse per questi nuovi studi di logica, tanto da affrontare una battaglia accesa con Croce, il quale intuiva che la nuova logica celava un pericolo serio per molte filosofie del passato anche notevoli.

Ora prenderemo innanzitutto in esame quei saggi in cui **Vailati** divulga e commenta, provando un grande interesse, le iniziative di eminenti matematici; iniziative che si debbono ritenere tappe fondamentali nel rivoluzionamento delle scienze formali, che fu poi destinato a recitare una parte essenziale nella nascita e nello sviluppo del neopositivismo. Ci riferiamo al rinnovamento apportato nei fondamenti della scienza dall'introduzione delle geometrie non euclidee.

Il V postulato di Euclide - data una retta ed un punto fuori di essa, esiste una ed una sola retta passante per quel punto e parallela alla retta data-, per il suo difetto di evidenza, si era tentato di derivarlo dagli altri quattro. Ma tutti gli sforzi erano stati vani. Nei primi decenni del XIX secolo Bolyai e Lobacevskij tentarono di dimostrarlo per assurdo, supponendo che per un punto passi più di una parallela alla retta data; in tal modo costruirono una geometria diversa da quella di Euclide, mentre procedevano di teorema in teorema nel tentativo di trovare una contraddizione. Si accorsero così che tutti i possibili teoremi derivabili in tal modo non davano luogo ad alcuna contraddizione; è stato questo il primo passo che ha portato alla

convinzione che un sistema formale non parte da evidenze (assiomi) ma da convinzioni (postulati). Da qui deriverà in definitiva la tesi convenzionalistica dell'empirismo moderno.

La possibilità di geometrie non euclidee comporta una grande rivoluzione della concezione tradizionale in proposito. Per millenni infatti la geometria euclidea era apparsa come il prototipo della conoscenza necessaria ed assoluta, legata ad una struttura oggettiva della realtà (come nel Galilei) o ad una struttura innata nella mente umana (come in Kant). Sorge quindi l'idea che vi siano parecchie concezioni possibili e diverse dello spazio, e non una sola, innata, che debba essere unica. Ugualmente valide sono invece la geometria parabolica di Euclide, la geometria ellittica di Riemann (basata sul postulato che per un punto non passa nessuna parallela alla retta data) e la geometria iperbolica di Bolyai e Lobacevskji (per quel punto passa un numero infinito di parallele).

La contraddittorietà di una di queste geometrie implica quella delle altre due; infatti, sostituendo termini relativi alle diverse geometrie negli assiomi e mantenendo intatta la struttura formale, tutti i teoremi conseguenti restano egualmente validi. La struttura logica è la stessa e i teoremi sono gli stessi dal punto di vista formale; le leggi logiche valgono per tutte le geometrie, in particolare vale l'implicazione. Condizione principale per la validità di un sistema formale è la non contraddizione dei suoi assiomi, mentre è arbitraria la scelta degli stessi. Questa scoperta della geometria ha dato l'avvio ad una revisione anche negli altri campi della matematica, in particolare l'analisi.

Naturalmente **Vailati**, come matematico, provava un enorme interesse per i nuovi progressi della geometria e se ne occupò particolarmente nell'articolo „*Un'opera dimenticata del P. Gerolamo Saccheri (Logica Demonstrativa, 1697)*”, (1) scritti per la Rivista Filosofica, e nella recensione a „*R. Bonola. La geometria non euclidea. Esposizione storico-critica del suo sviluppo*” (2) scritta per il „*Leonardo*”. Nel primo dei due scritti il **Vailati** attribuisce a G. Saccheri il merito di essere stato il principale iniziatore di ricerche geometriche che condussero alla scoperta della moderna geometria non euclidea.

---

(1) G. **Vailati**, *Scritti*, Firenze- Lipsia, 1911, pag. 477-484

(2) op. cit., pag. 726-727

Nell'opera „*Euclides ab omni naevo vindicatus*”, il Saccheri per la prima volta sviluppa ed elabora le conseguenze derivanti dall'ipotesi, che il tanto controverso V postulato di Euclide non fosse vero, fino ad ottenere dei risultati sostanzialmente coincidenti con quelli che, molti anni più tardi, dovevano condurre altri geometri a riconoscere come anche la sua negazione potesse servire di base alla costruzione d'una teoria dello spazio non meno coerente e logicamente corretta di quella euclidea. Tal opera non solo ha esercitato grande influenza nelle ricerche dei geometri contemporanei al Saccheri, ma anche su quelle ulteriori di Bolyai e Lobacevskji.

Comunque lo scopo che si prefigge **Vailati** nel suo articolo è di accentuare l'importanza di un'altra opera di Saccheri, la „*Logica Demonstrativa*”, in qualità di documento degli intimi rapporti tra le scoperte sue nel campo della geometria e le ricerche d'indole logica e filosofica di cui egli si preoccupava già circa quarant'anni prima della pubblicazione dell' „*Euclides ab omni naevo vindicatus*” (3). La „*Logica Demonstrativa*”, comprende quattro parti, ma il **Vailati** vuol concentrare l'attenzione sull'undicesimo capitolo della prima parte, che si riferisce a quel tipo di ragionamento, di cui il Saccheri nella sua opera geometrica doveva poi tentare l'applicazione alla dimostrazione del postulato delle parallele. „Tale tipo di ragionamento è quello che consiste nell'assumere come ipotesi la falsità della proposizione che si tratta di dimostrare, e nel constatare come, anche prendendo tale ipotesi come punto di partenza, non si può che giungere ugualmente alla conclusione che la proposizione in questione è vera”. (4) Argomentazione questa, continua il Vailati, che ha molta analogia con quella designata come 'riduzione all'assurdo', in quanto in ambedue si comincia col supporre che ciò che si vuole dimostrare non sia vero. Però, mentre nell'ordinaria riduzione all'assurdo la dimostrazione si effettua mostrando come in tal modo si arrivi a una conclusione di cui si è antecedentemente dimostrata e postulata la falsità, nel nostro caso invece la dimostrazione risulta dal fatto che, così procedendo, si viene ad ottenere la proposizione stessa che si tratta di provare, dimodochè questa viene a comparire come una conseguenza della sua stessa negazione. L'aver applicato alla elaborazione delle norme della logica scolastica la suddetta forma di argomentazione è ciò che il Saccheri riguarda come uno dei più importanti miglioramenti da lui introdotti

---

(3) op. cit., pag 726-727

(4) op. ci., pag. 479

nella trattazione di tale soggetto. C'è insomma un'esatta corrispondenza tra l'uso che fa il Saccheri del procedimento dimostrativo illustrato nella sua *Logica* e quello che ha poi tentato di farne in geometria per liberarsi dalla costrizione di dover accettare il postulato delle parallele. E il **Vailati** può quindi ben precisare che proprio dalla speranza di dimostrare il postulato delle parallele deducendolo dall'ipotesi della sua falsità, il Saccheri fu indotto a ricercare le conseguenze derivanti dalle altre due ipotesi alternative alle quali la negazione del postulato stesso dava luogo. Così arrivò a risultati destinati in seguito a permettere una scoperta ben più importante di quella che voleva raggiungere, alla scoperta cioè di una nuova geometria, di cui l'antica, che egli stimava tuttavia come la sola vera, non era che un semplice caso, particolare (5).

Nella recensione dell'opera di R. Bonola „*La geometria non euclidea. Esposizione storico-critica del suo sviluppo*” (Bologna, 1906) il **Vailati** torna ad occuparsi dello stesso argomento.

Dal breve saggio si può capire la difficoltà che la nuova scienza incontrava nel venire accettata e il nostro autore nota amaramente che „non si può certo sperare che una pubblicazione di questo genere, (l'opera di R. Bonola), valga a rimuovere d'un tratto quella mancanza di ogni precisa informazione sul carattere e sul significato della geometria non euclidea, di cui danno così spesso prova quelli tra gli scrittori di cose filosofiche che su tale argomento sono costretti a pronunziarsi 'per dovere d'ufficio', voglio dire gli studiosi di filosofia della scienza o di teoria della conoscenza”. (6).

Gli studi di geometria non euclidea rappresentano, a giudizio del **Vailati**, un accrescimento e un trionfo della potenza analizzatrice della mente umana, della sua capacità, cioè, a dissociare, a scindere, a riconoscere come scomponibile e come complesso ciò che i sensi e l'esperienza vogliono far apparire come semplice, indissolubile, indecomponibile, inanalizzabile.

Gli studi e l'interesse che **Vailati** dedicò alla matematica trovano modo di manifestarsi non solo nelle sue analisi storiche, ma anche nella sua partecipazione a convegni e congressi su questa disciplina. Egli ebbe così modo di frequentare e di conoscere, oltrechè di apprezzare, le opere di studiosi che avrebbero influito o sarebbero

---

(5) op. cit. pag. 480

(6) op. cit., pag. 726

stati protagonisti delle nuove correnti filosofiche, in special modo di quella neopositivista.

Un insigne matematico e filosofo, il cui influsso fu notevole sui pensatori neopositivisti, è Bertrand Russell. Di lui **Vailati** conosceva i „*Principles of Mathematics*”, ma non ebbe mai modo di incontrarlo. Dei rapporti tra i due non sappiamo gran che, ma siamo comunque in grado di affermare che il filosofo inglese ebbe parole d'elogio per il nostro autore in un colloquio avuto a Firenze con **Calderoni** e che a riprova della stima per **Vailati**, dopo la morte di questi, diede il suo contributo perchè si potesse provvedere alla raccolta e alla pubblicazione degli scritti stampati su varie riviste.

Al Russell è dedicato il primo articolo che il nostro autore pubblica sul „*Leonardo*” nel 1904, dal titolo „*La più recente definizione della matematica*”, di cui riteniamo utile parlare, perchè contiene i germi di quella che presso i neopositivisti sarà la teoria formale. (7)

La più recente definizione della matematica, inizia **Vailati**, è stata data da B. Russell e consiste nel dire che „La matematica è una scienza nella quale non si ha bisogno di sapere se quello che si dice è vero, e neppure di sapere di che cosa si parla”. (8). E mentre i filosofi delle varie scuole discutono sulla natura delle cognizioni matematiche, se cioè queste siano 'a priori' o 'a posteriori', 'verità necessarie' o 'contingenti', 'analitiche' o 'sintetiche', i matematici, oltre a disinteressarsi di queste questioni, considerano la verità o falsità delle affermazioni del tutto estranea alla sfera delle proprie attribuzioni, una questione, insomma, che non condiziona minimamente l'importanza che essi attribuiscono alle loro ricerche. Le ricerche dei matematici, sottolinea **Vailati** nel medesimo articolo, ben lontane dal determinare quali affermazioni sono vere o false, vogliono vedere quali dovrebbero essere vere se altre lo fossero, „determinare cioè quali supposizioni

---

(7) La teoria formale è la sintassi logica di un linguaggio. Sono formali quelle espressioni, quelle asserzioni, riguardanti una espressione linguistica, che non hanno riferimento al suo significato. Un'indagine formale su un enunciato riguarda i generi e l'ordine di successione delle parole. Es.: 'il libro è nero'; dal punto di vista formale queste quattro parole sono un articolo, un nome, un verbo, un aggettivo. Se invece si precisasse che 'nero' è un colore, non si farebbe un'asserzione formale, perchè ci si riferirebbe al significato del termine 'nero'. In campo matematico, una teoria formale del linguaggio fu studiata da Hilbert nella sua teoria matematica o teoria della dimostrazione. In esse la matematica è trattata come un sistema di simboli, sui quali si opera secondo certe regole, senza riferimento al loro significato, ma soltanto alle operazioni formali alla quali essi vengono sottoposti.

(8) **G. Vailati**, op. cit., pag. 528

occorrerebbe o basterebbe fare per poter giungere a tali o a tali altre conclusioni, o a quali conclusioni si sarebbe condotti se si volessero ammettere tali e tali altre supposizioni". (9) Che queste poi siano più o meno conformi alla realtà, ai matematici interessa ben poco, senza per questo disconoscere la parte che una simile circostanza abbia nel far decidere quali siano le supposizioni delle cui conseguenze vale la pena occuparsi. Però una simile circostanza non è la principale a tale riguardo. La matematica, in virtù delle sue applicazioni alla scienze fisiche e meccaniche, tende ad arricchirsi continuamente di nuove ipotesi, che sono falsificazioni di fatti reali, effettuate per rendere lo studio di essi accessibile ai mezzi che possiede il calcolo e che può mettere a disposizione la rappresentazione geometrica. Tali falsificazioni, lungi dall'assumere la veste di espedienti utili a limitare le nostre facoltà intellettuali, sono invece la condizione indispensabile per qualsiasi specie di attività razionale.

„Quel metodo stesso che si chiama delle 'approssimazioni successive', e che consiste nel correggere gradatamente i risultati di investigazioni teoriche tenendo conto di un numero sempre crescente di circostanze che complicano il fenomeno da studiare, presuppone come preliminare indispensabile un processo inverso, consistente invece nel semplificare artificialmente i fatti che si vogliono sottoporre a studio, spogliandoli della più gran parte dei caratteri che essi effettivamente presentano e cercando di determinare come essi dovrebbero comportarsi se essi fossero quali li supponiamo, cioè se essi fossero diversi da quel che sono". (10)

Le ipotesi così costruite, anche se false, sono accettabili e, di più, servono allo scopo quanto meno sono vere, quanto più cioè sono numerosi i caratteri che riescono a trascurare nella rappresentazione, convenzionale e schematica, che ci danno dei fatti ai quali si riferiscono. Comunque non sono solo questi i casi in cui la preferenza per una data ipotesi matematica sia determinata da motivi non aventi alcun rapporto con la verità o con la maggiore o minore conformità ai fatti reali, e a questo proposito il **Vailati** si riferisce alle nuove ricerche di geometria non euclidea. Con queste ultime, infatti, si riescono a sostituire alcuni assiomi della geometria tradizionale con altri contrari ad essa senza pregiudicare la costruzione di un'altra geometria in sé coerente.

---

(9) ibidem

(10) op. cit., pag. 529

Più difficile risulta a **Vailati** chiarire il secondo, per così dire, „emistichio” della definizione che Russell dà della matematica, cioè che questa è una scienza nella quale non si ha bisogno di sapere di che cosa si parla. Al nostro autore sembra a tal fine conveniente partire dalla nota affermazione di Max Mueller sul linguaggio: „il linguaggio comincia dove le interiezioni finiscono”. (11)

Ebbene, le interiezioni sono, rispetto alle altre parti del discorso, le sole parole sufficienti di per sé ad esprimere uno stato d'animo, un'opinione. Al contrario, i nomi e i verbi per significare qualcosa devono essere uniti in una proposizione. Quando, per esempio, emettiamo il suono „ahi!” non abbiamo bisogno di aggiungere altro per esprimere una sensazione di dolore. Analogamente i suoni „oh!”, „brr!”, „sst!”, bastano da soli a palesare la nostra meraviglia, la sensazione di freddo o il desiderio di ottenere silenzio. Invece, se pronunciamo un nome, tutt'al più indichiamo che pensiamo a un oggetto, ma non ciò che ne pensiamo. Solo eccezionalmente, precisa **Vailati**, „un nome, a causa delle circostanze stesse nelle quali è pronunciato o scritto, acquista, appunto, come le interiezioni, il valore di un'intera proposizione; come per esempio, quando sia indicato sopra una bottiglia il nome del contenuto, o quando si chiami una persona o un animale pronunciando il suo nome.”(12)

Da tutto questo discorso si può concludere che le interiezioni hanno più senso di tutte le altre parole, che per averne uno devono essere inserite in una frase che, s'intende, abbia senso. Le parole che hanno meno senso di tutte le altre sono quelle che sono comparse più tardi nello sviluppo storico del linguaggio; „esse sono le preposizioni, il cui compito è di distinguere le relazioni intercorse tra gli oggetti di cui si parla e che, per indicare qualcosa, devono essere accompagnate dalle parole denotanti gli oggetti tra i quali la relazione in questione intende sussistere”. (13). Se noi pronunciamo semplicemente i termini „accanto”, „sopra”, „sotto”, non diciamo nulla all'ascoltatore e per poter comunicare dobbiamo precisare quali sono le cose di cui intendiamo dire che „l'una è accanto all'altra” o „l'una sopra l'altra o sotto l'altra”. Ora è da tener presente che la parte più importante del linguaggio matematico si compone di segni indicanti appunto relazioni

---

(11) op. cit., pag. 530

(12) ibidem

(13) op. cit., pag. 531

(uguaglianza, disuguaglianza, rapporti di situazione, direzione, grandezza, ecc.) e che nella stessa categoria rientrano anche i segni esprimenti funzioni ed operazioni, poichè anch'essi non possono esprimere alcun fatto o asserzione determinata se non vengono seguiti o accompagnati da altri segni indicanti gli oggetti o le quantità sulle quali l'operazione s'intende eseguita. D'altra parte l'indicazione degli oggetti o del valore delle quantità su cui si opera è appunto ciò che la matematica tende ad evitare il più possibile. (14) I progressi della matematica consistono nel rendere le sue conclusioni il più possibile indipendenti dall'attribuire un valore alle quantità o agli oggetti tra i quali hanno luogo le relazioni che essa considera. „Né questi è ancora l'ultimo limite al quale si spinge l'aspirazione caratteristica della matematica a spogliare quanto più si può di ogni significato i segni e le parole di cui si serve. Assai più avanti nella stessa direzione si va procedendo nelle regioni più astratte e speculative del suo dominio.” (15)

Il **Vailati** intende alludere qui alla teoria delle relazioni di Peirce e alla logica matematica di Peano. Carattere comune a questi due indirizzi, specifica **Vailati**, è il voler liberare le deduzioni matematiche da qualunque appello a fatti riferentisi al significato delle operazioni o relazioni in esse considerate. „Queste vengono definite mediante la pura e semplice enunciazione di un certo numero di proprietà fondamentali le quali, potendo essere comuni ad operazioni aventi i significati più diversi ed eterogenei, sono compatibili colle più svariate interpretazioni dei simboli che figurano nella loro enunciazione.” (16)

Facciamo un esempio: se un fatto A è avvenuto prima del fatto B, e il fatto B è avvenuto prima del fatto C, allora anche il fatto A è avvenuto prima del fatto C; ebbene, tale affermazione risulta vera anche se alla parola 'prima' si sostituisce la parola 'dopo' o 'contemporaneamente'. Così abbiamo enunciato una proprietà comune alle relazioni indicate da ognuna di queste parole, proprietà di cui possiamo ricercare le conseguenze anche senza indicare di quale delle relazioni parliamo. Allora le nostre conclusioni avranno valore per qualunque relazione per la quale detta proprietà si verifichi. Quindi, dato un gruppo di relazioni così definite, cioè che godano di un certo

---

(14) ibidem

(15) op. cit., pagg. 531 e 532

(16) ibidem

numero di proprietà arbitrariamente fissate, il matematico dovrà solo determinare di quali altre proprietà esse potranno godere in virtù delle supposizioni fatte. „Far concorrere a tale determinazione - conclude **Vailati** - qualsiasi concetto desunto e suggerito dall'uno o dall'altro dei tanti significati speciali che le relazioni ed operazioni considerate potrebbero assumere, compatibilmente col sussistere delle supposizioni fatte a loro riguardo, diventa, per conseguenza, altrettanto illecito quanto, per esempio, in algebra il sostituire, in una formula che si tratti di dimostrare, a una lettera un numero o una quantità determinata. Ciò equivarrebbe infatti a togliere ogni legittimità e valore alle conclusioni ottenute, le quali conservano invece tanta maggiore portata e generalità quanto più nell'ottenerle si è fatta astrazione dai significati che potrebbero avere i segni di relazioni e operazioni che vi figurano”.

(17)

Allora tanto più perfetta sarà la teoria quanto più è sviluppata indipendentemente da ogni riferimento agli oggetti o alle relazioni di cui tratta. Al matematico interessa assai poco che esistano o meno delle relazioni in grado di soddisfare le ipotesi da cui si prendono le mosse, cioè che nel mondo in cui viviamo ci siano esempi di relazioni che abbiano le proprietà di cui si occupa di indagare la possibilità.

Come si è potuto vedere, il **Vailati** provava entusiasmo per questi progressi nel campo delle matematiche (da cui partiranno più tardi i neoempiristi) guidandoli con quella competenza derivatagli da una sicura padronanza dei concetti scientifici. Abbiamo fatto finora i nomi di Bolyai e Lobacevskji, ma nei saggi del nostro autore troviamo anche l'attenzione rivolta al più volte citato Peano, a Riemann, Poincaré, Mach, Boole, Hilbert e ad altri scienziati.

Per trovare comunque il vero punto di partenza della nuova logica è necessario riferirci, come è noto, al Leibniz, i cui validi contributi ai primi fondamenti della logica matematica sono ben evidenziati da **Vailati**. (18)

La nuova logica si distingue dall'antica non solo per la forma dell'esposizione, ma anche per l'aumento dell'estensione. Nella logica tradizionale l'unica forma degli enunciati era quella predicativa: es.:

---

(17) ibidem

(18) **G. Vailati**, „La logique Mathématique et sa nouvelle phase de développement dans les écrits de M.J. Peano”, e „Sul carattere del contributo apportato da Leibniz alla logica formale” vedasi in *Scritti*, cit, pagg. 229-232., e rispettivamente, pag. 619-624

Socrate è un uomo; ad un concetto che fa da soggetto si attribuiva uno che fa da predicato e che indica una proprietà del soggetto. Già il Leibniz pensò alla necessità di considerare anche enunciati di forma relazionale: es: A è più grande di B. I progetti di Leibniz trovarono attuazione nella logica moderna.

La vecchia logica considerava predicati anche gli enunciati relazionali, rendendo così impossibili certe inferenze necessarie alla scienza. Prendiamo, ad esempio, il seguente enunciato: A è più grande di B; la logica antica diceva: A=soggetto, "più grande di B"=predicato. Evidentemente a questo modo non si può isolare B dal predicato nel quale B si trova, restando esso unito alle parole "più grande"; di conseguenza, non si potrà derivare da questo enunciato il seguente: B è 'più piccolo di A.' Invece nella nuova logica si definisce innanzitutto la relazione 'più piccolo' come conversa della relazione 'più grande', poi si pone l'enunciato: se c'è una relazione tra x e y, ne esiste una conversa tra y e x. Nel saggio „*Il contributo apportato da Leibniz alla logica formale*”, così si esprime **Vailati**: „Ciò che, delle idee di Jung, (19) Leibniz riporta espressamente, si riferisce tuttavia solo all'analisi e alla classificazione di quelle che egli chiama 'consequentiae asylogisticae', di quelle argomentazioni, cioè, che pur partecipando dello stesso carattere di evidenza e di necessità che spetta alle deduzioni propriamente dette, non sono suscettibili di essere enunciate e dimostrate per mezzo degli schemi della logica sillogistica. Rientrano in questa categoria, in particolar modo, le inversioni di relazioni (per esempio: Se A è maggiore di B, B è minore di A'), le cosiddette 'consequentiae a rectis ad obliqua' (per es. 'Circulus est figura, ergo qui describit circulum describit figuram', 'omne reptile est animal, ergo qui creavit omne animal is omne reptile creavit')” (20). Così, dichiara **Vailati**, il Leibniz, preso atto dell'impossibilità della logica formale ordinaria di rendere ragione del carattere di tali argomentazioni senza modificarne la forma, doveva risalire dall'analisi aristotelica dei processi della deduzione, „a un'altra analisi più generale e più profonda, atta a portare alla determinazione di schemi più comprensivi e più conformi agli atteggiamenti effettivi del raziocinio umano”. (21)

---

(19) **Joachim Jung**, nato a Lubecca nel 1587 e morto ad Amburgo nel 1957, scrisse una „Geometria empirica” e opere di botanica.

(20) **G. Vailati**, *Scritti*, cit., pag. 622

(21) *ibidem*

Concludendo un suo articolo sulla logica matematica (22), il **Vailati** afferma, dimostrandosi in questo un vero profeta, che „on n'est peut-être pas loin, à cet égard, de réaliser la prévision optimiste de Leibniz, selon laquelle la logique mathématique est destinée à provoquer dans ce genre d'études des progrès analogues à ceux qu'a produits, dans les recherches physiologiques, l'introduction du microscope”. (23)

Ed è proprio di Leibniz che **Vailati** sottolinea più volte le geniali intuizioni nel campo della filosofia scientifica ed i contributi essenziali nel campo della logica matematica. Non solo gli attribuì il pieno merito di aver cercato, primo fra tutti, di formulare le condizioni necessarie e sufficienti per l'applicazione della trattazione deduttiva ad un dato ordine di ricerca (24), ma negli scritti logici di Leibniz vide i primi risultati concreti di una logica intesa come scienza, i primi fondamenti della logica matematica. È vero peraltro che il tentativo leibniziano di costituire un 'alphabetum cognitionum humanarum', tentativo a cui Leibniz attese fin dalla „*Arte combinatoria*”, gli si presenta come utopistico, sicchè oggi „il calcolo geometrico e la logica matematica ci inducono a paragonare il suo errore, se pure fu tale, a quello del vignaiuolo che, persuaso dal padre morente che nella sua vigna si trovava nascosto un tesoro, si diede a scavarne e rivoltarne la terra e trovò così, nell'accresciuta fecondità di essa, dei tesori ben più grandi di quelli che aveva veramente sperato di trovare in fondo ai suoi scavi”; (25) tuttavia, il fatto che tra i suoi tesori molti attendano ancora di essere apprezzati da estimatori competenti e più ancora il fatto che molte idee leibniziane sulla logica e sulla teoria della conoscenza comincino a dar segno della loro fecondità, danno al **Vailati** testimonianza „dell'alto posto che spetta al Leibniz nella gerarchia di quegli spiriti magni, che dallo Schopenhauer sono paragonati a quelle stelle fisse tanto lontane dalla terra, che i loro raggi esigono serie di anni o di secoli per arrivare ad essa”. (26)

---

(22) op. cit., pag. 229-242

(23) op. cit., pag. 242

(24) **G., Vailati**, "L'influenza della matematica sulla Teoria della conoscenza nella filosofia moderna; *Scritti*, cit., pagg. 617

(25) **G. Vailati**, L. Couturat. *La logique de Leibniz après des documents inédits*. *Scritti*, cit., pag. 387

(26) op. cit., pag. 388

VAILATI, Giovanni (Crema 1863 - Roma 1909), filosofo e storico della scienza italiano. Allievo e assistente di G. Peano a Torino fino al 1899, insegnò poi nei licei e negli istituti tecnici. Nel 1904 si stabilì a Firenze, dove diede vita alla rivista „Leonardo”, insieme all'amico e collaboratore M. Calderoni e ai giovanissimi G. Papini e G. Prezzolini. La rivista, che fu un episodio caratteristico della vita culturale italiana di quegli anni, era di indirizzo dichiaratamente pragmatista. Le sue ricerche più significative sono quelle sul linguaggio scientifico e filosofico: l'indagine circa l'incidenza delle confusioni linguistiche nella storia della scienza (*Osservazioni su le questioni di parole*, 1899), l'analisi delle metafore attraverso cui viene rappresentata la deduzione (*I tropi della logica* 1905), la disamina delle argomentazioni dilemmatiche (*Il linguaggio come ostacolo alla eliminazione di contrasti illusori*, 1908). Vailati appartiene quindi pienamente, insieme a Peirce, Moore e Schlick al movimento di pensiero che troverà espressioni diverse nell'empirismo logico e nella filosofia analitica. I suoi articoli e prolusioni sono raccolti nel volume postumo degli *Scritti* (1911).

Scuola Superiore di Pedagogia  
"Bessenyei György" di Nyíregyháza

**GIANCARLO COGOI**

## IL PRAGMATISMO IN ITALIA

Il pragmatismo conobbe in Italia momenti di grande popolarità e se ne discusse in larga misura dappertutto; sui quotidiani e sulle riviste culturali, nei circoli filosofici e nelle scuole; nei caffè, ritrovo degli intellettuali impegnati e all'avanguardia.

Il centro di questo moto fu la rivista fiorentina „Leonardo”, su cui trovarono spazio gli scritti dei pensatori che maggiormente aderirono alla nuova teoria.

Negli anni che intercorsero tra il 1904 e il 1907 si sviluppò la gran parte di questo pensiero pragmatistico italiano di prima formazione ed è interessante notare subito come la frattura che divideva i due principali esponenti del pragmatismo americano (Peirce e James) si riflettesse anche sulle interpretazioni che di esso diedero i nostri studiosi più in vista. Si può quindi parlare di un doppio pragmatismo italiano; uno, cosiddetto logico, che riallaccia Vailati e Calderoni alle teorie propugnate da Peirce; l'altro, rappresentato da Papini e Prezzolini e detto magico, che raccoglie e amplifica le tesi in senso irrazionalistico di James.

Afferma il Papini: „Presso noi il pragmatismo dimostrò di dividersi quasi nettamente in due sezioni: quella che si potrebbe dire del pragmatismo logico e quella del pragmatismo psicologico o magico. Alla prima appartenevano Vailati e Calderoni, ai quali moltissimo deve - per quanto i loro scritti siano letti da pochi e da pochissimi intesi - la teoria della scienza e la logica considerata come studio del significato delle proposizioni e delle teorie. La seconda era composta da me e da Prezzolini e noi altri, spiriti più avventurosi, più paradossali e più mistici svolgemmo soprattutto quelle teorie che ci facevano sperare un'efficacia diretta sul nostro spirito e del nostro spirito sulle cose”. (1)

Curiosamente i nostri pragmatisti più noti operarono sotto la comune insegna leonardina, quasi a trascurare le pur palesi disparità di interpretazione.

Una breve disamina dei singoli autori ci darà una migliore idea del pragmatismo nostrano e ci accosterà ad una più facile comprensione di quello papiniano.

---

(1) G. Papini, *Pragmatismo*, Milano, 1913, p.3.

L'esperienza pragmatista del Papini non può essere disgiunta dall'incontro con G. Prezzolini, incontro che trovò per lungo tempo affinità di carattere e di sentimenti, di opinioni e di convinzioni. Li univa la nausea del banale e dell'ordinario, il disprezzo per le buone maniere, l'amore dell'eccezionale. Sentivano entrambi che occorreva far posto alla volontà, tramutare la filosofia in una dialettica di passione, volgere la logica a una sorta di sofistica sottile e capziosa.(2) „Incipit vita nova” è il loro avvertimento, che ben poteva valere per molti della loro generazione. Furono i primi e i più arditi ad avere la consapevolezza di non potersi più riconoscere nei padri, di voler battere vie nuove, svecchiare le istituzioni, rinnegare le tradizioni, opporre miti audaci alle certenze della scienza positiva. Proprio da questa irrequietezza intellettuale, mista al convergere positivo e fecondo delle loro personalità di uomini e studiosi, Papini e Prezzolini trassero alla vita il „Leonardo”. A dar vigore e freschezza alla polemica, Papini e Prezzolini si sarebbero chiamati rispettivamente Gian Falco e Giuliano il Sofista. I nemici da combattere sarebbero rimasti, per tutto il tempo del loro lavoro in comune, principalmente due: il positivismo e la democrazia; ce n'era di che riempire le colonne del giornale e infiammare i discorsi tenuti a Firenze, a Siena e in molte altre città.

Ci sembrano indovinate le parole con cui il critico romagnolo Serra illustra quello che il connubio di amicizia e di critica tra Papini e Prezzolini ha prodotto: „Lasciate pur stare quel che lui e il Prezzolini hanno fatto e guastato nella gioventù e non solo nella gioventù d'Italia da dieci anni in qua; e solo Croce ha fatto di più; lasciate stare anche gli uomini rappresentativi di movimenti e crisi mentali. Ma solamente nelle pagine che hanno scritto, nell'agitazione dei pensieri e nella fermezza delle parole c'è tanto di sciupato e di perduto e tanto di trovato e incominciato, da comporre delle figure che sono singolari oggi e potrebbero riuscire grandi, forse, domani” (3). Invero i due non si trovarono sempre dalla medesima parte, né lo avrebbero potuto e probabilmente neanche voluto. La disponibilità, la mancanza delle impuntature (così frequenti nel Papini), una sorta di scetticismo che riaffiorava dopo l'attacco alle istituzioni e agli uomini, sono tratti caratteristici del Prezzolini e spiegano la sua riluttanza alle credenze assolute, sulle quali si costruisce invece la tematica papiniana.

---

(2) G. Prezzolini, *L'arte di persuadere*, Firenze, 1907.

(3) R. Serra, *Scritti*, Firenze, 1938, vol. I., pag. 342

Papini accentuava ed esasperava la polemica contro la cultura ufficiale, mentre Giuliano il Sofista la conduceva con ironia e ne disdegnava i tratti eroici. Prezzolini non avrebbe mai scritto un „Uomo finito”, ma meglio potremmo trovare il suo gusto ed i suoi atteggiamenti non conformisti nella scelta degli amici, nel giudizio sulla loro opera, nell’organizzazione del proprio lavoro intellettuale.

Divergevano in parte anche sul significato da attribuire al pragmatismo, ma ciò non impediva che Prezzolini guardasse con indulgenza alle forme immaginifiche e alle iperboli talvolta esaltate del Papini e contribuisse anch’egli validamente all’opera di rottura di Gian Falco, indossando gli abiti del ribelle ed impegnandosi in una dialettica aspra e imprudente.

L’accordo tra Papini e Prezzolini venne a coincidere anche con il disagio e la volontà di reazione di entrambi verso la società contemporanea; si trovarono così a battersi contro la pigrizia intellettuale e morale dell’Italia giolittiana, che sembrava dipendere in tutto dagli altri paesi, succube e priva di grandi slanci, intristita da una borghesia indegna del proprio ruolo e da un socialismo più che altro velleitario, senza aristocrazie nè ambizioni di potenza.

Nei suoi tentativi Prezzolini utilizzava il misticismo tradizionale del medioevo, l’arte del persuadere, e guardava con ammirazione all’idealismo romantico; non per nulla si sarebbe sistemato più tardi su posizioni crociane. Se il pragmatismo papiniano può dirsi magico, quello del Prezzolini ebbe rilevante il carattere sofisticato.(4)

„Invece di concludere, tutto è dubbio, io dico: tutto è vero purchè lo voglia. L’uomo può essere il creatore delle sue verità. (5)

„Le parole ci aiutano a trasformare la vita... le cose, attraverso la parola, diventano più grandi: il suo contatto le nobilita... ci pungiamo con uno spillo? eccoci degli eroi... non potendo avere una regalità sul serio ce ne siamo fatta una di fiato” (6). In definitiva il connubio di lavoro e amicizia del Prezzolini con il Papini in seno al pragmatismo risentì del carattere dilettantesco dei loro studi e in larga misura fu considerato solamente nel suo aspetto di polemica violenta e immaginosa.

---

(4) G. Prezzolini, „Il mio pragmatismo,” „Leonardo”, III, 1905 aprile, pag. 4. e segg.

(5) G. Prezzolini, „Scetticismo e Sofistica”. „Leonardo”, I, 1903 dicembre, p.9. e segg.

(6) G. Prezzolini, „Elogio delle parole”, „Leonardo”, II, 1904 marzo, p.19.

Sull'altro fronte del pragmatismo italiano troviamo il metodologo lombardo Giovanni Vailati e i suoi rapporti di collaborazione con il Papini possono senza dubbio illuminarci sul pensiero dello scrittore toscano. Abbiamo già rilevato la distanza tra i due atteggiamenti: quello logico interpretato dal Vailati e fedele al discorso scientifico, l'altro, papiniano, estroverso e addirittura taumaturgico. Cosa poteva insomma legare le avventure intellettuali del Papini all'esercizio analitico, al positivismo critico del Vailati? La simpatia personale c'entrava senz'altro per qualcosa. Le lettere, dove scorrono abbondanti gli elogi e sono poche le obiezioni, e sempre in termini indulgenti, lo dimostrano; al pari dell'affetto e della stima che sempre Papini tributò a Vailati (7). Ma l'amabilità del carattere non basta a spiegare la continuità e la fedeltà di un rapporto. C'erano anche dei motivi più profondi, che si riferivano alla battaglia da impegnare contro un certo tipo di cultura ed inducevano entrambi a transigere sulle reciproche discordanze. Non capiremmo altrimenti l'amicizia del Vailati verso i leonardiani mistici e specialmente nei riguardi del Papini, che gli fu rimproverata quasi fosse da addebitarsi ad una sorta di inintelligenza filosofica. In realtà, Papini gli fornì l'appoggio per dar vita ad un'opera di rottura, per sprovvincializzare l'ambiente e allargare il nostro orizzonte speculativo ancora fermo al kantismo e allo spiritualismo.

Si trattava di impedire le tendenze alla chiesuola, di riparare alle carenze dell'istruzione e dell'organizzazione scolastica, di mostrare il carattere mitologico dell'Italia etrusca o pelasgica che il Gioberti aveva posto a premessa ideale della nostra rinascita.

Secondo il Garin il pragmatismo del Vailati „pose uno dei problemi essenziali della riflessione contemporanea: reagire contro l'intellettualismo senza sacrificare i diritti della ragione, costruendo una filosofia che sia veramente il commento continuo di ogni umana attività.” (8)

E in vista di tali prospettive niente si sarebbe potuto rivelare più congeniale del frastuono del „Leonardo”, pur se il Vailati si sarebbe adoperato di smorzarlo, poco a poco sostituendolo con una

---

(7) G. Papini, *Pragmatismo*, cit., pag. 6. Ci pare degno di rilievo il passo di Papini, relativo ai rapporti intercorsi tra lui e Vailati, che riportiamo: „Avrei voluto, se non mi seccasse far dediche, consacrare questo libro alla memoria del mio carissimo G. Vailati, che mi fu amico, fratello e maestro e al quale debbo di certo quel poco di buono che vi può essere nelle pagine che seguono... Raccomando più che posso la lettura del volume di Scritti, Firenze, Seeber, 1911, che contiene tutta l'opera del Vailati.

(8) E. Garin, „Leonardo”, XV, 1946, p. 208

attività meno rumorosa. Non importa se poi questo programma non riuscì a realizzarsi secondo le intenzioni, dal momento che l'esperienza pragmatista del Papini decadde infine nell'irrazionalismo più deteriore e che il suo insegnamento non mise capo a scuola o istituzione alcuna. Qui resta per noi comunque fissato come l'alleanza dei due pragmatismi non si possa confinare solo ad un piano psicologico, ma faccia riferimento ad una situazione oggettiva.

Il pragmatismo del Vailati urtava contro un ambiente che resisteva decisamente ai mutamenti e quindi gli si rivelò oltremodo vantaggiosa la disponibilità offerta dalle pagine del „Leonardo”. Nella rivista del „mago” fiorentino c'era spazio per una iniziativa che consentisse in modi liberi e non compromessi con circoli accademici una circolazione delle idee e un lavoro collaborativo prima sconosciuti in Italia. Riportiamo alcune parole del Vailati: „Non è certo uno dei minori meriti del „Leonardo” quello di aver stabilito delle linee di comunicazione e di aver provocato degli scambi di idee tra cultori di studi filosofici appartenenti alle regioni e ai climi intellettuali più diversi e lontani, tra logici ed esteti, tra matematici e mistici, tra biologi e poeti”. (9)

Ed erano proprio questi scambi a rimettere in gioco le categorie tradizionali, a proporle affinché si riuscisse a trovarne di nuove da analizzare e utilizzare, a suggerire rapporti e differenze sfuggiti alla mentalità metafisica. Sono stati appunto questi i meriti della polemica condotta da Papini che rese possibile la relazione di lavoro con il Vailati. Vi era cioè un interesse reciproco a spingerli verso un colloquio in grado di trascurare i dissidi esistenti. Il Papini avvertiva la maggiore coerenza logica e sistematica dell'amico, ne rilevava il pensiero ordinato, puntuale, analitico; comprendeva che Vailati rappresentava l'altra faccia del pragmatismo. Una faccia, oltretutto, che gli consentiva in ogni momento un incisivo confronto col proprio estro, e che sempre gli avrebbe offerto l'unità di misura onde valutare le sue intemperanze. D'altro canto Vailati ammirava l'indiscutibile vivacità, l'odore di libertà e di individualità che emanavano le opere e la personalità di Papini; vedeva in lui la realizzazione di un pensiero liberato dagli obblighi e dalle convenienze, giungendo a gustarne e giustificarne persino gli eccessi.

---

(9) G. Vailati, *Scritti*, Firenze 1911, p.691

Osserviamo per inciso che per entrambi non si proponevano molte alternative e nessuna migliore; fu dunque di giovamento a tutti e due il periodo trascorso assieme; per questo non intendiamo immiserire nel solo tornaconto l'origine e la funzione della loro vicinanza in quegli anni.

In una pubblicazione apparsa su la „Voce”, il Papini crede di individuare la chiave di interpretazione degli scritti del Vailati nel loro continuo riferirsi allo studio del metodo; le sue parole ci servono per meglio comprendere la reale distanza tra i due pensieri.

„Per lui (Vailati) insomma la filosofia era piuttosto un riflessivo perfezionamento dei mezzi che un correre precipitoso o un volare affannoso verso i fini. Da tutti i suoi scritti se ne potrebbe trarre uno solo ben ordinato e legato, che avrebbe per titolo: „Gli strumenti del pensiero”. Il filosofo, secondo lui, non era chiamato a sviscerare i segreti del cielo e della terra, a metter su impalcature di sistemi o a piantare cartelli con tanto di „verboten” a tutte le svoltate della vita. Il filosofo invece dovrà essere semplicemente un ripulitore perfetto degli errori che perpetuamente ritornano; un raffinatore e miglioratore degli strumenti del pensiero (linguaggio, logica,...), dei quali abbiamo sempre bisogno qualunque sia il fine che ci proponiamo” (10).

Viene qui descritta l'altra visuale del pragmatismo italiano, che ci porta ad una concezione della filosofia come distinta dalle altre scienze in quanto il suo compito non „sta nel fare delle scoperte ma nel prepararle, e nel provarle, nel farle fare, contribuendo con l'analisi e la critica, con la discussione a sgomberare la via che ad esse conduce e fornendo i mezzi e gli strumenti (organi) richiesti per superare gli ostacoli che rendono difficile progredire in essa.” (11)

Secondo Vailati dunque per intraprendere una buona filosofia abbiamo bisogno in primo luogo di una terapeutica mentale, cioè di un perfezionamento sottile e paziente degli strumenti del pensiero; in pratica di uno studio attento dei metodi. Lontano dai sofismi del Prezzolini e dalle estrapolazioni del Papini, egli afferma che ogni questione vera è tale solo se è risolvibile, e per questo rifiuta i vari positivismi dell'inconoscibile e dell'ignoto, e l'agnosticismo in genere. Ciò che propugna, al contrario sono adeguati esami della logica e del linguaggio, il perfezionamento della logica formale, maggiori studi sull'uomo, sulla sua anima, sui vari problemi connessi alla sua educazione.

---

(10) G. Papini, *Filosofia e Letteratura*, 1961, p. 659

(11) G. Vailati, op. cit., pag. 352

Mentre conduce il Papini alle pratiche dell'occultismo, il pragmatismo lo riporta invece verso la realtà concreta e la scienza, che egli ritenne di veder affiancata alla filosofia. „E alla mancanza di solida educazione scientifica e di qualsiasi allenamento a quelle argomentazioni precise e a quell'ordine rigoroso che le ricerche positive esigono, che va attribuita quella caratteristica verbosità e quella imprecisione di linguaggio e di pensiero, che tanto spesso i critici stranieri rimproverano ai nostri scrittori di filosofia, insieme ad altri difetti non meno deplorabili”. (12)

Vailati non voleva comunque fare della filosofia il giudice delle questioni inerenti alle scienze particolari, ma intendeva ammettere che il compito dei filosofi era appunto una analisi critica delle nozioni più generali e astratte usate nelle varie scienze. La filosofia per lui era una determinazione di relazioni, la scoperta di rapporti, e si duole che molti filosofi, per la mania di generalizzare a oltranza, fossero indotti facilmente a sostituire nelle loro valutazioni i mezzi di cui servirsi per conoscere i fini in vista dei quali quei mezzi erano stati escogitati.

Niente di meglio, per concludere, che una riflessione generale di Papini sulle speculazioni del Vailati: „Egli voleva una filosofia che stesse in contatto da una parte con le scienze (positivismo) e dall'altra con la vita (pragmatismo); ma senza esagerare il valore di quelle, anzi riconoscendone il carattere provvisorio e convenzionale e senza neanche lasciarsi fuorviare dai criteri troppo utilitaristici dell'altra. Per sfuggire a questi pericoli, una vigilanza continua intorno agli strumenti del pensiero e un travagliarsi per renderli più adatti a qualsiasi scopo. Il filosofo deve fornire i mezzi migliori e lasciare agli altri la scelta dei fini. Il neutralismo, oltre il prometeismo (previsione), fu una delle note essenziali del pensiero del Vailati, che rifuggì sempre dalle soluzioni dogmatiche. Partendo da questi principi, tutto quanto gli si organizza intorno: osservazioni di logica e di terminologia della scienza e sulla struttura del linguaggio. E infatti nell'ultimo anno della sua vita il Vailati aveva composto, incitato da chi scrive e aiutato da N. Calderoni, il primo capitolo di un manuale del pragmatismo che sarebbe stata l'unica opera sua vasta e sistematica. Ma la morte l'interruppe...” (13)

---

(12) op cit., p: 417

(13) G. Papini, op. cit., p. 665

Appunto Mario Calderoni fu una tra le figure principali vicine al Papini nel suo periodo di impegno pragmatista ed insieme uno degli esponenti maggiori degli analisti. L'incontro del Papini con il Calderoni non fu facile ed anche dopo lo scioglimento dei loro rapporti di lavoro non rimane completamente privo di screzi. Indicativa una lettera del Calderoni in data 15 ottobre 1903: „Mi sono trovato varie volte con Papini, ma non posso dire di aver trovato la sua compagnia nè molto piacevole nè molto stimolante. Al contrario: egli mostra come in filosofia sia difficile discutere senza... già essere d'accordo”.

Più in particolare il Calderoni non ammetteva si scendesse a dei compromessi e la regola del Peirce, se andava allargata nei suoi usi, non consentiva interpretazioni o voghe irrazionalistiche. Invero il Papini non poteva dirsi un epigono estremamente ortodosso e coerente, se è vero che ammoniva i critici a non sorvolare sulle idee del Calderoni, nelle quali era da vedere la continuazione e il perfezionamento di una delle grandi correnti della filosofia, ossia dell'empirismo inglese.

Secondo Calderoni la regola metodica in grado di mettere ordine nei nostri discorsi faceva capo a Peirce e avvertiva che l'idea di un oggetto era quella dei suoi effetti sensibili e perciò bisognava attenersi all'analisi di tali effetti e della loro portata pratica. Proprio su questo punto la sua polemica con il Papini era assai decisa, poichè il „mago”, invece di segnalare le esperienze particolari a cui rimandava il significato e la verità delle sue asserzioni, si affidava in ogni caso alla volontà del singolo.

Indubbiamente le loro posizioni rimasero quasi sempre lontane ed in ogni scritto del Calderoni troviamo l'invito a tener presente il crescente specialismo della ricerca, l'esortazione alla serietà professionale e al lavoro collaborativo. Egli reagiva alla disinvoltura del Papini, che gli sembrava riconoscere il valore pragmatistico delle idee generali e della logica, ma nello stesso tempo gridare addosso ai logici e presagire l'avvento di una filosofia in grado di fare a meno delle idee generali. Invece, diversamente da quelli che, come il Papini, trascuravano lo studio delle scienze per preparare nuove forme di irrazionalismo, egli concepiva la filosofia come una serie di indagini opportunamente delimitate nell'estensione e ordinate secondo i criteri della migliore tradizione empiristica.

Papini, comunque, che aveva conosciuto Calderoni nel 1904, non appena fu direttore del „Leonardo”, lo volle avere al suo fianco,

dimostrando in tal modo di riconoscere quella comunanza di intenti se non espressioni che caratterizzò sempre i nostri primi pragmatisti.

Insistiamo ancora un attimo sul pensiero del Calderoni, perché chiarisce la posizione del particolare pragmatismo del Papini.

Diversamente da Gian Falco e da Giuliano il Sofista, il Calderoni si distingueva per una paura di pensar male, cioè di cascare nei tranelli delle argomentazioni, di immischiarsi negli esercizi linguistici. Nonostante ciò, lasciò una vasta opera di scrittore, e scrisse di psicologia come di morale, di filosofia del diritto come di economia politica; sempre dimostrando comunque un notevole rigore unito all'esattezza, una onestà mentale spinta sino quasi alla mania.

Era infatti convinto che in generale si pensasse male o che addirittura non si sapesse pensare, e gli piaceva affermare che molto probabilmente gli stessi pensatori professionali avrebbero raggiunto migliori conclusioni preoccupandosi di ripulire e di rifare gli arnesi logici ed i vari simboli di cui erano soliti servirsi. Secondo le sue vedute, proprio attraverso una simile cura si sarebbero più facilmente scoperti nuovi lati delle vecchie questioni e ne sarebbe risultato dimostrato il non senso dei problemi detti insolubili; e per di più si sarebbe potuto considerare altre questioni più importanti e più concrete. (14) Lo attirò fin dall'inizio la filosofia del diritto e la sua tesi di laurea, pubblicata nel 1902, trattò tali problemi sotto il titolo „La scienza positiva e i postulati del diritto penale”. Più importanti sono poi le applicazioni che del principio economico della „utilità marginale” seppe fare nella morale e a questo proposito resta prova migliore il suo libro „Disarmonie economiche e disarmonie morali”, uscito nel 1906 come sviluppo di un articolo pubblicato sul „Leonardo”. Ma l'opera migliore sarebbe forse riuscita quella sul pragmatismo, a cui lavorò lunghi anni e della quale ci restano le polemiche leonardiane e alcuni capitoli pubblicati sulla „Rivista di Psicologia”. Il pragmatismo, infatti, corrispondeva in larga misura a quella tendenza del suo spirito che lo portava a una perfetta revisione e verifica dei mezzi e dei valori della conoscenza. Filosofia era infatti per lui, come per Vailati, piuttosto metodo di ben pensare che palestra di vuoti esercizi mentali o occasione di grandi intuizioni del

---

(14) I due volumi degli *Scritti* di M. Calderoni uscirono, a cura di O. Campa e con una prefazione di Papini, a Firenze nel 1924 per le edizioni de „La Voce”. Lo stesso Papini consiglia un buon saggio sul pensiero del Calderoni ad opera di J.F. Renauld, „L'oeuvre inachevée de M. Calderoni”, apparso sulla „Revue de Metaphysique et de Morale”, XXV, Paris, 1918, da p.218 a p. 231

mondo. A lui premeva insegnare le cautele e gli accorgimenti per giungere a proposizioni pensate, ed appunto in questa direzione individuava la funzione del pragmatismo. Anche per questo accettava con ben diverso entusiasmo le tesi del Peirce rispetto alle esagerazioni fideiste di James, rivendicando per questa via il disinteresse e la prudenza della ragione. La sua onestà mentale, infine, gli permetterebbe tuttavia di riconoscere anche l'influenza del sentimento nella filosofia, mettendone in guardia chi vi scorgeva soggetto, allo stesso modo in cui riconosceva l'arbitrio nella scienza col delimitarne i confini e mostrarne le ambiziose generalizzazioni.

Nel complesso il pragmatismo ebbe in Italia una sorte abbastanza singolare, infatti al suo apparire godeva di un certo credito e di qualche successo per merito della foga dei mistici, mentre la validità di corrente filosofica gli fu definitivamente riconosciuta solo molto più tardi ed in forza delle analisi epistemologiche di Calderoni e Vailati.

Agli inizi del secolo il pragmatismo godeva soprattutto dell'etichetta di antipositivismo, ma insieme pure di movimento che nasceva dallo svolgimento dei motivi positivistic. Scriveva il Morselli: „Ebbene, dopo tutto, ci riuscirebbe facile dimostrare che il pragmatismo, nel quale pare finalmente acquetarsi la turbolenza generale dei leonardiani, è una derivazione pressochè sistematica e, in taluni riguardi, abbastanza ristretta del positivismo. Al quale, almeno in Italia, spetterà il vantaggio di essere stato eclettico, di avere preso il buono là dove si trovava, senza feticismi nè per Comte, nè per Spencer, nè men che mai per Büchner, restando un positivismo a maglie larghe, unicamente rivolto a studi pratici, conscio che la filosofia è nulla se non è vissuta nelle istituzioni culturali e negli organismi civili, se non è derivata dalla vita sociale e individuale”.

(15)

Invero i pregi invocati dal Morselli al positivismo (e cioè il suo tono eclettico) erano dei difetti e favorivano i furori di Papini, scoraggiando nello stesso tempo le chiarificazioni di metodo e di formule tentate dai pragmatisti logici. In realtà mancava l'appoggio dei positivisti all'„epochè” delle credenze assolute operata da Vailati; ed anzi le sue ricerche delimitate al campo della matematica e dell'epistemologia, non sorrette dalla forza istituzionale di una scuola,

---

(15) L. Morselli, „Rassegna di Filosofia Scientifica”, XXIII, n. 45, lug. ott. 1906

facevano l'effetto di un capitolo trascurato, specie se confrontate con i disegni universali della filosofia e con la tendenza alle grandi sintesi, che i positivisti dimostravano di non voler ancora abbandonare. Ed un censore del Vailati non sapeva dir altro che „Egli non vuol offendere la religione; apparisce quasi neutro, uomo di studio, che a priori di ogni scuola, sciolto dai sistemi filosofici, cerca la verità... Non si può raccogliere dal libro quale sia la scuola da lui seguita, o quale sistema intenda inaugurare; non si può dire un novatore, non un apriorista, né semplicemente aposteriorista, non un semplice critico; lo dissero ultimamente pragmatista, ma tale non apparisce; è uno studioso, un ingegno potente che vede, scruta, accetta, ripudia...”(16)

Il pragmatismo logico si configurava apertamente come un fenomeno di „élite”, manchevole anche di radici profonde in seno alla nostra cultura e sorto in una situazione intellettuale che tendeva ad esasperare i conflitti tra le scuole, a caricarsi delle tensioni e delle contraddizioni della realtà sociale.

La scarsa incidenza culturale dei logici, comunque, non si può giustificare solamente con le difficoltà che sempre incontra un atteggiamento innovatore; vi era bensì una certa loro riluttanza a storicizzare in modo adeguato la loro posizione di rottura e a chiarire in un linguaggio semplificato le premesse del loro lavoro filosofico. Caratteristiche queste in maggior misura accentuate dalle intemperanze dei mistici, che irridevano alle verità scientifica e mettevano in caricatura gli avversari da combattere.

Le principali caratteristiche della diffusione delle idee pragmatiste in Italia evidenziano appunto l'inclinazione, da parte del contesto culturale che le accoglie, a non capire nella giusta misura la funzione e l'originalità dei logici, i motivi che li spingono a criticare la cultura ufficiale senza per questo posare a iconoclasti. La filosofia, è chiaro, non si affida soltanto all'ordine e alle dimostrazioni; essa può anche imporsi, agendo entro una certa area di cultura, per ciò che demolisce con violenza o si limita a suggerire, per ciò che riesce ad esprimere delle inquietudini di un'età e di una generazione.

Brevi cenni bio-bibliografici sugli autori a cui si è fatto cenno sopra. I dati sono ricavati da G. Milano, *Le riviste italiane letterarie e politiche dal 1903 al 1926*, Firenze, 1974.

---

(16) A. Cappellazzi, *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, n. 2, 1911, p.272

Giovanni Papini nacque a Firenze nel 1881. Non seguì un corso regolare di studi; negli anni 1902-1904 fu bibliotecario del museo di antropologia di Firenze. Ebbe una vasta attività come collaboratore e fondatore di riviste e come scrittore. Morì nel 1956. Numerose e di vario argomento sono le sue opere, fra le quali ricordiamo: Il crepuscolo dei filosofi, L'uomo finito, Storia di Cristo, Sant'Agostino, Dante vivo, Lettere agli uomini di Papa Celestino VI, Giudizio universale.

Giuseppe Prezzolini nacque a Perugia nel 1882. Fu autodidatta, collaborò a molte riviste e fondò la „Voce”. Interventista, prese parte alla prima guerra mondiale. Ha insegnato anche alla Columbia University a New York. Ha pubblicato parecchie opere, fra le quali ricordiamo Vita intima, Il cattolicesimo rosso, La teoria sindacalista, Giovanni Amendola, La vita di Niccolò Machiavelli fiorentino, Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1902 al 1932, Repertorio bibliografico della storia e della critica della letteratura italiana dal 1932 al 1942, L'italiano inutile.

Giovanni Vailati nacque a Crema nel 1863. Laureato in ingegneria e in matematica, insegnò in vari istituti superiori e medi. Ebbe incarichi di carattere pubblico. Lasciò scritti di matematica, di scienze, di filosofia e di psicologia.

Mario Calderoni nacque a Ferrara nel 1879 e si laureò in Legge presso l'Università di Pisa. Insegnò in seguito Filosofia morale presso gli atenei di Bologna e di Firenze. Morì ad Imola nel 1914. La maggior parte dei suoi scritti, di carattere filosofico, fu raccolta e pubblicata, con prefazione di Papini, nel 1924.

Scuola Superiore di Pedagogia  
"Bessenyei György" di Nyíregyháza

**GIANCARLO COGOI**

## LA VOCE DI CLAUDIO MONTEVERDI UNA VITA ATTRAVERSO LE LETTERE

Il 28 novembre 1601 Claudio Monteverdi scrive al duca Vincenzo I Gonzaga una lettera che è la prima di quella lunga serie di lettere che sono pervenute fino a noi e che accompagnano la vita e l'attività del compositore fino al 1643 (1). Monteverdi si affretta a chiedere il posto di direttore di musica presso la corte mantovana, rimasto libero per la morte di Benedetto Pallavicino, avvenuta due giorni prima. La richiesta è scritta con la debita umiltà e con le formule di prammatica, non però senza una certa sicurezza di sé, di chi è cosciente del proprio valore e dei suoi meriti per conseguire quel titolo:

*„S'io nom coressi a chiedere alla bona grazia di Vostra Altezza Serenissima con la propria voce, in questa occasione de la morte del Pallavicino, il titolo che già il signore Giaches (2) aveva sopra la musica, forse che a mio cordoglio la invidia ne li effetti (3) altrui potrebbe, più oratoriamente che musicalmente, con sifatti modi apparenti (4) adoperarsi che, macchiando la bona mente de l'Altezza Serenissima Sua verso di me, li potrebbero dar a credere che ciò nascesse da qualche temenza de inabilitate mia, o da qualche troppo credere di me stesso, che perciò me ne stassi aspetando ambiziosamente quello che doveva (come debole servitore che sono) con particolar umiltate dimandar affettuosamente e cercare; né parimente, se non cercassi di più aver occasione di servir alla Altezza Serenissima Sua, tano più quanto che Ella si rapresenta, averebbe particolar argomento di lamentarsi giustamente d'una negligente servitù mia e, insieme, il mio debole sapere a bone conclusioni (5) non cercandole maggior adito di mostrarsi al finissimo gusto del udito Suo ancora ne' motetti e messe valere qualche poco, potrebbe di me lamentarsi con giusta causa.”*

---

(1) Vedine la nuova edizione critica, de me curata, nella collezione *Studi e Testi per la Storia della Musica* dell'editore Olschki di Firenze

(2) Giaches de Wert (1535-1596)

(3) azioni, fatti

(4) appariscenti

(5) il mio sapere debole a conseguire buone conclusioni

La richiesta fu accettata e Monteverdi, nell'aprile del 1602 ricevette dal duca anche la cittadinanza mantovana. Infatti, cremonese di nascita, aveva lasciato la città natale appena ventiduenne, nel 1590 o 91, per venire a Mantova come violista di corte. Più tardi viene menzionato come cantore e maestro di canto e poco dopo si presenta anche come compositore, offrendo al duca, nel 1592, la sua terza raccolta di madrigali.

Nel 1595, come appare dalla relazione di Francesco Cardi, cronista delle tre campagne effettuate dal duca in Ungheria contro i Turchi, „il signor Claudio Monteverdi, maestro di cappella, con cinque musicisti” accompagna il duca Vincenzo I a Visegrád. Questo viaggio faticoso e scomodo viene poi rinfacciato al duca in una lettera del 2 dicembre 1608:

*„...la fortuna mia àuta a Mantoa per dieci nove anni continui m'ha dato occasione di chiamarla inimica a me e non amica, perché: se dal serenissimo signor Ducca m'ha favorito d'esser agraziato di poterlo servire in Ongheria, m'ha disfavorito anco con farmi avera una gionta di spese che la povera casa nostra quasi ancora ne sente di quel viaggio...”*

A Mantova Monteverdi si era sposato nel maggio del 1599 con Claudia Cattaneo, cantatrice di corte, figlia di Giacomo Cattaneo, suo collega più anziano, anche lui violista, nella casa del quale Monteverdi abitava fin dai primi anni del suo soggiorno mantovano. Del suo matrimonio parla poco, lo menziona alcune volte dopo la morte di Claudia (1607), ma con fredda obiettività, mai con una espressione affettuosa nei confronti della moglie, anzi, alcune espressioni fanno quasi pensare che si fosse trattato di un matrimonio forzato

*...matrimonio fatto con particolar consenso del serenissimo signor ducca Vincenzo... (28 dicembre 1610), ... pur ne fu cagione del matrimonio mio il signor ducca Vincenzo... (6 novembre 1615).*

Da questa unione erano nati due figli, Francesco Baldassarre (1601) e Massimiliano Giacomo (1604). L'educazione dei figli graverà sempre su Monteverdi e rimarrà per lui un problema di coscienza fino alla vecchiaia:

„Spinto dalle molte spese che mi conviene fare per servizio deli miei duoi filioli, desiderando che imparano lettere e si levino (6) nel timor di Dio e onor del mondo, ché, per questi rispetti tanto necessari sempre mi è convenuto mantenerli con il loro maestro in casa mia, che tra li uni e l'altro mi sono costati passa ducento ducati al'anno... (6 novembre 1615)

...Tacio il capo de'filioli, perché parlando con Vostra Signoria Illustrissima, che è ancora Lei (7) padre di familia, sa benissimo che riguardo bisogna che abbi un padre che ha desiderio e che deve per legge di natura avere, per onore di sé medesimo e de la casa che resta adietro (13 marzo 1620)

Per il figlio minore chiede una raccomandazione alla duchessa perché possa ottenere un posto nel collegio del cardinal Montalto:

„... Egli è statto sotto sempre ad ubidienza de precettori che l'hanno mantenuto e nel timor di Dio, e nella buona continuazione de'studi. Pensando io alla sua vivezza e alla libertà licenziosa de'scolari, per mezzo dela quale cadono molte volte in male compagnie, che poi li distolgono dal dritto camino con molto dolore de'padri e perdita grandissima de'detti filioli... (7 agosto 1621)

Dopo che Massimiliano ha finito gli studi, Monteverdi scrive una lettera di raccomandazione a Striggi, da cui traspare la fierezza del genitore:

„Il presente lattore è un mio figlio, qual già quattro anni sono, ebbe in grazia da Madama Serenissima (8) un loco nel Collegio Mont'Alto in Bologna per studiare. Ora, adottorato in medicina, è venuto a Mantoa apostata per rendere quelle grazie maggiori che deve a'serenissimi Padroni, e insieme per farsi conoscere loro umillissimo servitore e vassallo "(19 marzo 1626)

Sulla situazione e lo stato d'animo di Monteverdi a Mantova ci informa una lettera del 2 dicembre 1608, in cui Monteverdi chiede di

---

(6) crescano, siano allevati

(7) il destinatario di questa lettera è Alessandro Striggi jr., padre di undici figli, cancelliere della corte, librettista e amico di Monteverdi

(8) Caterina de'Medici, moglie di Ferdinando Gonzaga

essere liberato dal suo impiego presso la corte, dove non veniva pagato bene e in tempo e non era stimato secondo le sue qualità: con una geniale formula retorica e con una scaltrezza finissima egli scarica il suo senso di umiliazione e di disperazione sulla cattiva fortuna che lo perseguitava a Mantova, discolpando così formalmente il duca, contro il quale è in realtà diretta l'invettiva:

*„... la fortuna mia àuta a Mantoa per dieci nove anni continui m'ha dato occasione di chiamarla inimica a me e non amica, perché: (...) se mi ha fatto favore in farmi avere occasioni tante e tante d'essere adimandato da Sua Altezza Serenissima, mi ha anco fatto questo danno che il signor Ducca sempre m'ha parlato per faticarmi e non mai per portarmi qualche allegrezza d'utile; e se finalmente (per non essere più longo) m'ha favorito in farmi credere d'avere da Sua Altezza Serenissima una pensione de cento scudi di moneta di Mantoa sopra al capitaniato della piazza (9), m'ha disfavorito poi anco, ché, finite le nozze, più non sono statti li cento scudi, ma solamente settanta, con perdita dela adimandata occasione e con perdita deli denari delli mesi scorsi, quasi forse meraviliandosi che fossero troppo il cento scudi, li quali poi, aggiunti alli 20 che mi trovo avere, favecano 22 ducationi incerca al mese, quali poi, quando li avvessi àuti, che m'averei per servizio deli miei poveri filioli?”*

Quello delle retribuzioni è un tema ricorrente delle lettere, in particolare la pensione o fondo promessogli dal duca Vincenzo, I, che Monteverdi non ebbe mai e che rimase sempre per lui un chiodo fisso, tanto che perfino l'ultima sua lettera è dedicata a questo argomento. La riscossione della paga costituì un problema tormentoso e umiliante durante tutto il soggiorno mantovano: il tesoriere di corte usava delle pessime maniere nei suoi confronti:

*„Per ultima provigione (10) pur mi convien ricorrere alla infinita bontà de l'Altezza Serenissima Sua perché sia Quella finalmente che cometta il voler Suo cerca delle paghe concessemi dalla Sua grazia...*

---

(9)sovrintendenza ai mercati - bargellato

(10) risorsa

... all'ora che si è ridotto [il tesoriere] a questo effetto, mi è bisognato quasi usar termine d'aver l'obbligo a lui e non alla infinita bontà di Vostra Altezza Serenissima, che fa grazie anco a servitori di poco merito (per Sua infinita bontate), come son io presso al molto risguardo del grande merito de l'Altezza Serenissima Sua, doperando elli (che è il più) anco mala creanza verso di me quando non ha voluto darmi tal pagamento...

Non ho doperato nondimeno, per aver tali pagamenti (almeno di un mese solo se non de tutti), che preghiere, umiltà e creanze, mattina e sera, in virtù del qual uffizio ho perso e vado perdendo quasi tutto il tempo de li miei studii, che devo spendere per gusto e bisogno di Vostra Altezza Serenissima, trovandomi in tal carico, come sono da Lei agraziato, e non posso nondimeno aver nulla. S'io son degno di ricevere questa particolar grazia dalla bontà infinita di Vostra Altezza Serenissima ch'io chieggio, supplicoLa con quel maggior affetto di core ch'io so e posso, a concedermela: la quale sarà di un comando che sia pagato, non solo, ma maggiormente mi sarà di somma grazia ogni volta che io non sia pagato per mani di quel Bel'intenti (11), perché son sicuro che Vostra Altezza Serenissima non mi potrebbe dare altri, fuor che lui, che non doperasse verso di me qualche sodisfazione; almeno di parole se non de fatti, almeno di onore se non di effetti, almeno una volta se non sempre (e non so per qual causa ciò va usando questo (12) verso di me)" (27. ottobre 1604).

Dopo ventun anni di servizio, e dopo vari tentativi di lasciare una corte dove si sentiva umiliato e in ogni modo non apprezzato secondo i suoi meriti, alla fine stranamente, Monteverdi lasciò Mantova perché licenziato, assieme al fratello, Giulio Cesare Monteverdi, nel luglio del 1612 dal nuovo duca Francesco Gonzaga, che non dimostrò troppa gratitudine per gli *Scherzi musicali* e *l'Orfeo* che il compositore gli aveva dedicato.

Monteverdi passò a Venezia, ma durante il viaggio fu derubato e privato di quel poco che possedeva. Di questo triste caso narra una lettera del 12 ottobre 1613, indirizzata al consigliere ducale, Annibale Iberti. Gli eventi ancora freschi nella memoria lo sconvolgono tanto

---

(11) Ottavio Benintendi, tesoriere di corte

(12) Benintendi (il soggetto della frase)

che il tono della lettera si avvicina a quello del linguaggio parlato, qualche volta colorito dall'uso del dialetto: abbiamo qui una magnifica testimonianza di stile discorsivo, finalmente privo di qualsiasi formalità, molto immediato:

*„Vengo a far saper a Vostra Signoria Illustrissima come, ritrovandomi in compagnia del coriero di Mantova, partendomi con esso lui per Venezia, a Sanguaneto (13), non nel proprio loco, ma sì bene lontano da esso duoi miglia, da tre forfanti fora usciti (14) fossimo svaligiati in cotal maniera: all'improvviso, da un compo quale metteva capo sopra la strada corente (15), uscì fuori duoi, di chiera (16) brunotta, con poca barba e mezzani di statura, con un s-cioppo (17) per uno da ruota (18), longo, con giù il cane. E l'uno de questi venendo dala banda mia per impaurirmi con il s-cioppo, e l'altro mettendo le mani nella brilia a' cavalli, quali andasevano (19) piano, senza replica alcuna ne tirorno (20) in esso campo; e me facendomi ingenuchiare subito smontato che fui, e dimandandomi la borsa (21) da uno de' detti duoi che avevano li schioppi, e l'altro intorno al coriere dimandandoli le valigi; e tirate giù da la carrozza da esso coriere, ad una ad una glie le aperse: ed esso assasino pigliando ciò che li pareva e da esso coriere prontamente dandole (22) il tutto, e io pur tutta via stando in genochione, così tenuto da quel'altro che aveva l'archebugio, pigliorno (23) in tal maniera ciò che a loro parvero, il terzo de' tre assasini, che aveva un spedo in mano e che aveva fatto la spia (24) (e tuttavia facendola) (25), tendendo (26) che non venesse gente dalla strada.*

---

(13) Sanguinetto: località fra Legnano e Nogara

(14) banditi

(15) strada maestra, principale

(16) cera, faccia

(17) schioppo

(18) meccanismo per l'accensione dell'innescio

(19) andavano (coniugato in analogia coi verbi tipo *dire* - *dicevano*)

(20) ci tirarono

(21) essendomi chiesta la borsa

(22) essendogli dato

(23) pigliarono

(24) la guardia, 'il palo'

(25) e continuava a farla

(26) mentre il terzo faceva attenzione

*Quando ebbero ben bene rivoltato tutte le robbe, mi venne, quello che cercava le robbe del coriere, atorno a me e mi disse chi 'io mi spogliassi, ché voleva vedere se io avevo altri denari; ma, certificato che io non ne avevo, andò intorno alla mia serva, per far il simile: ed essa, aiutandosi con diverse preghiere, scongiuri e pianti, fece sì che la lassìo stare. Di poi, tornando alle robbe e alle valigi, fece un fagotto delle migliori e delle più belle. E nel cercare per coprirsi trovò il mio feraiolo (27) di rassa (28), longo, novissimo, che allora a Cremona me lo avevo fatto, e disse al coriere: „Mettimi questo feraiolo (28)!„. Ed esso assasino, vedendo che gli era longo, disse: "Dàmene un altro!" Così pigliò quello di mio filiolo, ma trovandolo troppo corto, disse all'ora il coriere: " Eh, signore, è di quel povero prettino, donateglielo!" - ed egli si contentò. Trovò ancora la veste di detto putto e fece il simile, e ancora, delle robbe della serva, il coriere gliele chiese in dono con molte preghiere, così glie le donò. Del resto fecero un fagotto grande e lo presero a bàzzolo (29) e portorno (30) via. Poi noi pigliassimo (31) li avanzi e se ne andassimo (32) al'osteria.*

*Alla mattina sequente dessimo (33) la querella a Sanguaneto, poi si partissimo (34), io molto sconsolato, e giongessimo (35) a Este. Si pigliò una barca per Padova, la quale ne tenne tutta la notte di giobia (36) e quasi tutto il venere (37) insabiati, niuno curandosi che passasse avanti. Finalmente, su le vinti ore (38), a bona pioggia e vento, sopra un burchio (39) scoperto, non vi essendo in poppa che vogasse che il nostro corriere, il quale fece una bona fatica vogando, giongessimo (35) a Padova, che apena ad una ora di notte potessimo (40) entrare dentro.*

---

(27) ampio mantello

(28) rascia: tessuto spinato di grossa lana

(29) a spalla

(30) portarono

(31) pigliammo

(32) ce ne andammo

(33) demmo

(34) ce ne partimmo

(35) giungemmo

(36) giovedì

(37) venerdì

(38) si dovrà sottintendere 'essendo riusciti a partire'

(39) barca a remi

(40) potemmo

*Alla mattina del sabato, levandosi a bon'ora per partirsi per Venezia, stessimo più di due ore di giorno a partirsi (41). Nel qual mentre che stessimo (42) in Padova, il coriere mettendosi un braccio al collo, dicendo che ciò era nato per quel' occasione de'farinelli (43), quando fu svaligiato, e io sapendo che nulla fu tocco, né anco cercato adosso al corocchiere (44), io rimasi un altro (45). Il qual atto di esso coriere diede da sospettare a tutti che erano con noi, che prima l'avevano visto senza male alcuno; e vi fu nella barca di Padova che (46) vi disse al coriere: „che invenzione è questa, fratello?” - e, volendo soggiungere altre parole (dirò forsi in burla), egli si partì da tal ragionamento. Così giongessimo (35) egli giocando e ridendo, in barca, alle 24 del sabato, in Venezia, che poi vi stette se non due ore e si partì per Mantoa. Questo è statto il negozio di ponto (47).”*

A Venezia divenne maestro di cappella nella chiesa di S. Marco e in questa carica rimase fino alla morte e con sua piena soddisfazione. Qui finalmente non era più soggetto ai capricci del duca, non doveva più umiliarsi per ottenere il pagamento delle retribuzioni, si poteva sentire la persona giusta al posto giusto, contento della sua posizione, del suo lavoro, e della stima che lo circondava. Quando, nel 1620, il duca vuole convincerlo a ritornare a Mantova, così scrive al cancelliere e suo protettore Alessandro Striggi:

*„Metterò dunque in considerazione a Vostra Signoria Illustrissima come che questa Serenissima Republica mai a qual altro per avanti mio antecessore, o sii statto Adriano (48) o Cipriano (49) o Zarlino (50) ad altro, ha dato che ducento ducati di salario, e a mene dà quattr ocento ,favore, che non*

---

(41) restammo fermi impiegando più di due ore dopo l'alba per partire

(42) stemmo

(43) furfanti

(44) corriere

(45) di stucco

(46) chi

(47) precisamente

(48) Adriaan Willaert (fra 1480 e 1490-1562)

(49) Cipriano de Rore (1516-1565)

(50) Giuseppe Zarlino (ca. 1517-1590)

devi così di leggero da me essere passato senza non poca di considerazione, poiché, Signore Illustrissimo, questa Serenissima Signoria non innova una cosa senza una ben pesata considerazione, onde che torno (51) - questa particolar grazia deve da me essere molto ben risguardata. Né, dopo fattami, non se ne sono mai pentiti, anzi, mi hanno onorato e mi onorato tuttavia (52) in così fatta guisa che in capella non si accetta cantore che prima non pigliano il parere del maestro di capella, né vogliono altra relazione de cause de' cantori che quella del maestro di capella, né accettano né organisti, né vicemaestro, se non hanno il parere e la relazione da esso maestro di capella; né vi è gentilomo che non mi stimi e onori, e quando vado a far qualche musica, o sia da camera o chiesa, giuro a Vostra Signoria Illustrissima che tutta la città corre. [...] e la provigione (53) sua è certa sino alla morte, né la disturba morte né di procuratore, né di prencipe; e sempre, con il servire fedelmente e con riverenza, sta pretendendo maggiormente (54), e non per lo contrario, e li denari delle sue paghe, se a suo tempo non le va a pigliare, li vengono sino a casa portate. E questo è il primo rispetto in quanto all'essenziale; vi è mo' l'acidentale, che è che, di stravagante (55), con mio comodo guadagno fuori di Santo Marco, pregato e ripregato da' signori guardiani di scole (56), da ducento ducati all'anno, perché chi può avere il maestro di capella in far le loro musiche, oltre al pagamento di trenta, anca di quaranta, e sino a cinquanta ducati per duoi vespi e una messa, non mancano di pigliarlo e li rendono anco grazia di belle parole dopo.

Or Vostra Signoria Illustrissima pesa mo' (57), con la bilanza del Suo purgatissimo giudizio, quel tanto che ella mi ha offerto a nome di Sua Altezza Serenissima, e vegga se con vero e real fondamento potrei far il cambio o no. E per prima consideri, di grazia, Vost'ra Signoria Illustrissima, che danno mi darebbonella riputazione presso questi illustrissimi signori e a

---

(51) torno a ripetere

(52) tuttora

(53) salario

(54) è nella condizione di poter pretendere sempre di più

(55) con i lavori 'extra'

(56) superiori di istituti religiosi

(57) consideri ora

*Sua Altezza medesima (58) s'io consentissi che questi presenti denari ch'io mi ritrovo in mia vita, si conbiassero in quelli dela Tesoreria di Mantoa, che mancanto alla morte del prencipe o a suo minimo disgusto; lassandone, di più, quattrocento e cinquanta di Mantoa (59) ch'io mi trovo avere da questa Tesoreria di Venezia, per venire a pigliare trecento, come aveva quel signor Santi (60). Che cosa, con ragione, contro di me non direbbero questi signori?...E ora vorebbe Sua Altezza Serenissima che mi risolvessi a manco di gran longa? Con andar dal signor tesoriere ogni dì a suplicarlo che mi dasse (61) il mio? Dio me ne guardi! Non ho in vitta mia patito maggior afflizione di animo di quella di quando mi bisognava andar a dimandar il mio, quasi per l'amor di Dio, al signor tesoriere: mi contenterei più tosto andar cercando (62) che tornar a simile impertinenza!...*

*...Il signore eccellentissimo Procuratore Landi (63), quando insieme con li altri signori eccellentissimi fono (64) al cressermi centro altri ducati, disse quel signore le formate parole.: „Signori Eccellentissimi Collega, chi vole il servitore onorato, bisogna anco tratarlo onoratamente” - siché, se il signor Ducca ha pensiero che mi abbia a vivere onoratamente, è giusto che in tal maniera mi tratti, se anche no lo supplico a non scomodarmi, poiché sto onoratamente e Vostra Signoria Illustrissima se ne informi.” (13 marzo 1620)*

E in un'altra lettera del 10 settembre 1627, allo stesso Striggi:

*„...Non vivo ricco, non ma non vivo ne anche povero, ma che più, vivo con certa sicurezza di questo denaro sino alla morte mia e, che più, sicurissimo ad averlo sempre alli tempi determinati dele paghe, che sono de duoi mesi in duoi mesi senza alcun fallo; anzi se si tarda niente, lo mandano sino a casa. Faccio poi in capella quello voglio io, poiché vi è il sotto*

---

(58) il doge: Antonio Priuli (eletto nel 1619)

(59) 450 scudi di Mantova equivalevano all'incirca a 400 ducati veneziani

(60) Sante Orlandi, l'ultimo maestro di capella della corte dei Gonzaga (†1619)

(61) dia

(62) mendicando

(63) Antonio Landi (†1618), uno dei quattro procuratori che avevano nominato Monteverdi nel 1613

(64) furono

*maestro ademandato (65) vicemaestro di capella (66), né vi è obbligo alcuno da insegnare. E la città è bellissima e, se mi volio un po' poco affaticare, me ne vengo in ducento ducati altri, boni (67). Tal è il mio stato. Nulla di meno il signor Ducca sarà sempre mio signore e io gli sarò sempre servitore certissimo e umillissimo in ogni loco e stato”.*

A Venezia lo circondava un certa gelosia e timore che volesse ritornare a Mantova:

*„... se mi fosse statto concesso dal tempo e dala sanità il poter ubidire alli presenti comandi di Vostra Signoria Illustrissima, io son di certo (68) che sarei ritornato con le solite speranze in manica (69) e avrei riportato, come feci anche la passata volta, sospizione di cangiar padrone (70), poiché fu messo in pensiero qui al Serenissimo che io ero venuto a Mantova per muttar servizio: né durai poca fatica in levarle tal suspetto (22 febbraio 1620)*

*... tal proposta fattami dalla infinita bontà di Sua Altezza Serenissima (71), o riussendo o no l'effetto, nulla si penetrata da qual si voglia cantore, né sonatore, né da altro de la professione musica di Sua Altezza Serenissima, facendoLa certa che non tantosto l'averebbero intesa quanto anco di subito l'averebbero qui a Venezia publicata, e tutto riuscirebbe a danno mio. E questa fu una dele principal cause che nulla volsi trattare di detto negozio con il signor don Francesco Dognazzi (72), di quando a questo novembre passato si trovò qui in Venezia, con questo signalato favore di (73) farmi da parte di Sua Altezza Serenissima che fu medesimamente l'offerirmi il servizio. Ma egli, per essere de la professione, per consequenza poteva aver passione, né così ritenente (74) in sé il tutto, ché non passò*

---

(65) chiamato

(66) Giovanni Rovetta, nominato nel 1627

(67) riesco a guadagnare altri duecento ducati, tutt'altro che da disprezzare

(68) contaminazione di *so di certo* e *son certo*

(69) in tasca

(70) sospetto (da parte dei procuratori) che volessi cambiar padrone

(71) il duca Ferdinando Gonzaga

(72) direttore di musica del duca fino dal 1619

(73) da

(74) capace di tenere il segreto

*troppo dopo la sua partita che mi prevenne all'orecchia che era sparso voce che tornavo a Mantoa... (8 marzo 1620).*

*Farò ogni mio sforzo per ubidire con fatti ali comandi di Sua Altezza Serenissima, ma in verità che, come io parlo parola di voler venir a Mantoa, non è chi manca di mettere sinistri pensieri in testa a questi signori eccellentissimi, tutto a detrazione mia per li sospetti che li mettono in testa...s'io parlo di licenza, di lungo (75) mi fanno conti adosso (76) (17 marzo 1620)*

Durante tutto il periodo veneziano Monteverdi rimarrà tuttavia in contatto con Mantova e, sebbene non volesse più tornarci, continuerà a dedicare opere a duchi e duchesse, e a scrivere musiche su vari libretti, e tutto ciò (forse non siamo lontani dalla verità nel dire questo) nella speranza di avere finalmente quella pensione che è il tema di tantissime lettere. Più di una volta cita letteralmente le parole del fu duca Vincenzo, per esercitare così una pressione sui figli:

*„...il serenissimo signor ducca Vincenzo (77) di gloriosa memoria si degnò farmi grazia donarmi cento scudi al'anno, o purre un fondo dal quale io ne potessi cavare comodamente la detta annua entrata.. nel decreto vi sono le formate parole, cioè:”*

*Comandando in tanto al Presidente del nostro Maestrato (78) che eseguisca questa nostra donazione e obligazione senza altro mandato o comissione, essendo tale la nostra ben deliberata volontà”. (22. agosto 1615)*

*Se io potessi avere da la man di Dio e da quel serenissimo signore un fondo che mi desse a mio tempo quelli cento scudi, quanto sarei contento! Altro non bramo avvere per non tentar Dio. (29. febbraio 1620).*

---

(75) subito

(76) fanno illazioni a mio danno

(77) Vincenzo I Gonzaga († 1612)

(78) Magistrato

È quasi imbarazzante leggere le sue parole disperate. Sembra addirittura che questo suo ardente desiderio del 'fondo' non fosse una semplice questione di soldi, ma piuttosto una corsa dietro la verità, la sua verità, con un atteggiamento simile a quello del Michale Kolhaas kleistiano che, in risposta all'ingiustizia commessa nei suoi confronti, commette azioni sproporzionate, e pare che, di questo, qualche volta si rendesse conto anche lui stesso:

*„.... per lo avvenire, se la cosa ha da animare così, voglio rinunciar a' figlioli tal donazione: se l'averanno, bene - se non anche, sia lor danno; ché sarà meglio che quieta (79) l'animo una volta che voler andar seguitando in una speranza, con spesa e fatica e disturbo e obblighi, che dopo la morte mia abbia d'aver dipoi il fine". (18 aprile 1620)*

Quando poi muore il duca Vincenzo II (1627), ogni speranza sembra perduta:

*„Ho poi inteso con estremo dolore la morte del serenissimo signor don Vincenzo (80) - che Dio l'abbi in cielo! - sì per il particolar affetto che portavo a tutti que' serenissimi padroni,... sì anco perché speravo da la sua benignità poter avere il fondo di quella mia pensione o corisponsione deli cento scudi... Piacia a Dio ch'io non abbi perso e il padrone e quel poco di bene che con tanto stento di sangue Dio mi ha concesso." (1 gennaio 1628)*

Ancora nel 1632 sta per compiere un viaggio con il solo fine di ottenere il desiderato fondo:

*„Avendo io, Claudio Monteverde, servo divotissimo della Serenità Vostra, necessità grande di transferirmi a Mantova, con buona grazia e licenzia Sua e delli Eccellentissimi Signori Procuratori, mie signori, per negozio (81) che molto mi preme,*

---

(79) quieti

(80) il duca era morto il 25 dicembre 1627; l'uso di *don* invece che di *duca* mostra che per Monteverdi egli era rimasto sempre principe, mentre *duca Vincenzo* significava per lui Vincenzo I Gonzaga

(81) la questione della pensione o fondo

*rivierentemente supplico Vostra Serenità e Eccellenze Vostre Illustrissime compiacersi di aggraziarmi di una lettera di raccomandazione per la presta e favorevole mia ispedizione acciò quanto prima possa ritornare al mio divotissimo servizio che doverà esser continuo per tutto 'l corso di mia vita."*  
(maggio 1632 [?])

Nelle lettere sono frequenti gli accenni al suo stato di salute. Già durante il periodo trascorso alla corte dei Gonzaga si lamentava di eccessiva stanchezza e di strani sintomi:

*„Signor Chieppio (82) Illustrissimo, se per venire a faticarmi di bel novo così comanda, io dicco che, se non riposo intorno al faticarmi nelle musiche teatrali, al sicuro breve sarà la vita mia, poiché, per le fatiche passate così grandi, ho acquistato un dolore di testa e un prurito così potente e rabbioso per la vita, che né per cauteri che m'abbi fatto fare, né per purghe pigliate per bocca, né per salassi e altri rimedi potenti mi son potuto ancora risolvere (83), ben in parte sì; e il signor padre (84) atribuisce la causa del dolore di testa a li studi grandi, e del prurito all'aria di Mantoa che m'è contraria, e dubita che solamente l'aria, fra poco di tempo, sarebbe la mia morte. Or pensa Vostra Signoria Illustrissima, la gionta de li studi che farebbero., ( dicembre 1608)*

Il ricordo delle fatiche per la rappresentazione dell'*Arianna* lo ossessionò per anni:

*„... la brevità del tempo fu cagione ch'io mi riducessi quasi alla morte nel scrivere l'*Arianna*. So che si potria far presto, ma presto e bene insieme non conviene." (1 maggio 1627)*

e continuò ad avere paura dei lavori da fare in fretta per l'eccessiva fatica a cui lo sottoponevano:

---

(82) Annibale Chieppio, consigliere ducale

(83) rimettere

(84) Baldassarre Monteverdi, cerusico, speziale e medico di Cremona

„... non ho cosa che più sii inimica alla mia natura che la brevità del tempo nelle mie operazioni (4 febbraio 1617)

... sì come a me conviene farla male per averla da finir in pressa, così anco vò credendo che sarà recitata male e mal concertata per causa del brevissimo tempo [...] Non sono cose da farle così alla sfuggita, e lo sa l'Arianna, che ci volsero cinque mesi di prova con molta istanza, dopo finita e inparata a mente. (9 gennaio 1620)

... sapendo che con il mezzo de la lunghezza el tempo quel debole ramuscello tiene una grossa zucca che, senza tempo, impossibile sarebbe il poterliela far sostentare che non si ronpesse, per non mi ronpere anch'io nella mia debole sanità, non ho voluto venire in brevissimo tempo a sostenere questo impossibile peso ché, a far bene una machina così fatta, ci vole altro che presse (non è neanche poco con la lunghezza del tempo a tirarla in bene): (...) per non moire lassierei qual si voglia interesse al mondo". (1 febbraio 1620)

Per capire meglio il carattere di Monteverdi basterà citare da una lettera piuttosto nervosa del compositore Antonio Goretti, che durante il periodo della preparazione delle nozze di Margherita de' Medici e Odoardo Farnese a Parma, era stato affiancato a Monteverdi con fuzioni di copista per aiutarlo nell'ampia impresa. Involontariamente, il Goretti ci schizza un ritratto del compositore, flemmatico, lento attaccato alle sue comode abitudini, a cui non rinuncia nemmeno nelle circostanze più urgenti:

„Del solecitare come Vostra Signoria Illustrissima mi dice li operari, farò quello potrò, ma sapi che io ho tanto che fare che non ho tempo di spirare. Non si partiamo mai di casa, e io solo vado con fatica alla messa. Il signor Claudio compone solo la matina e la sera, il dopo mangiare non vol fare cosa alcuna, io lo solectio e li levo tal fatica che è di levarli di sotto le mani l'opera dopo di averle discorso e concertate insieme, e le trovo tante intricate e vilupate (85) che prometto a Vostra Signoria che facio più fatica che se le componesse tutte io solo, e che se si dovesse stare a lui a scriverle, ci vorebbe tempo a copia (86) e

---

(85) complicate

(86) in abbondanza

*se non li fosse tanto alli fianchi, non avrebbe fato la metà di quello che ha fato. La fatica è longa e granda, è vero, ma è però omo che li piace il ragionare longamente in compagnia; e a questo tengo regola per le ore del lavorare, di levarli l'occasione. Si che voglio dire, non è poca briga la mia, e questo sia deto a Vostra Signoria Illustrissima con ogni sincerità e verità” (27 novembre 1627, cit. da P. Fabbri: Monteverdi, Torino, E.D.T., 1985, p. 274)*

I sintomi permangono, anzi durante gli anni veneziani il loro carattere reumatico diventa più chiaro. Ne scrive qualche volta ai suoi corrispondenti, questa volta a Striggi:

*„Vengo con questa mia a supplicarLa si vogli dignare di far sapere a Sua Altezza Serenissima che realmente mi trovo (da una dissesa (87) che per causa di purga feci a questo principio di ottobre prossimo passato (88), callatami da la testa per le spalle e tutta la vita (89) così mal trattato che è necessario che mi facci vestire, non potendo io per dolore de mani, braccia e piedi quasi aiutarmi. E' vero che pare che dii segno di principio di giovamento, nulladimeno però mi trovo più su la parte del male che del bene. Oltre di ciò mi ci giunto da tre giorni in qua anco una rilassazione di corpo (90) che non mi lassia quietare.” (10 febbraio, 1623)*

Una grossa fonte di preoccupazione fu, nel 1627, l'incarceramento del figlio minore, Massimiliano, che attraverso le sue conoscenze mantovane, Monteverdi credeva ormai di aver messo sulla buona strada per esercitare la professione di medico. Ne parla a Striggi in una lettera del 18 dicembre 1627:

*„Della mia venuta a Mantova mi averà per iscusato così al presente perché per l'onor mio non mi è concesso il venirci, per ritrovarsi nelle carceri del Santo Officio Massimigliano, mio figlio (91), già passati sono tre mesi. La causa: per aver letto un*

---

(87) attacco reumatico

(88) ultimo scorso

(89) tutto il corpo

(90) diarreca

(91) nato nel 1604

*libro non conosciuto da mio figlio per proibito (ma acusato dal possessor del libro qual medesimamente sta carcerato), essendo statto ingannato dal possessore che esso libro conteneva solo medicina e astrologia. Subbito carcerato, il signor padre Inquisitore mi scrisse, s'io gli davo una sicurtà (92) di cento ducati di rapresentarsi (93) sino espedita la causa, che subito l'averebbe rilasciato. Il signor Ercole Marigliane (94), consigliere, con una sua, spontaneamente mi si esibì a favorir mio figlio, per il qual suo affetto conosciuto lo supplicai di passar ufficio (95) di accettare la mia sicurtà (92) con il signor padre Inquisitore sopra la mia annua rendita, pagatami da cotesto serenissimo Prencipe, mio signore. Ed essendo passato duoi mesi ch'io non ho riceùto alcuna risposta né dal signor padre Inquisitore né dal signor Marigliani, ricorro con ogni mia maggior riverenza alla protezione dela Vostra Signoria Illustrissima a passar officio con il signor Marigliani (96) di questo particolare in favore di Massimigliano e come stanno gli suoi interessi, ché, non volendo accettare detta sicurtà (92) io sarò sempre pronto a disporre cento ducati, aciò sii rilassato."*

Il problema della pensione è presente perfino qui, perché Monteverdi vorrebbe utilizzare, per la cauzione, i cento scudi che secondo giustizia gli spetterebbero, ma questo suo ostinarsi a non pagare prolunga di mesi le sofferenze del figlio, finché alla fine l'amico Striggi, probabilmente infastidito interviene e gli anticipa i soldi. Ma anche questa volta, pur con tutta la sua gratitudine, Monteverdi non riesce a tirar fuori i soldi e gli manda, per contraccambio, „una collana di cento ducati”, la stessa collana che aveva a sua volta ricevuto dalla duchessa Caterina per la dedica del *Concerto*:

*„Comisi al signor Barbi[eri], m[er]can]te ricco di Venezia, che pr[o]curasse di far levare Vostra Signoria Illustrissima di sicurtà (92) per Massimigliano fatta; e a questo effetto Gli lassa una collana in mano, di cento ducati.” (4 febbraio 1628).*

---

(92) cauzione

(93) come garanzia (per farsi garante di se stesso)

(94) Ercole Marliani, conte, cancelliere, ambasciatore e consigliere ducale

(95) intercedere presso il padre Inquisitore

(96) parlare con il signor Marliani per sollecitare questo affare

Durante questo periodo Monteverdi aveva passato, con interruzioni, delle intere settimane a Parma dove aveva composto degli intermezzi e un torneo per le nozze di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici e, a quanto pare, non prendeva troppo sul tragico l'affare di suo figlio. Solo nel luglio del 1628, quando c'era da temere una seconda carcerazione di Massimiliano, Monteverdi pare comprendere il pericolo che gravava sulla sua testa.

*„L'accidente è questo: che, credendo che Massimigliano, mio filiolo, fosse affatto libero dela sua disgrazia e, per conseguenza dela sicurtà (92), e (97) d'ogni altro pensamento, già 15 giorni fa mi scrive il filiolo che per non essere ancora espedita la causa di quel tristo che gli portò da leggere quel libro proibito, teme di bel novo andar in prigione, e non sa perché, poiché di già ha fatto vedere che la colpa non è sua. Ora, per tal tema (98), io ne pregai il signor consiglier Marigliani (99), mio signore, aciò procurasse che il filiolo si transferesse sino da me; la qual grazia avendola ottenuta, e informatomi bene del fatto e discorsona con signori padri inquisitori da Padoa, mi hanno certificato che il filiolo non ha alcuna colpa, e che non meritava star in prigione per alcun tempo.*

*Or temendo che non lo torni ad inprigionare, ancora che certificato dal signor consigliere Marigliani di no, vengo a supplicar Vostra Signoria Illustrissima di trattar di tal negozio con esso signor consigliere Marigliani, e pregarLa (100), per l'amor di Dio, che in ciò mi vogli congiovare, atteso che pur il filiolo non tanto non ha errato, ma è mantoano ed è entrato nel collegio de' signori medici ed è tanto servitore a Vostra Signora Illustrissima. (1. luglio 1628).*

*Mi ha scritto il signor padre reverendissimo Inquisitore, per lo presente passato ordinario (101), le formatè parole: che si contenta*

---

(97) anche

(98) paura

(99) Ercole Marliani, v. Indice dei destinatari

(100) dipende da 'vengo'

(101) per il corriere ultimo scorso

*lassiarmi il figliolo quanto voglio. Quanto voglio?! Io voglio per sempre! - rispondo a Vostra Signora Illustrissima. Se ha dunque questa bona intenzione e che ha provato la vita del figliolo per sei mesi in donzina (102), perché non si degna liberarmelo e levarmelo da questa tribulazione, e me insieme, e lasiarmelo esercitar la medicina in sua e mia sodisfazione?! E se bisognasse che pagassi né vinti né venticinque ducati (103), per memoria dela pena aciò mai più non avesse da tornar a leggere cose vane e impertinenti così fatte (ancoraché so di certo che mai più senz'altro, non ci tornerà), volentieri gli pagherei... (8 luglio 1628).*

Dal maggio 1643, come testimonia anche la brutta copia di una richiesta al doge del 20 agosto 1643 [?], che è l'ultimo suo scritto pervenutoci, compie un ultimo viaggio, per rivedere le città a lui care dell'infanzia e della giovinezza, ma anche con lo scopo, ancora una volta (!) di ottenere il bramato fondo o pensione dalla corte gonzaghesca:

*„Serenissimo Prencipe,  
Restò servita (104) Vostra Serenità, per eccesso di benignità, l'anno 1632, di graziar me, Claudio Monteverdi, umilissimo e divotissimo servo di Vostra Serenità, di lettere di favore appresso il già serenissimo duca Carlo di Mantova (105), perché potessi conseguire una donazione fattami dal signor duca Vincenzo primo (106), dellequali (107) quell'Altezza commise la puntual essecuzione, ma diferita da quei ministri e frastornata dalla sua morte non ha potuto avere il compimento desiderato e dovutomi. Onde convengo ricorrer di nuovo alla soprema protezione e impareggiabil benignità di Vostra Serenità, umilissimamente supplicandoLa che resti servita (108) di graziar mi di nuove lettere di favore con la serenissima*

---

(102) pensione (espressione eufemistica per 'prigione')

(103) anche venti o venticinque ducati

(104) si degnò

(105) Carlo Gonzaga di Nevers (†1637)

(106) Vincenzo I Gonzaga (1562-1612)

(107) s'intenda: delle rate della qual donazione

(108) si degni

*Principessa (109) presente, a fine che possi conseguir quello che dalla benignità di quel principe m'è stato concesso, il che confido di poter più celeremente conseguire mediante la benigna grazia di Vostra Serenità, dalla quale sola riconoscerò tanto bene. E a Vostra Serenità, umilissimo, m'inchino.  
Grazie, &c"*

Questa volta però il viaggio lo affaticò troppo: aveva più di settantacinque anni. Poco dopo il suo ritorno a Venezia si ammalò e, dopo nove giorni di malattia, morì il 29 novembre 1643. Fu sepolto ai Frari, nella cappella dei Lombardi.

Università degli Studi  
"Eötvös Loránd" di Budapest

ÉVA LAX

---

(109) Maria Gonzaga (1609-1660), figlia del duca Francesco Gonzaga, reggente di Mantova dopo la morte di Carlo di Nevers

## SULLA POLEMICA ANTICARTESIANA DI GIAMBATTISTA VICO

### I.

Fu Vincenzo Cuoco, nel primo Ottocento, a sollevare nella critica l'immagine di un Vico solitario e isolato, chiuso nel cerchio dell'indegna trascuranza, un'immagine che persisteva a lungo sboccando in interpretazioni che vedevano l'opera di Vico tutto sommato inutile, perchè apparsa fuori tempo ossia troppo presto, e rimasta ignota o giunta a notizia quando non poteva più insegnare molto. Per questo tante delle più belle pagine scritte su Vico - da quelle di Michelet e di Cattaneo fino a quelle di Croce, di Ernst Cassirer e, recentemente, di Isahia Berlin, hanno il tono di voler scoprire o meglio riscoprire un filosofo rimasto a lungo quasi sconosciuto per l'incomprensione dei contemporanei e dei posteri. La situazione oggi è profondamente mutata. Il gran numero e l'importanza delle ricerche su Vico in Italia e in tutto il mondo hanno evidenziato il valore europeo del pensiero vichiano. È cambiata anche la rappresentazione generale di Vico. Dopo gli studi di De Giovanni e di Mastellone, e soprattutto dopo il libro di Nicola Badaloni - che hanno proposto e chiarito, in modo convincente, il legame intimo di Vico con i principali problemi filosofici del suo tempo - non ha molto senso continuare a discorrere del „precursore solitario” o delle „innovazioni divinatrici”, anche se non pochi, come Paolo Rossi, sono giustamente persuasi della realtà di quella solitudine e della presenza delle molte innovazioni.

Eppure, proprio dall'autore stesso, nelle pagine dell'*Autobiografia*, composta nel 1725 in piena maturità, abbiamo il ritratto di un solitario, in perenne contrasto con l'ambiente della cultura napoletana e con le correnti principali della filosofia europea, il quale „non solo viveva da straniero nella sua patria, ma anche sconosciuto”. Questa Vita che, per forza e validità espressiva, può essere paragonata solo al libro di un Cellini e di un Alfieri, va letta come documento prezioso non tanto delle vicende biografiche, quanto piuttosto della formazione spirituale del Nostro. Infatti, è curioso notare lo sforzo di Vico di mettere il lettore davanti alla sua vita tutta indirizzata verso un unico fine, cioè verso l'elaborazione della *Scienza Nuova* in cui questa vita trova culmine e compimento, perchè come lui dice „da quest'opera io mi sento aver vestito un nuovo uomo e provo rintuzzati

quegli stimoli di più lamentarmi della mia avversa fortuna". Di conseguenza non sembra casuale che Vico insista tanto sul carattere autonomo della sua formazione intellettuale appena accennando alle scuole dei gesuiti da lui frequentate e presentandosi invece come autodidatta che „deve tutte le *sue* deboli opere d'ingegno a se medesimo”.

## II.

Nel 1699 Vico viene nominato professore di eloquenza presso l'università di Napoli. Nell'occasione dell'apertura dell'anno accademico, fra il 1699 e il 1706, pronuncia in latino le sei Orazioni inaugurali, a cui aggiunge una settima prolusione, certamente di maggior importanza, dal titolo *De nostri temporis studiorum ratione*, pubblicate nel 1708. È del 1710 il suo ampio trattato intitolato *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, su cui una delle riviste culturali più importanti del tempo, il veneziano „Giornale de' letterati d'Italia” apre un dibattito efficace indicando, nel discorso vichiano, alcune argomentazioni da chiarire e da approfondire, mentre le riflessioni di Vico in questione escono sulle pagine delle sue due *Risposte*. Con questi scritti si delineano l'orientamento speculativo e la base di alcune delle convinzioni filosofiche di Vico con al centro la polemica anticartesiana e la tesi del *verum ipsum factum*. Ma prima di vedere questi problemi non sarà inutile, spero, ricordare brevemente la situazione culturale italiana del tempo.

A cavallo tra il secolo XVII e quello successivo l'Italia trascorre un periodo di ascesa lenta ma decisa dal punto di vista culturale. La sapienza, e specialmente le discipline storico-giuridiche, strettamente collegate con il progresso delle scienze naturali, „escono dai chiostrì” (per usare l'espressione felice di Giannone), e affrontano i problemi che nascono dallo studio della realtà. Nella società italiana si svolgono profonde trasformazioni politiche, economiche e intellettuali caratterizzate dalla rinnovata presa di contatto del paese con l'Europa. Conseguentemente, da parte degli intellettuali italiani si sente sempre di più il bisogno di conoscere le nuove idee che s'irradiano, prima di tutto da Parigi, nel continente e diventarne partecipi. Si fanno frequenti le discussioni sul metodo di Bacone e di Cartesio, sull'atomismo di Gassendi, sulle teorie politiche di Hobbes, sull'empirismo di Locke, sul determinismo di Spinoza, sulle teorie giuridiche di Grozio e di

Selden. Si forma l'Arcadia che dall'ultimo decennio del Seicento domina, per più di un mezzo secolo, le sorti della letteratura e della poesia italiana esercitando un influsso rilevante anche sulla cultura ungherese. I mezzi d'informazione e di diffusione del sapere vanno allargandosi, su tutta la Penisola vedono la luce diverse pubblicazioni periodiche: dal „Giornale dei letterati” di Roma, dalla veneziana „Galleria di Minerva” al „Giornale de' letterati d'Italia” edito a Venezia da Apostolo Zeno, mentre la storiografia italiana ritrova la sua gloria nelle opere di Muratori e di Giannone.

Napoli recupera sempre più la sua importanza culturale dalla seconda metà del Seicento. Le diverse accademie (Accademia dei Lincei, Accademia degli Investiganti, Accademia dei Medinaceli, Accademia degli Oziosi ecc.) svolgono un'attività notevole trasformando la città in una vera e propria roccaforte del nuovo pensiero scientifico. Specialmente gli investiganti (Tommaso Cornelio, Leonardo di Capua, Francesco d'Andrea ecc.) godono di un'eccellente autorità che, riproponendo nei termini della teoria atomistica il rapporto esperienza-verità, tema cruciale della tarda filosofia scientifica rinascimentale, contribuiscono in modo decisivo alla diffusione del pensiero cartesiano che s'inserisce senza difficoltà nell'ambiente filosofico napoletano trovandosi in continuità concettuale con la scuola di Campanella. Così un dotto francese, Michel Germain, poteva affermare nel 1586: „Descartes a les plus beaux esprits de Naples pour spectateurs. Ils sont avides des ouvrages faits pour sa défense et pour éclaircir sa doctrine”. Non è un caso che la prima polemica italiana tra discepoli e avversari di Descartes sia nata a Napoli: eruditi, scienziati, giuristi parteciparono nell'opera di rinnovamento. Vico s'inserisce pienamente in questa polemica ponendosi su una posizione che è ben presumibile dal fatto che il suo *De Antiquissima* porta la dedica a Paolo Mattia Doria, uno degli avversari più convinti di Descartes.

### III.

In primo luogo nelle sei *Orazioni inaugurali* e nel *De Ratione* la polemica anticartesiana si presenta come la critica del razionalismo inteso alla maniera di Cartesio e dei cartesiani a cui si congiunge la difesa della tradizione degli studi classico-umanistici. In questi scritti, in nome dell'articolata verità del mondo dell'uomo, si forma la convinzione sull'impossibilità di ricostruire con un unico metodo,

quello matematico, tutto il sapere umano. L'appello di Vico è preciso: se i modelli della matematica e della fisica - come vuole Cartesio - si pongono come esclusivi, essi esercitano grave danno alla totalità del sapere:

”Ma il più grave danno del nostro metodo (geometrico) - scrive nel *De Ratione* - è che, mentre ci occupiamo molto assiduamente di scienze naturali, trascuriamo la morale, specialmente quella parte che si occupa dell'indole dell'animo nostro e delle sue tendenze alla vita civile e all'eloquenza, alla casistica delle virtù e dei vizi, ai costumi, per ogni età, sesso, condizione, fortuna, stirpe, stato, e di quell'arte del corpo, più di ogni altra difficile: perciò per noi se ne sta trascurata e incolta la compiutissima e nobilissima dottrina dello stato.”

Nel *De Ratione* la critica di Vico coglie in pieno toccando il presupposto fondamentale del razionalismo in vigore nella sua epoca: il ragionamento deduttivo della scienza cartesiana, in quanto puramente logico, non può essere semplicemente trasferito al campo delle cose non esistendo una semplice corrispondenza tra la realtà oggettiva e la struttura formale delle scienze fisiche. Secondo un'affermazione acuta di Croce „dove il filosofo francese stimava di aver fornito tutto quanto si potesse richiedere per la scienza più vigorosa, il Vico osserva che, posta l'esigenza alla quale s'intendeva soddisfare, in realtà, col metodo proposto, si era ottenuto ben poco o addirittura nulla.”

Ma attenzione, Vico assume una posizione assai differenziata nei confronti di Descartes e si guarda bene dal chiamare *tout court* false le dottrine cartesiane, e specialmente la parte più valida di quelle, la gnoseologia („Questa sorte di confutare non è biasimare l'analisi di Renato, ma più tosto farle giustizia; e così l'approvo nella ragione che ha, la disapprovo in quella che si vuole usurpare”). Così mentre Vico rifiuta energicamente l'*assolutizzazione* del metodo cartesiano, sente l'opportunità di utilizzarlo, in certi contesti, pure nell'ultima stesura della *Scienza Nuova* (1744)

I temi della polemica anticartesiana si specificano ulteriormente nel *De Antiquissima* e nelle due *Risposte*. Qui si sviluppa anzitutto la critica al „cogito,, che Vico elabora riprendendo argomentazioni scettiche tratte forse da Gassendi, autore delle obiezioni più ampie e articolate a Descartes in chiave scettico-empirista. Vico, al quale

manca il momento cartesiano del dubbio, della sospensione totale di ogni verità e certezza, si concentra comprensibilmente sulla critica del concetto di evidenza in Descartes. La sua intenzione speculativa non è negare il „cogito” cartesiano e in esso il criterio di certezza, ma affermarne l'insufficienza: „lo scettico negherà che dalla coscienza del pensare si acquisti scienza dell'essere; egli sostiene infatti che la scienza è la conoscenza delle cause da cui nasce la cosa” - sottolinea Vico nel *De Antiquissima*. Gli scettici non negano infatti la certezza del proprio essere, della propria esistenza, di cui il pensiero è uno dei tanti segni, ma negano la possibilità che dall'immediata constatazione del mio pensare (coscienza) possa essere tratta una scienza; lo scettico ignora le cause del pensiero, il modo del suo formarsi, la natura del soggetto pensante, tanto meno dalla constatazione del proprio pensare potrà raggiungere una scienza dell'ente.

„Confuto non già l'analisi con la quale Cartesio perviene al suo primo vero - ribadisce nella seconda *Risposta* - Io l'approvo, e l'approvo tanto [...] Ma dico che quel *cogito* è segno indubitato del mio essere; ma non essendo cagion del mio essere, non m'induce scienza dell'essere”.

Quindi Vico non fa che degradare la filosofia cartesiana da verità complete a verità frammentarie: da scienza a coscienza.

In conclusione possiamo affermare che la polemica anticartesiana mette in primo piano una problematica cruciale per il pensiero di Vico: infatti, se l'errore di fondo di Descartes è, secondo Vico, di aver collocato il criterio di verità nell'idea chiara e distinta, risulta necessaria l'elaborazione di un nuovo criterio di verità che sarà ritrovato invece nella „conversione” del vero e del fatto („*verum et factum reciprocantur, seu, [...] convertuntur*”). In questo modo la polemica anticartesiana e la tesi su *verum ipsum factum* (che ha precedenti cospicui nella tradizione empirica del Seicento) si dirigono verso l'elaborazione del *primum verum* su cui, per il Nostro, bisogna fondare il vero sapere, cioè la scienza perfetta. Questo primo vero in Vico - da porre al posto del *cogito* cartesiano - è il Dio cristiano, biblico, preso nel senso filosofico, che offre la base onto-teologica di tutto il pensiero vichiano, è quel criterio assoluto di cui Vico, e in questo bisogna vedere una sua novità indiscussa, elabora un principio generale gnoseologico. Dalle varie definizioni che si fanno nella *Scienza Nuova* sulla storia come scienza possiamo concludere che la

filosofia vichiana, la cui intenzione finale sembra essere l'elaborazione di una filosofia sulla storia come coscienza collettiva della società, non raggiunge, in pieno, questo suo scopo e non lo fa, non a caso, in quanto non vuole, perchè non può togliere dal sistema concettuale il primo vero, privandolo della base onto-teologica. Una volta constatati tali limiti concettualmente necessari del pensiero vichiano, va sottolineato l'impegno notevole di Vico nell'aprire ampio spazio al *factum*, cioè el concreto diventando non solo maestro degno di un Croce, ma rappresentando, nella sua filosofia, l'ottica del concreto come metodo fruttuoso nello studio della storia.

### *Bibliografia*

VICO G.B.: *Opere filosofiche*, a cura di Paolo Cristofolini, Sansoni Firenze, 1971.

BADALONI N.: *Introduzione a G.B. Vico*, Feltrinelli Milano, 1961.

CROCE B.: *La filosofia di G.B. Vico*. Laterza Bari, 1991.

RUSSI P.: *Introduzione alla „Scienza Nuova”*, Rizzoli Milano, 1977.

SEMERARI G.: "La polemica anticartesiana di G.B. Vico", in: *Omaggio a Vico*, Morano Napoli, 1968, pp. 195-232.

LÖWITH L.: *Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur. Seine theologische Prämissen und deren säkulare Konsequenzen*, in: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philisophisch-historische Klasse*, 1. Abhandlung Heidelberg 1968, pp. 5-38.

ÖRDÖGH É.: *A történelem mint tudomány, avagy észrevételek a történelem tudományosságáról Giambattista Vico gondolkodásában*, in: „Magyar Filozófiai Szemle”, 1993/3-4 pp.1-21.

Università degli Studi  
"József Attila" di Szeged

ÉVA ÖRDÖGH

## LAJOS GULÁCSY, PITTORE VISIONARIO

Lajos Gulácsy, pittore ungherese del '900 morto pazzo a cinquant'anni, nel 1932, dopo un decennio passato in manicomio; pittore visionario vissuto sempre in un mondo tutto suo popolato da bizzarri personaggi settecenteschi, dai fantasmi della sua mente e da calde atmosfere vibranti ora dei toni rossi e bruni i cui si sente il ricordo dei maestri veneti, ora dei rosa e azzurrini in cui si avverte l'amore per i colori pastello del Rococò; pittore evocatore di sogni immersi in vapori fumosi, capace di inventare una città della fantasia, Na'Conxypan, perenne rifugio per la sua mente inquieta; artista innamorato dei grandi Maestri del Rinascimento e per questo vissuto in Italia in diversi periodi della sua vita.

Nel 1902 Roma accoglie questo pittore nato a Budapest nel 1882, figlio di un ingegnere che gli permette di coltivare un innato amore per l'arte facendogli frequentare la Scuola di Disegno sin dai diciotto anni. Gulácsy abbandona addirittura la scuola secondaria pur di seguire la via della pittura e questa sarà la strada che lo condurrà, assetato di conoscenza, a Parigi nel 1906 e, soprattutto, in Italia nel 1902-3, nel 1904-5 e, a più riprese, tra il 1909 e il 1915 sostando a Verona, Venezia, Chioggia, Como, Padova, Genova, Brescia e rimanendo l'ultimo anno esclusivamente a Venezia. Già a partire dal 1903 la Galleria ufficiale di Budapest, la Art Galery, espone i suoi quadri, così come nel 1907 la Galleria privata Urania offre la possibilità al pubblico di Budapest di vedere per la prima volta un numero ragguardevole di sue opere. Se nel 1908, 1909 e 1910 Gulácsy espone alcuni suoi quadri insieme a quelli di una nuova società di artisti (MIENK), è nel 1918 che il pittore aderisce al gruppo d'avanguardia *Gli Attivisti*. Quando il Museo Ernst, nel 1922, vuole organizzare una mostra antologica su Gulácsy, l'artista è già internato in un ospedale psichiatrico.

- Se ripenso al mio viaggio di studi in Italia, come il velo di in sogno incantevole mi tornano alla mente cari ricordi e piacevolissime visioni. Mi piace ripensare, a quando, tutti i giorni, senza fatica e con la passione e l'entusiasmo di un bambino, percorrevo a piedi il tratto di strada che divideva la mia casa romana in Via dei Coronari 64 dai Musei Vaticani dove si trovano le immortali opere di Raffaello. Ne *La Scuola di Atene* si può leggere molto bene il sentimento platonico del giovane maestro (...). Raffaello ha compreso a fondo il personaggio di

Platone e il Paradiso che proclama. - (1) In un altro testo, scrivendo della sua concezione dell'arte, le parole di Gulácsy fanno trasparire proprio il suo amore per la filosofia platonica. - L'arte non è la rappresentazione del mondo visibile (...) bensì qualcosa di sublime, di aulico, che eleva lo spirito e l'anima. L'arte è nascosta nella natura e, nello stesso tempo, è la conoscenza stessa; solo grazie all'arte si può carpire l'essenza delle cose. L'artista è colui che sente l'essenza delle cose e la rappresenta. - (2)

La concezione artistica di Gulácsy, matura, dunque, già nel primo viaggio a Roma fatto a vent'anni, non deve stupire se consideriamo il contesto spirituale e culturale europeo della fine dell'Ottocento. Il simbolismo, infatti, con il suo universo fatto di misticismo, sogni, simboli e miti, pur nelle varie manifestazioni delle differenti personalità artistiche, non poteva non avere un influsso anche sull'arte ungherese.(3)

Ognuno di noi sogna, ha delle visioni quasi nascoste da un velo e in relazione l'una con l'altra. Da questo universo di sogni, che può essere così inquietante fino a far paura ma anche etereo e ricco di sensualità, si formano delle visioni. Sono reminiscenze, canti, ricordi, vibrazioni spesso estranee alla vita reale ma tuttavia con un'esistenza propria; visioni chiare che possono rimanere sospese in una sfera senza spazio (...).

Questa scala di impressioni spirituali può giungere fino all'infinito. Le sue radici affondano nella prima presa di coscienza (...). A me non ha mai interessato cosa rappresenta un quadro, bensì la voce che proviene dalle tele, dalle cose; la grande armonia delle parti di un'opera che, sola, può dare ad esse un valore. - (4)

---

(1) L. Gulácsy, *Visszaemlékezésem Itáliára* (I miei ricordi sull'Italia), manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Ungherese, Fondo 124/57, cit. in B. Szij, *Gulácsy*, Budapest, Corvina, 1979, p. 125.

(2) L. Gulácsy, *Művészetről* (Sull'arte), manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale Ungherese, Fondo 124/7, cit. in B. Szij, op. cit., p. 132.

(3) Per quanto riguarda il rapporto tra Simbolismo e Secessione si veda M. Bernáth, „Analysis of the secessionist painting: connections to Symbolism and its evaluation”. *Acta Historia Artium*, tomus XXVIII, fasciculi 3-4, 1982, pp. 347-382.

(4) L. Gulácsy, *Művészetről*, cit. in B. Szij, op. cit., p. 130.

In Ungheria, nei primi anni del '900, un nucleo di artisti, la Colonia di Gödöllő, proprio sulla scia dell'interesse simbolista per il mondo dei miti, si ripropone di - revêtir de nouvelles formes le patrimoine de l'art populaire et ce, qui est resté de la mythologie ancestrale des Hongrois dans les légendes populaires. - (5) Queste „nouvelles formes” sono ben chiare considerando le parole di uno dei capi carismatici del gruppo. Aladár Körösfői-Kriesch, quando, a proposito di Ruskin, scrive che - nous sommes tous ses disciples que nous avons lu ou non une seule de ses lignes. - (6). Se Sándor Nagy, l'altra principale personalità della Colonia, è a Parigi dal 1892 al 1900 venendo a contatto con il gruppo dei Rose-Croix di Sar Péladan, il caso di Gulácsy è diverso: come lui stesso scrive, il suo mondo non è un universo di miti ma di visioni; non vi troviamo né le tradizioni folkloristiche ungheresi, né le leggende dell'antica Grecia o dell'Oriente immaginoso di un Gustave Moreau.

Nel 1903, a Roma, Gulácsy crea un acquarello in cui la liricità del paesaggio italiano sullo sfondo è tutt'uno con la linea morbida e decorativa che unisce i contorni di Francesca da Rimini e Paolo Malatesta; lui, sognante, si appoggia dolcemente sulla spalla di lei (7). In questa sede, per mancanza di spazio, solamente accenno all'interesse di Gulácsy per il „mito” di Dante che conduce l'artista a soffermarsi, sempre nel 1903, su *Paolo e Francesca* (8), o a trattare il tema di *Dante e Beatrice* ora in un olio in cui tutto è intriso di luce dorata (9), ora in un disegno in cui lei è chiusa e inaccessibile (10), ora in un disegno in cui il segno si fa tormentato e fortemente espressivo (11). Mi preme, invece, soffermarmi sui rapporti tra Gulácsy e l'Art Nouveau (12). Sicuramente opere come la *Francesca da Rimini e Paolo Malatesta* citata inizialmente, oppure la *Giovane donna con*

(5) K. Gellér. „Eléments symbolistes dans l'oeuvre des artistes de la Colonie de Gödöllő” *Acta Historia Artium*, tomus XXVIII, fasciculi 1-2. 1982, pp. 131-174.

(6) A. Körösfői-Kriesch. *Ruskinról és az angol Praerafaelistákról (Su Ruskin e i Preraffaelliti inglesi)*, Budapest, 1905, pp. 8-9.

(7) Acquarello su carta, M.N. G. Inv. FK 302. D'ora in poi M.N.G. sarà l'abbreviazione della Magyar Nemzeti Galéria di Budapest.

(8) Acquarello e matita su cartone, M.N.G. Inv. 1907-222.

(9) *Canto risuonato su antica luce, sull'amore* (1904). Proprietà privata.

(10) Matita su carta (1910 c.) N.M.G. Inv. 1919-573.

(11) Matita su carta, M.N.G. Inv. FK 4083/2.

(12) Per una trattazione più ampia del rapporto tra i testi di Dante e la letteratura ed arte ungherese, rimando all'articolo di K. Keserű. "Nulla aereo - e - Figura costante - . Dante nell'arte figurativa della Secessione ungherese". in *Venezia, Italia e Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, 1990, pp. 239-362.

(13) Olio su tela (1904). Proprietà István Rácz.

rosa del 1904 (13), che richiama alla mente le eteree figure di Dante Gabriel Rossetti, o lo splendido profilo femminile disegnato con una linea-arabesco morbidamente sinuosa (14), sono tutte creazioni di un artista che ha guardato Burne-Jones e, in particolar modo, Rossetti, ma, soprattutto, ha molto amato Botticelli (15).

Il 26 aprile 1904, infatti, Gulácsy a Firenze copia, come da me identificato, un dettaglio dell' *Adorazione dei Magi* di Botticelli conservata agli Uffizi (16). Ed è interessante notare come il pittore non si soffermi su uno dei nobili personaggi di Casa Medici attorno al Presepe oppure su uno dei principeschi Magi; Gulácsy preferisce fissare sulla tela il volto trasognato di un anonimo personaggio tra la folla, incantato ad adorare il Santo Bambino. - Io sono convinto che chi crede in Dio riesce a vedere chiaro davanti a sé perché vede la vita eterna, la vita infinita (...) - (17) Questo stesso spirito religioso, intriso sì di misticismo decadente, ma anche di severa austerità (Gulácsy era calvinista), spinge l'artista ad amare - i Primitivi, queste loro opere così immediate dipinte con tanto amore. Per questo diventai ammiratore di Beato Angelico, Botticelli e soprattutto. Filippo Lippi. - (18). Ma il periodo in cui Gulácsy copia quel dettaglio dalla tela di Botticelli trasformandolo quasi in un ritratto in cui si fondono emozione e acutezza psicologica, è anche il periodo durante il quale l'artista si dedica a studiare se stesso. Ecco il drammatico *Autoritratto* del 1903 che ci presenta un Gulácsy vestito da sacerdote, lo sguardo è fosco, il paesaggio ha tonalità cupe (19), o quello in cui le labbra hanno una piega amara, quasi sprezzante (20); ecco l'ironica *Cogito ergo sum* dal sorriso sarcastico (21) o l'*Autoritratto* del 1908 in cui invece ci offre allo sguardo un giovane dalla grazia raffaellesca, le labbra dolci, lo sguardo sognante (22).

---

(14) Matita su carta, M.N.G. Inv. 1950-4336.

(15) Per un quadro più generale dell'Art Nouveau nella produzione grafica ungherese, si veda J. Szabadi, „L'apparition du modern style dans l'art graphique hongrois”. *Acta Historiae Artium*, tomus XIX, fasciculi 3-4, 1973. pp. 289-303.

(16) Olio su tela. Proprietà Iván Dévény. È lo stesso pittore che, sul margine destro di questa copia, annota: - Másolat Botticelli után (részlet). Firenze, 1904. ápr. 26. Gulácsy. -

(17) L. Gulácsy, *Visszaemlékezéseim Itáliára*, cit. in B. Szij. op. cit., p. 126.

(18) L. Gulácsy *Művészetről*, cit. in B. Szij, op. cit., p. 130.

(19) Olio su tela, M.N.G. Inv. 6258.

(20) Olio su tela (1903). Proprietà László Midas.

(21) Olio su tela (1903). Proprietà Füst Milán.

(22) Olio su tela, M.N.G. Inc. 8238 T.

-(...) questa capacità di vedere mi ha sempre illuso, anzi, mi ha ipnotizzato; se mi fossi arreso sarei diventato un Donchisciotte. Io vivo il mondo solo a metà come in un sogno perché con un occhio vedo le dolci e bugiarde visioni del sogno, guardo con l'altro invece guardo sempre la realtà. - (23). Dunque, in Gulácsy ci sono sempre - deux Gulácsy -, come egli stesso annota in un disegno (24), - ed è per questo che la sua arte non si esprime mai con un unico stile. Se, infatti, inizialmente, è attratto dai preraffaelliti, poi prosegue per una strada tutta propria non lasciandosi nemmeno sfiorare dalle rivoluzioni artistiche che lo accolgono nel 1906 a Parigi. Gulácsy si esprime, a volte, in disegni che non potrebbero essere se non di un folle; disegni in cui l'incertezza di un segno tormentato deriva dall'incertezza di una mente malata alla ricerca di sé anche nel momento in cui l'idea si fa opera (25). È così che il calore decorativo della linea non può se non essere superato. Gulácsy continuerà sempre a cercare di rendere la - connessione armonica tra le linee e i colori - (26), ma ormai - le nostre linee ridono e piangono, i nostri colori raccontano dei nostri sentimenti nascosti, dei nostri umani capricci infantili o dei nostri dolori profondi. - (27).

Non ci troviamo di fronte solo a „deux Gulácsy” ma quasi a più personalità. C'è il Gulácsy che dipinge nello stesso tempo una donna immersa in un'atmosfera vaporosa di sogno (28) o di sensualità (29), ma anche una *Salomé* che beve il sangue della testa di Giovanni (30); il Gulácsy che fissa paesaggi sereni in cui l'armonia con la natura è totale (31), ma anche visioni da incubo in cui teschi sono sospesi nell'aria e fantasmi baluginano negli angoli (32); c'è il Gulácsy che si

---

(23) L. Gulácsy, „Tűnődés” (Meditazioni), *Egyetemi Lapok*, 28 október 1909, p.4.

(24) *Na'Convypan* (1909 c.) Matita su carta, M.N.G. Inv. 1954-4894.

(25) Si vedano i disegni del 1910 *Galyarabat e Hamlet*, riportati in J. Szabadi, *Gulácsy Lajos*, Budapest. Gondolat, 1983, figg. alle pp. 105 e 106.

(26) L. Gulácsy, *Művészetről*, cit. in B. szij, *op. cit.*, p. 130

(27) *ibid.*, p. 132.

(28) *Női arckép*, pastello (1912-13). Proprietà Ferenc Gáspár.

(29) *Kereveten fekvő nő*, olio su tela (1908-9). Proprietà Miklós Dexler

(30) Matita su carta (1910 c.) M.N.G. Inv. FK 4083/9.

(31) Disegni a matita su carta M.N.G. Inv. FK 6701; M.N.G. Inv. F 61.78

(32) Mi riferisco rispettivamente a *Ravatal (Caspar és Herbert emléke)*, olio su tela (1912). M.N.G. Inv. 56. 4 T; e a *A halál sziklája (Álom a háborúról)*, olio su tela (1915). Proprietà Smetana Ernő.

prende beffe del mondo intero rendendolo sulla carta grottesco e ridicolo (33), e il Gulácsy che in desolati uomini di fronte ad una tazzina di caffè - così diversi da quelli di un Rippl-Rónai - esprime la sconsolata solitudine dell'uomo (34); c'è il Gulácsy che fugge la realtà per trovare una pace momentanea in un mondo di balocchi e buffi personaggi che sembra disegnato dalla mano di un bambino (35) ed invece è creato dalla fantasia di un artista per cui - l'arte è solo un gioco, un piacevole gioco pieno di visioni - (36). E non esiste solo il Gulácsy che non si riconosce nel mondo artistico del suo tempo perché - l'arte di oggi ha mandato in esilio il cuore - (37), ma anche il pittore attento agli avvenimenti dell'epoca quando, a proposito della *Kunstschau* e di *Ver Sacrum*, sostiene come sia qui la forza propulsiva che condurrà al futuro (38); c'è il Gulácsy entusiasta di Klimt: - le (sue) forme non sono superate dalla vita e nemmeno sono delle visioni immaginarie; qui, semplicemente, le aspirazioni della pittura prendono vita (...); qui vediamo emergere una musica che piange, la preziosa, brillante musica dei colori. - (39.) C'è il Gulácsy che con tutta la sua forza esprime l'importanza dell'arte moderna: - l'arte di oggi ai posteri sembrerà molto più bella di quella del passato. Burne-Jones, Milais, Millet, John Whistler, Rossetti, Gauguin, Turner, hanno realizzato le loro opere con più sentimento dei nostri Maestri del Rinascimento. - (40); c'è il Gulácsy che, in occasione della mostra sugli „Impressionisti” tenutasi nel 1910 a Budapest, presso la *Casa dell'Artista*, si emoziona di fronte ai quadri di Courbet o di Goya - mi

---

(33) *Testa d'uomo*, matita su carta, M.N.G. Inv. FK 4083/5; *Monte Carlo*, matita su carta, M.N.G. Inv. F. 57. 123; *Hoffman meséiből*, matita su carta, M.N.G. Inv. F57.127.

(34) Disegni conservati alla M.N.G. Inv. FK 4083/6; Inv. 1919-574; Inv. 1911-345.

(35) Si guardino i disegni che hanno per soggetto Na'Conxypan come quelli conservati alla M.N.G. Inv. FK 5233; Inv. 1954-4895.

(36) L. Gulácsy, *Művészetről*, cit. in B. Szij. op. cit., p. 131.

(37) L. Gulácsy, „Tűnődés”, cit., p. 4.

(38) L. Gulácsy, „A Kunstschau kiállítása”, *A ház*, 1908, p. 97.

(39) Ibid. Da sottolineare come in queste parole e in altri passi di Gulácsy emerga un aspetto tipico della cultura simbolista e decadente che vede la musica strettamente collegata alla varie espressioni dell'arte.

(40) L. Gulácsy, *Művészetről*, cit. in B. Szij. op. cit., p. 131.

danno le vertigini - (41)) e si commuove di fronte alla *Maddalena* di Puvis de Chavannes - e lui che sento più vicino al cuore perché nelle sue opere vediamo le grandi profondità del silenzio - (42).

Infine, c'è soprattutto il Gulácsy che in Italia trova la sua seconda patria: nei ritratti velati di mistero di Giorgione, nei colori cupi e nella materia drammaticamente densa dell'ultimo Tiziano, nelle incantate visioni lagunari del Guardi - si veda la *Bizzarra compagnia su di un ponte* (43), immagine di un Carnevale veneziano rivissuto in un sogno in cui coriandoli rossi e violetti punteggiano l'atmosfera vibrante - A Venezia Gulácsy si innamora dei personaggi aristocratici ritratti dal Longhi; si osservi soltanto come la sottile ironia di quel nobile che sorreggia *La cioccolata del mattino* a Ca' Rezzonico si trasformi in Gulácsy nel ghigno beffardo dei due uomini imparruccati che sorseggiano un caffè insieme (44). A Genova, invece, è Alessandro Magnasco a lasciare una traccia profonda nella pittura dell'artista ungherese (45): nel *Trattenimento in un giardino d'Albaro* conservato a Palazzo Bianco, quel gruppo di nobili fatiscenti che sembra sul punto di sfaldarsi in rapidi guizzi di luce, rimarrà per sempre impresso nella memoria di Gulácsy. Così come i tenebrosi fondali e le fosche figure del *Pranzo di monaci* esposto al Museo di Belle Arti di Budapest torneranno nella folla tormentata del Golgota di Gulácsy (46) o negli apostoli dai frastagliati contorni de *L'Ultima Cena* (47).

Ma Gulácsy è anche il pittore del sogno che ha trovato il suo mondo ideale nelle - gaie, eleganti principesse di Watteau... le folli, svaporate, meravigliose creature che ci ha lasciato Watteau - (Baudelaire). La melanconia mascherata da nuvole di cipria de *L'Indifferente* del Louvre, di *Gilles* o di certi tristi Pierrot,

---

(41) L. Gulácsy, „Impresszionisták a Művész házban” (Impressionisti alla Casa dell'Artista), *A Hét*, 1 május 1910, p. 295.

(42) Ibid.

(43) Olio su tela (1909). Proprietà Smetana Ernő.

(44) *A püpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek* (1911-12). Proprietà Barnabás Ruszinkó.

(45) Si veda la copia da Magnasco eseguita nel 1910 e riportata in B. Sz., *op. cit.*, fig. 71.

(46) Olio su tela (1913). M.N.G. Inv. 6698.

(47) Olio su tela (1910). Proprietà Zoltán Várkonyi.

costituiscono il sottofondo ideale del Minuetto di Gulácsy (48); il ricordo dell'atmosfera sognante de *L'Imbarco per Citera o Riunione in un parco* tornano in certi vaporosi paesaggi dell'artista ungherese, così come Rococò (49) richiama alla memoria i leziosi passi di danza e le leggiadre damine che popolano tanti disegni di Watteau conservati alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Allo stesso modo i preziosi merletti e broccati che indossano i nobili del pittore francese vestono anche il *Principe della rosa* di Gulácsy (50), dai calzoni di seta e la turgida bocca annoiata, o il *Sogno di un fumatore di oppio* (51).

Gulácsy, artista che sente di non essere stato capito, si commiata dal mondo con un passo di minuetto ed un sorriso malinconico quando, parlando di se stesso in terza persona, scrive: - C'è un pazzo che vuole scoprire un vecchio tesoro. Ha già dedicato la spensieratezza della sua gioventù, ha già dimenticato nei viaggi tutti i suoi amori, ha già dato ad un cavaliere pellegrino il suo elegante cappello incastonato di pietre preziose. Soltanto per un'illusione, capricciosa forse un giorno ci sarà qualcuno che si accorgerà di questo tesoro dimenticato. Allora questo pazzo improvviserà una festa nella tomba, e per la grande gioia, danzerà un *minuetto*. - (52).

I testi di Gulácsy appaiono qui tradotti in italiano per la prima volta. Desidero quindi ringraziare infinitamente la Dott. ssa Zsuzsa Ordasi, storica dell'arte che si è prodigata per offrirmi una traduzione il più possibile fedele alla liricità di un testo spesso molto poetico. I miei più sentiti ringraziamenti vanno anche alla Dott. ssa Éva Bajkay, Direttrice del Dipartimento di grafica della Galleria Nazionale Ungherese, al Prof. László Beke, Direttore del Dipartimento di pittura, e, soprattutto, alla Dott. ssa Anna Szinyei Merse che, durante le mie ricerche mi ha agevolato in ogni modo.

Università di Roma  
"La Sapienza"

PAOLA SABA

---

(48) Pastello (1908-11). Proprietà István Rác.

(49) Pastello (1908-11). Proprietà Zoltán Várkonyi.

(50) Olio su tela (1914). M.N.G. Inv. 80. 60 T.

(51) Olio su tela (1913-16). M.N.G. Inv. 80. 61 T.

(52) L. Gulácsy. „Uti emlékezés” (Memorie di viaggio). *Egvetemi Lapok*, 30 szeptember 1910. p. 12. Il corsivo è mio.

## I MILITI "LATINI" DI CARLO (II) IL PARVO

Fra la popolazione dell' Ungheria medievale un gruppo piuttosto eterogeneo (valloni, italiani, spagnoli). È definito „Latinus” dalle fonti scritte in lingue straniere, a cui corrispondevano nella lingua ungherese i termini **olasz**, **olaszi** (1).

Secondo l' etimologia questo etnonimo deriva dalla denominazione di una tribù celtica (*Volsci*) più precisamente dalla forma *Walh* dell' alto tedesco antico che nelle lingue germaniche di quel tempo indicava un' etnia celtica, poi etnia celtica romanizzata e più tardi etnia di origine neolatina. Questa voce - come prestito linguistico nel paleoslavo ebbe la forma *volchi* i cui risultati - ritrovabili in tutte le lingue slave di allora - originariamente si riferivano ad ogni popolazione di stirpe neolatina. La riduzione del significato avvenne soltanto più tardi nelle singole lingue slave, quando ogni popolazione slava iniziò a definire con questo termine quella nazione che abitava accanto a loro.

La forma *vlasì*, plurale di *vlach* nella lingua ungherese è un prestito preso da una lingua slava meridionale, secondo considerazioni fonologiche e geografiche dallo sloveno o dal croato, dove il fonema *s* di NPL *vlasì* è il risultato della II palatalizzazione (che nelle lingue slave occidentali da Š) (2)

I croati e gli sloveni - con tutta probabilità - hanno denominato così la popolazione romanza (3) vivente sulla costa orientale del mare Adriatico e i loro vicini italici con i quali nel secolo X vivevano ancora insieme o addirittura in simbiosi. In tal modo e con questo contenuto semantico, la voce poté entrare nella lingua ungherese, però durante i

---

(1) **Melich János**: Néhány magyar néprnévről (Riguardo alcune denominazioni di popoli), in: *Magyar nyelv*, 5, 1909, pp. 433-435; **Auner Mihály**: „Latinus”, in: *Századok*, 50, 1916, pp. 28-41; **Fekete Lajos**: „Latinok a XVI. századi Budán” (I latini della Buda del XVI. sec), in „*Magyar Nyelv*”, 57, 1961, pp. 20-25; **Sulyok Hedvig**: Quasi Latini, in: *Academiae Pedagogiae Szegediensis, Series Linguistica, Litteraria et Aesthetica*, Szeged 1992 (in corso di stampa)

(2) **Kniezsa István**: *A magyar nyelv szláv jövevényszavai* (I prestiti slavi della lingua ungherese), tom. I. Budapest, 1955, pp. 359-360.

(3) **Bíborbanszületett Konstantin**: *A birodalom kormányzása* (Costantino Porfirogenito: De administrando imperio), ed. et. trad. di **Moravcsik Gyula** Budapest, 1950, 122-125.

secoli questo valore semantico andò offuscandosi e gradualmente cominciò a definire i francesi del nord ed i valloni stabilitisi in Ungheria (4).

Nel presente saggio tentiamo di dare contributi all' uso del significato originario della denominazione *olasz* e precisare, determinandoli, anche i termini temporali. Secondo la nostra opinione a questi contributi può servire come base anche la storia del regno di Carlo (II) il Parvo in Ungheria.

Carlo il Parvo nacque dal matrimonio tra Luigi (fratello minore di Carlo, principe di Durazzo decapitato dal re ungherese Luigi il Grande) e Margherita, figlia del conte di Sanseverino. Grazie all' intervento papale dopo la morte (1362) del padre, Luigi il Grande lo accoglie nella sua corte. Il re lo fa sposare nel 1370 con Margherita, figlia di Carlo, principe decapitato dal re nel gennaio 1348. Carlo il Parvo fra il 1370 e il 1376 governa come principe dalmata-croato le regioni meridionali dell' Ungheria. Quando il papa scomunica Giovanna regina di Napoli, il re ungherese rinuncia alla pretesa al trono di Napoli in favore di Carlo il Parvo e dandogli un esercito lo manda in Italia meridionale per far valere i propri diritti. Il 2 giugno 1381 il papa Urbano VI lo incorona re di Napoli. Giovanna sembra rassegnarsi al passaggio del potere ma ordisce inganni contro Carlo, il quale (o per questo o perché vuole blandire l' implacabile Luigi il Grande, per il quale la regina di Napoli è soltanto l' assassina di suo fratello) la getta in carcere ove poi la fa strangolare. Quando in Ungheria (1384-1385) sorge un'insurrezione contro il dominio della regina Maria e di sua madre, Carlo è l' unico maschio adulto della Casata d' Angiò. È facile capire che incoraggiato dai suoi fautori condotti da Pál Horváti, vescovo di Zagabria, e da suo fratello minore János, bano della regione di Macsó, Carlo parte subito per l' Ungheria per impadronirsi del potere. Le regine si rivolsero ai nobili per difendersi, ma l' assemblea nazionale nobiliare convocata da loro elesse Carlo reggente, poi - facendo abdicare al trono la regina Maria - il 31 dicembre 1385 lo incoronarono re. Dopo un mese di regno, il 7

---

(4) **Pals Dezső**: Les rapports franco-hongrois sous le règne des Árpád *Revue Études Hongroises et Finno-Ougriennes*, 1(1923), 15-26, 137-144; **Karácsonyi János**: A vallon-olaszok Erdélyben (gli italo-valloni in Transilvania), in: „*Magyar Nyelv*” 21, 1925, pp. 22-25; **Bárczy Géza**: A középkori vallon-magyar érintkezéshez (Contatti ungaro-valloni nel Medioevo), in „*Századok*”, 17, 1937, pp. 337, pp. 339-416; **Székely György**: „Wallons et italiens en Europe Centrale aux XI<sup>e</sup>XVI<sup>e</sup> siècles.” *Annales Universitatis Scientiarum Budapesti ensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Historica*, 6/1964/ 3-71.

febbraio Balázs Forgách, mastro coppiere perpetrò un attentato contro di lui. Il re gravemente ferito fu trasportato a Visegrád dove, avvelenato e spezzatagli la laringe, fu ucciso il 24 febbraio. (5)

In questo tempo a più riprese dimorò in Ungheria l'ambasciatore della Serenissima, Lorenzo de Monaci, che vi rimase anche durante il breve regno di Carlo.

Egli, in una poesia in esametri, eterna la storia del re dalla tragica sorte. (6) Nella sua cronaca in rime egli scrive già dell' Italia, (7) territorio in cui si trovano veneziani (8), toscani (*etrusci*), (9) Verona, Pavia, Latium, Apulia (in altro nome *Ausonia*) (10), conosce bene gli italiani e li distingue dai cosiddetti „latini”. De Monaci ha conoscenza precisa del fatto secondo il quale nel giorno fatale in cui Carlo fu ucciso, venne abbandonato dai suoi fautori italiani (*consilio Hungarico Italicis cedentibus*), i quali - se fossero rimasti al suo fianco (*Italici... manentes*) - l'avrebbero potuto salvare (11).

Nello stesso tempo il re - la cui scorta era stata organizzata soltanto dopo lo sbarco in Dalmazia - mise davanti alle porte di Buda un presidio latino (*Latino praesidio*) (12). Alberico da Barbiano, il comandante, si presentò nel palazzo con nobili ungheresi e latini armati (*turbisque Latinis*) (13) ma i latini usciti prima spontaneamente (*egressis sponte Latinis*), tornati poi sotto la guida di Alberico (*Albericus rediens... Latialibus armis*) non poterono ormai far nulla, e così si diedero alla fuga assieme alla scorta personale del re (*effugit indigenis comitantibus atque Latinis, fautores, qui regis erant*) (14) Gli ungheresi - dopo questo fatto - si lanciarono contro le case degli italiani e si vendicarono dei latini con il saccheggio (*irrupuntque*

---

(5) Dümmerth Dezső: *Az Anjou-ház nyomában* (Seguendo le orme della Casata d'Angiò) Budapest, 1982, pp. 375-505; Fügedi Erik: „Könyörülj bánom, könyörülj...” Budapest, 1986, pp. 76-131.

(6) *Carmen sue Historia de Carlo II. cognomento parvo rege Hungariae. / Laurentii de Monacis Veneti Cretae Cancellarii Chronicon de rebus Venetis*. Ed. **Flaminius, Cornelius**. Veneziae, 1758, pp. 321-338.

(7) Flaminius: op. cit. pp. 324, 325, 327.

(8) Flaminius: op. cit. pp. 323, 325.

(9) Flaminius: op. cit. p. 324.

(10) Flaminius: op. cit. pp. 325, 328.

(11) Flaminius: op. cit. p. 336.

(12) Flaminius: op. cit. p. 331.

(13) Flaminius: op. cit. pp. 336.

(14) Flaminius: op. cit. p. 337.

*domos Italum, praedaque latina vindictam inficiunt*) (15) Cioè i membri della scorta italiana sono ben distinti da quelli del presidio latino, e a Buda vissero non solamente mercanti italiani ma anche quelli „latini”.

In tal modo l' interpretazione che dobbiamo in realtà dare al testo di Lorenzo de Monaci (e quindi la nostra interpretazione microfilologica non è esagerata) è confermata da Giovanni Thuróczy che - un secolo dopo - mise in prosa questa storia in rime nella sua Cronaca. Carlo II arrivò „con i primati italici del suo regno” (*Italici sui regni primis*) e „i complici che l' avevano invitato l' aspettarono con una grossa e forte schiera” (16). Il re con quegli armati (*Latino presidio*) occupò le porte di Buda (17), si diresse verso le regine „con i suoi cortegiani italiani” (*Italici aulicis*) (18); quelli poi - secondo le loro abitudini - (*Italici... eorum moris*) si allontanarono; dopo aver sentito la notizia dell' attentato questi (*Italici*) fecero un gran rumore (19), poi fuggirono anche loro verso l' Italia.

Il testo di Thuróczy dà ulteriori informazioni in quanto racconta che il re Carlo prima era arrivato a Zengg (Senj) in Dalmazia, dove l' avevano accolto con l' onore dovuto perché „gli abitanti di Zengg si rallegravano del sovrano italiano al punto che gli stessi cittadini fino ad oggi chiacchierano in italiano più che nell' antico idioma della loro patria” (*ipso Italica potus quam veteri patrio lingua gariunt usque in hunc diem*) (20).

La questione è naturalmente se nell' opera di de Monaci non si tratti per caso di una proiezione storica nel passato. Poteva vivere ancora qualsiasi etnia neolatina nell' ultimo decennio del Trecento sulla costa orientale dell' Adriatico?

Secondo l' opera di Costantino Porfirogenito la Dalmazia comincia al confine di Dürrachion (cioè Antivari) e si estende... fino al

---

(15) Flaminius: op. cit. p. 337.

(16) Johannes de Thurocz: Chronica Hungarorum. I, (Textus), ed. Galántai, Elisabeth-Kristó, Julius, Budapest, 1985, p. 195.

(17) Galántai-Kristó: op. cit. p. 198.

(18) Galántai-Kristó: op. cit. p. 202.

(19) Galántai-Kristó: op. cit. pp. 202-203.

(20) Galántai-Kristó: op. cit. 195.

monte d' Istria" (21). È vero che durante il suo regno solamente le città litorali e le isole restarono in possesso degli abitanti originari (22) („che vennero nominati romani perché si erano trasferiti da Roma e fino ad oggi/cioè fino alla metà del X secolo/ hanno questa denominazione") (23).

La loro lingua in questo senso si chiamò „romana", cioè parlavano in latino.

Tre secoli e mezzo dopo nella primavera del 1308 venne fatta una descrizione dei Balcani (24) nella quale lo scrittore distingue assai precisamente le singole popolazioni e lingue neolatine, in questo caso possiamo escludere infatti assolutamente ogni possibilità d'errore (25). Anche lui stabilisce i confini della Dalmazia cominciando dalle regioni greche fino all' Istria e degli abitanti del territorio in questione afferma che „sono cattolici puri e simili ai latini" (*habitatores sunt puri catholici et quasi latini*), anzi loro stessi si dichiarano latini (*Latini esse dinoscuntur*) (26). È senza dubbio che in questo caso il termine *Latini*, a senso, può significare appartenenza etnica e linguistica.

Franciscus Pipinus - di origine bolognese - intorno al 1317 scrive così a proposito degli abitanti della Dalmazia: „una parte considerevole di loro parla la lingua romana, altri quella slava [*nonnulli eorum idioma Romanum, alii loquuntur Sclavonicum*] (27).

Anche un discepolo di Petrarca fece un esperimento in quel campo, dimorando nel penultimo decennio del Trecento a Ragusa (Dubrovnik), orientandosi difficilmente da italiano nel locale idioma latino (28). Un secolo più tardi il contemporaneo di Thuróczy, Lodovico Tubero, così scrive dei dalmati: „vengono chiamati latini

---

(21) Moravesik: op. cit. pp. 138-141.

(22) Moravesik: op. cit. pp. 124-125, 142-143, 146-147.

(23) Moravesik: op. cit. pp. 122-123, 148-149, 151-153, 160-165.

(24) Anonymi Descriptio Europae Orientalis. (Imperium Constantinopolitanum, Albania, Serbia, Bulgaria, Ruthenia, Ungaria, Polonia, Bohemia, anno MCCCVII exarat) (Ed. Górká, Olgierd) Cracoviae, 1916.

(25) Borzákné Nacsá Mária: A descriptio Europae Orientalis eszmei háttérre és politikai célzatossága (Il retroscena ideologico e la tendenziosità politica della DEO), (Tesi di laurea, Biblioteca Centrale della JATE, Szeged, segnata B 2678).

(26) Górká: op. cit. pp. 30-31, 36-37.

(27) Catalogus fontium historiae Hungaricae ac vo ducum et regnum ex stirpe Árpád descenduntium ab anno Christi DCCC usque ad annum MCCC (Ed. Gombos, Albinus Franciscus) Budapestini, 1937-1938, p. 949.

(28) Auner: op. cit. p. 32.

perché usano lingua, abbigliamento e lettere latine” (*Latini appellantur... non quia Dalmatae Romano Pontifici parent, sed quia lingua, habitu latinis et literis utuntur*) (29).

Ancora cent' anni più tardi Johannes Lucius apportò un contributo all' accezione dell' etnia **olasz** nella Dalmazia contemporanea quando constatò che il termine „vlachi, infatti, per gli Slavi - considerata la loro lingua - rappresenta uomini romani, latini o italici, considerata la loro condizione significa pastori, viventi in montagne,, (*Vlachi igitur apud Slavos ex lingua homines romanos, Latinos vel Italos significat, ex conditione pastores montana incolentes.*) (30).

Riassumendo quest' esposizione possiamo stabilire che Carlo II arrivò da Napoli a Zengg soltanto con un contingente non numeroso formato da nobili, dove i congiurati - forse per accrescere la sua fiducia - l' aspettarono con un forte esercito assoldato dai dalmati, parlanti un idioma romanzo, simile all' italiano, e denominato sempre „latinus” dalle fonti medioevali. In fine possiamo affermare che negli ultimi anni del secolo XIV viveva ancora in Ungheria il termine **Latini** cioè **olaszi** (*vlasi*) nell' accezione originaria di genti neolatine viventi sulla costa orientale del mare Adriatico.

Istituto Pedagogico  
”Juhász Gyula” di Szeged

**HEDVIG SÜLYÖK**

---

(29) *Scriptores rerum Hungaricarum, Dalmaticarum, Croaticarum et Slavonicarum veteres ac genuini* (Ed: **Schwandtner, Johannes Georgius**). II. Vindobonae. 1746. p. 120.

(30) **Schwandtner**: op. cit. III., Vindobonae 1748, p. 459.

## LA RINASCITA DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA DELL' UNIVERSITÀ DI DEBRECEN. UNA CATTEDRA RIFONDATA

Nel settembre del 1993 ha cominciato il suo lavoro il Dipartimento di Italianistica dell'Università Kossuth Lajos di Debrecen, il quarto Dipartimento universitario di italianistica dopo quelli delle Università di Budapest, di Szeged e di Pécs.

Non si tratta, a dire il vero, di un Dipartimento completamente nuovo, né l'italianistica è assolutamente nuova a Debrecen. La lingua italiana veniva insegnata all'Università Kossuth dall'anno accademico 1923-24 all'inizio da un professore liceale, poi da un lettore tedesco-italiano, infine, dal secondo semestre dell'anno accademico 1925-26 da un lettore di madrelingua italiana. Si parla di „Seminario Italiano” („Olasz szemárium”) per la prima volta nel programma dei corsi del secondo semestre dell'anno accademico 1935-36, più tardi il „Seminario” avrà il nome di „Istituto Italiano”, („Olasz Intézet”) e avrà un professore oggi famosissimo fra gli italianisti europei: Gaetano Trombatore. Con l'avvento del regime comunista, e precisamente nel primo semestre dell'anno accademico 1949-50 la Cattedra, per decisione del nuovo regime motivata unicamente da ragioni di ordine politico, dovette cessare la sua attività.

Così dagli anni Cinquanta fino ad oggi gli studenti di Debrecen non potevano seguire corsi regolari di italianistica, sebbene in questi decenni sia stato attivo all'Università Kossuth il professor Imre Bán, noto studioso di Dante. Gli interessanti potevano ascoltare alcune lezioni sulla cultura italiana tenute da professori ospiti della „Università Estiva”, cioè durante i corsi estivi dell'Università organizzati per studenti ungheresi e stranieri. Soltanto negli ultimi due anni c'erano dei seminari regolari (diretti dall'autore di questo articolo su Dante, sul Trecento e sul Rinascimento nell'ambito del Dipartimento di Letteratura Mondiale.)

I professori universitari che hanno contribuito in modo determinante alla nascita del nuovo Dipartimento sono István Bitskey (Attualmente Decano della Facoltà di Lettere), Péter Sárközy (dell'Università La Sapienza di Roma), il Rettore precedente András Lipták ed il Rettore attuale Zoltán Abádi Nagy. Grazie a loro hanno potuto intraprendere il lavoro gli insegnanti del Dipartimento: il sottoscritto, come titolare della Cattedra, insegna letteratura italiana, László Sztanó, come professore assistente, insegna linguistica,

Annamaria Mastroviti lavora come lettrice. Gli studenti del primo anno sono 17 più 3 insegnanti di lingua russa che partecipano ad un programma di riqualificazione professionale per diventare insegnanti di lingua italiana.

Uno degli obiettivi fondamentali del nostro Dipartimento è proprio questo: dare professori di lingua italiana ai licei di Debrecen e dintorni (quindi all'Ungheria Orientale) dove attualmente l'insegnamento dell'Italiano è piuttosto sporadico. (A Debrecen c'è un solo liceo dove la lingua italiana viene insegnata, dalla professoressa Horváth.) L'altra meta del lavoro della Cattedra è di creare un centro di Ricerche di Italianistica nell'Ungheria Orientale, e più precisamente un centro di studi sull'Illuminismo italiano e sul Romanticismo risorgimentale che sono stati negli ultimi decenni un po' come delle „macchie bianche” sulla cartina della italianistica ungherese e anche oggi sono studiati soltanto da pochi studiosi. Per pubblicare i risultati di queste ricerche abbiamo dato vita ad una rivista scientifica o annuario dal titolo Italianistica Debreceniensis.

Gli aiuti finanziari del programma FEFA (Banca Mondiale) e Tempus ci aiutano a creare una biblioteca e ad acquistare delle infrastrutture tecnologiche. Contiamo molto anche sull'aiuto degli altri Dipartimenti universitari di Italianistica, nonché dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria.

Università degli Studi  
"Kossuth Lajos" di Debrecen

**IMRE MADARÁSZ**

**Università di Scienze Economiche di Budapest Facoltà di Scienze Sociali**

**Centro di Didattica e di Ricerca per le Lingue Straniere**

**Dipartimento di Francese e di Italiano**

Direttore Del Dipartimento: Prof. Miklós Magyar

Responsabile della Sezione Italiana: Prof. ssa Erzsébet Németh

Sede del Dipartimento: Horánszky utca 20, 1088 Budapest, Tel./Fax: (00-36/1 1183861)

**Docenti:**

Prof. ssa Erzsébet Németh, associato

Prof. ssa Zsuzsanna Juhász, Dr. Kunné, associato.

Prof. Lajos Németh, associato.

Prof. ssa Erzsébet Szabó, assistente.

Prof. ssa Katalin Kismartoni, insegnante di lingua

Prof. ssa Mariarosaria Sciglitano, lettore madrelingua a contratto.

**Studenti:**

a.a. 1993/94 209 unità

**Corsi attivati:**

- Lingua (grammatica, conversazione, lingua parlata, lingua scritta, comprensione orale, esercitazioni audiovisive);
- Civiltà (aspetti della cultura italiana affrontati in seminari pluritematici);
- Economia (linguaggio specialistico/settoriale; traduzione bidirezionale; lettura giornali di economia).

La Sezione Italiana si avvale di un Laboratorio linguistico che fa capo al Centro di Didattica e di Ricerca per le Lingue Straniere.

**Relazioni Internazionali:**

1) Accordo tra la Scuola Superiore di Lingue Moderne dell'Università degli Studi di Trieste e il Centro di Didattica e di Ricerca per le Lingue Straniere dell'Università di Scienze Economiche di Budapest, che prevede:

- scambio annuale di docenti specialisti di discipline linguistiche per un totale di 30 giorni per fini didattici.
- scambio annuale di studenti per un totale di 180 giorni.

2) Programma *Tempus*:

- borse di studio per studenti e per docenti dell'Università di Scienze Economiche presso l'Università degli Studi di Verona;

- visite di docenti dell'Università degli Studi di Verona per fini didattici (conferenze su temi di economia).

3) Banca Modiale (FEFA: Felzárkózás az Európai Felsőoktatáshoz) Programma di sviluppo scientifico):

-soggiorni di studio per docenti (negli anni accademici 1992/93 e 1993/94 sono stati effettuati 4 soggiorni, rispettivamente presso le Università di: Pavia, Roma, Bologna, Siena;

- inviti per docenti italiani (nel 1994 è previsto l'arrivo di due docenti per un soggiorno di una settimana ciascuno);

- materiali didattici (in corso di preparazione):

1) Dizionario di Economia;

2) Manuale di Civiltà

3) Antologia di testi di economia e politica.

Università di Scienze  
Economiche, Budapest

**ERZSÉBET NÉMETH**

## GLI STUDENTI DEL KODÁLY ZOLTÁN GIMNÁZIUM DI PÉCS A TERRACINA. RESOCONTO DI UNO SCAMBIO SCOLASTICO

I pensieri, i giudizi e le impressioni che seguono sono stati scritti da studenti ungheresi recatisi nel dicembre del '92 a Terracina per uno scambio tra scuole superiori: l'Istituto Tecnico Commerciale „Bianchini” e il „Kodály Zoltán Gimnázium” di Pécs.

Il „Kodály Zoltán Gimnázium” è un liceo bilingue italo-ungherese in cui si studiano la lingua italiana e alcune materie in italiano (matematica, fisica, biologia, geografia) con insegnanti ungheresi italianisti o con alcuni insegnanti italiani inviati dal Ministero degli Esteri. Gli studenti che si iscrivono alle sezioni italofone studiano la nostra lingua dal primo anno fino al quinto, per sostenere infine una parte dell'esame di maturità in italiano. La conoscenza linguistica al termine del ciclo di studi è generalmente discreta, molti studenti proseguono all'Università e spesso nelle facoltà universitarie a indirizzo letterario o linguistico, altri cercano lavoro soprattutto nel settore turistico o commerciale.

Il „Kodály Zoltán” di Pécs fa parte di un ridotto numero di scuole superiori, diffuse soprattutto nell'Europa Centro-orientale, i cui programmi vengono concordati tra il Ministero degli Esteri italiano e quello del Paese ospite. L'obiettivo di questi tipo di scuole è chiaro: favorire la conoscenza della lingua e della cultura italiana e quindi incrementare i rapporti d'amicizia e di solidarietà tra i Paesi contraenti.

In Ungheria, ad esempio, esistono numerosi licei bilingue, la maggior parte è anglo-ungherese o tedesco - ungherese, alcuni sono franco - ungheresi e due italo-ungheresi: uno è il liceo di Pécs e l'altro si trova a Budapest.

Nell'ambito di tale progetto culturale, molto opportuni risultano i viaggi di scambio tra classi italiane e classi italofone. I ragazzi ungheresi hanno la possibilità di conoscere il nostro Paese, i suoi incanti, le sue ricchezze d'arte e d'ambiente, mentre gli italiani che restituiscono la visita possono entrare in modo non comune in una realtà, quella magiara, di cui da noi si sa in genere poco ma che, indubbiamente, merita una conoscenza più approfondita. E questo non solo per le sue bellezze naturali, d'arte e di civiltà ma anche per il

notevole e visibile sforzo che l'Ungheria sta affrontando in questi anni sul piano economico e del rinnovamento politico.

Gli studenti di Pécs a cui è stato richiesto un commento a caldo sul viaggio compiuto, hanno espresso alcune opinioni di cui si offre una scelta e l'entusiasmo sincero che ne emerge è la migliore prova della validità di queste esperienze.

Qualche mese dopo il primo viaggio, gli studenti italiani e alcune delle famiglie che avevano ospitato i ragazzi ungheresi sono venuti a Pécs dove hanno trovato un'accoglienza squisita. Tra la luminosa cittadina tirrenica e Pécs: „Tranquilla e assorta la città - che in tedesco si chiama Funfkirchen, Cinquechiese - non demerita l'iperbolico paragone con Vienna né il catalogo di encomi che la celebrano fin dal Medioevo...” (così è ricordata da Magris nel suo „Danubio”), si è quindi stabilito un legame affettuoso e stabile in cui si intrecciano i rapporti tra gli studenti (lo scambio continua anche quest'anno e si pensa di creare un gemellaggio tra le due scuole), gli accordi commerciali che si stanno stabilendo tra l'associazione dei commercianti delle due città, e i ricordi legati a un singolare episodio avvenuto molti anni fa a Terracina.

Negli anni sessanta arrivò a Terracina per vacanza una coppia di giovani ungheresi con il figlio di quattro anni; purtroppo durante una gita in motocicletta, in un tragico incidente, entrambi genitori persero la vita, ma il piccolo si salvò e trovò nelle attenzioni e nell'affetto dei terracinesi un aiuto a guarire. Dopo qualche mese arrivarono dall'Ungheria i parenti per riportarlo a casa, ma di Virág Joseph - questi il suo nome - i terracinesi non si sono dimenticati, a cominciare dall'allora sindaco che è stato il promotore delle ricerche successive e che è riuscito a ritrovare il suo protetto grazie anche alle „indagini” svolte da nostri studenti ungheresi interessatisi al caso.

Gli autori dei pensieri qui riportati sono studenti e studentesse delle classi II.e sezioni D, E al terzo anno di studio dell'Italiano.

Le correzioni o modifiche apportate sono di lievissima entità e comunque solo di forma, mai di contenuto.

Liceo Bilingue  
Zoltan Kodály di Pécs

ALESSANDRA MAGISTRELLI

## Terracina

Durante questo viaggio in Italia abbiamo conosciuto bene questa piccola (ma molto bella) città, Terracina, in cui siamo stati ospitati. I cittadini sono molto gentili e aiutano sempre, abbiamo avuto guide ottime.

La zona dove si trova Terracina è una valle a forma di triangolo. Si può dividere in quattro parti: il mare, un pò di pianura, qualche montagna, ma soprattutto colline. Le montagne non sono tanto alte e l'altezza media è di circa 500 metri. Sulle colline ho visto un cimitero molto interessante. Il professore ha detto che quella è la città dei morti. In questo periodo il mare era arrabbiato e la vegetazione è molto differente da quella ungherese. Ci sono enormi palme, alberi di banana, di mandarino, d'arancio e grandissimi cactus, cioè intorno a Terracina la vegetazione è mediterranea.

Terracina, dal punto di vista storico, è molto interessante anche perché si trova sull'antica via Appia. Il protettore della città era Giove Anxur cui dedicarono un tempio sul monte che oggi si chiama Monte Sant'Angelo. Nei tempi antichi questo monte arrivava fino al mare, però quando i romani vollero superare la montagna per costruire la via Appia non trovarono altra soluzione che tagliarne un pezzo.. (**Ivett T., Dora P., Piroška M.**)

### I monumenti e i dintorni di Terracina

Già da lontano appare sul Monte Sant'Angelo il tempio di Giove Anxur. È rimasto solo il basamento con le arcate. Nel tempio abitavano i sacerdoti ma anche per i pellegrini c'era un posto dove riposarsi e dormire. La terrazza rimasta era la terza su cui erano costruite le altre due. Una era la terrazza con il tempio vero e l'altra quella dei militari che difendevano il santuario. Dal tempio si può vedere benissimo la città di Terracina, Sperlonga e tutto il mare. È un panorama favoloso con i raggi del sole che si riflettono nel mare.

A me è piaciuto soprattutto il foro Emiliano che era il centro della vita politica, religiosa e commerciale della città romana. Nella piazza c'è il Duomo e quando vi siamo stati stavano costruendo un piccolo betlemme (**presepio**) di legno. Si trova in questa piazza anche il Palazzo Comunale dove ci hanno accolto con grande affetto.

Un luogo molto interessante è anche il Parco Comunale e sin dal primo momento mi sono accorta della pulizia. Non si poteva trovare nemmeno una scatola di latta lasciata per terra.

Con una guida gentile siamo poi andati a visitare l'abbazia di Fossanova che si trova nella valle del fiume Amaseno. È una abbazia fondata dai monaci cistercensi e la maggior parte dei turisti viene a visitarla perché vi morì San Tommaso d'Aquino. I genitori italiani che mi hanno ospitato si sono sposati in questa abbazia e così mi hanno mostrato alcune foto.

Immaginiamo adesso di voler fare un viaggio indietro nel tempo fino alla preistoria. È già scelto il luogo: vogliamo andare a Capo Circeo dove troviamo uomini di Neanderthal (**gli studenti hanno visitato anche la mostra Homo sapiens a San Felice Circeo**).

Ma che faccia avevano? Che colore aveva la loro pelle? Probabilmente il viso era abbastanza robusto, peloso e con le sopracciglia sporgenti. A dire la verità non ispirerebbero troppa fiducia apparendo nei loro vestiti di pelliccia sulla strada principale di Pécs o di Terracina. Un'altra passeggiata nei dintorni di Terracina ci ha portato a Sperlonga, una piccola città marina tipicamente meridionale e con un bellissimo panorama. Non è per caso che Tiberio ha voluto qui una villa sul lungomare per passarvi il suo tempo libero.

Vicino a Terracina si trova anche il Parco Nazionale del Monte Circeo che abbiamo visitato il mercoledì ma tutta la giornata è stata brutta e ha piovuto. Abbiamo visitato una palude ma non abbiamo visto nemmeno un animale, mi sarebbe piaciuto invece incontrare almeno un cinghiale che è il simbolo del parco.

(Kata G., Katalin Gombas, Viktoria L., Katalin Gabor, Beatrix K., Zsolt A.)

## L'accoglienza

Finalmente, arrivati nella scuola di Terracina, tutti abbiamo trovato le famiglie e siamo andati con grande paura nei nostri cuori, ma già il giorno dopo ci siamo incontrati con un sorriso di sollievo. La cosa più bella è stata il grande amore con cui ci hanno aspettati.

Sono stati capaci di mostrarci la loro vita quotidiana, ogni mattina preparavano una grande colazione poi ci davano un sacchetto con panini, bibite, dolci. Per il pranzo mangiavamo sempre cibi

speciali ma in una quantità enorme e dopo il pranzo chiacchieravamo e ci facevano molte domande sull'Ungheria. Una volta ho preparato io uno spezzatino e ho ricevuto complimenti, voglio dire che sono molto indulgenti. Il carattere di queste persone è molto piacevole e la loro umanità commovente. Spero di tornare presto a Terracina (**Gabriella**)

## L'Italia

Siccome io sono attratta dall'Italia, durante il viaggio mi sono piaciuti tutti i monumenti e tutte le cose italiane. Ho impressioni esclusivamente buone ed è molto difficile scegliere ciò che mi è piaciuto di più.

La prima sosta all'arrivo in Italia è stata Assisi e io mi sono meravigliata delle case antichissime, dei vicoli stretti e dell'atmosfera accogliente. Camminando per le stradine mi sentivo come se fossi nel Medioevo, non mi sarei meravigliata se un cavaliere mi avesse avvicinata! Roma poi è la città più monumentale, più affascinante che abbia mai visto. Passeggiando in giro ho capito cosa significava il detto: „Tutte le strade portano a Roma”. Ma Roma mi è piaciuta soprattutto per i suoi monumenti perché non vorrei viverci per niente, per me è troppo tumultuosa e così, se mi trasferissi in Italia, sceglierei una città più tranquilla, per esempio Sperlonga o Assisi. Vivrei volentieri anche a Terracina che per me è una città ideale anche perché ci sono le palme, il mare. Vivrei volentieri in questa città perché è tranquilla e ci sono tanti giovani aperti, sinceri, con cui è facile fare amicizia. (**Anna S.**)

## Gli italiani

Nel mondo ci sono molti popoli e molti paesi, ma ce ne sono pochi tanto generosi come gli italiani. Naturalmente ci sono caratteri diversi anche in Italia, ma la maggior parte della gente secondo me è simpatica.

Ho potuto accorgermi della varietà della mentalità anche fra gli italiani. Andando dal Nord verso Sud esiste secondo me un cambiamento della mentalità, ma c'è una generosità tipicamente italiana che possiamo trovare nel comportamento di quasi tutti.

Non mi sembrano generosi solo perché mi hanno dato molte cose belle, ma perché la loro generosità contiene anche tanto affetto e ospitalità: i regali del cuore. Mi piace molto la calma delle persone,

mi sembra che è come se non avessero paura di niente. I professori ci parlavano lentamente e avevano un comportamento come se fossero inglesi.

Inoltre la mentalità di un popolo si riflette anche nella sua gastronomia ed in tutte le usanze e tradizioni. L'esame degli italiani è riuscito bene anche sotto questo punto di vista e, secondo me, mangiano e vivono in modo più sano degli ungheresi. Gli italiani che ho conosciuto hanno una mentalità aperta, sono di buon umore e piace loro fare nuove amicizie. Sono diretti e dopo alcune ore di conoscenza sono capaci di sfogarsi con la persona appena conosciuta. Una cosa un pò strana per me era il fatto che gli italiani non possono vivere senza la macchina che è una condizione indispensabile per loro e per la loro vita. È meglio non parlare poi del loro modo di guidare, mia „mamma” per esempio, non prendeva mai in considerazione le regole del traffico stradale. (László B., Ágnes K.)

## STORIA DELLA LINGUA ITALIANA.

MIRKO TAVONI: IL QUATTROCENTO. BOLOGNA, IL MULINO, 1992. pp. 452;

LUCA SERIANNI: IL PRIMO OTTOCENTO. BOLOGNA, IL MULINO 1989. pp. 187;

LUCA SERIANNI: IL SECONDO OTTOCENTO. BOLOGNA IL MULINO, 1990. pp.316

A partire dal 1989 la rinomata Società editrice Il Mulino di Bologna ha avviato una nuova serie linguistica, dedicata alla storia della lingua italiana, la quale si è prefisso il compito di colmare la lacuna formatasi in conseguenza della mancanza di „strumenti intermedi fra l'infinita varietà dei possibili corsi monografici e le opere di riferimento generale” (copertina). Fino ad oggi sono usciti tre volumi (*Il Quattrocento, Il primo Ottocento, Il secondo Ottocento*), e dopo la pubblicazione dei volumi progettati (*Il Medioevo, Il primo Cinquecento, Il secondo Cinquecento e il Seicento, Il Settecento, Il Novecento, Alessandro Manzoni*) si avrà, preparata dai maggiori studiosi dell'attuale linguistica italiana, un nuovo e completo panorama della storia della lingua italiana, destinato in primo luogo ad uso degli ambienti universitari. Conformemente a questo scopo, il redattore della collana (Francesco Bruni) e gli autori hanno voluto dividere i singoli volumi in una prima parte che descrive l'argomento dal punto di vista storico-linguistico, in una seconda parte antologica, in una terza parte contenente applicazioni ed esercizi, e hanno corredato, infine il materiale, oltre a vaste bibliografie ormai quasi d'obbligo in opere del genere, di un'appendice tematica e di un'altra dei nomi propri.

Nel volume *Il Quattrocento* di Mirko Tavoni, professore presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa, vengono esaminati nella prima parte, gli ambienti e le varietà del volgare nel detto periodo. L'autore passa dalla trattazione dei singoli linguaggi settoriali (le scritture dei mercanti, la lingua della medicina, la lingua della predicazione, la lingua delle cancellerie) all'analisi dei generi letterari (la poesia lirica, la poesia narrativa, la bucolica, i diversi sottotipi dei generi satirici come il macaronico o il 'polifilesc'), e dedica un capitolo, centrale, all'umanesimo volgare (pp. 57-83), sottolineando l'importanza dei suoi personaggi maggiori quali Leonardo Bruni, Biondo Flavio, Alberti, Lorenzo il Magnifico, Poliziano ecc. Nel capitolo „Letteratura dialettale riflessa” l'Autore

ribadisce l'affermazione di Croce secondo cui la letteratura dialettale riflessa aveva inizio solo nel Seicento (perché essa o dev'essere preceduta dallo „svolgimento della letteratura nazionale, e in tal caso non si può neppur chiamare dialettale mancando il termine di riferimento per qualificarla con questo nome”; oppure è „letteratura propriamente dialettale spontanea o popolare consistente nelle fiabe e i canti”, p. 141); per Tavoni, invece, „usi letterari riflessi di dialetti, cioè di volgari locali consapevolmente riconosciuti e sfruttati in quanti diversi e inferiori rispetto a una norma linguistica, si danno fin da prima del *De vulgari eloquentia*” (p. 141). - Nella parte antologica vengono offerti testi raggruppati secondo la provenienza territoriale-linguistica degli autori stessi (Firenze, Siena, Milano, Ferrara ecc.), e questa panoramica dei più insigni rappresentanti dei linguaggi regionali (presenti spesso con brani delle loro opere maggiori come per esempio Pulci con il *Morgante* o Boiardo con *l'Orlando innamorato*) è più che sufficiente per dare un quadro completo della situazione linguistico-letteraria dell'Italiana del Quattrocento.

L'autore dei volumi sull'Ottocento, Luca Serianni, professore di storia della lingua italiana dell'Università „La Sapienza” di Roma, già nostro gradito ospite a Budapest presso l'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria e la Cattedra di Italianistica dell'Università delle Scienze „Eötvös Lóránd”, ha al suo attivo vari libri di grande successo (*Grammatica italiana*, UTET; *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano), ed ha dimostrato anche in precedenza di essere profondo conoscitore del periodo in questione (*Norma dei puristi e lingua d'uso dell'Ottocento*, Accademia della Crusca.)

Il volume *Il primo Ottocento* abbraccia l'arco di tempo che va dall'età giacobina fino all'unificazione dell'Italia; parla quindi di un periodo caratterizzato non soltanto da avvenimenti storico-politici fondamentali ma anche da lenti cambiamenti sociali (scolarizzazione) e dall'avvento di influssi spirituali di portata europea (Illuminismo; influsso della lingua francese e delle istituzioni francesi ecc.) Dopo la trattazione storico-sociale-spirituale del primo Ottocento, l'Autore passa alla caratterizzazione linguistica dei diversi ambiti della lingua scritta (lessicografia, i dizionari dialettali; la letteratura in prosa, la letteratura in versi, la commedia, la lingua di Alessandro Manzoni.) Un intero capitolo è dedicato anche ad uno dei problemi centrali della storia della lingua e della linguistica italiana, da Dante fino ad D'Ovidio, ma forse fino ai nostri giorni, ovvero alla *questione della lingua*; oltre alla presentazione dei tre filoni più marcati dell'epoca (il

purismo con Cesari, Angeloni, Puoti; il classicismo con Monti, Pericari, Giordani e Gherardini; il neotoscansimo con Tommaseo), Seriani richiama l'attenzione del lettore sulle figure di Ludovico di Breme, di Carlo Denina e di Carlo Cattaneo come precursori teorici della comparatistica linguistica italiana. - Nella parte antologica sono presenti testi scelti dai diversi linguaggi settoriali (giornalismo, cronache e memorie di privati, l'italiano dell'uso borghese, il linguaggio della medicina, dell'economia e del diritto); per quel che riguarda invece 'le belle lettere', l'Autore offre brani per ogni importante genere letterario (la prosa puristica, la riforma manzoniana, la poesia romantica, con capitolo a parte per il Leopardi, la poesia giocosa e il melodramma).

Ne *Il secondo Ottocento* vengono sviluppate tutte le tematiche lasciate in sospeso nel volume precedente. Dopo un'acuta analisi della nuova situazione politico-sociale, basata saldamente anche su dati statistici (specialmente per quel che riguarda la scolarizzazione), l'Autore riesamina il ruolo linguisticamente omogeneizzante del giornalismo (che si afferma proprio in questo periodo come 'quarto potere'), il rapporto del toscano e delle diverse varietà regionali i cambiamenti avvenuti nella lessicografia (diminuisce il numero dei dizionari generali) e nel comportamento degli italiani a ricevere forestierismi da altre lingue (rimane alta l'accoglienza delle voci francesi, sempre più spesso anche in forme non adattate fonomorfologicamente, mentre comincia a crescere il numero dei prestiti dall'inglese). Trova largo spazio la presentazione del dibattito linguistico tra il Manzoni e l'Ascoli e la presa di posizione conciliante del D'Ovidio. Passando ai generi letterari classici, nell'ambito della prosa sono sottolineate la peculiarità linguistiche-stilistiche del verismo; nell'ambito della poesia si cercano di cogliere gli elementi sintattici, morfologici e lessicali nuovi usati ancora contemporaneamente ai mezzi espressivi tradizionali (Carducci; Pascoli e D'Annunzio); infine, nell'ambito del teatro, si avverte il declino definitivo della tragedia e della mediocrità del melodramma.

Sebbene le tre opere in questione devono essere considerate, senza dubbio, contributi alla linguistica italiana, a causa delle numerosissime ed acutissime analisi di testi o del linguaggio dei singoli autori esse sono adattissime anche agli studi letterari, specialmente stilistici. Sono una fonte preziosa, per un'utilizzazione anche nell'ambito degli studi letterari, le numerose note in calce alle pagine: definizioni di concetti, interpretazione di certi passaggi

testuali, osservazioni storico-culturali, citazioni, spiegazioni storico-linguistiche rendono queste parti, forse da alcuni considerate soltanto delle semplici aggiunte senza importanza, essenziali.

I capitoli „Applicazioni ed esercizi”, inclusi nella parte finale di ciascun volume, servono non soltanto ad arricchire anche di un aspetto pratico il materiale trattato in precedenza, ma intendono attivare l'utilizzazione dei più importanti strumenti di base della ricerca linguistica (dizionari storici, etimologici; grammatiche storiche ecc.)

Università degli Studi  
"Eötvös Loránd" di Budapest

**ZSUZSANNA FÁBIÁN**

ŽARKO MULJAČIĆ: SCAFFALE ITALIANO.  
AVVIAMENTO BIBLIOGRAFICO ALLO STUDIO  
DELLA LINGUA ITALIANA. LA NUOVA ITALIA,  
FIRENZE, 1991, pp. 374. BIBLOITECA DI ITALIANO  
E OLTRE 7.

A venti anni di distanza dall' edizione dell' *Introduzione allo studio della lingua italiana* (Einaudi, 1971), l'Autore ripropone, in veste e contenuti rinnovati, quello di cui ogni studioso di linguistica italiana ha un immediato e costante bisogno: un panorama grammatico-bibliografico dello status attuale (1991) degli studi di linguistica italiana. Pur avendo mantenuto l'impostazione originaria dalla prima versione, è l'Autore stesso a spiegare le caratteristiche delle modifiche apportate nel nuovo volume: oltre al fatto innegabile della „disideologizzazione” degli studi di linguistica (in conseguenza della quale molte teorie devono essere rivisitate), nei due decenni trascorsi tale disciplina ha fatto molti progressi, ragion per cui molti concetti che in un primo tempo dovevano essere spiegati sono diventati ormai patrimonio comune, rendendo per questo la loro esplicazione superflua (p. 16-18).

Conformemente agli scopi del libro (oltre alle informazioni bibliografiche, offrire „un'ossatura adatta per un manuale non bibliografico che esiste per molte altre lingue ma che per l'italiano ancora manca”, p. 15.) il volume si divide in due grandi parti: la prima è dedicata alla trattazione dei diversi ambiti della linguistica e dei suoi indirizzi; la seconda, invece, la più breve, contiene i 1300 titoli inclusi nella bibliografia.

La prima parte del libro (suddivisa nei capitoli principali *Fonti di informazione; L'italiano e le lingue italo-romanze in prospettiva diacronica; L'Italo-Romania, nella prospettiva sincronica; L'italiano nella Romania; in Europa e nel mondo; Studi italianistici*, scomposti a loro volta in altre unità minori) è una trattazione sistematica della linguistica italiana, sia dal punto di vista diacronico sia da quello sincronico. Ogni tema è elaborato in parte attraverso l'opinione personale dell'Autore, in parte invece attraverso la presentazione succinta, spesso molto critica, delle opere che trattano l'argomento in questione. Anche in questa nuova versione l'Autore dedica molto spazio all'esposizione della propria concezione sui singoli argomenti

(a mo' d'esempio vale la pena di ricordare la presentazione degli studi onomastici, con tutte le sue diramazioni e terminologie, pp. 75-76; oppure il raggruppamento e la descrizione delle grammatiche sincroniche, pp. 95-103; o, ancora, la classificazione dei dizionari, pp. 161-173; ecc.). Grande merito di questa prima parte del libro è che, oltre ad offrire numerosissime mini-recensioni, l'Autore indica tutto quello che si ascrive a debito dell'italianistica internazionale (p. 27: una storia della linguistica italiana, spec. a partire dal 1900; p. 103: una grammatica „disputativa”; ecc.): l'additamento delle lacune offre spunti di ricerca non solo per laureandi o linguisti in cerca di temi, ma orienta anche gli studiosi già affermati in direzioni poco battute. L'Autore rivela di essere padrone di un'immenso materiale bibliografico non soltanto nelle analisi dei singoli titoli, ma con le frequenti informazioni su opere in corso egli sbalordisce il lettore con il suo molteplice interessarsi per tutto quello che è linguistica italo-romanza.

Una critica, se può essere avanzata, potrebbe essere quella di sentirsi perplessi nel trovare annoverato questo o quel titolo in un determinato capitolo (p. es: l'ottimo *La semantica* di G. Berruto collocato tra i libri della „sintassi semanticista”). Nello stesso tempo, però, bisogna riconoscere le immense difficoltà di un'impresa del genere: per necessità ovvie, ogni opera può e deve essere collocata ed analizzata - sia nella parte della trattazione che in quella bibliografica - in un unico posto, e questo fatto costringe l'Autore a optare per soluzioni che non sempre saranno unanimemente approvate.

I 1300 titoli inclusi nella bibliografia sono stati scelti, accuratamente, con uno scopo dichiaratamente orientativo: l'Autore ha voluto essere imparziale nei confronti di tutti gli indirizzi linguistici, ma non nega che ha dovuto e voluto operare le sue scelte (è indicativa in tal senso la pratica usata nel campo delle riviste: l'Autore offre una tipologia delle riviste di linguistica e di filologia italiana, arrivando al numero complessivo di 300; di queste, siccome „nessun italianista è in grado di seguirle tutte”, p. 43, ne include nella bibliografia una cinquantina). Nelle scelte l'Autore è stato governato, prima di tutto, dal criterio dell'aggiornatezza (sono state incluse opere apparse dopo il 1950): un secondo criterio importante era quello di scegliere, possibilmente, opere scritte sull'italiano in italiano, e soltanto nel caso di lacune tematiche sono state indicate come fonti anche opere scritte sull'argomento in questione in altre lingue (con

una precedenza ai titoli in francese, inglese, tedesco e spagnolo, p. 19.)

Il libro è stato corredato da un indice dei nomi.

Un manuale come questo di Žarko Muljačić è un mezzo indispensabile, da rinnovare ogni 3-5 anni, per tutti coloro che si occupano di linguistica italiana. Sollecitiamo i Colleghi (prima di tutti quelli attivi nell'Europa Centrale ed Orientale) a richiamare l'attenzione dell'Autore sui propri lavori, nella speranza che anch'essi possano trovare posto su un nuovo *Scaffale italiano*.

Università degli Studi  
"Eötvös Loránd" di Budapest

ZSUZSANNA FÁBIÁN

GIOVANNI BATTISTA PELLEGRINI, RICERCHE  
LINGUISTICHE BALCANICO-DANUBIANE. ROMA, LA  
FENICE EDIZIONI, 1992.

La tematica degli scritti raccolti in questo volume, pubblicati in varie riviste tra il 1976 ed il 1990, si articola in contributi dedicati nell'ordine: 1) allo studio del lessico comune alle lingue (e dialetti) dell'Italia nordorientale, all'ungherese ed alle lingue balcaniche; 2) all'analisi del lessico di origine latina, comune al rumeno ed ai dialetti italiani settentrionali e meridionali; 3) all'esame delle parole di origine latina dell'albanese; 4) alle parole di origine turca dell'arbëresh, cioè l'albanese parlato in Italia; 5) ai diretti contatti linguistici tra l'italiano e l'ungherese (prestiti italiani dell'ungherese, comprese alcune proposte etimologiche, le tracce degli Ungari nella toponomastica italiana); 6) a questioni di etimologia (relative al dominio italo-romanzo, al rumeno ed all'albanese); 7) alla fonologia romanza (l'esito del nesso /mn/ nel dalmatico). Tematica di linguistica areale nella maggior parte, come si vede, per cui il libro è stato dedicato alla memoria del compianto professore ungherese, János Balázs, profondo conoscitore di questa disciplina linguistica.

I lettori e gli studiosi ungheresi si interesseranno in primo luogo, si capisce, dei diretti contatti tra l'italiano e l'ungherese. A distanza di più di dieci anni vale la pena di verificare le sorti delle precisazioni e delle note etimologiche fatte da Pellegrini in grande copia.

Dall'esame della letteratura specifica ungherese, compresi anche i primi tomi usciti dell'*Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen* (Budapest, 1992-), versione aggiornata del dizionario storico-etimologic dell'ungherese (TESz), risulta che la stragrande maggioranza delle proposte del nostro Autore non ha svolto quell'influsso stimolatore che ci si poteva aspettare. Le eccezioni sono costituite da *ereklye* (EWU t. 2:329) e da *bagó* (Benkő L., *Megjegyzések a bagó eredetéhez*, Magyar Nyelv LXXVII (1981) 203-206; EWU t. 1:68), considerate tutt'e due di origine italiana, e da *dús*, del quale è stata confutata la diretta origine italiana e dimostrata la mediazione croata da chi scrive (Vig I., *Contributi alla storia di una parola ungherese*, Nuova Corvina I (1993) 49-57). Nelle spiegazioni relative a *csimasz*, *dézsmá*, *egres*, ricondotti ad etimi italiani, non si trovano i riscontri dialettali raccolti dal Pellegrini, né c'è traccia dei rinvii alle sue osservazioni discordanti dalle etimologie proposte

dall'EWU nel caso di *esperes, forint, gesztenye*. Se e perché tale silenzio può essere spiacevole, è rappresentato in modo emblematico dall'ungh. *talp* 'pianta del piede', considerato di origine sconosciuta dal TESz. Il nostro Autore, dopo aver elencato riscontri veneti come *talpa/talpón* 'ceppaia, toppo', che risalgono ad una parola del sostrato preromano, non esclude che il termine ungherese provenga direttamente dal sostrato pannonico. Si tratta quindi di una etimologia nuova ed originale, non presa finora nella debita considerazione, la quale necessiterebbe di ulteriori conferme. In mancanza di studi storici e linguistici specifici ci sembra che non si possa escludere una diretta origine italo-romanza del termine ungherese, soprattutto se si tiene conto dell'area di diffusione di *talpa* 'piede' nel triestino, 'grande piede' nel bisiacco, 'zampa, zoccolo' nel dignanese, nel monfalconese e nel comelico, e del friul. *talpe* 'zampa, piede di quadrupede' spreg. 'piede' (M. Doria, Grande dizionario del dialetto triestino. Storico etimologico fraseologico. Trieste, Ediz. Il Meridiano, 1987, 717). Che si tratti di un argomento molto interessante e lungi dall'essere del tutto chiarito, è provato dalla presenza di *talpa* nel croato 'tavolone, palanca (collocato trasversalmente durante la costruzione di un ponte), bulgaro *talpa*, rumeno *talpă* 'id.', ricondotte da P. Skok (Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I-IV. Zagreb JAZU, 1971-1974; 3: 438) ad una radice arianoaltaica \**tal-* identica a quella condivisa anche dal Pellegrini. La serie di tali esempi potrebbe essere, beninteso, ancora continuata.

Si trova anche, tra gli scritti di cui ci stiamo occupando, un prezioso contributo per sostenere con argomenti fonetici l'etimologia dell'ungherese *labda*. E' stato L. Hadrovics a dimostrare con buone argomentazioni l'insostenibilità di un'origine slava del termine ungherese che risale direttamente a *ballotta, pallotta*, ed è stato proprio il vocabolo ungherese mutuato dal croato e dal serbo (Hadrovics L., *Jövevényyszó-vizsgálatok*, Budapest, 1975, 86-89; Id., *Ungarische Elemente im Serbokroatischen*, Budapest, 1985, 343-44). A differenza di Hadrovics che pensa alla caduta della sillaba iniziale e della dissimilazione di */tt/* in */pt/*, cosa che è possibile solo se si tratta di un italianismo e non di venezianismo (più probabile), Pellegrini propone una spiegazione più convincente, cioè la metatesi di */ll/* in *balota* e la sincope di */o/*, fenomeni per cui si possono trovare altri esempi nei prestiti italiani dell'ungherese (63-69).

Quanto alla presenza del nome Ungaro nella toponomastica italiana, Pellegrini opera, con la solita abbondanza di dati e di riscontri, inserendo i toponimi che ricordano gli ungheresi, tra gli altri nomi geografici italiani che derivano da etnici, per giungere all'elenco tipologico dei toponimi, tra cui si trovano quelli formati con *-esco/-isco* dal lat. *-iscus*, p. es. Ongaresca, con *-esse* dal lat. *-iss(u)* p. es. Ongiarsesse, con *-ina* dal lat. *-ina* p. es. Jof di Ongiarina, con *-aco* dal lat. *-acum*, Longeriaco (71 sgg. spec. 91-95).

Di argomento strettamente romanzo sono le 'Convergenze linguistiche italo-romene' in cui si scoprono i legami lessicali intimi che collegano il latino balcanico con la latinità dell'Italia settentrionale da una parte (213-219) e con quella dell'Italia meridionale dall'altra (220 sgg.) Strettamente connesso con lo scritto precedente è lo studio degli elementi latini dell'albanese che, essendo in parte comuni all'origine di numerose parole rumene, testimoniano la profondità e l'indirizzo della romanizzazione che passa dall'Italia meridionale attraverso il territorio linguistico albanese nei Balcani (101 sgg.)

I turchismi dell'*arbëresh* che, passati nella lingua dei futuri coloni d'Italia tra la fine del sec. XIV ed il sec. XVIII, vengono presentati, divisi in categorie nozionali, con i rispettivi etimi ed accompagnati dai corrispondenti turchismi del serbocroato e del rumeno. Trattandosi di un tipico caso di convergenza lessicale, tanto cara all'Autore, e basata stavolta sulla diffusione di elementi lessicali turchi nell'area balcanica, forse non è inutile riportare in questa sede e solo a titolo informativo, alcuni turchismi dell'ungherese. Tali turchismi sono documentati nella nostra lingua nei secoli XVI e XVII, periodo che coincide in parte con l'epoca ricordata dal Pellegrini, ed essi testimoniano la notevole espansione linguistica turca fuori dai Balcani. Limitandoci a segnalare solo alcuni turchismi usati anche oggi nell'ungherese comune e letterario, e rimandando per gli altri, di uso più effimero al libro della nota turcologa ungherese Suzanne Kakukk (*Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Les éléments osmanlis de la langue hongroise*, Budapest, 1973), ricordiamo *korbács*, *szeráj*, *csuha*, *pamut*, *zseb*, *baksis*, *hambár*, *dzsámi*, *dohány*, *kajszí*, ecc.

Quanto alle note etimologiche, Pellegrini fa risalire *mòro* nell'espressione veneta *ciò mòro* al greco *moré*, (237-242), l'albanese *furrëqi* ad un lat. *fornicium* (153-160), il rum. *iele* ad un greco

Αελλω, lat. *Aëllo*, *Aëlla*, pl. \*Aellae, non sottacendo la difficoltà di ordine fonetico, che richiedono ulteriori ricerche e verifiche (227-36).

Il passaggio del nesso consonantico /mn/ in /nn/ nel dalmatico, pur presentando un esito simile a molti luoghi dell'Italia settentrionale, è un mutamento indipendente che rientra in una serie di cambiamenti che avvengono durante il passaggio dal latino alla fase romanza (257-61).

Dedicato ad „esplorazioni piuttosto marginali rispetto ad altri lavori” suoi (parole dell'Autore, p. 9.) il presente volume è una preziosa testimonianza della varietà degli interessi di G.B. Pellegrini, che spaziano dalla dialettologia all'etimologia, dalla toponomastica alla lessicologia.

Università degli Studi  
"Eötvös Loránd" di Budapest

ISTVÁN VIG

## SOMMARIO

### LETTERATURA

- Maria Teresa ANGELINI: Aspetti comuni e differenze  
in due pensatori barocchi: Segneri e Pázmány 7
- Pericle CAMUFFO: Autentico e Inautentico ne "La Parete"  
di Marlen Haushofer 13
- Béla HOFFMANN: Lector in fabula: Italo Calvino -  
"Se una notte d'inverno un viaggiatore" 18
- Luisa PINNELLI: Il sapere in sette arti. La Grammatica 32
- Alessandro ROSSELLI: Leggere (o rileggere) "Cronaca  
Familiare" (1947) di Vasco Pratolini in Ungheria 39
- Mariarosaria SCIGLITANO: Il mestiere dello scrittore  
Tondelli 44
- Györgyi TASSY: Scintille. Contributo agli studi sul l  
inguaggio di Guido Gozzano 51

### LINGUISTICA

- Donatella CANNOVA e Anna MONDAVIO: Indagine sulle  
motivazioni allo studio dell'Italiano svolta presso il  
Dipartimento di Italianistica dell'Università ELTE di  
Budapest. 62
- Mária FARKAS: Lo stile nominale in "Notturmo indiano"  
(1984) di Antonio Tabucchi 93
- Anna HEGEDŰS: Pubblicità e popolarismi nel  
linguaggio dei barcarellari di Porta Portese,  
Porta Portese II e via Sannio 98
- Ágota HEGYI: Alcuni aspetti dello sviluppo del  
sistema fonologico italiano 106

Krisztina ÓNODI: La rappresentazione delle unità fraseologiche nei dizionari bilingui (italo-ungheresi)	113
László SZTANÓ: Aria popolare: "Légszerűbb dallamvilág"	117
István VIG: Modelli italiani di alcuni calchi croati nelle commedie di Marino Darsa (Marin Držić)	126
<b>TEATRO</b>	
Ilona FRIED: Enrico IV, eroe e clown	141
Paolo PUPPA: I MEMOIRES, ovvero ritratto dello scrittore da giovane	148
Ugo RONFANI: Goldoni sulla scena di sue secoli (Budapest)	167
Mariateresa ZOPPELLO: Gino Rocca e la drammaturgia veneta	177
<b>MISCELLANEA</b>	
Giancarlo COGOI: Giovanni Vailati e l'interesse per le ricerche in campo matematico: il preludio al neopositivismo	193
Giancarlo COGOI: Il pragmatismo in Italia	205
Éva LAX: La voce di Claudio Monteverdi. Una vita attraverso le lettere	217
Éva ÖRDÖGH: Sulla polemica anticartesiana di Giambattista Vico	237
Paolo SABA: Lajos Gulácsy pittore visionario	243
Hedvig SULYOK: I militi "latini" di Carlo (II) il Pravo	251

## **BOLLETTINO**

- Imre MADARÁSZ:** La rinascita del Dipartimento  
di Italianistica dell' Università di Debrecen.  
Una cattedra rifondata 257
- Erzsébet NÉMETH:** Università di Scienze Economiche  
- Facoltà di Scienze Sociali Centro di Didattica e  
di Ricerca per le Lingue Straniere - Dipartimento  
di Francese e di Italiano 259
- Alessandra MAGISTRELLI:** Gli studenti del  
Kodály Zoltán Gimnázium di Pécs  
a Terracina. Resconto di uno scambio scolastico 261
- Recensioni (a cura di Zsuzsanna FÁBIÁN ed István VIG)** 267