

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GIAN LUCA BORGHESE
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
DI BUDAPEST



COMITATO DI REDAZIONE

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

ARMANDO NUZZO
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

LÁSZLÓ PETE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
UNIVERSITÀ DI TURKU (FINLANDIA)

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

N.



NUOVA CORVINA



GIAN LUCA BORGHESE	Presentazione	5
	<i>Letteratura e linguistica</i>	
PÉTER SÁRKÖZY	Povera Ungheria – che si è lasciata malmenare. Noterella sulla traduzione ungherese della Divina Commedia di Mihály Babits scritta durante la prima guerra mondiale, 1913–1922	8
LUIGI TASSONI	Un dialetto dolce e disperato. I 90 anni di Achille Curcio e altre figure a memoria	19
DORINA KOMLÓ	La storia nelle storie di Andrea Camilleri	27
MICHELE SITÀ	Luigi Pirandello: tra filosofia e letteratura	37
MARCELLA DI FRANCO	Elsa Morante e il «sortilegio» della sua parola	49
MILLY CURCIO	Le <i>narrazioni contese</i> e il femminile	64
NOÉMI ÓTOTT	«Or va mastro Burnetto per un sentiero stretto» – I tre regni nel Tesoretto	73
MARIA PUCA	L'Attivismo di <i>Ma</i>	83
ELEONORA PAPP	L'apertura degli archivi dei servizi segreti del passato regime comunista ungherese e i suoi effetti su due scrittori rappresentativi del panorama letterario magiaro del 2005–2015: Péter Esterházy e András Forgách	99
TÍMEA FARKIS	L'analisi del manuale di lingua italiana di Aladár Fest dal punto di vista storico	116

2020

№ 32

SOMMARIO

EMMA MALASPINA

Tanto varrebbe annotare e far stampare le conversazioni che si svolgono nei caffè o le chiacchiere delle pescivendole, magari! L'eredità di Leo Spitzer nella raccolta di un corpus inedito di testi, l'italiano popolare 100 anni dopo e il limen dell'errore linguistico tra colloquialità e regionalità. 127

Cinema

GIAN PIERO BRUNETTA

Profumi ungheresi a Cinecittà 140

ALESSANDRO ROSSELLI

A proposito de *Il tocco ungherese a Cinecittà 1925-1945* 145

Architettura

ZSUZSANNA ORDASI

Collaborazione italo-ungherese a Città del Messico. La decorazione del Teatro Nacional 152

DANILO LIGUORI

Gli architetti ungheresi e il mito dell'Italia 165

BEÁTA TOMBI

Fra scienza e teatro: Leonardo Da Vinci scenografo di Ludovico il Moro 182

Recensioni

JUDIT KIMPF

Südtirol ricorda. Il libro *Eva dorme* di Francesca Melandri 194

ZSUZSANNA ORDASI

Dekameron 2020 Magyarországon 198

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

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

ISSN 1218-9472 (Testo stampato)
ISSN 2677-1543 (Online)

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Monographia Bt.

Stampa:
Pauker Nyomda

Budapest, dicembre 2020

Presentazione

GIAN LUCA BORGHESE

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

DER UNA INVOLONTARIA, FORTUNATA E BENVENUTA COMBINAZIONE IL NUMERO 32 (2020) DELLA NUOVA CORVINA RACCOGLIE UNA SERIE DI CONTRIBUTI CHE ALLUDONO QUASI TUTTI, DIRETTAMENTE O INDIRETTAMENTE, ALL'ESISTENZA VISSUTA COME UNA ESPERIENZA TEATRALE, SOGNATA ATTRAVERSO LA LETTERATURA OPPURE COSTRUITA ARTIFICIALMENTE E PARALLELAMENTE A QUELLA REALE. RICORRONO DUNQUE DA UN ARTICOLO ALL'ALTRO TERMINI COME *COMMEDIA*, *STORIA*, *STORIA NELLA STORIA* (OSSIA L'ARTIFICIO OTTICO-LETTERARIO CHE I FRANCESI CHIAMANO *MISE EN ABÎME*), *menzogna*, *sortilegio*, *teatro*, *scena*, *scenografia*, *decorazione*, fino a *sonno* e *sogno*.

È fin troppo facile essere tentati di scorgere, al di là della coincidenza, l'evocazione di una metanarrazione che rispecchia l'anno nel corso del quale i contributi sono stati prodotti e raccolti, l'anno della mascherina, del distanziamento sociale, del contatto virtuale, dell'interazione a distanza, realtà introdotte certo per ragioni più che condivisibili, ma non per questo meno penose. Abbiamo così trovato nuovamente conferma del fatto che lo strumento grazie al quale raccontiamo il fatto letterario o artistico, la stessa lente che impugnamo per osservarlo meglio, finisce per essere importante quanto l'oggetto osservato: non vediamo né comunichiamo infatti che attraverso la lente.

Il volume contiene articoli dedicati all'opera di Dante, Luigi Pirandello, Elsa Morante e Andrea Camilleri, tra gli altri, così come dei contributi relativi ad alcuni momenti della storia del cinema e dell'architettura in cui si è sviluppata una importante ed interessante collaborazione artistica italo-ungherese: sono molti gli spunti di riflessione per osservare, attraverso la lente, una elaborazione artistico-letteraria sempre viva, cui fortunatamente possiamo attingere per il nostro futuro.

*Letteratura e
linguistica*

Povera Ungheria – che si è lasciata malmenare

Noterella sulla traduzione ungherese della *Divina Commedia* di Mihály Babits scritta durante la Prima guerra mondiale, 1913–1922

PÉTER SÁRKÖZY

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

LA TRADUZIONE UNGHERESE DELLA *DIVINA COMMEDIA* DI MIHÁLY BABITS (1883–1941), UNO DEI MAGGIORI POETI DELLA NUOVA LETTERATURA UNGHERESE DEL NOVECENTO, OLTRE A COSTITUIRNE UNA VERSIONE CONGENIALE, NELLO STESSO TEMPO RAPPRESENTA UNO DEI PIÙ INSIGNI PRODOTTI DELLA MODERNA POESIA UNGHERESE DEL PRIMO NOVECENTO, PARAGONABILE ALLA TRADUZIONE DECADENTE DI STEFAN GEORGE E ALLE INTERPRETAZIONI DANTESCHE DI EZRA POUND, T. S. ELIOT, PAUL CLAUDEL O DI OSIP MANDELSTAMM.

Il giovane Babits appartiene alla schiera di poeti nuovi della rivista «Nyugat» (Occidente, 1908–1941), «La Voce» ungherese, i quali, per sostenere la loro «rivoluzione poetica», erano grandi traduttori della letteratura moderna europea e americana: tradussero tutto e da tutti i poeti europei «moderni», da Baudelaire a Rilke, da Verlaine a Swinburne, fino a D'Annunzio e ai futuristi italiani.¹ Da giovane professore di greco e latino Mihály Babits tradusse anche i poeti classici e, successivamente ai suoi viaggi in Italia all'inizio del secolo e dopo aver letto e tradotto Leopardi, Carducci, Pascoli, volle dedicarsi alla grande opera della letteratura universale. La stranezza della sua decisione risiede nel fatto che la traduzione integrale in terza rima della *Divina Commedia* era stata pubblicata in Ungheria soltanto dieci anni prima, a cura del poeta accademico Károly Szász (1899).² Tale versione si inseriva nel contesto delle traduzioni accademiche tedesche della *Divina Commedia* della seconda metà del secolo: pur traducendo in terza rima, il Szász non aveva la forza poetica necessaria a rendere la «poesia» di Dante. Nella sua opera – da vescovo protestante – si concentrava infatti piuttosto sull'apparato critico, per «spiegare» il mondo dantesco. Il giovane Babits ammirava invece la musica e la forza lirica dei versi di Dante e intendeva dimostrare che il suo linguaggio poetico era originale e forte, tanto da

essere in grado di tradurre il Sommo Poeta in forma non accademica, per regalare alla nazione il più importante poema della letteratura universale in lingua ungherese, in una forma moderna e al contempo fedele alla poesia.

La scelta di Babits di tradurre Dante si inserisce inoltre nell'atmosfera della rivoluzione culturale degli artisti ungheresi contro l'accademismo imperante a cavallo dei secoli XIX-XX. Tra questi, figurava in Ungheria una schiera di giovani scrittori e pittori che erano veramente «italomani», attratti dalle bellezze storiche e naturali del bel Paese e dalla cultura italiana e influenzati, come il pittore Lajos Gulácsy, dal culto di Dante dei preraffaelliti inglesi.

Babits faceva anch'egli parte di questo gruppo di scrittori dell'inizio del secolo, e durante le sue ferie compì viaggi nella Penisola, scrisse bei versi sull'Italia, era attratto dalla poesia medievale³ e di Dante e, allo stesso modo del Croce, lo riteneva un *grande poeta lirico*. Dopo aver subito attacchi critici contro la sua poesia, derisa per il suo «decadentismo», Babits volle dimostrare ai suoi avversari che della poesia di Dante i suoi versi avevano la forza di restituire la bellezza, soffocata e sommersa dai commentari e dalle traduzioni accademiche in tutta l'Europa. Il poeta ungherese, attaccato dalla critica accademica nella sua presentazione alla traduzione dell'*Inferno*, confessa:

Mi hanno fatto odiare il mio povero strumento, la poesia. Adesso con la roccia dantesca costruisco una fortezza intorno al mio cuore. Quando mi mancava la vera musica della poesia, prendevo in mano l'arpa a cento corde di Dante. E lo strumento del sommo poeta aveva corde di risonanza alla mia voce.⁴

Anche Babits, come Benedetto Croce, poi Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul Claudel e Osip Mandelstamm, intendeva interpretare la *Divina Commedia* non come un'opera enciclopedica del mondo medioevale bensì *in primis* come poesia, come una vera opera lirica.

La traduzione dell'*Inferno* (*A pokol*) uscì nel 1913, la seconda e la terza cantica vennero pubblicate invece dopo la Grande guerra (*A Purgatorium*, 1920; *A Paradisom*, 1922).

Il testo ungherese della *Divina Commedia* di Mihály Babits – che fino ad oggi ha visto una cinquantina di riedizioni con commento del poeta-traduttore e saggista, autore peraltro di una *Storia della letteratura Europea* (1935)⁵ – è uno dei testi più belli, più profondi e artisticamente più ricchi della poesia moderna ungherese nella prima metà del secolo e ha svolto un ruolo di primissimo piano nella formazione e nel consolidamento del nuovo linguaggio poetico moderno in Ungheria. La traduzione di Babits, alla quale egli lavorò dal 1908 per dodici anni, è naturalmente anche frutto dell'epoca del Decadentismo, dello stile liberty, dell'arte della Secessione: ciò la rende più morbida e più ricca di simbolismi interni di quanto non fosse il testo originale.⁶

Dato che sulla questione del «decadentismo» della poesia italiana e ungherese a cavallo dei secoli XIX-XX è stato organizzato un convegno internazionale, i cui atti sono stati pubblicati in lingua italiana,⁷ ad essi rimando perché in questa sede vorrei invece richiamare l'attenzione su un fatto sin qui mai analizzato: che la più

bella traduzione ungherese della *Divina Commedia* nacque come prodotto della sofferenza umana di un poeta ungherese durante la prima guerra mondiale, conflitto che è alla radice di tutte le tragedie del XX secolo, compresa la dissoluzione del Regno Ungarico fondato nel Mille, in quanto dopo la pace Versailles-Trianon un terzo della popolazione di madre lingua ungherese (cinque milioni di persone) venne staccato dalla madrepatria e vive tutt'ora come minoranza etnico-linguistica in sette paesi che circondano la piccola Ungheria.⁸

Dopo i suoi primi viaggi in Italia Babits scrisse ai suoi amici che soffriva di ita-lomania⁹ e con grande entusiasmo leggeva, studiava e traduceva «il poeta indiscu-tibilmente maggiore della letteratura universale»: per Babits, così come per il Pascoli, occuparsi di Dante divenne il suo lavoro quotidiano, per anni e anni. Il poeta ita-liano scrive sulla rivista *Minerva* oscura:

Era da cinque o sei anni il mio lavoro segreto e prediletto: lo meditavo per giorni interi e ne sognavo la notte. Era la mia compagna, il mio conforto, il mio vanto. Dai dispregi che mai non mi sono mancati, io mi rifugiavo nell'oscuro tesoro delle mie argomenta-zioni e divinazioni; le contavo e le ripeteva e ne uscivo raggianti di solitario orgoglio.¹⁰

Il Babits tradusse la parte maggiore dei canti dell'*Inferno* nella sua solitudine a Fogaras (oggi Făgăraș in Romania), la città ungherese più lontana dalla capitale, a più di 800 chilometri da Budapest, situata sul confine fra la Transilvania e Romania, dove insegnava latino e greco in un liceo. Qui il poeta viveva in una strana simbiosi con il Sommo, i primi segni della quale sono i suoi primi versi di ispirazione dantesca, che testimoniano come l'arte dell'Alighieri gli desse la forza di continuare a rimanere fedele ai propri ideali umanistici anche nei tempi crudeli e disumani della Prima guerra mondiale e, in seguito, nell'immediato dopoguerra, nella sua patria travolta da rivoluzioni, controrivoluzioni, occupazioni straniere e mutilazioni territoriali.

Durante i quindici anni dedicati alla traduzione della *Divina Commedia* com-paiono sempre più spesso nei saggi del Nostro riferimenti all'opera o alla vita di Dante, e in alcuni versi egli paragonava la propria vita e la propria poesia a quelle del grande antenato fiorentino. Come in *Nunquam revertar*, poesia in cui Babits – come Dante – urla alle orecchie del mondo che *neanche* lui intende arrendersi. La citiamo nella lingua originale, con traduzione italiana fra parentesi:

Nunquam revertar – monda Dante hajdan

(disse Dante)

nunquam revertar – mondanám bár én is

(direi volentieri anch'io)

nunquam revertar – harci zivatarban

(nella tempesta della guerra)

nunquam revertar – tömlök éjjelén is

(anche nella notte della prigionia)

nunquam – legyen az Isten átka rajtam

(che Dio mi maledica)

revertar – bárha beledögléném is / üvölteném én is az ő helyébe'

(al suo posto griderei revertar pure io, se anche dovessi creparne)

nunquan revertar – századok fülébe!

(nelle orecchie dei secoli)

(*Szimbólumok, 4*)

Nel 1921, terminato l'enorme lavoro di traduzione dell'opera più difficile e complessa del mondo, Babits scrisse due sonetti, nei quali si immedesima totalmente con il suo grande predecessore. Citiamo soltanto il secondo nella traduzione di Márta Kőszeghy:

Dante (2)

«Perché per me anche l'Inferno è casa
e conosco bene le soste dolenti
del monte Purgatorio e le lontananze stellate
della grazia celeste per valli e monti

calpesto piangendo i brandelli della mia anima
(come pezzi di carta, segnastrada,
dispersi dal viandante), dove riconduce
il Grande Canto, tra selvagge foreste e tanti inferni,

riarso, per questa strana permanenza
ma da ogni aldilà con nostalgia
mi lega a Firenze un ombelico matrigno

dove come un diavolo errante che reca il suo inferno
o come un albero radicato, proteso verso i cieli,
esisto inerte, legato, eppure esiliato». ¹¹

Durante la traduzione della *Divina Commedia* non soltanto nelle poesie ma anche nei saggi del Babits sono frequenti i riferimenti alla vita e all'opera di Dante, che poi troveranno la sintesi nel suo ampio saggio introduttivo alla prima edizione delle tre cantiche, pubblicato in un volume nel 1930 presso la casa editrice Révay.

L'immedesimazione con Dante divenne ancora più forte dopo lo scoppio del primo conflitto mondiale. Babits e la grande maggioranza dei poeti della «Nyugat» – tra questi Endre Ady, Mihály Babits e l'attivista Lajos Kassák – subito alzarono le loro voci contro il massacro mondiale, che aizzava le nazioni e le nazionalità una contro l'altra. Mihály Babits fu licenziato dal suo ruolo di professore di liceo a causa dei suoi versi «sovversivi» e, poeta profondamente religioso e cattolico, denunciato sia per vilipendio di Dio nella poesia *Fortissimo*,¹² in cui malediceva un Dio «sordo» e «cieco», sia per tradimento della patria nella sua preghiera di Pasqua per la pace, *Húsvét előtt* (1916), nonché per una parafrasi dolorosa del Padre nostro, *Miatyánk* (1916), nella quale si rivolge a Dio per chiedere pietà per i peccati

della nazione ungherese, spinta dai nuovi vincitori sull'orlo della sparizione dal mondo.

Il presentimento di un futuro tragico per la patria divenne generalizzato in Ungheria tra gli intellettuali pacifisti in seguito all'ingresso dell'Italia neutrale nella guerra contro la Monarchia Austro-Ungarica, poiché appariva evidente che, con la sconfitta, le varie etnie (nazionalità) che vivevano sul territorio dell'antico Regno di Santo Stefano avrebbero inteso creare i loro stati autonomi (come la Repubblica Ceca e Slovacca, o il Regno Serbo-Croato) oppure unirsi con i nuovi stati dell'Europa Centro-orientale, come i rumeni della Transilvania con il Regno di Romania.

Babits, grande amico del Bel Paese, era molto rattristato non soltanto dall'ingresso dell'Italia nella Seconda guerra mondiale contro la Monarchia dell'Austria-Ungheria ma anche dall'atteggiamento dei futuristi italiani, che inneggiavano al conflitto. Nel suo articolo *Italia*, pubblicato nel numero di giugno del 1915 della «Nyugat», in un vero e proprio *j'accuse* biasima il Paese, da lui tanto amato, con le parole di Dante: *Ahi, serva Italia di dolore ostello, / Nave senza nocchiere in gran tempesta, / Non donna di provincie, ma bordello*. Tuttavia, secondo il poeta ungherese innamorato dell'Italia la responsabilità della decisione era da attribuire non agli italiani bensì ai loro politici, oltre che a quei poeti che avevano aizzato all'interventismo e, in primo luogo, ai futuristi come Marinetti e D'Annunzio, i quali glorificavano la guerra e la distruzione del vecchio mondo:

[...] È davvero terribile vedere i poeti che si mettono al servizio della guerra moderna. I grandi poeti del secolo XIX erano gli apostoli della pace, e i vati di oggi cantano l'uccisione e la distruzione. Chi sarà fedele agli ideali della pace, dell'amore e dell'umanità se i poeti si mettono al servizio della bestia della guerra?¹³

Il poeta Gyula Juhász dedicò a sua volta una poesia a D'Annunzio (*Gabriele D'Annunziónak*, 1918), in cui in ogni ritornello chiede al poeta, da lui fino a quel momento ammirato, se intenda uccidere suo fratello, che era soldato al fronte dell'Isonzo.¹⁴

Durante il conflitto Mihály Babits, oltre a comporre versi pacifisti e a redigere saggi sulla pace e sul futuro dell'Europa – *Sant'Agostino*, *La pace eterna di Kant*, *La patria virtuale*¹⁵ – continuò a dedicarsi al suo impegno più importante, la nuova traduzione della *Divina Commedia*. Il *Purgatorio* fu pubblicato nell'anno del trattato di Trianon (pace firmata il 4 giugno 1920 al castello di Trianon) mentre l'ultima cantica, *A Paradicsom*, uscì nel 1922 alla chiusura dei festeggiamenti del Centenario Dantesco.¹⁶

L'immedesimazione del Babits con il Sommo poeta raggiunse una profondità umana e dolente nel suo scritto pubblicato su «Nyugat» nel dicembre del 1919, dopo la repressione della Repubblica dei Consigli (21 marzo – 1 agosto 1919), in risposta agli attacchi dei giornali causati dalla sua partecipazione alle rivoluzioni del 1918–1919, quando accettò la nomina alla cattedra di letteratura ungherese dell'Università di Budapest. Nel saggio – o, piuttosto, nella pubblica autodifesa della propria autonomia come poeta e come uomo – intitolato «Un poeta ungherese nel 919»

(*Magyar költő kilencszáztizenkilencben*) difende l'atteggiamento onesto e pacifista che aveva tenuto tanto durante la guerra quanto durante le rivoluzioni successive, e respinge con fierezza tutte le accuse mosse contro di lui sia dall'emigrazione bolscevica sia dai nuovi signori dell'Ungheria del dopo Trianon. Egli richiama in proposito l'esempio di Dante:

Non domandatemi se appartengo a questo o a quelli! Sono di tutti e non sono di nessuno. Io faccio partito per me stesso e di me stesso, come fece Dante. Non mi vergogno e non mi pento di aver alzato la voce contro le parole assassine, e sono fiero che esse non abbiano sfiorato le mie labbra. E non mi vergogno di tornare adesso alla mia povera, martoriata nazione. Voi non mi volete accettare? Tirate sassi e fango contro di me? Volete cacciarmi via per la mia fierezza? Va bene. Anche Dante venne cacciato in esilio. Io sono ungherese e sono un signore, non meno di chiunque altro. Potete coprirmi di fango, ma io non mi inchinerò mai nel fango. Sono già abituato alla vostra ingiustizia, ne ebbi a soffrire tante volte nella mia vita. Quante volte mi parve che le parole di Dante fossero state scritte per me.

E per conclusione Babits citava i versi di Dante del *XV canto* dell'*Inferno* nella sua traduzione ungherese, come se la profezia di Brunetto Latini si riferisse anche a lui:

Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
e tiene ancor del monte e del macigno,
ti si farà, per tuo ben far, nimico;
et è ragion, ché tra li lazzi sorbi
si disconvien fruttare al dolce fico.
Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
gent'è avara, invidiosa e superba:
dai lor costumi fa che tu ti forbi.
La tua fortuna tanto onor ti serba,
che l'una parte e l'altra avranno fame
di te; ma lungi fia dal becco l'erba.
Faccian le bestie fiesolane strame

di lor medesme, e non tocchin la pianta,

s'alcuna surge ancor nel lor letame [...].¹⁷

Proprio durante le trattative di «pace» di Versailles–Trianon sulla sorte dell'Europa Centrale, nei primi mesi del 1920 Mihály Babits stava ultimando la traduzione dell'ultima cantica della *Commedia*. Di conseguenza, proprio contemporaneamente alle trattative sulla mutilazione dell'Ungheria storica egli stava traducendo il canto XIX del *Paradiso*, nel quale compare la profezia di Dante sull'Ungheria, dove il figlio del suo caro amico, il principe Carlo Martello di Bari, era stato eletto re in quanto nipote della regina Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò.¹⁸

Proprio negli anni della stesura del canto XIX del *Paradiso*, il nuovo re Carlo Roberto d'Angiò era riuscito – dopo dieci anni di guerre interne – a rafforzare il suo trono contro gli oligarchi ungheresi. Per questo Dante scrisse: *O beata Ungheria, se non si lascia / Più malmenare* (vv. 142–143).

Seicento anni più tardi il poeta ungherese, allora «in mezzo del cammin» di sua vita, stava traducendo questa profezia di Dante sapendo che, proprio in quel momento, la povera Ungheria veniva «malmenata». Babits era però convinto che la fine della sua patria fosse stata causata non soltanto dall'inimicizia dei nuovi stati dell'Europa Centrale impiantati sul territorio del Regno d'Ungheria, ma che gli ungheresi stessi fossero stati ingannati e fuorviati dai loro politici: da quelli che non avevano ostacolato l'ingresso del Paese nella guerra mondiale e da quelli che, invece di difendere la nazione, dopo il conflitto avevano continuato una guerra fratricida, non più tra le diverse etnie ma nel campo della lotta di classe. Per questo Babits tradusse i famosi versi di Dante in questo modo: *Óh, boldog Magyarország! csak ne hagyja / magát fél-revezetni már...* (142–143). «*Fél-revezetni*» secondo il dizionario etimologico vuol dire: *indurre, trarre in inganno, illudere, ingannare, fuorviare, «portarla in malafede»*.¹⁹

Allo stesso modo in cui Dante doveva vedere il fallimento dei suoi progetti sull'Italia, così anche Babits presentiva la «*finis Ungariae*»: prevedeva che, al posto della vecchia Ungheria millenaria, in Europa centrale sarebbero sorti nuovi, piccoli stati, il più piccolo e il più povero dei quali sarebbe divenuta proprio l'Ungheria. Come dimostrato da Gianpiero Cavaglià, uno dei migliori magiaristi italiani (professore della Cattedra di Ungherese di Torino, morto tragicamente giovane),²⁰ nell'analisi del saggio di Babits «La vera patria» (*Az igazi hazá*), pubblicato subito dopo la fine della guerra, nel febbraio del 1919 il poeta ungherese non si faceva illusioni e vedeva chiaramente la fine ineluttabile dell'Ungheria storica; nello stesso tempo egli era tuttavia convinto che la vera patria non è racchiusa entro le frontiere politiche di uno stato. Secondo Cavaglià il saggio

non è un messaggio di odio, né di ribellione: egli resta moderato, anche nella sua capacità di dire parole di speranza all'Ungheria che stava vivendo una delle crisi più gravi della sua storia. Della parola patria, osserva Babits, è stato fatto negli anni della guerra un uso distorto: essa è servita a giustificare l'assassinio, ed è forse giusto, pertanto, che la patria debba soffrire. L'esaltazione patriottica ha aizzato gli ungheresi contro l'«umanità», e li ha così indotti in un tragico errore, perché l'umanità è da anteporre alla patria.

Ora quella patria sta per essere privata di gran parte del suo territorio, ma non è la «terra» che costituisce la patria. La terra, continua Babits, non è sacra, perché è solo il luogo in cui si abita, si concludono gli affari, ciò che è sacro sono i ricordi umani e di questi l'Ungheria non può essere privata: essi vivono nella coscienza degli ungheresi. «La vera patria» sono i ricordi comuni, l'atmosfera spirituale in cui si vive: qui Babits sembra riecheggiare le parole di Ernst Renan, che nello scritto «Qu'est-ce qu'une nation?» aveva così riassunto i fondamenti del nazionalismo borghese democratico: «Une nation est une âme, un princepe spirituel.»²¹

Agli esordi del movimento del risorgimento nazionale ungherese, che precedette la rivoluzione e la guerra d'indipendenza dell'Ungheria contro gli Asburgo nel 1848/49, il poeta romantico Mihály Vörösmarty aveva scritto il suo «appello alla nazione» nell'ode *Szózat* (1836), in cui chiedeva agli ungheresi di rimanere fedeli alla patria fino alla morte, affinché grazie alla «Primavera dei popoli» europei per la libertà la nazione ungherese potesse riottenere l'indipendenza nazionale. In questa poesia egli confidava nell'avvento di un'epoca nuova e migliore per la sua patria ma prevedeva al contempo anche che la lotta si sarebbe conclusa con una sconfitta. In questo caso, quella morte sarebbe stata una bella morte, perché la tomba della nazione ungherese sarebbe stata circondata da popoli, da milioni di persone che avrebbero pianto la fine dell'Ungheria.²²

Dopo la Prima guerra mondiale Mihály Babits doveva percepire con chiarezza che, nel nuovo mondo, la visione tragica del poeta Mihály Vörösmarty non reggeva più di fronte alla morte della nazione. Nel suo saggio, Babits prevedeva che nella nuova Europa nessuno avrebbe rivolto neanche un solo pensiero alla tragedia degli ungheresi, derubati da tutti e di tutto, tanto che non rimanevano loro che i ricordi della loro storia millenaria. E tuttavia egli incita a seguire l'appello di Vörösmarty: dobbiamo rimanere fedeli «irremovibilmente» (*rendületlenül*) alla nostra patria, sebbene divenuta «virtuale».

Babits, che sin dalla sua infanzia era «innamorato» della conformazione geografica del suo Paese situato nella conca dei Carpazi – parafrasando il Petrarca potremmo dire che l'Ungheria era per lui il *bel paese che il Danubio parte, i Carpazi circondavano e le Alpe...* – in una serie di poesie piange per le nuove frontiere, che isolavano «l'Ungheria mutilata» dalle sue città storiche e da un terzo della nazione (*Dal az Esztergomi Bazilikáról, Csonka Magyarország, Szent király városa*). Babits non era però un irredentista: nel 1940, quando la Transilvania settentrionale con maggioranza etnica ungherese tornò di nuovo alla «madre patria» (dopo le decisioni di Monaco), in una stupenda poesia (*Erdély*, 1940) rievoca i suoi ricordi di gioventù nella bella Transilvania, tuttavia non manifesta nessuna illusione. Il poeta, ormai gravemente malato, non nutriva illusioni sulla sorte dei «regali» di Hitler e Mussolini. Anzi, prevedeva la nuova tragedia, l'apocalisse mondiale, dopo la quale non ci sarebbe più stato posto per gli ungheresi.

Mihály Babits, grande poeta e traduttore di Dante, morì nel 1941. Nella sua ultima poesia, *Özönvizet, köesöt, üstököst*, il vecchio poeta preconizza con linguaggio biblico una nuova fine del mondo, con terremoti e diluvio universale, e non ma-

nifesta più nessuna speranza. Dio avrebbe forse potuto ancora perdonare agli ungheresi i loro peccati ma i popoli dell'Europa non avrebbero avuto nessuna pietà. Vent'anni prima, traducendo la profezia di Dante sulla «beata Ungheria», ancora sperava in un futuro migliore, mentre nella sua ultima poesia esprimeva una visione tragica del mondo nuovo, senza la nazione ungherese:

*Özönvizet, kőesőt üstököst
nem küld az Úr, ki emberek
fegyvereivel veszítette el
hajdanta Jeruzsálemet.*

[...]

*Isten talán megszánná még:
ember nincs szánni a magyart,
És már azt kérdik tőlem az álmaim,
milyen lesz magyar nélkül a világ?*

Il Signore non invia
il diluvio, una pioggia di pietre, comete,
Lui che con le armi degli uomini
distrusse Gerusalemme
un giorno lontano.

[...]

Forse Dio potrebbe ancora avere pietà:
ma gli uomini non hanno pietà degli ungheresi.
E già i miei sogni mi chiedono:
come sarà il mondo senza gli ungheresi?

Traduzione di Tomaso Kemeny.

NOTE

¹ Le traduzioni di poeti moderni, anche italiani da Pascoli a Marinetti, sono state raccolte nei volumi di Dezső Kosztolányi, *Modern költők* (Poeti moderni), 1913, e di Mihály Babits, *Pávatollak* (Piume di pavone), 1920. Cfr.: Gy. Rába, *La prima generazione della rivista «Nyugat» e la poesia italiana*, in *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, Akadémiai, 1967, pp. 291–306; P. Sárközy, *Dante come modello del Decadentismo ungherese*, in *Venezia, Italia e Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia* (VI Convegno italo-ungherese dell'Accademia Nazionale Ungherese e della Fondazione G. Cini, Budapest, 1986), a cura di P. Sárközy, Budapest, 1986, pp. 289–301.

- ² József Szauder, *Dante Alighieri nella letteratura ungherese dell'Ottocento*, Acta Litteraria Scientiarum Hungaricae, VIII, 1966, 1–2, pp. 117–154; Tibor Kardos, *La fortuna di Dante in Ungheria*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, vol. V, 824–825.
- ³ Babits è autore di due antologie di traduzioni classiche e medioevali: *Amor Sanctus* (1933) ed *Erato* (1921).
- ⁴ M. Babits, *Dante fordítása* (Tradurre Dante), «Nyugat», 1912, I, pp. 659–670.
- ⁵ M. Babits, *Storia della letteratura europea*, traduzione di M. Masini, prefazione di P. Sárközy, Roma, Carocci, 2004.
- ⁶ György Rába, *Babits Mihály költészete*, Budapest, Akadémiai, 1973, *A szép hűtlenek* (Le belle infedeli. Le traduzioni di Babits, Kosztolányi e Árpád Tóth), Budapest, Akadémiai, 1969.
- ⁷ *Venezia, Italia e Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia* (Atti del VI Convegno dell'Accademia Ungherese delle Scienze e della Fondazione G. Cini di Venezia, Budapest, 1986), a cura di P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1990; cfr. i saggi: Gy. Rába, *Al crocevia del decadentismo e delle avanguardie: Mihály Babits*; P. Sárközy, *Dante, modello poetico-umano della poesia di Mihály Babits*; Gianpiero Cavaglià, *La vera patria. Mihály Babits e l'idea della nazione*; Tibor Melczer, *Un poeta europeo: Mihály Babits*, pp. 281–338.
- ⁸ La pace di Trianon (4 giugno 1920) con la fondazione di nuovi stati dell'Europa Centrale stabilì l'annessione di 2/3 del territorio del Regno d'Ungheria a quattro paesi (Repubblica Cecoslovacca, Regno di Romania, Monarchia Serbo-Croata, Austria) e, di conseguenza, un terzo della popolazione di lingua ungherese divenne la minoranza etnico-linguistica più grande dell'Europa; la decisione venne riconfermata nella pace di Parigi nel 1946. Dopo la 'caduta del muro', dal 1993 ormai solo circa 3,5 milioni di ungheresi continuano a vivere dispersi in sette stati: Slovacchia, Ucraina, Romania, Serbia, Croazia, Slovenia e Austria. Cfr. Leo Valiani, *La dissoluzione dell'Ungheria*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- ⁹ Sull'«italomania» degli artisti ungheresi cfr. P. Sárközy, *Italia incolis vitam iucundam praebet. Ungheresi in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Italia ed Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta* (Atti dell'ottavo convegno dell'Accademia Ungherese delle Scienze e della Fondazione G. Cini, Budapest, 1993), a cura di P. Sárközy, Budapest, 1998, pp. 139–151.
- ¹⁰ G. Pascoli, *Minerva oscura*, Livorno, 1917, pp. VII–VIII.
- ¹¹ I due sonetti su Dante si leggono nel volume *Poeti ungheresi del Novecento*, a cura di Amedeo Di Francesco, traduzioni di Márta Kőszeghy, Roma, Lucarini (Parnaso Europeo), 1990.
- ¹² Cfr.: *Amore e libertà. Antologia di poeti ungheresi*, traduzione di M. Dal Zuffo, a cura di P. Sárközy, Roma, Lithos, 1997, pp. 220–223.
- ¹³ M. Babits, *Italia*, «Nyugat», 1915, 12, pp. 640–644. Cfr. Dobó Gábor, *Elképzelni a háborút: «örjögő futuristák» és «áruló olaszok» a tízes évek közepén megjelenő magyar lapokban* (Immaginare la guerra, «futuristi impazziti», «italiani traditori» nei giornali ungheresi della seconda metà degli anni Dieci), «Irodalomismeret», Budapest, 2015, 1.
- ¹⁴ Cfr.: P. Sárközy, *Olasz–magyar, két jó barát. A magyar–olasz kulturális kapcsolatok alakulása az I. világháború előtt és után* (Italiani e ungheresi, due amici prima e dopo la prima guerra mondiale), Budapest, «Hítel», 2014, pp. 175–184.
- ¹⁵ Ágoston, *A veszedelmes világnézet, Kant és az örök béke, Az igazi haza*, in M. Babits, *Esszék és tanulmányok*, a cura di Gy. Belia, Budapest, Szépirodalmi, 1979. Cfr.: Tibor Melczer, *Un poeta europeo. Liberalismo, cattolicesimo, nazionalismo ed europeismo nell'opera di Mihály Babits*, in *Venezia, Italia e Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia* (Atti del VI Convegno dell'Accademia Ungherese delle Scienze e della Fondazione G. Cini), a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1990, pp. 323–338.

- ¹⁶ P. Sárközy, *Dante, modello poetico-umano della poesia di Mihály Babits*, in *Venezia, Italia e Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, cit., pp. 289–312.
- ¹⁷ In traduzione ungherese: *a gonosz nép háládatlan alja, / mely szirtes Fiesoléből szállt le hajdan, / s köbölcsejét meg sem tagadja sarja, / mert jó léssz, hozzád rossz fog lenni majdan, / s ez értehető is, mert érhet-e édes / füge fanyar kökénnyel egy bokorban? / Vak népség (róluk közbeszéd ez), / irigy és gögös, fősvény, kapzsi fajta, / vigyázz magadra, hogy velük ne vétkezz. / Számodra nagy hírt tar a sorsnak marka, / s még mindkét párt éhes lesz nevedre, / hanem a fűtől messze marad ajka. / Fiesoléli barmok sárba vetve / hányjanak almot magukból maguknak, / és ne tiporják azt a szent fűvet le, mely trágyájukon még fakadni tudhat.*] M. Babits, *Magyar költő kilencszáztizenkilencben, Vita és vallomás*, Nyugat, 1919, II, 911–929, in *Esszék, tanulmányok*, im., I, 646–666.
- ¹⁸ I re angioini dell'Ungheria: Carlo Roberto (1308–1342), suo figlio, re Luigi il Grande d'Angiò (*Nagy Lajos*, 1342–1382), la cui figlia divenne moglie di Sigismondo di Lussemburgo, eletto re d'Ungheria nel 1387 e poi imperatore dal 1433 al 1437.
- ¹⁹ Dobbiamo ricordare che, novant'anni dopo Babits, all'inizio degli anni Dieci del duemila un altro eccellente poeta ungherese, Ádám Nádasy, professore di letteratura inglese e italiana, ha tradotto l'intera *Commedia* «all'inglese», senza rima, con un apparato critico veramente imponente, che rende comprensibile il testo dantesco anche ai lettori meno colti. E arrivando alla famosa profezia sulla «beata Ungheria», il nuovo poeta l'ha tradotta lasciando intendere come se Dante avesse suggerito che gli ungheresi devono scacciare il cattivo governo: *Boldog lesz Magyarország, ha lerázza la rossz kormányzást*, alludendo al governo ungherese al potere anche oggi. Dante, *Isteni Színjáték*, traduzione e commenti di Á. Nádasy, Budapest, Magvető, 2016. Cfr: *Leggere Dante oggi: interpretare, commentare tradurre alla soglie delsettecentesimo anniversario* (Atti del convegno internazionale dell'Accademia d'Ungheria in Roma), Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma, a cura di Éva Vigh, Roma 2011.
- ²⁰ P. Sárközy, *Gianpiero Cavaglià, studioso della cultura ungherese*, in G. Cavaglià, *L'Ungheria e l'Europa*, a cura di K. Roggero, P. Sárközy e G. Vattimo, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 430–435.
- ²¹ G. Cavaglià, *La vera patria: Mihály Babits e l'idea della nazione (1913–1919)*, in *Venezia, Italia, Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, cit., pp. 313–321, e nel volume G. Cavaglià, *L'Ungheria e l'Europa*, cit., pp. 137–146.
- ²² La poesia è stata tradotta da Marta Dal Zuffo: in *Amore e libertà*, cit., pp. 90–93.

Un dialetto dolce e disperato. I 90 anni di Achille Curcio e altre figure a memoria

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

NEL 1972 UN LIBRO AVEVA APERTO UN'INSOLITA PROSPETTIVA NEL MIO MODO DI PERCEPIRE LA PAROLA DEI POETI, E LE CADENZE, LE VOCI, LE PARLATE, CHE MI CIRCONDAVANO: QUEL LIBRO VENIVA DA LONTANO E NON PARLAVA PROPRIO LA MIA LINGUA. MI ERA ARRIVATO IN DONO DA UNA ZIA, DAL VENETO, E FU UN DONO SEMPLICE E SCONCERTANTE. IL LIBRO ERA *LA VITA XE FIAMA* DI BIAGIO MARIN¹. ENTRA CON PAZIENZA NEL DIALETTO DI GRADO E IN QUELLA SPECIALE LINGUA DELLA POESIA CHE MARIN AVEVA SAPUTO INVENTARE PER SÉ, E LO FECI CON L'AIUTO DI MIA MADRE che conosceva quelle cadenze venete, antico-venete, per motivi familiari.

La poesia d'apertura, *Cololtri*, ovvero gli altri, avrebbe potuto scriverla qualsiasi altro poeta, in qualunque dialetto o lingua: «I gera frèli nostri su la tera, / i gera frèli nostri su l'altar, / insieme a noltri i navegheva 'l mar/ da l'alba fino a sera». Voglio dire che sin dalle prime battute si avvertiva quanto Pasolini scrive con espressioni affascinanti nella sua prefazione al libro: «L'operazione strutturale di Biagio Marin è dunque compiere un salto dal livello fatico del dialetto gradese al livello enfatico del canto. [...] È bastato un passo solo per condurci al girone superiore, da dove si contempla la divina rosa: il non parlabile»². Sapevo poco del *non parlabile*, sia pure veicolato dall'esplicito abbrivio dantesco, e lo presi come ipotesi intorno a una poesia percepita nella sua seduzione fonica fino al massimo grado dell'illuminazione, del senso che non avrebbe bisogno di parole. Non so, non lo so oggi e non lo sapevo allora poco più che quindicenne, cosa sia il *non parlabile*. Una cosa mi era chiara: occorre cercare di compendiare questo baluginio dialettale, in attesa di una voce soddisfacente che parlasse la mia lingua, e lo feci allungando la mano verso la poesia tutta narrativizzata di Pasolini, con risultati diversi da quelli sperati (per me le *Poesie a Casarsa* dovevano ancora attendere).



Achille Curcio

Con i pochi soldi che allora mi riusciva di racimolare comperavo ogni settimana «La Fiera Letteraria», e cercavo, spesso fra le righe, qualche dritta su un poeta del dialetto che più o meno avrei potuto capire, un poeta che conoscesse il baluginio di quell'illuminazione, ma non lo trovavo. Occorreva perseverare ancora un po' fra i poeti che parlavano in una lingua nuova, grazie ai libri che su un cesto della Libreria Mondadori di Cosenza (dove abitavamo allora) venivano offerti al prezzo di un quotidiano, o poco più. Proprio «La Fiera», in quello stesso 1972, apriva grandi spazi sulla poesia siciliana di Ignazio Buttitta che allora aveva pubblicato *Io faccio il poeta*. Anche se del sud, quello non era proprio il mio poeta. Anzi, spostava l'asse del linguaggio verso l'eccezionalità della denuncia (altro che *non parlabile!*), e un voler essere popolare (difeso da Sciascia nella sua onesta prefazione al volumetto)³, un voler essere comunicativo che m'appariva altisonante e corale, etico e egocentrico, invasivo e urgente.

Dopo solo due anni, a scuole appena iniziate, nell'ottobre del 1974, quando ancora godevamo di un orario provvisorio ridotto, correvo all'uscita da scuola (per poi non perdere il bus verso casa) alla Libreria Mauro, sul Corso Mazzini di Catanzaro, dove girovagavo fra le novità, fra gli scaffali, intorno ai due banchi espositori, viaggiando con la fantasia e disciplinandomi con la dura realtà dei pochi soldi in tasca. E qui, su uno dei banchi, vidi un libro che cominciai a leggere in piedi e continuai a leggere fino all'ora di chiusura (incurante di ciò che ne avrebbe pensato, dietro i suoi occhiali, il paziente libraio, o la signorina sua sorella). Avevo trovato il mio poeta: il

libro era finalmente il titolo mancante, poteva occupare la casella rimasta a lungo vuota, e forse rappresentava molto di più. Il libro era *Lampari* (uscito nel settembre 1971)⁴ e il poeta Achille Curcio che, per felice coincidenza, viveva nella mia città. Sulla copertina dell'editore Cappelli la costa di Caminia, con il suo movimento di scogli e sabbia, e un mare, lo Jonio, che a guardare quell'immagine (nonostante fosse violata già da due orribili, arroganti costruzioni bianche) dava il senso dell'irraggiungibile, del pietroso, dell'arcaico, e della seduzione. *Lampari* emetteva il giusto baluginio a intermittenza, l'attrazione per la dialettalità moderna: quello che stavo cercando. Il verso di Curcio aveva cominciato a risuonare per me con un ritmo a cui era difficile sottrarsi: ma il *non parlabile*, che cos'era il *non parlabile*?

Nella prefazione a quel volume un giovane Vincenzo Fera (destinato a diventare eccellente filologo, uno dei grandi interpreti del Petrarca latino) scriveva qualcosa che anche Pasolini avrebbe potuto sottoscrivere per Marin: «Dire quanto la poesia di Achille Curcio debba alla lingua non è possibile»⁵. Ecco il crinale, ecco la contestata osmosi. I limiti di quella situazione mostravano in effetti un falso problema che in tanti, ma non Curcio, si ponevano un po' superficialmente e ingenuamente in un'Italia che in quegli stessi giorni avrebbe assistito, vittima di pregiudizi i più diversi, all'assassinio di un poeta. Falso il problema perché la poesia poteva garantire paradossalmente la circolazione a tutti i livelli dei dialetti che già allora entravano e uscivano non indenni (e come avrebbero potuto?) dalla più ampia diffusione della lingua italiana. Questo è il lato luminoso della medaglia. L'altro, oscuro e triste, era quello del tormentato corso del dialetto parlato, in modo poco cosciente dai parlanti dialettalmente analfabeti, orale, corrotto, barattato al cinema e in TV, e infine esploso in brandelli solitari. Invece di mettere a frutto l'unica forma di plurilinguismo di cui sarebbero stati capaci tutti gli italiani, la scuola e le istituzioni perdevano tempo con quell'idiota braccio di ferro tra lingua e dialetti, come se si dovesse rinunciare per forza all'una o agli altri.

Quegli anni furono in effetti pieni di scoperte e coraggiose avventure. Achille Curcio era un poeta che modulava d'istinto un suo fonoritmico sapientissimo, con variazioni formali portate anche oltre la tradizione moderna europea. Con piacere ricordo che il madrilenlo Francisco Del Pino, amico carissimo che avremmo perso troppo presto, aveva studiato con disciplina il repertorio strofico dell'opera di Curcio, e aveva scoperto l'invenzione di una tipologia di strofa non attestata nel patrimonio romanzo, che insieme avevamo battezzato «strofa jonica»⁶. In uno dei mercoledì in cui andavamo a far visita a Gianfranco Contini, a Pian dei Giullari, nella casa che era stata di Guicciardini, davanti al grande camino della sala d'ingresso, Francisco aveva esposto i risultati del suo lavoro a Contini, ricevendone praticamente un *placet*, di cui fu testimone immediato lo stesso poeta nel corso di quell'affettuoso incontro.

Alla metà degli anni Settanta seguivo Achille nei borghi, nei paesi, nelle scuollette (avrebbe detto Zanzotto), Petrizzi, Olivadi, Soverato, Gioiosa Jonica, San Mango, Cicala, la natia Borgia, e anche nell'incantata sua Montauro, l'universo di un'infanzia spesso ricordato nella sua poesia. Ci inerpicavamo lungo le strette stradine o lungo la statale jonica con la Fiat 127 gialla di Achille, e già il viaggio in sé prometteva magnifiche conversazioni, punti di vista, desideri di due generazioni che si

confidavano. La lettura della sua poesia, a voce alta, era ed è di per sé un'esperienza memorabile, seguita davvero da tanta gente, a ogni occasione e negli anni. Avevo sentito pochi poeti leggere in modo che l'ascolto del verso portasse in sé preziose indicazioni di senso, come a intrecciare il flusso acustico al formarsi del pensiero. E poi in quegli incontri girovaghi c'era molto di più, c'era la voglia di dibattere, di contestare, di mettere alla prova lo stesso dialetto, la poesia, gli atavici ritardi della nostra terra, la percezione alta e bassa, etica e materiale della realtà. A tutto ciò il poeta teneva testa con passione e pazienza, che come le ondate del suo mare, il mare di Calalunga, attraevano un pubblico sempre più consapevole, sempre più educato alla poesia e alla dignità irrinunciabile del dialetto.

Lampari mescolava in sé molte ipotesi, l'incanto, la fatalità, le sparizioni, il sudore, la miseria, la solidarietà, la disperazione, e un grande mistero intorno a tutto, quel mistero quotidiano che in ogni suo libro il poeta avrebbe guardato a occhi aperti. In una delle più note poesie del libro, *Io diventai poeta*, la terza delle sei strofe dice bene quanto l'immaginario favoloso e infantile aggiunga senso al mondo, alla crudezza delle cose, e ne ridisegni i contorni, in una posizione di ascolto continuo e di attenzione vigile del poeta: «Io diventai poeta, cà lu sula/ de vernu caddijau ncunu scazuna/ e l'oru cominciau tuttu ma cula/ a nu punta!» (vv. 9–12). In tutta la poesia è palpabile il sapiente gioco della metrica fatta di simmetrie in movimento: in ogni strofa l'introduzione anaforica è affidata a un endecasillabo *a maggiore*, la cui seconda parte è strettamente connessa per inarcatura all'endecasillabo successivo, mentre l'orecchio mantiene vivo il ricordo del settenario della prima parte, *l'incipit* strofico, invariabile, e poi, dopo l'ennesimo endecasillabo, troviamo in clausola un rapido quinario. Asimmetrica e simmetrica a un tempo, questa metrica va ascoltata attentamente, come fosse una partitura, un alternarsi di suoni che reggono il ritmo all'interno di un'essenziale economia naturale. La cruda traccia del senso si ridisegna nella mente del poeta grazie alla ricchezza dell'invenzione e della forma del discorso. Rispetto a quelle origini lontane (lontane perché è probabile che tanto *Lampari* quanto *Hjumara*, che è del dicembre 1974, contengano testi scritti già nei primi anni Cinquanta), molte cose cambiano nel verso di Achille Curcio. Direi che il cambiamento avvenga inizialmente in *Chi canti, chi cunti?* (dicembre 1983) e che prosegua con recuperi e nuove acquisizioni in tutti e tre i libri successivi, cioè fino a *È n'atru jornu* (aprile 2019)⁷, là dove la memoria si trasforma nella visione centellinata di un quotidiano osservato al microscopio, attraversato come paesaggio tragico.

Il poeta, sin da allora dinamico e fisicamente sempre nel cuore delle cose (nel 1974 ha 44 anni), affronta la vita a piene mani, con un'energia, un'ironia, e parimenti una convivenza con fratture e insensatezze della memoria, davvero singolari. Le lunghe avventurose estati a Calalunga, dove lo Jonio accarezza un universo essenziale di voci, di incontri, di solitudini e di allegrie, sembrano susseguirsi senza scossoni, e quasi non ci si accorge che il tempo cambia le cose, il paesaggio umano e quello dell'ambiente, da noi tutti vissuto comunque senza idillio e con passione. Ciò che subentra è la deturpazione, il rumore, l'arroganza dei lidi sulle spiagge, un'esistenza senza pause e senza occhi per il mondo. In quella metà degli anni Settanta il poeta, quasi del tutto autonomamente, ricostruisce con le sue mani sapien-



Achille Curcio e Luigi Tassoni



Achille Curcio e Ignazio Buttitta

ti la sua casa vicinissima al mare, che possedeva già da un decennio e che oggi, grazie a lui e nonostante le ingiurie e le insidie dei potenti, resiste nel suo recinto di isola felice, circondata da molte ferite, strappi, abusi, ovunque, davanti e dentro al suo corpo inerme, resiste solida, eloquente, nel suo bianco, nel suo azzurro, e sarà per sempre la casa del poeta. Quelle giornate laboriose spesso si concludevano con la pesca notturna dei totani, sulla barca con la lampara. La lenza scivolava nel mare nero come pece (è un'immagine cara al poeta), mentre i totani rosei sfrecciavano a vista sotto di noi, intorno alla lampara, e lì noi parlavamo di uomini e cose, dell'amatissimo Leopardi e della sensazione di un tempo sospeso, raro, molto raro, di cui si ricordano tanti poeti, da Dante a Luzi («Amici ci aspetta una barca»).

Nell'ottobre 1981 la mia città, Catanzaro, fu uno degli avamposti per la riscoperta del dialetto come lingua della poesia (ennesima traccia ho suggerito nel 2005 per un bellissimo seminario a Trieste, mentore Edda Serra, con Curcio e Loi come protagonisti). Con fiducia ammirevole, l'amministrazione comunale mi aveva chiesto di organizzare un seminario a cui parteciparono centinaia e centinaia di giovani venuti ad ascoltare eccellenti esperti (Ennio Bonea, Francisco Del Pino, Silvano Nigro, Natale Tedesco, Mario La Cava) e i due protagonisti: Ignazio Buttitta e Achille Curcio.

Ignazio, ottantaduenne, era all'apice della sua popolarità, anche grazie alle sue generose e dinamiche letture pubbliche all'estero e in Italia (di una, memorabile, all'arena di Verona, con Rosa Balestrieri raccontava divertito), e grazie alla televisione. Conversatore formidabile, non poteva non familiarizzare con il poeta calabrese che ha sempre avuto un'indole speculare, timido e istrionico, intimo e teatrale. E, dunque, molte erano le frecce all'arco della giovialità e dell'allegria conviviale.



Achille Curcio e Franco Loi

Un'allegria, è facile immaginarlo, che nascondeva e a stento tratteneva il nocciolo tragico del Sud. Vorrei ricordare solo un episodio riguardante quelle coinvolgenti giornate. Noi aspettavamo a Lamezia Terme, con Ignazio e sua moglie Angela, il treno che li avrebbe riportati a Palermo (a Bagheria poi sarebbero arrivati in auto). E, mentre chiacchieravamo animatamente, vediamo passare un altro treno in transito per la Sicilia, e dai finestrini un gran numero di passeggeri riconosce Ignazio, e subito lo saluta, si sbraccia, lo chiama per nome come in un improvvisato coro in movimento, e lui ricambia il fiume di saluti agitando entrambe le mani e poi l'inseparabile copricapo orientale.

Certo, neanche ad Achille è mai mancato il calore dell'ascolto e della partecipazione (memorabili alcuni suoi viaggi in Svizzera e poi in Australia per una serie di *readings*), anche negli ultimi anni in cui si sono diradate naturalmente le apparizioni in pubblico. Nella primavera del 2019, per la presentazione di *È n'atru jornu* fresco di stampa, nella grande sala del MARCA di Catanzaro si poteva vedere la figura ieratica del poeta che con il bastone cercava di farsi largo verso il suo microfono, e come per incantesimo mettere la gente a sedere con voce ferma anche se emozionata, pronta alla lettura e alla conversazione. *È n'atru jornu* è un altro capitolo del moderno canzoniere *in fieri* di Achille Curcio, sperimentato nella sua senilità innamorata e crucciata, essenziale e sfiorata dalle favole della memoria. Come ho già ricordato in un'altra occasione, c'è una notevole differenza, oltre che generazionale proprio di prospettiva, tra il poeta di Grado, Biagio Marin, e il poeta calabrese che attraversa le sintonie e le distonie della sua terra e della sua giornata nel meditato verso di oggi. Vorrei spiegarla con le parole di Natalia Ginzburg che molti anni fa scrisse che quella di Biagio Marin «è una poesia immobile: come è nata, così è oggi. È modulata e me-

lodiosa»⁸, ed è come se rimemorarla concedesse la percezione di una continuità rassicurante. Ecco, la poesia di Achille Curcio non è immobile né rassicurante. E la sua melodia colpisce fino in fondo all'essere, al pensiero: talvolta lo trascina fino a un limite, talvolta lo pone davanti a un orizzonte inconsolabile, e altre volte ancora lo culla nel dubbio di un'epoca arretrata fino all'essenziale.

Ritrovando sul mio scaffale quel libro corteggiato in libreria poco meno di cinquant'anni fa, oggi posso disegnare a memoria la lunga parabola del poeta che il 26 maggio ha compiuto novant'anni, il suo percorso di formidabile sapienza ritmica, di racconti, di ricerca nella sua dialettalità e in un modo, altrimenti inaccessibile, che rinnova il senso di una poetica. Achille Curcio, a piene mani, nelle epoche della sua laboriosa e misurata poesia, ha dato corpo e movimento al cosiddetto e misterioso *non parlabile* che difficilmente si potrebbe spiegare, che io non so spiegare. Lo ha voluto forse meno assoluto, meno lontano, lo ha riconosciuto umano, fra le pietre e le creature di una terra difficile come la Calabria, lo ha reso misteriosamente udibile.

In tutta la sua poesia il poeta ha una tale fiducia nella parola che, grazie allo spazio del suo speciale fonoritmico, ha creato il luogo del dicibile, il tempo in cui tutte le cose della grande perdita storica, umana e civile, possono essere dette. Con lui ritroviamo, dunque, una doppia identità specifica del linguaggio: quella del codice dialettale scelto fin nelle sue minute risonanze di recupero e segnale fonico, e quella della poesia che consente di violare le regole del tempo. È così che il dialetto come lingua della poesia si fa ancestrale e augurale. Mai titolo fu più lungimirante e carico di tragicità come quello del suo libro più recente: *È n'atru jornu*. Quel giorno, con la stessa fiducia nella parola, lo aspettiamo con pazienza, giorno dopo giorno, e impariamo già ad assaporarlo: è un giorno in cui le cose cambiano, ci appaiono diverse, e noi cambiamo sì con loro, ma anche rimaniamo fedeli all'essenziale del nostro essere, come il poeta, come la poesia di questo nostro tempo dolce e disperato.

N O T E

¹ B. Marin, *La vita xe fiamma. Poesie 1963–1969*, a cura di C. Magris, prefazione di P. P. Pasolini, Einaudi, Torino 1970.

² P. P. Pasolini, *Appunti per un saggio su Biagio Marin*, ivi, p. X.

³ I. Buttitta, *Io faccio il poeta*, introduzione di L. Sciascia, Feltrinelli, Milano 1972.

⁴ A. Curcio, *Lampari*, Cappelli, Bologna 1971.

⁵ V. Fera, *Prefazione*, in A. Curcio, *op. cit.*, p. 11.

⁶ F. Del Pino, *Il repertorio strofico di Achille Curcio*, in L. Tassoni (a cura di), *Studi sulla poesia dialettale del Novecento*, Città di Catanzaro, Catanzaro 1983, pp. 33–61.

⁷ Per comodità del lettore, ecco la bibliografia dei libri di Curcio ai quali nel saggio si fa riferimento: *Lampari*, Cappelli, Bologna 1971; *Hjumara*, ivi, 1974; *Chi canti chi cunti?*, Fucina jonica, Catanzaro 1983; *A vertula d'o poeta*, ivi, 1991; *'U poeta non rida*, La Forgia, Catanzaro 2005; *È n'atru jornu*, L'Harmattan, Budapest–Parigi 2019. E inoltre: *L'eremita di Sant'Anna*, Fucina jonica, Catanzaro 1984; *In Calabria si dice così*, ivi, 1987; *Parole in Calabria*, ivi, 1989.

⁸ N. Ginzburg, *Biagio Marin* (1970), in ID., *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974, p. 13.

La storia nelle storie di Andrea Camilleri

DORINA KOMLÓ

DOCUMENTI E FONTI

CAMILLERI SIN DALLA SUA INFANZIA HA MOSTRATO UN VERO INTERESSE VERSO I LIBRI E LA LETTERATURA. DOPO AVER INCONTRATO ED AVER STRETTO AMICIZIA CON L'AVVOCATO FONTANAZZA, DIRETTORE DI UNA BIBLIOTECA A ENNA, IL GIOVANE SCRITTORE HA AVUTO LA POSSIBILITÀ DI ACCEDERE QUOTIDIANAMENTE AD UNA IMMENSA RACCOLTA DI LIBRI. CON QUESTA PASSIONE PER LA LETTURA – che non è mai diminuita – Camilleri ha conseguito una vasta conoscenza non soltanto della letteratura contemporanea e di quella classica, ma anche della storia italiana e siciliana. Questa esperienza gli garantisce e gli fornisce la base e l'ambientazione dei suoi romanzi a tema storico.

Dobbiamo fare una distinzione tra i vari tipi di documenti che possono essere considerati come fonti di Camilleri. Durante il suo lavoro l'autore ha avuto a disposizione tanti libri, studi e documenti storici che hanno aiutato il processo della scrittura e la ricostruzione dell'ambiente. Dobbiamo pensare soprattutto alle opere che si occupano dei temi e dei momenti sostanziali della vita della Sicilia, esaminando i grandi cambiamenti sociali ed amministrativi. Una delle fonti è *L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia*.¹ Questo libro è la base della trama de *Il birraio di Preston*, de *La stagione della caccia* e de *La bolla di componenda*. In questi romanzi, nella nota finale, troviamo un elenco dei più importanti documenti, fonti e informazioni utilizzati. L'autore mette in rilievo l'importanza di diversi dati e fattori sociali ed il loro ruolo nella genesi delle sue opere. Per esempio, alla fine de *Il birraio di Preston* troviamo il testo seguente che riguarda le varie informazioni storiche rielaborate ne *L'Inchiesta*:

L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875–1876), che non è quella di Franchetti e Sonnino, ma quella parlamentare, venne pubblicata dall'editore Cappelli di Bologna nel 1969 e subito si rivelò per me una vera miniera. Da domande, risposte, osservazioni, battute contenute tra le centinaia e centinaia di pagine sono nati il romanzo *La stagione della caccia* e il saggio *La bolla di componenda*.²

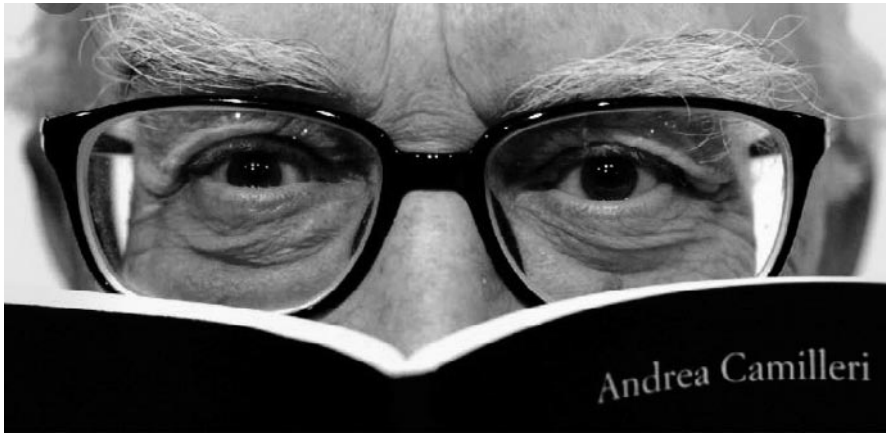
Oltre ai romanzi precedentemente ricordati, anche *La concessione del telefono*, *La mossa del cavallo* o *La scomparsa di Patò* sono ambientati nel periodo dell'unificazione della penisola italiana, quindi anche per la composizione di questi testi *L'Inchiesta* è stata sicuramente una fonte importante. Possiamo quindi dire che, per l'elaborazione della trama che si svolge durante gli eventi siciliani di fine Ottocento, *L'Inchiesta*, questo documento parlamentare, ha costituito un perfetto modello e punto di partenza per lo scrittore. Oltre ai romanzi post-unitari, troviamo altri libri il cui ambiente è legato al periodo del fascismo o risale al XVIII secolo, come per esempio *Il re di Girgenti*, che si svolge durante la primavera dei popoli, o la trama de *La strage dimenticata*. Tutte queste fonti sono necessarie per la rappresentazione dell'ambiente storico. Per non creare un'immagine falsa o imprecisa del passato e delle condizioni sociali, ogni autore ha bisogno di una conoscenza profonda degli eventi e delle condizioni di vita. Camilleri ha sperimentato tali competenze documentandosi mediante un serio lavoro di ricerca.

Finora abbiamo accennato a come i diversi documenti e le diverse fonti storiche si trasformino all'interno dei suoi romanzi, notando come lo scrittore ricostruisce il contesto dei suoi romanzi storici rifacendosi a vari testi economici e politici, come per esempio *L'Inchiesta*. Dobbiamo tuttavia aggiungere che i suoi testi letterari a tema storico hanno la capacità di diventare delle vere e proprie fonti storiche. Camilleri, tramite l'elaborazione del contesto, dei personaggi e degli eventi narrati crea un'immagine dell'epoca che spesso è «più illuminante di qualsiasi ricerca di archivio».³

Oltre alla grandissima pratica nella letteratura, l'autore nella sua vita ha trovato ispirazione anche nelle «piccole cose inaspettate», cioè in documenti e opere scoperti per caso in una biblioteca, che agli occhi di un lettore medio potevano sembrare inutili o insignificanti.

LA RIELABORAZIONE DELLE FONTI STORICHE NEI ROMANZI

Nei diversi campi dell'arte vediamo che qualsiasi elemento o fenomeno può funzionare da fonte. Nel caso di Camilleri tali fonti erano per esempio alcuni frammenti di documenti o di diverse opere d'economia e di politica. Anche altre opere, per esempio un testo letterario o un dipinto, possono servire da fonti, come viene spiegato nello studio di Luigi Tassoni, intitolato *Da Caravaggio a Kokoschka: confessioni e simulacri*.⁴ In questo saggio possiamo leggere un'attenta analisi di una dipinto che si trasforma in ispirazione davanti agli occhi di uno scrittore. Il dipinto



è capace di accendere la fantasia ed ha il potere di trasformare la narrazione, creando un rapporto invisibile tra i due campi dell'arte.

Nelle storie di Camilleri, soprattutto alla fine delle opere, nelle note aggiunte, vengono menzionati diversi oggetti che servivano come punto di partenza per lo scrittore. Per esempio, nel caso de *Il birraio di Preston*, lo sfondo storico emerge dal libro di un giornalista, Giovanni Mulè Bertolo⁵, che riassume le vicende ed il comportamento degli abitanti di Caltanissetta contro il governo. I diversi tentativi del governo, le elezioni e i cambiamenti hanno creato un malcontento nella città, perché le persone dovevano sopportare un processo politico che ignorava i loro beni. Queste nuove condizioni sfavorevoli hanno prodotto una tensione sociale. Come dice il critico Marco Pignotti, questa incertezza poteva «[...] scatenare nel nascente contesto amministrativo una serie di tensioni e contrapposizioni fra i singoli protagonisti istituzionali e politici».⁶ Ne *Il birraio di Preston* questo fenomeno sociale si verifica nella ribellione degli abitanti contro il prefetto montelusiano e il nuovo teatro. Nella nota finale de *La concessione del telefono* troviamo il documento che ha ispirato lo scrittore. Si tratta di un vecchio foglio ritrovato in casa propria dall'autore, che conteneva un decreto ministeriale sulla costruzione di una linea telefonica. Questo frammento storico, come dice Camilleri stesso, «presupponeva una così fitta rete di più o meno deliranti adempimenti burocratico-amministrativi da farmi venire subito voglia di scrivervi sopra una storia di fantasia».⁷ In questo caso si può vedere come un foglio ritrovato per caso abbia la forza di ispirare un'intera storia. Ne *La mossa del cavallo* l'idea e la base della storia provengono da un'altra opera, cioè dai diversi appunti di un politico, Leopoldo Franchetti. Le note di Franchetti trattano dell'inchiesta della situazione socio-economica e politica della Sicilia degli ultimi decenni dell'Ottocento.⁸ Grazie a questi documenti Camilleri ha l'opportunità di conoscere i diversi cambiamenti politici del territorio, gli sviluppi al presente e il ruolo della mafia. Nel suo libro ricoprono un ruolo importante le nuove tasse per i mulini, che costringono gli abitanti siciliani a trovare vie alternative per evadere le diverse tassazioni governative.

Un appunto, un certificato, un altro testo, un altro libro, un documento, un oggetto, un evento, perfino un dipinto, ogni cosa può avere significato o servire come punto d'inizio per una (nuova) opera letteraria. Come abbiamo visto, per Camilleri le possibilità di trovare ispirazione sono infinite. Tramite una gran mole di efficace descrizione dell'Italia di oggi e documenti ricostruiti racconta e dimostra una piccola parte della vita siciliana, in modo che le vicende del passato e l'atteggiamento dei personaggi all'interno dell'ambiente romanzesco diventino descrizione dell'Italia d'oggi.⁹

GLI INTRECCI DELLA NARRAZIONE TRA MICRO E MACROSTORIA

Nei diversi romanzi a tema storico di Camilleri, la trama è ambientata nei periodi dei grandi cambiamenti sociali e politici d'Italia, come nei tre libri esaminati che si svolgono nei decenni dell'unificazione della penisola italiana. In Sicilia l'entusiasmo per l'Unità d'Italia all'inizio era enorme ma, dopo i primi anni, i siciliani dovevano affrontare vari provvedimenti svantaggiosi voluti dal nuovo governo, il che ha generato una grande delusione nella società. La Sicilia era costretta ad accettare e sopportare vari cambiamenti e trasformazioni governative ed amministrative che trasformavano il suo sistema politico ed economico. Anche se le storie narrate nei libri di Camilleri si concentrano su un determinato periodo della Sicilia post-unitaria, esse hanno la capacità di far conoscere ampiamente la situazione e le condizioni di vita della penisola e, spesso, rimandano in modo indiretto ad alcuni problemi generali, presenti anche oggi.

Prendendo in esame *La mossa del cavallo*, *Il birraio di Preston* e *La concessione del telefono* vediamo che ognuno di essi si concentra sulle vicende di una piccola città e dei suoi dintorni. Camilleri non racconta la trasformazione dell'intera isola o i vari eventi italiani, almeno questa descrizione nazionale non avviene in un modo evidente e diretto. Antonella Santoro, nel suo studio dedicato all'analisi del rapporto tra i vari livelli della storia (micro e macro) nell'opera camilleriana, spiega come la macrostoria – nel nostro caso l'unificazione dell'Italia – appaia nei piccoli momenti della trama.¹⁰ I romanzi storici generalmente raccontano una microstoria siciliana, così il lettore ha la possibilità di conoscere e ricostruire queste parti e frammenti storici durante la lettura. I vari riferimenti all'interno del testo possono nascondersi nella struttura della politica, nelle diverse decisioni burocratiche e amministrative e nel comportamento o nella reazione dei locali.

Ne *La mossa del cavallo* la storia centrale si svolge attorno ad un nuovo membro dell'amministrazione dei mulini, che si chiama Giovanni Bovara. Quando il ragioniere arriva in città, la gente del luogo – anche se lui ha delle origini vigatesi – mantiene le distanze a causa della sua provenienza genovese. Tutto questo rappresenta ed incarna il malcontento e la sfiducia dei siciliani verso il Nord ed il nuovo governo, cioè al posto di un libro che si concentra sull'individuo, otteniamo un'immagine della comunità siciliana.¹¹ Il contesto storico è nascosto tra le righe e nelle

conversazioni dei personaggi, infatti «la macrostoria nei testi camilleriani rimane [...] uno scenario vagamente abbozzato, su cui campeggiano le dinamiche socio-culturali di provincia che caratterizzano le trame narrative». ¹² Nei primi decenni dell'Unità d'Italia molti politici e membri dell'amministrazione arrivavano a costruire un sistema collettivo tra i territori del nuovo Stato. Naturalmente negli anni successivi, con l'unificazione della penisola italiana, sono arrivati nuovi sistemi governativi, prodotti, novità e possibilità anche nella e per la Sicilia. Nel corso della lettura di questi libri storici, vediamo come i diversi funzionari e ragionieri, a Roma o a Milano, prendano una decisione e cerchino di controllare la situazione e i provvedimenti da una certa distanza. Ne *Il birraio di Preston* l'opera lirica dal titolo omonimo è uno spettacolo teatrale di Luigi Ricci, proveniente dal Nord e organizzato dal prefetto di Montelusa, un fiorentino. Nel romanzo c'è una grossa tensione tra gli abitanti di Vigata e il prefetto Bortuzzi e, nella trama, quest'ostilità dei vigatesi si manifesta nella distruzione del nuovo teatro. Nello studio di Marco Pignotti ¹³ vengono esaminati la figura del prefetto, le sue funzioni e i suoi provvedimenti che, nell'intreccio de *Il birraio di Preston*, hanno generato il malcontento della gente di Vigata. Bortuzzi, con le parole di Pignotti, rappresenta «[...] una parte della classe dirigente postunitaria che intendeva realmente imporre non solo i codici e le leggi del nuovo Stato, ma anche una propria cultura». ¹⁴ Ne *La concessione del telefono* è proprio il protagonista Filippo Genuardi a creare una certa confusione nella città, in particolare quando chiede il permesso della costruzione di una linea telefonica per uso individuale. Il motivo e lo scopo di Genuardi sono sconosciuti, così gli abitanti della città diventano sospettosi e questo genera diversi conflitti e sfiducia tra i personaggi del romanzo. Ne *La mossa del cavallo* la corruzione dei locali di Montelusa è il tema centrale, perché dopo una nuova tassazione troppo elevata dello Stato, gli operai sono costretti a trovare nuove soluzioni meno legali per sbarcare il lunario. Quando i diversi funzionari e ragionieri arrivano dal Nord nel territorio per esaminare la potenza dei mulini, gli abitanti e i membri della mafia cercano di liberarsi di loro, il che si manifesta in atti violenti, fino all'omicidio.

Le storie di Camilleri, come abbiamo ricordato in precedenza, sono ambientate in una piccola città o comunità e non parlano dei diversi episodi di una grande città italiana. Con la rappresentazione di un piccolo luogo, esse hanno la capacità di rappresentare un'intera isola, la vita siciliana. Queste opere non si concentrano soltanto sul passato ma riflettono anche sulla situazione e sulla società italiana e, particolarmente, sulla società siciliana contemporanea. Gianfrancesco Borioni, studiando *Il birraio di Preston*, sottolinea che il romanzo, ambientato nell'Ottocento, in realtà è una critica dell'Italia di oggi:

Sbaglieremmo se vedessimo nel *Birraio di Preston* un romanzo che parla della Sicilia della fine dell'Ottocento. Lo sguardo di Camilleri parte dalla Sicilia ottocentesca e si allarga verso altri orizzonti, che sono quelli che ci toccano di più. In Vigata si intravede l'Italia di oggi. Ma più ancora, Vigata è la metafora della condizione umana moderna. Il potere è onnipotente, l'uomo si sente sperso in un mondo che non controlla più. ¹⁵

La Vigata di Camilleri è un luogo isolato che ha la capacità di rappresentare l'intera penisola italiana, una città che è costruita da una parte dalla fantasia dello scrittore, ma dall'altra parte è un prodotto dei suoi ricordi e delle sue esperienze. Secondo lo studio di Luigi Tassoni, che si concentra soprattutto sui romanzi storici di Giulio Angioni d'ambientazione medievale, ma che vale anche per Camilleri: «[...] la memoria funzionerebbe, potrebbe avere valore, potrebbe farsi storia davvero, solo se fosse utile al presente [...]».¹⁶ Camilleri ricostruisce la memoria della Sicilia (sia l'ambiente siciliano, sia la lingua) per raccontare una storia ricca d'informazioni utili anche per capire il presente.

UN VIAGGIO NELLA MEMORIA

Lo scrittore crea un luogo, una città e un territorio immaginario per le sue storie e questi luoghi sono costruiti dalle memorie giovanili dello scrittore, similmente al famoso linguaggio dei suoi libri. Quindi, oltre alla costruzione di una trama immaginaria, i suoi romanzi significano, per quanto riguarda i luoghi, anche un viaggio nei ricordi e nelle esperienze. Anche se Camilleri ha trascorso la maggior parte della sua vita a Roma, è sempre ritornato e ha frequentemente visitato la Sicilia. Con queste visite Camilleri diventa un viaggiatore che compie un viaggio all'interno delle sue storie e presenta una Sicilia attualissima e insieme storica. Anche da questo punto di vista si può affermare che i suoi romanzi storici assumono il valore di rappresentazioni e critiche del passato e del presente.

Nella gran parte dei casi gli eventi dei suoi testi si svolgono a Vigata, una città che in realtà non esiste o, per meglio dire, non esiste come vera e propria città, ma le diverse parti e i quartieri che la compongono, come le vie o le piazze che sono menzionate nelle storie del Commissario Montalbano e nei romanzi storici, le possiamo ritrovare davvero in Sicilia. In questo senso possiamo dire che Vigata sia una città immaginaria che Camilleri ha costruito partendo dalla sua memoria e facendo riferimento ai quartieri e ai luoghi siciliani da lui più amati. La sua Vigata è come una sorta di capriccio letterario che, nella pittura veneziana del XVIII secolo, avrebbe rimandato a un dipinto sul quale i pittori disegnavano e mettevano insieme vari edifici fantastici e reali di diverse città italiane. L'identità della Vigata di Camilleri per molto tempo ha incuriosito i lettori, infatti spesso veniva chiesto allo scrittore dove dove si trovasse questa località. Camilleri a questo proposito ha dichiarato in alcune interviste che Vigata in realtà è Porto Empedocle: «[...] la città immaginaria di Vigata, in realtà, alle spalle c'è una città reale che è Porto Empedocle [...], anche se io ho fatto diventare un paese a geometria variabile.».¹⁷

Un altro posto che spesso ha un ruolo importante nelle storie camilleriane è Montelusa, il capoluogo di provincia in cui si trova Vigata. La rivalità e l'ostilità tra i due luoghi è un elemento frequente nelle trame e, ne *Il birraio di Preston*, diventa un punto cruciale. Nella narrazione colui che annuncia la rappresentazione teatrale dello spettacolo de *Il birraio* è il prefetto di Montelusa e, non per ultimo, si tratta di un personaggio di provenienza fiorentina. Anche nel caso del capoluogo sicilia-



no Camilleri ha sottolineato che in realtà Agrigento è un posto che potrebbe essere la sua Montelusa. Per quanto riguarda il nome di Montelusa non si tratta di un'invenzione camilleriana, in realtà l'autore la riprende dal suo amatissimo Pirandello, il quale spesso usa questo nome immaginario nelle sue opere:

[...] prima ancora di trovare un nome al mio paese inventato, stabilii che il capoluogo, Agrigento, si sarebbe comunque chiamato «Montelusa» perché così Pirandello l'aveva battezzato in una serie di racconti.¹⁸

Vediamo quindi che, nei libri di Camilleri, vi è una perfetta sintesi fra gli elementi reali (come le diverse parti di Vigata o Montelusa) e gli elementi immaginari, come la trama o i personaggi. Troviamo una simile mescolanza anche nella caratteristica delle figure, dove incontriamo personaggi che occupano alte cariche dello Stato che, in realtà, sono membri della criminalità organizzata o della corruzione. Studieremo questo aspetto delle opere nella parte successiva del nostro lavoro.

RAPPRESENTAZIONI DELLA MAFIA E DELLA CHIESA

Nella letteratura siciliana frequentemente troviamo alcuni temi e motivi tipici, legati alla mafia e alla Chiesa. Nelle opere di Camilleri questi due elementi non vengono trattati in modo diretto. Ognuno di questi argomenti ha un motivo preciso per essere coinvolto nelle storie e, frequentemente, è legato alle varie figure dei romanzi.

La mafia siciliana è nota in tutto il mondo e assume un ruolo prevaricatore nei vari aspetti della vita sociale, assumendo un potere enorme sia nell'economia che nell'agricoltura. Per questa commistione della politica, dell'economia e della criminalità organizzata, molti autori della letteratura siciliana, soprattutto nei romanzi, rappresentano e parlano della mafia, ma questo non è il caso di Camilleri. Egli ha sottolineato molte volte, in varie interviste e conferenze, che nelle sue storie non vuole parlare di mafia, ma cerca di rappresentare una Sicilia diversa. Non è tuttavia sempre così facile evitare di coinvolgere direttamente nella narrazione un fenomeno così annoso come la mafia perché, come afferma Francesco La Licata in un suo saggio dedicato a questo problema, la mafia «[...] è un tema quasi obbligatorio per i narratori siciliani che vogliono raccontare la loro terra.»¹⁹ Per questo motivo neanche Camilleri può evitare completamente di parlare anche dei problemi legati alla mafia nei suoi romanzi, ma riesce a convertirli all'interno della personalità dei suoi personaggi. Alle figure dei suoi romanzi possiamo collegare diverse attività illegali e vari rapporti con il potere politico. Ne *La mossa del cavallo* vediamo il mafioso don Cocò, il cui nome può essere collegato ad una serie di atti di corruzione a Montelusa, soprattutto nella produzione dei mulini. Si tratta di un uomo furbo che controlla il territorio ed è riuscito ad ingannare i predecessori del ragioniere Bovara. Alla fine del libro anche Bovara diventa vittima dei mafiosi, quando i montelusiani lo accusano dell'assassinio di Carnazza, il prete della città. Ne *Il birraio di Preston* l'apparizione e l'uso del termine *don* indica che si tratta di un membro della mafia, similmente alla persona che incarna il malaffare, Don Memè. Ne *La concessione del telefono* la figura di don Lolò e la sua famiglia prendono parte alla criminalità organizzata di Vigata. In ognuno di questi tre libri vediamo il rapporto tra lo Stato e la mafia. Ne *La mossa del cavallo* questo gruppo criminale cerca di fuggire dall'alta tassazione dei mulini. Quest'atto della mafia in realtà, da un altro punto di vista, contribuisce all'economia siciliana. Ne *Il birraio di Preston* il rapporto tra Don Memè e Bortuzzi simboleggia quello che abbiamo menzionato in precedenza, cioè il fatto che spesso i mafiosi e i diversi politici e funzionari svolgono lo stesso ruolo o, comunque, hanno un rapporto così stretto che non possono esistere l'uno senza l'altro. Questa invisibile collaborazione tra le figure della malavita e quelle dello Stato è un rimando indiretto ad alcuni problemi della situazione attuale d'Italia. Mentre ne *Il birraio di Preston* vediamo la collaborazione di questi due poteri diversi, ne *La concessione del telefono* naturalmente vi è un'opposizione tra di loro e lo vediamo nello scontro tra carabinieri e mafiosi.

Nei romanzi dell'autore un altro tema importante è quello della Chiesa che, similmente a quanto accade con la mafia, viene rappresentata e criticata in modo indiretto. Anche se Camilleri non era un uomo di fede, aveva rispetto per la fede e per i fedeli. Nelle sue storie vediamo una forte critica della Chiesa che si manifesta, tra l'altro, nella rappresentazione dei preti. Mentre i personaggi veri e propri hanno un carattere positivo nei romanzi, i preti spesso personificano delle figure negative e corrotte che collaborano con la mafia. In un'intervista Camilleri spiega questa situazione: «A me si rimprovera, si è rimproverato anche pubblicamente, di disegnare male certe figure di preti. [...] Non si parla di fede nei miei libri.»²⁰ Nelle storie ca-

millieriane i sacerdoti generalmente hanno un ruolo meno importante e lo scrittore non li rappresenta dettagliatamente. Ne *La mossa del cavallo*, invece, incontriamo la figura di padre Carnazza, che rappresenta i costumi corrotti della Chiesa.²¹ Artemio Carnazza, il parroco che vive una vita corrotta e ha un rapporto sessuale con Trisina Cicero, è anche in contatto con la mafia di Montelusa. Claudio Milanese sottolinea proprio questo lato della Chiesa che, in verità, sembrerebbe quasi essere diventata una tradizione ed una norma per i vescovi e i padri siciliani:

Camilleri non omette di sottolineare quanto l'atteggiamento di parte della Chiesa stessa sia stato a lungo complesso e contraddittorio. La Chiesa, fino a tempi recenti, ha accettato, protetto e accolto la mafia nel proprio seno: preti mafiosi, cerimonie religiose sfarzose in onore di boss mafiosi sono state la regola per generazioni.²²

Come si vede bene anche da questo brano, lo scrittore cerca di evitare di parlare direttamente di questi temi ma, proprio per il loro ruolo intrinseco nella vita quotidiana, essi sono necessariamente presenti nelle sue opere sotto forma di una forte critica negativa.

Ognuno dei romanzi esaminati è una fonte estremamente ricca di informazioni storiche, politiche, sociali e linguistiche con cui i lettori possono approfondire la loro conoscenza della Sicilia, dell'Italia, del costume e della cultura. Attraverso le sue storie e le sue figure Camilleri muove una critica sociale molto acuta e sensibile, è proprio questo uno dei motivi per cui egli è diventato uno degli scrittori italiani più noti a livello internazionale. La sua fama e la popolarità dei suoi romanzi storici continuano a crescere anche dopo la sua morte.

NOTE

¹ S. Carbone, R. Grispo, *L'Inchiesta sulle condizioni sociali ed economiche della Sicilia (1875–1876)*, Bologna, Capelli, 1968–1969. Cita D. Lanfranca, in ID., *Dire il non detto: questione siciliana, mafia e lingua nell'opera di Camilleri*, in AA. VV., *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie, Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, a cura di Camillo, Faverzani, Dario, Lanfranca, n. 2, 2016, p. 44.

² A. Camilleri, *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio, 1995, p. 235.

³ Sul rapporto tra letteratura e Storia rimandiamo all'analisi di M. Curcio, *Storia e storie nei romanzi di Giulio Angioni*, in «Nuova Corvina», n. 27, 2015, particolarmente a pp. 110–111.

⁴ L. Tassoni, *Da Caravaggio a Kokoschka: confessioni e simulacri*, in M. Curcio (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, Budapest-Torino-Paris, L'Harmattan, pp. 87–102.

⁵ G. Mulé Bertolo, *Caltanissetta nei tempi che furono e nei tempi che sono*, Caltanissetta, Lussografica, 1989. Cita M. Pignotti, in ID., *Fonti e uso della storia nei romanzi di Andrea Camilleri*, in G. Marci (a cura di), *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC, 2004, p. 178.

⁶ Ivi, p. 181.

⁷ A. Camilleri, *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio, 1998, sul risvolto di copertina del romanzo.

⁸ A. Camilleri, *La mossa del cavallo*, sul risvolto di copertina del romanzo.

- ⁹ E. Rónaky, *Il tempo reinventato: La concessione del telefono*, in M. Curcio (a cura di), *I fantasmi di Camilleri*, op. cit., p. 62.
- ¹⁰ A. Santoro, *I romanzi storici di Andrea Camilleri*, in «Quaderni d'Italianistica», n. 2, 2001, p. 160.
- ¹¹ Ivi, p. 161.
- ¹² Ivi, p. 160.
- ¹³ M. Pignotti, *Fonti e uso della storia nei romanzi di Camilleri*, op. cit., pp. 173–184.
- ¹⁴ Ivi, p. 183.
- ¹⁵ G. Borioni, *Vigata, metafora insensata*, in AA. VV., *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie, Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, cit., p. 40 [i corsivi sono miei].
- ¹⁶ L. Tassoni, *Il Medioevo contemporaneo di Giulio Angioni*, in «Misure critiche», a. XIII, n. 2, a. XIV, n. 1, luglio-dicembre 2015, p. 258.
- ¹⁷ *Inaugurato il rimorchio Vigata a Porto Empedocle*, 13 giugno 2012, <https://youtu.be/TzgXZEiSBoU> [ultima consultazione del sito: 20 marzo 2020].
- ¹⁸ L. Rosso, *Una birra al Caffè Vigàta*, Reggio Emilia, Imprimatur, 2012, p. 28, in http://www.vigata.org/bibliografia/unabirraalcaffevigata_anteprema.pdf [ultima consultazione del sito: 20 marzo 2020].
- ¹⁹ F. La Licata, *La mafia – che non c'è – nei romanzi di Camilleri*, in AA. VV., *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie, Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, cit., p. 13.
- ²⁰ A. Elkann, *Intervista ad Andrea Camilleri*, in «Testimoni», 31 dicembre 2000, http://www.vigata.org/rassegna_stampa/2000/Archivio/Int33_Cam_dic2000_Altri.htm [ultima consultazione del sito: 15 marzo 2020].
- ²¹ Sulla rappresentazione dei preti nei diversi romanzi di Camilleri rimandiamo all'analisi e alle osservazioni di S. Demontis, *C'è solo san Calò. Il Vangelo secondo Camilleri*, in «Nae», n. 5, 2003, pp. 27–29.
- ²² C. Milanese, *Rappresentazioni della mafia nella non-fiction di Andrea Camilleri*, in AA. VV., *Quaderni Camilleriani 2. La storia, le storie, Camilleri, la mafia e la questione siciliana*, cit., pp. 57–58.

Luigi Pirandello: tra filosofia e letteratura

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST

CONOSCENZA E INQUIETUDINE ESISTENZIALE

L CONFINE TRA LETTERATURA E FILOSOFIA È STATO, IN ALCUNE EPOCHE, QUASI IMPERCETTIBILE, IN ALCUNI CASI ERA COME SE LE DUE DISCIPLINE FOSSERO UNA SOLA, COME SE PARLASSERO LA STESSA LINGUA E, ANCHE SE SPESSO NON UTILIZZAVANO UN CODICE COMUNE, ERA COME SE PRESENTASSERO PROPOSITI AFFINI. NON È QUI IL CASO DI RIAPRIRE IL LUNGO DIBATTITO SULLA DISTINZIONE, L'AUTONOMIA O L'EVENTUALE SUPREMAZIA DI UNA DELLE DUE DISCIPLINE SULL'ALTRA, SPECIFICAZIONI DA ALCUNI RITENUTE NECESSARIE, DA ALTRI CONSIDERATE INIQUE E CONTROPRODUCENTI. NONOSTANTE CIÒ NON SI PUÒ FARE A MENO DI CITARE BENEDETTO CROCE CHE, IN MANIERA ALQUANTO PERENTORIA, COMINCIA LA SUA *Estetica* affermando che

la conoscenza umana ha due forme: è o conoscenza intuitiva o conoscenza logica; conoscenza per la fantasia o conoscenza per l'intelletto; conoscenza dell'individuale o conoscenza dell'universale; delle cose singole ovvero delle loro relazioni: è, insomma, o produttrice d'immagini o produttrice di concetti¹.

La letteratura e, più in generale, tutte le espressioni artistiche, sarebbero quindi caratterizzate da una fantastica commistione di intuizione ed espressione, escludendo da questo processo ogni qualsivoglia conoscenza concettuale. Come chiarirà Croce poco più avanti può capitare di trovare, in un'opera d'arte, dei concetti mescolati alle intuizioni, nonostante ciò questo miscuglio non è sempre rinvenibile, il che proverebbe, secondo Croce, la non necessarietà di questa intrusione concettuale nel processo della realizzazione artistica. Giovanni Gentile era invece convinto che

l'arte, di per sé ineffabile, nel suo sforzo di comprendersi e di diventare consapevole della propria produzione si trasformasse, inevitabilmente, in pensiero. Gentile intervenne attivamente, nel vivace dibattito che venne a crearsi tra Croce e Pirandello, in favore di quest'ultimo. Fu questa l'occasione per affondare, in maniera assolutamente poco velata, la critica nei confronti di Croce:

Critici arcigni, inumani che, schiavi dei loro preconcetti dottrinali, darebbero dei punti a quell'aristotelico che, per non guastare il suo cielo incorruttibile, si rifiutava a metter l'occhio nel cannocchiale di Galileo².

Potremmo quindi dire che la fantasia, presente nelle varie espressioni dell'arte, nella pittura, nel teatro, nella poesia e nella letteratura in generale, sia una fucina di illusioni positive che danno linfa e corroborano la vita stessa. Un'opera d'arte potrà anche non piacerci, potrà essere considerata «sbagliata», poco efficace, ma se tramite le sue illusioni riesce a trasmetterci qualcosa, allora significa che è viva ed offre vita. Al giorno d'oggi le più grandi illusioni, quelle che ingannano, quelle che esprimono negatività e bruciano, rimuginando pensieri su pensieri, le riceviamo dalla materialità della vita stessa, di certo non dall'arte o dal processo che porta alla creazione artistica. Pirandello si era accorto di questa sempre maggiore difficoltà dell'uomo di abbandonarsi alla fantasia, di lasciarsi trasportare dal pensiero, aveva già capito che la comunicazione non è una cosa facile ed era sicuro che l'arte potesse riflettere e far riflettere. Tra i tanti personaggi è sicuramente emblematica la figura di Serafino Gubbio operatore che, in tempi non sospetti, mostra come la tecnologia e lo sviluppo non sempre aiutano, neanche quando sembrerebbe il contrario, nel difficile compito di mettere in contatto le persone. *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono senza dubbio un'opera che anticipa i tempi, non è un caso che alla sua uscita questo romanzo ebbe un'accoglienza piuttosto fredda, così come non è un caso che il suo protagonista cerchi nell'arte qualche boccata d'aria per assaporare la vita:

Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non esser altro, che *una mano che gira una manovella*³.

L'uomo cominciava a perdere contatto con se stesso, cominciava ad abbandonare l'arte per dedicarsi esclusivamente alla tecnica, potremmo anzi affermare che cominciava a separare, per dirla con Croce, la conoscenza *produttrice d'immagini* da quella *produttrice di concetti*. Pirandello-Serafino va ancora oltre con la sua riflessione:

Questo doveva avvenire, e questo è finalmente avvenuto! L'uomo che prima, poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e industriale, s'è messo a fabbricar di ferro, d'acciaio le sue nuove divinità ed è diventato servo e schiavo di esse. Viva la Macchina che meccanizza la vita!⁴.

Le macchine divorano la vita dell'uomo, gli rubano il tempo e l'anima, quel che doveva essere un semplice strumento comincia a dettare il ritmo delle nostre vite, ecco quindi che ci troviamo di fronte ad un uomo che sceglie le illusioni sbagliate, quelle che sembrano più concrete, più facili da raggiungere. L'uomo cerca quindi di sfuggire all'imprevedibilità del sentimento per rifugiarsi in qualcosa di apparentemente sicuro, tangibile e ben visibile, quella manovella da girare ne è l'esempio, è la chiara espressione di chi ha gettato via i dannosi sentimenti per legarsi a qualcosa di ipocritamente più concreto. La distinzione portata avanti da Croce ci porterebbe quindi non solo a sollevare l'arte da ogni contatto con la riflessione ma, di conseguenza, a spostare gli equilibri tra ciò che si pensa e ciò che si fa. Per Pirandello diventare parte di quella manovella e vivere in una vita che risulta sempre più meccanizzata e meccanica significa rinunciare a vivere davvero, significa nascondersi alla vita, accontentarsi di pseudo-sentimenti generati ed innescati da un oggetto, dal possesso di qualcosa. Questo processo porterebbe l'uomo a riporre tutte le sue aspettative in qualcosa di materiale, in qualcosa che a prima vista sembrerebbe più concreto ma che, innegabilmente, ci priva sempre più della profondità del pensiero. Nel momento in cui le nostre aspettative fossero disilluse verrebbero a crollare tutti quei castelli che ci abbiamo costruito sopra, ci accorgeremmo quindi che quella manovella a cui ci eravamo affidati ha reso superficiale la nostra esistenza e non ci resterebbe che il vuoto. Quella manovella è il segno concreto di un uomo scambussolato, un uomo che ha perso la centralità e non sa più ritrovarla, un uomo che si è affidato alla superficialità e ne è rimasto preda. Il rischio preannunciato da Pirandello era, quindi, quello di confondere gli strumenti della comunicazione con la comunicazione stessa, dimenticandosi pian piano di immaginare, di riflettere, di sorprendersi, sentendosi quindi sempre più disorientato di fronte alla frenesia di un mondo che corre a gran velocità e di quell'essere umano che, a fatica, cerca, arrancando, di stargli appresso. L'umanità è sempre più ridotta a gesti meccanici, dimenticandosi della conoscenza intuitiva e rifugiandosi unicamente in quella della tecnica, a cui pedissequamente si affida. L'uomo diventa addirittura parte di quegli ingranaggi e la macchina

ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi⁵.

Serafino è un personaggio contemporaneo, un personaggio nato dalla realtà e confuso dal frastuono del mondo esteriore, si tratta senza dubbio di un personaggio che porta dentro sé il germe filosofico del pensiero, quello del suo autore che mostra, ancora una volta, come la riflessione sia parte integrante della sua produzione letteraria. Al contrario di quanto avviene con la meccanizzazione selvaggia del mondo, l'arte è in grado di offrirci qualcosa senza il bisogno di stendere le mani per prenderla, l'arte entra dentro di noi per riempirci di qualcosa senza darci, effettivamente, nulla di concreto.

Questi pochi accenni erano doverosi ed indispensabili vista anche la nota polemica tra Pirandello e Croce, una polemica che portò quest'ultimo non solo a con-

siderare la filosofia di Pirandello una pseudo-filosofia, ma anche a definirlo come una figura letteraria di poco rilievo. Diversi anni più tardi Umberto Eco dedicò un breve saggio a Pirandello ed alla concezione dell'umorismo. Il saggio, intitolato *Pirandello ridens*, ricostruisce ed arricchisce la concezione pirandelliana di umorismo, osservando con acuta ironia che Croce aveva liquidato facilmente le riflessioni di Pirandello: «era un maestro nel liquidare i problemi definendoli pseudo-problemi, e questo gli permetteva di porre solo dei problemi a cui avesse già trovato la risposta» – d'altro canto «a Pirandello piaceva porre solo i problemi di cui non si trova risposta⁶». In seguito, oltre ad offrire varie letture dell'opera, Eco afferma che, in fondo, il saggio sull'umorismo lo si potrebbe vedere «come un dramma o una commedia di Pirandello, che per errore ha assunto la forma del saggio⁷». L'approccio filosofico di Pirandello sembra quindi non convincere neanche Eco, secondo il quale il saggio pirandelliano non risponde alla domanda principale e, quindi, non ci dice cosa realmente sia l'umorismo. L'impressione di Eco è quella che Pirandello cerchi appigli saltando da un pensatore all'altro, «ma tant'è – afferma Eco – e Pirandello filosofo non è né Nietzsche né Heidegger⁸». Ed è qui che entra in gioco il discorso sul flebile confine che divide letteratura e filosofia, proprio perché Pirandello non solo amava sconfinare nel filosofico, ma anche perché le sue poesie giovanili, le sue novelle, le sue opere teatrali, i suoi romanzi e, ovviamente, i suoi saggi, sono impregnati di pensiero ed intrisi di costanti inviti alla riflessione. Non parliamo quindi solo dei suoi saggi filosofici, primo tra tutti *L'umorismo*, ma di tutta la produzione letteraria e teatrale del *figlio del caos*⁹, di colui che riversò nelle sue opere e portò sulla scena la stessa inquietudine per la vita che ritroviamo proprio nella filosofia dell'esistenza.

DAL GRADINO DELLA LOGICA A QUELLO DELL'INTUIZIONE

L'immagine del figlio del caos è una delle più riuscite maschere esistenziali che Pirandello potesse indossare, non solo perché fa riferimento all'involontario soggiorno dell'uomo sulla terra, ma anche per la difficoltà che il caos racchiude in sé di capire e di capirsi e, di conseguenza, per l'incomunicabilità che esiste tra gli uomini, che credono di esprimersi pur non potendo essere mai sicuri, nonostante i loro sforzi, che il loro messaggio giungerà a destinazione senza più o meno prevedibili distorsioni. I suoi personaggi hanno proprio tutto quel che serve per considerarsi dei perfetti esemplari esistenziali, le loro storie spesso cadono quasi nell'assurdo pur rimanendo, nonostante ciò, più vere che mai. Gli esseri umani raccontati da Pirandello sembrano essere caratterizzati da un incolmabile senso di vuoto e di solitudine, sono consumati dagli affanni della vita ed imbevuti di malinconia. Oltre a ciò non si dimentichi la ricorrente tematica della morte, dell'angoscia che contraddistingue l'uomo bloccato nella propria vita, gettato nell'esistenza e falsamente inserito in una società che lo estranea e lo trascina senza possibilità di appiglio. È quindi inequivocabile il fatto che nelle opere di Pirandello si noti questa comunanza di intenti tra arte e scienza, un rapporto fondamentale per portare avanti l'idea che l'autore

aveva della letteratura e del teatro. Nel suo saggio *Arte e scienza* Pirandello, riflettendo sulla concezione di Croce, si permette di giudicare arbitraria la distinzione tra conoscenza intuitiva e conoscenza logica e considera la sua estetica «astratta, monca e rudimentale¹⁰». I personaggi pirandelliani vanno oltre la semplice intuizione dell'autore, sono intrisi di realtà, pieni di vita, dietro ogni loro azione o non azione, dietro ogni loro minimo movimento, dentro la loro stessa fisicità c'è una profonda riflessione, spesso dolorosa, sull'esistenza e sul suo significato. Nei suoi ragionamenti Adriano Meis, fu Mattia Pascal, si trova ad affermare:

Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o meno profonda, nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano dal seno tumultuoso della vita¹¹.

In altre parole Adriano Meis è come un personaggio in cerca d'autore, anche lui (e per suo tramite Mattia Pascal e lo stesso Pirandello) chiedono udienza per rivendicare la loro verità, il loro essere abbarbicati alla realtà, il loro vivere intrecciati con le sofferenze della vita. Adriano Meis esiste pur non esistendo, è più vero di tanti uomini reali perché è da loro che prende vita, traendo linfa e forza vitale dall'osservazione e dalla riflessione dell'autore sulla realtà. Ad alcuni intrecci presenti nelle opere di Pirandello potrebbe risultare difficile crederci, eppure la vera vita reale, come nota Pirandello, supera spesso di gran lunga le fantasie della letteratura. Pur non riaprendo il dibattito tra Croce e Pirandello sembrano chiari entrambi i punti di vista, per Pirandello

Croce è rimasto prigioniero entro l'idea fissa e angusta dell'intuizione. Questa mania gli ha impedito di vedere tutta la varietà del fenomeno estetico, non solo, ma di coglier poi l'idea complessa, organatrice di questa varietà. Egli la nega. Perché l'idea per lui è semplicissima, astratta, rudimentale¹²

In realtà l'incomprensione stava proprio in quella categorizzazione per cui l'estetica, ovvero l'intuizione che porta ad un'opera d'arte, starebbe su un primo gradino, al contrario della logica, che consisterebbe nel passaggio ad un secondo grado. Il passaggio dall'estetica alla logica è quindi, anche per Croce, qualcosa di possibile,

ma ciò non vuol dire che le prime espressioni non siano state distrutte; esse hanno ceduto il luogo alle nuove espressioni estetico-logiche. Quando si è sul secondo gradino, il primo è abbandonato¹³.

Ed è proprio questo che Pirandello non può e non vuole accettare, ciò perché verrebbe meno la forza vitale dei suoi personaggi, tutti caratterizzati da quella vena umoristica che, senza l'intervento della riflessione, non sarebbe stata possibile. Tra i *centomila* Pirandello creati dalla critica quello ideato da Croce era di sicuro, a suo dire, «il più imbecille» di tutti. Si tratterebbe di un artista in preda all'intuizione, gui-

dato da uno spirito cieco che potrà essere razionalizzato e studiato solo in un momento successivo, passando con un certo distacco su quel secondo gradino e dimenticandoci del momento creativo dell'opera stessa. L'operazione inversa non è contemplata da Croce:

l'errore comincia quando dal concetto si vuol dedurre l'espressione, e nel fatto sostituito trovare le leggi del fatto sostituito; quando non si scorge la differenza tra il secondo gradino e il primo, e, di conseguenza, stando sul secondo, si asserisce di star sul primo¹⁴.

Secondo Croce era proprio quello l'errore di Pirandello, confondere l'atto creativo ed estetico guidato dall'intuizione con quello della riflessione, guidato invece dalla logica. Questa eccessiva intrusione della logica nelle opere di Pirandello ne avrebbe offuscato la freschezza ed il valore letterario, facendo sì che i suoi spunti artistici venissero

soffocati o sfigurati da un convulso, inconcludente filosofare. Né arte schietta, dunque, né filosofia: impedita da un vizio d'origine a svolgersi secondo l'una o l'altra delle due.¹⁵

I personaggi di Pirandello, tuttavia, vanno ben oltre un inconcludente filosofare, sono l'espressione di una profonda riflessione esistenziale sapientemente trasformata in letteratura, anche perché, a dirla con Pirandello, l'estetica di Croce sarebbe un vero e proprio «guazzabuglio», un'accozzaglia di esempi legati alla creazione artistica che non tengono conto di un fatto piuttosto semplice, ovvero che

conoscere intuitivamente nel modo come il Croce l'intende, fuori cioè d'ogni riferimento intellettuale, è come conoscere soltanto di vista qualcuno¹⁶.

Pirandello conosceva invece molto bene i suoi personaggi, li conosceva fin nelle pieghe più recondite delle loro anime, come l'uomo dal fiore in bocca conosceva benissimo la vita degli altri, quella vita di cui si nutriva, rimanendo in attesa della sua morte. L'uomo dal fiore in bocca osservava gli altri ed immaginava come potessero essere le loro vite per potersene cibare, potremmo quindi dire che questo sforzo logico, questo passaggio al secondo gradino, riprendendo l'immagine di Croce, lo ritroviamo anche in molti dei suoi personaggi.

IL PALCOSCENICO ESISTENZIALE

Tutti i personaggi di Pirandello portano con sé uno strabordante bagaglio esistenziale, sono in lotta con le scelte da prendere e con i vincoli sociali, molti hanno un rapporto difficile con il tempo, che in parecchie sue opere sembrerebbe sgretolarsi, rifuggendo in maniera forte alla normale cronologia. Si tratta di personaggi fram-

mentati, inadeguati alle circostanze e, questa inadeguatezza, deriva proprio dall'incapacità di seguire il tempo, dalla difficoltà di trovare una posizione nello spazio in cui l'autore li avrebbe voluti collocare. Non è un caso che molti di loro si ribellino al regista stesso, rivendicando una collocazione più adeguata, come ad esempio il primo attore di *Questa sera si recita a soggetto*:

Non son mica un burattino, io, nelle sue mani, da mostrare al pubblico come quel palco lasciato lì vuoto o una sedia messa in un posto anziché in un altro per qualche suo magico effetto¹⁷.

Il personaggio reclama con forza ed esige il diritto di ritagliarsi un suo spazio, vorrebbe poter scegliere, suo malgrado senza riuscirci, il dove e il quando. Se da un lato il palco è il mondo su cui si muove il personaggio, dall'altro il mondo lo si potrebbe considerare come quel palco esistenziale sul quale ogni uomo recita la propria parte, ciò perché, anche nella cosiddetta vita reale, non è l'essere umano a decidere il dove, il quando e tantomeno il perché. Le tematiche tipiche del pensiero esistenziale sembrano essere chiare ed evidenti, non solo per la scomposizione del tempo e dello spazio, ma anche, come già si è accennato, per quella sensazione di essere gettati nel mondo, abbandonati a noi stessi. Pirandello amava il paradosso, lo ricava spesso dalla realtà stessa, ritagliando e cucendo su ogni suo personaggio una tragedia umana, come se l'uomo fosse imprigionato nel tempo. Il Pirandello letterato incontra spesso il Pirandello saggista e filosofo, non solo sulle accennate tematiche legate all'arte ed all'umorismo, ma anche su quelle strettamente connesse alla visione distorta di ciò che ci circonda. Ogni suo personaggio ha un senso di spaesamento di fronte al tempo, si trova a dover affrontare una memoria che rende malinconico il presente, una percezione che molti vorrebbero soffocare per dar posto ad una sequenza ben ordinata, a delle regole, a delle convenzioni, a delle maschere che, talvolta, nel corso della vita, sembrano far comodo. L'uomo non è in grado di analizzare e schematizzare il corso del tempo, tutto scorre in modo soggettivo, sia sul palco che fuori dal palco: un lasso di tempo troppo breve per qualcuno potrebbe essere interminabile per altri, anche nel caso in cui si stesse vivendo la stessa identica esperienza nello stesso identico momento. Ognuno ha i suoi tempi, vede la realtà in un certo modo, ripensa se stesso e gli altri in un quadro ben determinato, il tutto all'interno dell'esistenza dell'uomo. Ci si trova quindi di fronte all'angoscia, di fronte alla propria incapacità di incanalare il tempo e di farlo scorrere come noi vorremmo. Il personaggio teatrale è di per sé costretto a ripetersi, a rivivere ogni sera, finché lo spettacolo verrà riproposto al pubblico, la propria storia, la propria esistenza. Ogni volta sarà la stessa storia pur essendo diversa, ogni volta riproporrà se stesso senza esserlo veramente, immedesimandosi in quella maschera bloccata e ripetitiva. Viene subito alla mente una piccola opera scritta proprio da colui che ha posto le basi dell'esistenzialismo, si tratta de *La ripetizione* di Søren Kierkegaard, un breve libro in cui si parla, tra le altre cose, di un viaggio che, per l'appunto, viene ripetuto a distanza di dieci anni. Esteriormente tutto sembra ricalcare le orme della precedente esperienza (stessi luoghi, stessi percorsi, ecc.), ma inte-

riormente le cose sono cambiate e la stessa realtà, vissuta in tempi diversi, segue le sfumature che gli vengono dettate dall'attuale stato d'animo. Una *ripetizione* oggettiva non è quindi possibile. Non è un caso che, tra i tanti tentativi di ripetizione attuati dal protagonista di quest'opera di Kierkegaard, venga mostrato un personaggio che va a rivedere, dopo tanti anni, la stessa opera teatrale. I bei ricordi e le belle sensazioni del passato, tuttavia, non riescono a tornare in vita e non possono essere ripetuti. L'impossibilità di ripetersi è anche l'incapacità di fermare il tempo dove vorremmo e di lasciarlo scorrere dove, al contrario, preferiremmo dileguarci dal nostro presente. I personaggi di Pirandello sono tutti in cerca di se stessi, del proprio tempo, di un'esistenza che possa essere vissuta e che, al tempo stesso, ci faccia sentire le pulsazioni della vita, d'altro canto la malinconia è racchiusa, tra le altre cose, proprio in quel maldestro tentativo di prendere le redini della nostra esistenza, un tentativo che le convenzioni sociali soffocheranno senza alcuna remora. La ripetizione diventa, per alcuni personaggi pirandelliani, una vera e propria gabbia, ci si trova a ripetere, a volte fino alla nausea, quel che invece avremmo voluto tralasciare, ci si rivede nuovamente ad agire come non vorremmo, costretti da quella maschera che ci hanno incollato in volto e che, nostro malgrado, siamo costretti ad indossare.

LA MALINCONICA ED ALLEGORICA ESPRESSIONE
LETTERARIA DELL'ANGOSCIA ESISTENZIALE:
L'ENORME PUPAZZATA, LA TRAPPOLA E L'UOMO
FUORI DI CHIAVE

La realtà, come afferma lo stesso Kierkegaard con delle parole che potrebbero essere anche di Pirandello, è «come un'ombra che corre a lato della mia vera e propria realtà spirituale, un'ombra che a tratti mi farà ridere, a tratti invaderà la mia esistenza disturbandola»¹⁸. Ancora una volta ci troviamo di fronte a quel sorriso che si offusca, ancora una volta l'ombra della realtà copre la gioia e la trasforma in pena. L'uomo ha bisogno di una ragione per vivere, potrà trattarsi di un ideale, di un sentimento o di un'occupazione, quel che conta è che se perdi questo ideale, se non riesci più a impegnarti nelle tue occupazioni, se quella ragione di vivere viene pian piano a cadere, ebbene sarà in quel momento che «osservando la vita ti sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai»¹⁹. Dentro questa immagine dell'enorme pupazzata ritroviamo racchiusi moltissimi personaggi creati da Pirandello, con le loro paure, le loro angosce, sono personaggi che si guardano vivere, che vedono le loro esistenze da fuori, in un meccanismo che, come direbbe Pirandello, accade

quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza un cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido. Io sono così. [...] Io scrivo e studio per dimenticar me stesso, per distormi dalla disperazione²⁰.

Il viandante senza casa è il simbolo di un'esistenza che scorre alla ricerca di una via che non si trova, ma è anche l'incarnazione del disperato sconfinamento verso una scelta che non si riesce a prendere e verso un orientamento che non si è in grado di definire. Questo viandante, passeggero e fugace inquilino dell'esistenza, sembra costretto a perdere il senso stesso della vita, si crogiola tra pensieri inconcludenti e cade nella disperazione di un'esistenza che scorre senza che la si riesca a percepire. L'uomo si trasforma in uno «spettatore annoiato e smanioso [...] come un espulso dal fiume, che consideri dalla riva la corrente senza più la voglia di lasciarsi oltre portare²¹». Pirandello rappresenta la forte e malinconica espressione letteraria dell'angoscia esistenziale, nelle sue opere incontriamo personaggi bloccati nelle loro esistenze, uomini e donne carichi di solitudine, persone alienate che sembrano cadere preda del nulla, in quel loro cammino verso una nichilistica distruzione. Non è un caso che Pirandello non voglia solo delineare i fatti ma dargli anche un tempo ed uno spazio, è lì che potranno vivere i suoi personaggi, in questo nuovo spazio creato apposta per loro, uno spazio che a volte sembra troppo ampio, altre volte stretto e angusto, in alcuni casi assume le sembianze di una gabbia, in altri risulta preda dei capricci del caso. Come l'uomo viene gettato nel mondo senza che nessuno gli abbia chiesto il permesso per poterlo fare, così lui getta i personaggi sul palco, ma in questo caso avviene ciò che non ci aspetteremmo, ovvero i personaggi stessi chiedono e rivendicano il palco, un palco che diventa qui il luogo per eccellenza, una sorta di liberazione da una vita immaginaria per tuffarsi in una realtà altrettanto immaginaria e fittizia. La sensazione che ne viene fuori è quella di uno spazio che somiglia, per l'appunto, ad una trappola. L'uomo vorrebbe dare risposta ai propri dubbi e, al tempo stesso, ha una paura incredibile di farlo: «noi tutti siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso che non s'arresta mai, e fissati per la morte»²². Lo spazio e il tempo nulla possono contro la morte, l'essere umano può dibattersi e dimenarsi quanto vuole, può uscire dal proprio spazio e ripercorrere a ritroso il suo tempo, può creare un nuovo modo di interpretare lo scorrere degli istanti, un nuovo modo di vedere se stesso, tuttavia contro la morte nulla può fare. La tipica inquietudine esistenziale afferra i personaggi di Pirandello, ognuno sembra essere alla ricerca di una nuova identità, di un nuovo spazio e di un nuovo tempo, ma alla fine il protagonista si troverà fuori dal palcoscenico della vita. Assieme alla dissoluzione del tempo anche il soggetto sembra scomporsi, sembra non riuscire più a ritrovare se stesso. In aiuto sembra venirci la saggezza del dottor Fileno, un personaggio che, tramite l'immagine del cannocchiale rivoltato, propone la sua filosofia del lontano:

lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l'avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l'anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito apparissero piccole e lontane²³.

Il suo è uno strano modo di alterare il tempo, tramite quel cannocchiale al rovescio Fileno rimpicciolisce il presente, lo allontana per poterlo guardare con un maggiore distacco. Il presente viene così visto come se fosse già passato, è come se quel can-

nocchiale desse un certo spazio al tempo che si osserva, come se lo dilatasse, se lo separasse da noi per permetterci una maggiore obiettività. In fondo i personaggi di Pirandello sembrano avere la stessa funzione degli pseudonimi che era solito utilizzare Kierkegaard quando pubblicava un suo libro, anche questi, nel loro insieme, ci offrono tante piccole schegge d'esistenza. Da queste schegge potrà uscir fuori solo un uomo frammentato, impotente di fronte a quel che succede intorno a lui, sballottato tra illusioni, inganni e false verità. La realtà è qualcosa a cui non possiamo attingere, non la si potrà mai conoscere a fondo, le nostre rappresentazioni del reale non sono mai adeguate e, di conseguenza, l'esistenza stessa dell'uomo sembrerà sempre inopportuna ed inappropriata alle esigenze reali. Una delle immagini più riuscite di Pirandello per indicare questo senso di inadeguatezza e quella dell'uomo «fuori di chiave», un uomo disgregato, scombussolato e mal accordato: non è un violino e non è neanche un contrabbasso, tuttavia è come se emettesse, al tempo stesso e nei momenti meno consoni, i suoni dell'uno e quelli dell'altro. Questa perplessa contraddittorietà contiene in sé la riflessione su ciò che è e su ciò che pensiamo dovrebbe essere, una riflessione amara che nasce da un timido iniziale sorriso:

per noi tanto il comico quanto il suo contrario sono nella disposizione d'animo stessa ed insiti nel processo che ne risulta. Nella sua anormalità non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso²⁴.

Il caotico scorrere della vita cattura l'uomo dubbioso, lo rende preda dell'ironia e dell'ipocrisia dominante delle convenzioni sociali e, infine, lo imprigiona in un tempo che scorre per la morte. Torniamo quindi alle parole iniziali di Croce, a quella perentoria distinzione, fatta di distacco, tra conoscenza intuitiva e conoscenza logica. Questo rimando risulta necessario proprio perché è da quel tipo di filosofia che Pirandello, come si è visto, prende una netta distanza per poter però stare più vicino all'uomo ed al suo umoristicamente penoso passaggio sulla terra. La logica è, per Pirandello, «una certa macchinetta infernale²⁵» che l'uomo possiede, gli è stata donata dalla natura per provare a prendersi sul serio, per provare a racconciarsi la maschera esteriore, quella da mostrare, a volte anche a se stesso, lasciando spesso stropicciata quell'altra maschera, quella interiore che nessuno vede e che, a volte, si tende a dimenticare. Pirandello si allontana quasi con ribrezzo da quel tipo di filosofia, «la chiamano LOGICA i signori filosofi²⁶», afferma nel suo saggio sull'umorismo, considerando che in realtà si tratta di una

specie di pompa a filtro che mette in comune il cervello e il cuore [...] il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. [...] Un povero sentimento [...] diviene idea astratta e generale [...] E molti disgraziati credono di guarire così di tutti i mali di cui il mondo è pieno, e pompano e filtrano, pompano e filtrano, finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero.²⁷

Pirandello si trova abilmente a metà strada tra filosofia e letteratura, non si tratta certo della filosofia come la intendeva Croce, ma è inequivocabilmente vicino, come si è avuto modo di notare, a molti pensatori esistenziali. I suoi personaggi sono lo specchio di una realtà che ci sfugge, cercano di mostrare quella lotta eterna e tanto umana tra il sentimento e la ragione, tra ciò che si crede di essere e ciò che invece sembriamo agli occhi degli altri. Il teatro e la letteratura si inseriscono quindi a pieno titolo, con Pirandello, nelle riflessioni portate avanti dalla filosofia esistenziale, rappresentando senza dubbio una voce diversa, un modo forse più visivo e più allegorico, ma sicuramente altrettanto valido, di raccontare le paure e le debolezze dell'esistenza umana.

NOTE

- ¹ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1908, p. 4.
- ² G. Gentile, *Luigi Pirandello*, articolo pubblicato nel fascicolo del 20 dicembre 1936 di «Quadrivio» – *Omaggio a Luigi Pirandello*.
- ³ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi – Uno, nessuno e centomila – I Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Newton, Roma 1993, p. 39.
- ⁴ Ivi, pp. 39–40.
- ⁵ Ivi, p. 40.
- ⁶ U. Eco, *Pirandello ridens* in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Bologna 2001, p. 261.
- ⁷ Ivi, p. 263.
- ⁸ Ivi, p. 269.
- ⁹ Com'è noto Pirandello amava molto chiamarsi in questo modo, giocando proprio sul fatto di esser nato a Girgenti (l'attuale Agrigento) in un podere situato nella contrada denominata, per l'appunto, Caos.
- ¹⁰ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1995, p. 155.
- ¹¹ L. Pirandello, *Il turno – Il fu Mattia Pascal*, a cura di Italo Borzi e Maria Argenziano, Newton, Roma 1993, p. 186.
- ¹² L. Pirandello, *Arte e scienza*, cit., p. 163.
- ¹³ B. Croce, *Estetica*, cit., p. 42.
- ¹⁴ Ivi, p. 43.
- ¹⁵ B. Croce, *Luigi Pirandello*, in «La Critica», XXXIII (1935), p. 357.
- ¹⁶ L. Pirandello, *Arte e scienza*, cit., p. 164.
- ¹⁷ L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1975, vol. I, p. 215.
- ¹⁸ S. Kierkegaard, *La ripetizione*, tr. it. a cura di D. Borso – BUR, Milano 1996, p. 100.
- ¹⁹ L. Pirandello, lettera del 31 ottobre 1886, in *Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886–1889)*, Bulzoni, Roma 1993, p. 149.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ L. Pirandello, *Lettere d'amore di Luigi ad Antonietta*, a cura di A. Barbina, in «Ariel», 1986, 3, pp. 213–215.
- ²² L. Pirandello, *La trappola*, in *Antologia delle novelle per un anno*, a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna 2000, p. 334.
- ²³ L. Pirandello, *La tragedia d'un personaggio*, in *Antologia*, cit., p. 312.

[MICHELE SITÀ]

²⁴ L. Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 126.

²⁵ *Ivi*, p. 141.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, pp. 141–142.

Elsa Morante e il «sortilegio» della sua parola

MARCELLA DI FRANCO

DOCENTE DI LINGUA E LETTERATURA ITALIANA E LATINA DI LICEO

INTRODUZIONE

ARRATRICE PRECOCE E TALENTUOSA DEL SECONDO NOVECENTO LETTERARIO ITALIANO FU DOTATA DI UNA FORTE CARICA FANTASTICA E IRRAZIONALE.¹ NATA A ROMA NEL 1912, FIGLIA NATURALE DI UNA MAESTRA EBREA, IRMA POGGIBONSI, ORIGINARIA DI MODENA, E DI UN IMPIEGATO DELLE POSTE, FRANCESCO LO MONACO, ALLA NASCITA FU RICONOSCIUTA DALL'EX MARITO DI IRMA, AUGUSTO MORANTE, sorvegliante in un riformatorio.² Lasciò molto giovane la sua famiglia d'origine vivendo di lezioni private e collaborazioni con diverse riviste e giornali, tra i quali *Il corriere dei piccoli* e *Oggi*. La sua formazione fu irregolare, non frequentò le scuole elementari, compì gli studi liceali, non ultimò l'università per dedicarsi interamente alla letteratura.³ Si nutrì di letture ampie e disordinate: da Alessandro Manzoni a Giovanni Verga, ai simbolisti francesi, soprattutto Rimbaud e ai due poeti del «quotidiano» da lei più amati, Umberto Saba e Sandro Penna. Si interessò molto anche del linguaggio cinematografico negli anni del Neorealismo.⁴ Nel 1941 sposò Alberto Moravia dal quale si separò ventuno anni dopo. La loro casa ospitò un vivace cenacolo di intellettuali italiani (da Pier Paolo Pasolini ad Attilio Bertolucci, da Giorgio Bassani ad Enzo Siciliano). Dopo l'armistizio del 1943, quando Roma fu occupata dai nazisti, si rifugiò con il marito, perseguitato perché antifascista ed ebreo per parte di padre, a Fondi, nella Ciociaria. Scrisse anche *reportage* dei suoi viaggi all'estero, poesie, saggi, romanzi e racconti, partecipò alle vicende politiche e sociali degli anni Sessanta e Settanta, quali la contestazione studentesca del Sessantotto, che chiedeva a gran voce «l'immaginazione al potere», e il terrorismo degli «anni di piombo» approfondendo il suo desiderio di impegno civile.⁵

I . *MENZOGNA E SORTILEGIO* :
LA «VERITÀ» DELLA «FINZIONE» NARRATIVA

Esordì a ventisei anni, con il lungo romanzo, scritto tra il 1944 e il 1948, *Menzogna e sortilegio*, vincitore del *Premio Viareggio* che la portò, con pareri discordanti, all'attenzione della critica.⁶ Definito da Natalia Ginzburg «un libro di una lacerante tristezza, ma di una grande serenità insieme»⁷ il romanzo ha una struttura complessa e suggestiva che da un lato sconfinava in una «fiaba» onirica, rappresentando un mondo irreali, chiuso in una dimensione fuori dal tempo e dallo spazio, dall'altro è immerso in un mondo reale, arcaico e piccolo borghese, di cui la Morante vuole smascherare l'ipocrisia e l'assurdità ideologica. Il suo obiettivo era infatti raccontare la verità attraverso la finzione romanzesca, entrare nella vita reale attraverso la «favola», come si evince dalla stessa dedica, la poesia *Alibi*, sull'esergo del romanzo:

Di te *Finzione*, mi cingo,
fatua veste.
Ti lavoro con l'auree piume
che vestì prima d'esser fuoco
la mia grande stagione defunta
per mutarmi in fenice lucente!
L'ago è rovente, la tela è fumo.
Consunta fra i suoi cerchi d'oro
giace la vanesia mano
pur se al gioco di m'ama non m'ama
la risposta celeste mi *fingo*.⁸

La vicenda è ambientata in Sicilia, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. La voce narrante, Elisa, figlia di Anna e Francesco, è una giovane sempre rinchiusa nella sua stanza che ripercorre, attraverso la tecnica del *flash-back*, la sovrapposizione di diversi piani temporali e le ampie digressioni, le vicende di una famiglia piccolo borghese che vive di inganni e di menzogne. Soltanto la protagonista Elisa è un personaggio vero e autentico, indenne dalla malattia della falsità che contamina il resto della sua famiglia «malsana».⁹ Vive isolata, raccontando una dimensione privata, straniante, a tratti claustrofobica, analizzando sul piano psicologico i suoi personaggi. È così perduta tra le sue fantasie da sentire «voci e rumori sonanti in qualche stanza lontana del palazzo»¹⁰ e cerca di recuperare il passato della sua famiglia ormai dissolta rievocando e rendendo vive quelle anime attraverso l'incantesimo e il sortilegio della parola scritta. Anche il nome della protagonista, participio passato del verbo elidere allude ai Campi Elisi della mitologia greca e romana, il paradiso pagano dove dimoravano per l'eternità le anime giuste, degne di ricompensa al termine della loro esistenza terrena, o forse il nome ha riflessi autobiografici insiti per cui è possibile riconoscere in Elisa Elsa, espungendo semplicemente una vocale. Elisa, proprio a causa del clima di menzogne familiari, si è convinta di discendere da nobili ed illustri antenati. Ma su tutto risalta la sua ironia caustica che

spesso sconfinava in aperto sarcasmo e che accompagna le sue riflessioni sui fatti rievocati e narrati attraverso la memoria, in una dimensione che oltrepassa la realtà. Elisa si accinge ad ascoltare il lieve «bisbiglio» delle voci dei suoi parenti morti che sembrano suggerirle la stesura del libro:

Non posso usare altro verbo che *ricordare*: infatti tutto ciò che ignoravo di loro mi si spiega naturalmente, e io ripercorro fin dal principio le loro vite come se tutte fossero episodi della mia. Allo stesso modo di chi, ridestatosi da un sonno letargico, ritrovi ad una ad una, dopo una breve incertezza, le circostanze della propria vita da sveglio.¹¹ [...] Riconosco infatti, nell'insistente bisbiglio che ascolto, le loro molteplici voci, e questo libro m'è dettato in realtà da essi. Son essi che, in cerchio attorno a me, *bisbigliano*. S'io levo le pupille, dileguano; ma se usando un poco d'astuzia, sguardo appena intorno senza farmi scorgere, distinguo le loro figure strane e incerte; e vedo, nella sostanza trasparente dei loro volti, il movimento febbrile e ininterrotto delle loro lingue sottili. Tale è la fonte della storia che m'accingo a narrarvi.¹²

Ogni personaggio recita una parte, come in un copione teatrale, e va incontro ad un destino tragico e doloroso di smacco esistenziale. I vari personaggi ordiscono menzogne e falsità, sono interiormente vuoti, spinti dall'ambizione di cambiare e migliorare la loro condizione sociale e dalla bramosa ricerca di uno sfavillio di lusso o di nobiltà apparente, inseguono i loro vani sogni di amore e di ricchezza: sontuosi palazzi, stemmi e simboli araldici che ancora perduravano nel Meridione rinviando ad una società che guardava ad un passato feudale e medievale in evidente contrasto con la loro condizione reale di povertà.¹³ Percorrendo le orme dei loro progetti vanesi e ostinati di autoinganno la nonna di Elisa, Cesira, sposò Teodoro, un aristocratico decaduto, ma si accorse del dissesto economico del marito soltanto dopo il matrimonio. Anna, nobile decaduta, innamorata di Edoardo, il cugino ricco e capriccioso, ingannata dalle apparenze, si sposa per «interesse» ripetendo lo stesso errore di sua madre da giovane ed in seguito arriva a fingere di ricevere lettere da Edoardo che, in realtà, è lei stessa a scrivere. Concetta, la zia di Anna, dopo la morte del figlio Edoardo, inventa uno scenario delirante di falsi viaggi, nel tempo e nello spazio, per rimuovere la certezza di un impossibile ritorno alla vita del figlio. Francesco, amico di Edoardo, sposa Anna, autocondannandosi a un destino di infelicità e, per assecondare la propria ambizione di scalata sociale, compra persino un falso titolo di barone. Ma, nonostante la maschera che indossa, dovrà scontrarsi con la dura realtà per cui resterà in verità un semplice impiegato delle poste. Rosaria, la prostituta che ama Francesco, finisce per adottare sua figlia, Elisa, quando quest'ultima resta sola, dopo la morte della madre Anna.

È un romanzo corale e sontuoso, ma al contempo intimo e privato. Sotto l'aspetto della trama presenta un chiaro impianto ottocentesco, nostalgico, ricco di descrizioni e di echi manzoniani. La materia si ispira apertamente ai romanzi del Naturalismo, richiama nella bramoria di potere e ricchezza *I Viceré* di Federico De Roberto, sia pure ridimensionata in una cornice piccolo borghese, ma la scrittura ci trasporta in una dimensione magica, mitica, di sortilegio, antitetica al vigente Neorealismo di quegli anni, basata su atmosfere surreali, trasognate, favolose ed

oniriche che rimandano al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes e ad alcune pagine aeree dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto.

Lo stile è baroccheggiante ed appassionato, la prosa densa e magniloquente, con una folta aggettivazione. Presenta un linguaggio molto ricercato e retorico con frequenti arcaismi, troncamenti, similitudini, il tono è oratorio ed enfatico. Il periodo risulta complesso e ipotattico, il ritmo sincopato, grazie all'uso del punto e virgola che spezza i periodi più lunghi e complessi. Il lessico presenta una voluta commistione di termini aulici mescolati ai meridionalismi. La scrittura mira a demistificare la falsità degli ambienti borghesi, smaschera un complesso di rapporti familiari torbidi e viscerali, analizza passioni violente ed estreme che riflettono anche l'influenza del romanzo russo e francese del XIX secolo.¹⁴

2. L'ISOLA DI ARTURO TRA REALTÀ E ONIRISMO

Il romanzo successivo, *L'isola di Arturo* (1958), considerato il suo capolavoro, le meritò il *Premio Strega*.¹⁵ Dal libro fu tratto anche il film omonimo, diretto da Damiano Damiani. È un racconto di formazione o iniziazione alla vita del protagonista, Arturo, il cui nome rinvia al re Artù della materia bretone, il quale durante la prigionia come soldato in Africa, ricorda in prima persona il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, trascorso nella sua bella isola di Procida, una specie di paradiso perduto, immersa in un'atmosfera di fascino, misteriosa e fiabesca, luogo reale e fantastico insieme.

La narrazione scorre attraverso gli occhi curiosi, fanciulleschi ed ingenui del protagonista, in una dimensione favolosa, sognante che supera la realtà proiettandola verso una dimensione irreali. Nel romanzo riaffiora ancora l'atmosfera favolosa attraverso il «sortilegio», la «magia», intesi come esasperato potere dell'illusione, la tendenza ad idealizzare le persone amate, il narcisismo che si compiace di se stesso e l'evasione fantastica, ma la narrazione presenta caratteri diversi e persino opposti rispetto al precedente. I personaggi di *Menzogna e sortilegio* sprofondano infatti dalla realtà all'inferno dell'irrealtà, spinto fino al delirio che ha come epilogo l'autodistruzione e la morte dei vari personaggi, mentre *L'isola di Arturo* narra l'*Eden*, o piuttosto il Limbo dell'adolescenza, lo stato di crisi e transizione verso l'età adulta, libero e non ancora corrotto dai preconcetti o dalle sovrastrutture mentali del mondo adulto. Il ragazzo vive immerso nella natura, in un mondo anarchico in cui può ancora inseguire i propri sogni di eroismo perché possiede quel «potere» e quella «forza» dell'immaginazione che è una caratteristica connaturata alla sua età. Ma le successive prove dolorose della vita lo catapultano nell'età matura che segna la fine dell'adolescenza, età spensierata e privilegiata per eccellenza. Anche se predominano i sogni del protagonista essi non implicano la falsificazione malata o il lento e sistematico smantellamento e snaturamento del vero di *Menzogna e sortilegio* che aveva avuto come conseguenza la rovina di un'intera famiglia. Anche in questo secondo romanzo affiora il complicato e oscuro groviglio dei legami familiari, le storture e gli inganni che connotano il mondo spesso cinico, disincantato e razionale degli adulti.

Si dissolve tuttavia il carattere corale ed «epico» del primo romanzo, si utilizzano alcuni termini del dialetto campano che conferiscono al testo una coloritura regionale. Il protagonista alterna l'uso del dialetto e dell'italiano, nel discorso diretto, indiretto e nella narrazione, ma il dialetto non ha una funzione di «mimesi» realistica quanto assume piuttosto una risonanza affettiva. Nel saggio *Sul romanzo*, Elsa Morante in tal senso scriveva:

L'arte narrativa (al pari di quella del teatro, o della poesia lirica), è una delle forme necessarie di cui si vale l'uomo per suscitare, col mezzo della parola, una sempre nuova verità poetica dagli oggetti reali (secondo il fine di tutte le arti: che è il perenne rinnovamento della realtà) [...]. Col sentimento avventuroso e quasi eroico di chi cerca un tesoro sotterraneo, egli [lo scrittore] dovrà ora cercare quell'unica parola, e nessun'altra, che rappresenta l'oggetto preciso della sua percezione, nella sua realtà. Appunto quella parola è la verità, voluta dal romanziere. E appunto qui, nell'atto stesso di scrivere, il romanziere andrà così inventando il proprio linguaggio. È l'esercizio della verità, che porta all'invenzione del linguaggio, e non viceversa. Col puro esercizio delle parole – dove queste parole non siano confidate dalle cose, e discusse attraverso il dialogo con le cose – si potrà magari combinare un artificio elegante; ma non si inventa nulla.¹⁶

Per l'autrice la parola è pertanto uno strumento fondamentale di indagine della realtà per comprendere la quale deve essere il più possibile appropriata e pertinente al fine che si propone, come se le parole fossero pervase da un'anima per cui riteneva che «le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse».¹⁷ Per questo rifletteva con scrupolo estremo sul lessico, cercava con cura ogni parola nei suoi romanzi per scegliere quelle più adatte, analizzandone ogni significato apparente ma anche traslato, allusivo o sotteso. I termini ripetuti più spesso servivano a focalizzare i suoi temi chiave. Considerava ogni parola impropria un «tradimento» del reale e della sua missione per cui anche un'impercettibile sfumatura nella scelta di una parola e nel suo accostamento poteva capovolgere o stravolgere sentimenti, pensieri ed emozioni.¹⁸ Questo perché attribuiva alla parola un potere «magico», capace di rendere possibile l'impossibile, di convertire persino il male nel bene poiché essa, sopravvivendo e passando da una generazione all'altra, si rinnova sempre insieme all'atto stesso della vita. Ogni altra cosa deperisce e decade, ma la parola è eterna perché rinasce ogni giorno, naturalmente, come la vita, ed è espressione di civiltà.

Ne deriva una lingua ricca e uno stile composito in cui si alterna al registro aulico il lessico dialettale, al tono grave e solenne quello comune e moraleggiante. Pier Vincenzo Mengaldo parlò di questa sua duttilità stilistica come «un segno della sua grandezza».¹⁹ La sintassi nell'*Isola di Arturo* è piana e scorrevole, il periodo è in prevalenza paratattico, con poche subordinate, l'interpunzione è più netta con incisi parentetici; le similitudini sono meno ricche e più concise.

Al centro è l'ambiguo rapporto di Arturo con il padre, ma soprattutto la tormentata passione amorosa, dalle implicazioni psicoanalitiche, di Arturo per la propria giovane matrigna, Nunziatina, che assume i caratteri di una «fata» benevola, «madre che non ha potuto essergli madre, di sposa che non potrà essergli sposa» ha scritto argutamente Giacomo Debenedetti.²⁰ La suggestione del romanzo scaturisce

dal carattere simbolico dei personaggi e dal loro scavo psicologico. Nunziata incarna il simbolo di una sposa fedele e remissiva:

Ella si occupava di mio padre solo per servirlo e accudirlo [...]. Non discuteva i suoi ordini, e accorreva ai suoi richiami volando; [...]. Piuttosto che a una passività umana, la sottomissione naturale, ch'essa manteneva al solito verso di lui, somigliava all'ignoranza fiduciosa degli animali, senza interrogazione, né ansietà.²¹

E così che Arturo scopre gradualmente la realtà del mondo, rivelazione dolorosa, ma necessaria. L'analisi sottile del groviglio psicologico dell'adolescente, attraverso i suoi comportamenti, i suoi rapporti con gli adulti, le sue cocenti delusioni e le sue amare sconfitte, le sue gelosie, i suoi sogni sfumati, si effettua attraverso raffinate annotazioni stilistiche. L'esame accurato dei multiformi e contraddittori stati d'animo di Arturo si realizza mediante una sapiente alternanza di toni ora distaccati e impersonali ora amplificati attraverso concettismi barocchi. Arturo guarda al proprio futuro con trepida attesa ed ansia, diviso tra le certezze rappresentate dalla casa e lo spazio aperto, pericoloso e misterioso del mare sotto uno stellato cielo notturno:

Appena calato il sole, quando i colori della marina incominciavano a spegnersi, d'un tratto il mio umore cambiava. Era come se tutti gli spiriti festanti dell'isola, che m'avevano tenuto compagnia lungo il giorno, calassero, facendomi dei grandi segni d'addio, sotto l'orizzonte, nella raggiera del sole. Lo sgomento del buio, che gli altri conoscono da bambini, e poi ne guariscono, io, invece, lo conoscevo soltanto adesso! Quella sconfinata marina, le strade e i luoghi aperti sembravano trasformarsi per me in una landa desolata. E un sentimento quasi d'esilio mi richiamava alla Casa dei guaglioni, dove a quell'ora s'accendeva il lume nella cucina [...]. Presto, ormai, per me, incomincerebbe finalmente l'età desiderata in cui non sarei più un ragazzino, ma un uomo; e lui, il mare, simile a un compagno che finora aveva sempre giocato assieme a me e s'era fatto grande assieme a me, mi porterebbe via con lui a conoscere gli oceani, e tutte le altre terre, e tutta la vita!²²

L'isola occupa uno spazio essenziale nel romanzo: è senz'altro un luogo reale dai contorni topografici ed etnografici ben definiti, con i suoi «vicoli senza sole», la sua gente umile e semplice, i suoi «poveri pescatori e contadini», talvolta «scontrosi e taciturni»,²³ ma «segue l'arbitrio dell'immaginazione essendo avvolta da quella grazia della poesia che tutto trasfigura» puntualizzò Elsa Morante nell'*Avvertenza*.²⁴ L'isola con la sua natura verdeggiante, selvaggia e rigogliosa, con la sua variegata profusione di fauna e di flora, che si rinnova ciclicamente nel corso delle stagioni, ricorda l'*Itaca* di Ulisse nell'*Odissea* e la *Zacinto* di Ugo Foscolo, ma, soprattutto asurge a simbolo della vita che sempre cattura l'uomo, lo sorprende e lo incanta, simile al canto ammaliante di una sirena per Arturo come lo fu per l'Ulisse omerico. È il simbolo di una madre natura che lo culla dolcemente come le onde perenni del mare: «E così in eterno ogni perla del mare ricopia la prima perla, e ogni rosa ricopia la prima rosa». ²⁵ Ma l'isola simboleggia anche l'infanzia edenica, l'oasi felice nel fluire del tempo, è quel cordone ombelicale della nascita da cui Arturo intuisce che

dovrà staccarsi. E quando, spinto dalla curiosità, prenderà coscienza della realtà adulta, ne imparerà anche le dure leggi e apprenderà a sue spese e con amarezza come: «fuori del limbo non v'è eliso». ²⁶ Sperimenterà il disagio esistenziale dello strappo lacerante del suo io dal grembo protettivo e confortante della natura, intesa come serena visione della vita. L'incantesimo dell'isola, allora, svanirà: Arturo sarà «scagliato» nel corso della Storia umana, dove, spogliati da ogni fantasia, si trascinano gli adulti oppressi dalla loro ordinaria miseria e gravati dalla fatica quotidiana del vivere. Ora Arturo è consapevole che non potrà più rimanere *sine die* nell'Eden dorato del suo universo adolescenziale:

E l'isola, per me, che cos'era stata, finora? Un paese d'avventure, un giardino beato!
Ora, invece, essa mi appariva una magione stregata e voluttuosa, nella quale non trovavo da saziarmi, come lo sciagurato re Mida. ²⁷

Il romanzo si conclude con l'abbandono dell'isola da parte del protagonista che allude al definitivo distacco dall'infanzia, al superamento delle infatuazioni adolescenziali e all'accettazione della realtà che spazza via ogni illusione, inclusa quella breve e fuggevole stagione felice che potrà rinnovarsi soltanto attraverso la magia della parola, evocatrice del suo fascino remoto. Nel finale del romanzo ad Arturo che parte, deciso ad arruolarsi come volontario nella Seconda Guerra mondiale, per mettere alla prova le sue capacità, come aveva sognato da bambino, l'isola sembra quasi dissolversi nel nulla, confusa e perduta all'orizzonte: «L'isola non si vedeva più».

3. LA STORIA: DAL RECINTO AUTOBIOGRAFICO ALL'APERTURA UNIVERSALIZZANTE

Nella fase successiva, Elsa Morante passò da una sfera circoscritta e privata ad una prospettiva più ampia, con il romanzo storico-popolare *La storia* (1974), opera corale, dal significativo sottotitolo: *Uno scandalo che dura da diecimila anni*, considerato un altro capolavoro. ²⁸

L'impianto è neorealistico, domina il populismo, il vedere racchiusi negli umili sani principi morali, quali la spontaneità e l'innocenza. ²⁹ Vi si indaga sostanzialmente il senso del cammino umano, descritto come un meccanismo anarchico e spietato che sempre agisce nella realtà umana, si ripete sempre uguale attraverso i secoli e, inesorabilmente, calpesta e schiaccia i deboli, gli esclusi, i poveri e gli emarginati, le «cavie» della storia, con le sue perenni disuguaglianze sociali, in cui «ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce» per usare le stesse parole della Morante. ³⁰ Il romanzo presenta un'evidente impostazione «a tesi» in cui la storia in ogni epoca è concepita come un susseguirsi di oppressioni e di prepotenze, un immenso palcoscenico su cui sfilano senza pietà i vari volti dell'orrore e della morte descritti con la partecipazione emotiva, la commozione e lo sgomento di chi ha condiviso le proprie sofferenze personali con gli altri.

Ambientata durante la Seconda Guerra mondiale, narra le vicende di una povera donna e dei suoi due figli. La famiglia vede distrutta la casa durante un bombardamento, vive in promiscuità con altri sfollati ridotti in miseria. La protagonista è Ida Ramundo, una maestra calabrese, di origine ebrea, vedova, con un figlio, Nino. La donna che viveva a Roma nel 1941 subisce la violenza di un soldato tedesco ubriaco, Gunther. Frutto della violenza subita è la nascita di un bambino, cui tuttavia la madre non rinuncia. Giuseppe, detto «Useppe», è un figlio straordinario, sempre allegro, «magico» nella sua innocenza, in grado di vedere le cose con «trasparente meraviglia», incuriosito dalla scoperta del mondo visto per la prima volta che dà ad ogni cosa il suo nome babelico e primordiale, adoperando il tipico linguaggio dell'infanzia:

Giuseppe era ammaliato dalle parole. Si capiva che le parole, per lui, avevano un valore sicuro, come fossero tutt'uno con le cose. Gli bastava udire casualmente la parola cane, per ridere a piena gola, come se d'un subito la familiare e brutta presenza di Blitz fosse lì scodinzolante sotto i suoi occhi. E perfino capitò a volte che in una parola lui già presentisse l'immagine propria della cosa, pure se questa gli era ignota, così da riconoscerla al primo incontro. Un giorno, al vedere, per la prima volta nella sua vita, il disegno stampato di un bastimento, esclamò, in un tremito di scoperta: Navi! Navi! (La nave! la nave!).³¹

Il bambino con la sua fervida fantasia trasforma in qualcosa di magico e gioioso anche gli aspetti più squallidi della realtà, riuscendo a vedere oltre ciò che è brutto: la guerra, la sofferenza, la malattia, la morte e la povertà. L'infanzia assurge ad emblema di puro ed energico vitalismo. La parte più originale rimane il nucleo più autentico della sua ispirazione, ovvero la tematica dell'infanzia, collocata in una dimensione onirica. È una visione questa che rinvia alla poetica romantica-decadente del «fanciullino» pascoliano, portatore di una visione fresca e primigenia del mondo.³²

Nino, il primogenito, molto affezionato al fratellastro piccolo che va spesso a trovare, è invece un irrequieto, un attivista, prima diventa fascista, poi partigiano. Finita la guerra imbecca purtroppo la strada dell'illegalità, si dà al contrabbando e infine muore, ucciso dalla polizia. Nella parte conclusiva del romanzo, la più drammatica, anche il piccolo Giuseppe muore, vittima di un attacco di epilessia. Ida, perduto ogni senso di vita, si barrica in casa e impazzisce accanto al corpicino inerte del figlioletto senza vita per poi morire lei stessa in manicomio, calpestata nei suoi affetti più cari, offesa ed umiliata nella sua dignità umana. Nella sua tragica esperienza si sintetizza emblematicamente tutto il dolore, la follia e il male del mondo nei secoli con le sue sofferenze cieche, abnormi e senza senso.

Dal punto di vista stilistico il testo si connota per la rapidità e la pregnanza descrittiva ed è percorso da un realismo estremamente efficace nel descrivere il processo graduale che porta la protagonista alla follia. L'opera non è suddivisa in capitoli, ma in anni, preceduti da un sommario dei principali eventi storici italiani e mondiali. La struttura si muove su due piani: da un lato lo scenario tragico della guerra, dall'altro la dimensione incantata e favolosa del mondo infantile. L'autrice partecipa emotivamente alle sofferenze degli umili con un senso di pietà e di com-

mozione, sull'esempio di Manzoni. La tecnica narrativa vede un ritorno allo schema ottocentesco, con un narratore eterodiegetico e onnisciente che guarda dall'alto la materia e inserisce i propri commenti, soprattutto quando la Morante adopera la tecnica della prolessi che accentua il tono patetico nell'anticipare la morte del figlio di Ida. Il romanzo, tuttavia, presenta anche i tratti della narrativa del Novecento: lo scavo nella psicologia dei personaggi, la presenza di un destino incomprensibile che reca morte e dolore, non riconducibile ad una spiegazione logica, ma anche l'assenza di quella visione religiosa e consolatoria della vita che illuminava il romanzo manzoniano.

L'opera, rivolta per volontà dell'autrice al grande pubblico, fu sostenuta da una massiccia campagna pubblicitaria che ne assicurò il rapido successo anche all'estero, divenendo un *best seller* degli anni Settanta-Ottanta. La critica si divise nei giudizi non sempre lusinghieri: alcuni condannarono il ritorno a moduli stilistici ottocenteschi, ormai consunti e ne stigmatizzarono il pietismo, il populismo, il sentimentalismo alla maniera del libro *Cuore* di Edmondo De Amicis; altri lo esaltarono per la carica di forte umanità, per la capacità di disegnare personaggi suggestivi e per l'intensità dell'abbandono lirico, sentimentale e struggente.

Il registro linguistico è duplice: il primo colloquiale e dimesso, con una sintassi semplificata, soprattutto quando parlano i poveri e gli emarginati, una lingua nuda che non disdegna i vocaboli del romanesco, sull'esempio di Pier Paolo Pasolini, il secondo è alto e colto, come ne *I promessi sposi* di Manzoni, quando ad esempio si riporta il linguaggio settoriale o tecnicistico della politica o della scienza medica. L'obiettivo dell'autrice è di aderire quanto più possibile alla realtà nelle sue multiformi sfaccettature, esserne più una testimone fedele che una narratrice, sulle orme dei grandi romanzieri russi dell'Ottocento. Dal romanzo nel 1986 Luigi Comencini trasse uno sceneggiato televisivo interpretato dall'attrice Claudia Cardinale che intese trasmettere un messaggio di fraternità e libertà, un appello chiaro ed accorato alla ragione, un invito al pieno rispetto della vita e della dignità di tutti gli esseri umani, in ogni tempo e latitudine del mondo.

4. ARACOELI E LA PARABOLA DISCENDENTE

Tre anni prima di morire, scrisse il suo quarto e ultimo romanzo *Aracoeli* (1982) in cui riaffiorano i complessi e oscuri rapporti familiari.³³ Il romanzo dalla forte intensità rivela ancora la coesistenza del dato concreto e dell'evasione fantastica, della componente magico – evocativa intrecciata ad un'appassionante capacità di indagine psicologica, sia pure ambivalente. Ritornano ancora i motivi ispiratori delle prime due opere: il fascino della bellezza, l'aspirazione alla felicità, i luoghi incantati, le situazioni dai contorni magici, l'attrattiva del mito, il vitalismo eroico e velleitario dell'infanzia, ma è un ritorno appesantito da un tono esasperato e quasi «malato».

Al centro è la vicenda di un uomo, Manuele, quarantatreenne, omosessuale e miscredente, incapace di vivere, inetto, infelice e frustrato dalle molte delusioni della sua vita che intraprende un viaggio di ritorno in Spagna, ad El Almendral, in

Andalusia, paese di origine della madre spagnola, Aracoeli. L'intento non dichiarato è di ricomporre il rapporto con l'amata figura materna morta, quando lui era in tenera età, ormai irraggiungibile e perduta, ma dal cui ricordo non è mai riuscito a staccarsi per crescere e spiccare il volo fuori dal «nido» materno. Manuele, legato da un profondo attaccamento affettivo alla madre, sentita come una dea eterna, verso la quale nutre un amore geloso ed esclusivo, è rimasto di fondo quel bambino timido, da lei posto al centro del mondo, cullato affettuosamente con le sue canzoncine spagnole. Il protagonista nel corso del suo viaggio ripercorre a ritroso la propria vita, tramite l'analessi, nel corso della quale riemerge un fatto drammatico e determinante che la cambiò per sempre: la morte di sua sorella appena nata, Carina, dopo la quale sua madre cadde in uno stato di irreversibile depressione e fu corrosa da un male misterioso che la portò alla morte. Aracoeli, muore nell'animo e nel corpo, per il suo prostituirsi e per il cancro, ed è descritta attraverso similitudini e parallelismi con il mondo animale: «E nelle sue pupille dilatate ardeva una linea scintillante, verticale, quale nell'occhio di certe creature subumane quando esplorano il buio». ³⁴

Dopo la sua scomparsa, il padre di Manuele, Eugenio, ufficiale della marina italiana, distrutto dal dolore, si isolò da tutto e affidò il proprio figlio alle cure dei nonni paterni in Italia, a Torino. Il romanzo si conclude con Manuele che, dopo avere appreso che anche suo padre è morto, si ritrova a piangere e a «scoprire» l'amore che da sempre nutriva per lui, pur senza saperlo, anche se era stato una figura poco presente nella sua vita, con le sue visite sporadiche.

Similmente assente fu Francesco Lo Monaco, il padre naturale dell'autrice, nonché amico di famiglia, che aveva «accettato» di generare i figli di Augusto Morante, su richiesta di quest'ultimo, verità scomoda e difficile che tormentò sempre nel profondo Elsa Morante la quale dei complessi rapporti genitori-figli fece un *leitmotiv* ricorrente nelle sue opere. Il potere dell'amore è il suggello del romanzo che vince su tutto, nonostante le delusioni, le amare sconfitte della vita e i sogni infranti.

Il romanzo riflette una visione sempre più stanca e pessimistica del mondo. Ormai quasi scomparsa è l'aura lieve e favolosa dei primi due romanzi giovanili: predomina piuttosto una materia dolente e torbida che sconfinata nella degradazione e si dissolve nella follia. Il ritmo narrativo è lento, dilatato fino all'esasperazione, il registro aulico si alterna a quello medio-basso correlato all'intreccio narrativo; ritornano le abitudini tipografiche più peculiari dell'autrice che usava le maiuscole e il corsivo, per conferire maggiore risalto e visibilità ad alcune parole rispetto ad altre. È possibile scorgere altresì un plurilinguismo caratterizzato da continue inserzioni di termini, di frasi, di filastrocche spagnole, quelle che la madre cantava al figlio da piccolo, o francesismi tratti dal campo semantico della moda femminile. L'aggettivazione è ricca, anche in forma di «elenchi» di parole. Il romanzo si conclude con un ammonimento esemplare: una malattia può stravolgere la natura dell'uomo fino a renderlo irriconoscibile. Le possibilità del mondo e della vita non sono infinite: siamo in mano ad un destino che può distruggerci per sempre e all'improvviso, impossibilitati a cambiare ciò che ci è stato assegnato da una forza invisibile.

Anche Elsa Morante si era «trasformata» a causa della malattia che da lì a poco nel 1985 l'avrebbe condotta alla morte per infarto a Roma: si era a tal punto immedesimata nei protagonisti dei suoi romanzi da assimilarli a sé. Nell'ultimo scorcio della sua vita si sentì spesso un'intrusa, «straniera» nel mondo, priva di un senso di appartenenza a qualcosa o qualcuno, proprio come il protagonista del suo ultimo romanzo, il quale, una volta dissolto l'idillio infantile, era stato allontanato forzatamente dal nido vitale avvertendo la disperazione di non essere amato e di essere a sua volta incapace di amare. Similmente la Morante, alle soglie della vecchiaia, percepita come un triste ed umiliante declino psicofisico, si sentiva ormai svuotata e incapace di vivere. L'estrema fase della sua vita, trascorsa in solitudine e povertà, fu segnata dalla malattia e da assilli esistenziali per cui si consolidò in lei la consapevolezza di essere una «sopravvissuta» e che né la vita né la letteratura, intesa come finzione supportata dall'ausilio compensativo e risarcitorio dell'immaginazione, sono alla fine fiaba o sogno.³⁵

Elsa Morante si affidò completamente alla catarsi dell'arte, del sogno e della scrittura che costituì per lei l'espansione e la sublimazione del suo essere più profondo. «Sogno», la parola tematica più ricorrente nella sua attività romanzesca, rimanda alla fantasia, alla fuga ed evasione dalla realtà ma anche alla nullità dell'effimero, e pur tuttavia solo la scrittura rese sopportabile il peso della conclusione della sua esistenza, connotata anche da un tentato suicidio nel 1983 per la sua fragilità emotiva, come lei stessa scrisse in una sorta di «chiosa» spirituale:

Non esiste alcuna possibilità di riscatto dalla condizione mortificante della vita reale se non nel *sogno*, nell'estraneazione fantastica da sé, nello scivolamento verso una dimensione illusoria che però, in irrisolvibile ossimoro, può solo coesistere con la bassezza del concreto o accompagnare più dolcemente verso la morte.³⁶

E forse trovò la pace nella nullità assoluta della morte: ultimo viaggio verso l'altare del cielo, come il nome composto latino della protagonista andalusa del suo romanzo: «Aracoeli».³⁷

5. IL MONDO DEI «SOMMERSI» E DEI «SALVATI» NELLA PRODUZIONE POETICA E SAGGISTICA

Ma la morte non fu l'ultima parola di Elsa Morante. L'autrice si cimentò infatti anche nella parallela stesura di racconti, raccolti in volumi, tra cui risaltano *Il gioco segreto* (1941)³⁸ e *Lo sciallo andaluso* (1963) per le atmosfere surreali di matrice kafkiana.³⁹

Significative furono anche alcune raccolte di poesie quali *Alibi*, pubblicata nel 1958 per i tipi della Longanesi, seguita dal quaderno *Narciso* che ne costituisce la naturale prosecuzione. Ma la sua poesia fu trascurata e persino sottovalutata dalla critica coeva, forse perché la stessa autrice dichiarò di averle scritte senza eccessivo «impegno», con un puro fine di «piacere», di «diletto» e di conforto per sé e per

gli altri, o forse per l'ingombrante presenza di poeti dell'epoca ritenuti «laureati», professionisti nel campo lirico, che monopolizzarono la scena italiana degli anni Sessanta.⁴⁰ La *plaque* poetica passò pertanto inosservata, ma fu più tardi rivalutata da Cesare Garboli che la definì «un canto tormentato e profetico sull'amore»,⁴¹ una sorta di eco, riflesso e perfino parallela amplificazione dei temi, delle emozioni, delle storie trattate nel ben più poderoso ed articolato apparato della sua narrativa.

Lo stesso titolo, *Alibi*, suggerisce l'inconsistenza sentimentale delle passioni incompiute e fuggite «altrove». Le poesie affrontano prevalentemente temi legati all'amore colto nelle sue più varie sfaccettature: amori illusori, finiti nel nulla, amori destabilizzanti, immaginari o impossibili, apparentati a forme di «malattia», «schiavitù», quasi «infezioni» dell'anima, esperienze deludenti che però oltrepassano la sfera autobiografica per attingere al senso più ampio e profondo dell'amore universale. L'amore per Elsa Morante non è mai semplice perché implica la componente imprescindibile della reciproca conoscenza-corrispondenza, consapevole e voluta da parte di due persone, quella «corrispondenza d'amorosi sensi» di memoria foscoliana che supera le barriere del tempo e dello spazio, ma che sul piano concreto difficilmente si realizza. L'amore è cioè conoscenza dell'altro, ma anche di se stessi attraverso l'altro, ma conoscere in senso assoluto è sostanzialmente impossibile, in sé e per sé, sia su un piano filosofico sia psicologico. Scrive infatti, con apparente immediatezza e levità, in una sua poesia, *Amuleto*: «Quando tu passi, e mi chiami, assente son io. / Per lunghe ore ti aspetto, e tu, distratto, sei altrove» o in un'altra lirica, riferendosi alla sua complicata storia d'amore con il regista cinematografico Luchino Visconti:

Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!
 [...] Solo a chi ama il Diverso accende i suoi splendori
 e gli si apre la casa dei due misteri:
 il mistero doloroso e il mistero gaudioso [...] .⁴²

Ma la sofferenza, anche per la crisi psicologica successiva alla morte improvvisa del pittore statunitense Bill Morrow, l'ultimo suo grande amore, è superata dall'autrice attraverso il potere catartico e liberatorio della scrittura in cui si intrecciano finzione, menzogna e verità, sogno e realtà, attraverso l'incantesimo della parola che tutto rende possibile e intercambiabile.

Seguirono un misto di poemetti, canzoni, liriche visionarie e commedie ne *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968)⁴³ in cui prevale il ribellismo, la fresca innocenza, l'ingenua «anarchia» dell'infanzia, della fanciullezza e dell'adolescenza, quelle fasce di età in cui ci si illude che il mondo sia veramente come appare, popolato da «ragazzetti celesti», angeli ingenui, portatori dell'unica possibile felicità, quella dell'innocenza astorica e divinamente barbarica.⁴⁴ Cesare Garboli ebbe a dire nella recensione del libro uscito nel Sessantotto:

Forse il troppo piacere che dà il leggere questo libro, sempre inconsapevolmente, lo fa apparire come una cosa poco seria, una delizia e basta. Invece il libro della Morante è addirittura un manifesto politico. Il manifesto politico [...] di quella nuova sinistra che

in Italia pare non poter esistere, crescere, riaffondando subito nel vecchio qualunquismo, e nel complementare moralismo. Un manifesto politico scritto con la grazia della favola, con umorismo, con gioia [...], il fondo di questo libro sia atrocemente funebre, e contenga tutte le ossessioni del mondo moderno: l'atomica, la morale dei consumi e il profondo desiderio di autodistruzione.⁴⁵

L'opera si configura come una «favola vera» pur nella sua apparente contraddizione antitetica ed evidenzia come spesso le scelte consapevoli o meno effettuate nella giovinezza finiscono per incalcanare il percorso esistenziale verso una direzione obbligata, comunemente chiamata «destino», una sorta di profetica condanna che tarpa le ali dell'uomo nella sua capacità di autodeterminarsi nel breve tempo della sua vita. Da qui la suddivisione della società in opposte categorie: oppressori e oppressi, ricchi e poveri, colpevoli e innocenti, spesso ingiustamente perseguitati e condannati come Cristo sulla croce. «Felici pochi» (F.P.), «Infelici Molti» (I.M.) ebbe a scrivere la Morante. Solo i giovani possono ancora essere felici perché sono ancora in tempo per liberarsi, salvarsi – a cui allude il titolo – dalle trappole del mondo perché le generazioni nuove non hanno conosciuto gli orrori delle guerre e la follia del nazismo. Essi potrebbero trasformare il mondo «offeso» in un mondo «salvato». Un appello ed un messaggio autentico e non retorico rivolto alle generazioni presenti e future, un invito ad impegnarsi per essere migliori di quelle passate, a non ripetere gli stessi errori come insegna la Storia, sempre maestra di vita.

Anche nei suoi contributi saggistici del Secondo Dopoguerra, quando in Italia si era diffuso il Neorealismo, vasto movimento che spaziò dal cinema alla letteratura, emerge il desiderio di Elsa Morante di opporsi allo strapotere di Roma capitale e di recuperare i valori della bellezza, della letteratura, della libertà e della vita, soprattutto nelle saggi brevi *Sul romanzo* del 1959⁴⁶ e nelle riflessioni sviluppate intorno alla dibattuta questione del *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti* del 1965 in cui si soffermò su quella sorta di «*furor*» barbarico, folle e dionisiaco, di annientamento e autodistruzione che pervase il secolo scorso, lacerato da ben due conflitti mondiali, contro il quale solo una letteratura di testimonianza, civilmente impegnata, al servizio della verità, estranea alle mode del momento o alle logiche dell'asservimento ideologico, poteva rappresentare un valido ed efficace «baluardo» per fermare il fronte avanzante della progressiva dissoluzione della «coscienza» morale, sociale e culturale e dei valori positivi ereditati dal passato.

CONCLUSIONE

Da questi scritti emerge un'idea complessiva di letteratura *tout court*, assimilabile alla *mimesis* platonica in cui l'arte vada intesa non come «imitazione di un'imitazione» che riproduca in modo imperfetto la perfezione di un mondo ideale, bensì come un'arte attenta a rivolgere il suo obiettivo direttamente sulla realtà per aderirvi in modo totale. Quest'assunto ideologico implica per la scrittrice l'imperativo morale di rappresentare fedelmente l'esistente attraverso opere di autentica, onesta e

sincera testimonianza storica, pur attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari, ispirate al vero, sulla scia del «verosimile» manzoniano, a condizione che le storie raccontate siano capaci di offrire un'immagine viva e oggettiva dell'uomo, immerso nella realtà del suo tempo, ma che nel contempo lo oltrepassi e lo trascenda veicolando verità universalmente valide. Ma per raggiungere una tale capacità di indagare la verità più profonda del reale sotto la superficie mistificante delle cose, lo scrittore deve, come scrive la stessa Morante, «attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali». ⁴⁷

La letteratura per assolvere in pieno il suo compito, doveva essere in tal senso per l'autrice, anche socialmente «utile», avere la capacità di incidere sulla realtà, cambiare, rinnovare e persino rivoluzionare un mondo falso e degradato, anche a costo di remare controcorrente, opponendosi alla mentalità convenzionale, artefatta e «irreale» della società, spesso costruita dai poteri politici ed economici e dalle ideologie dominanti, attenti ad imbavagliare ogni voce libera che balzasse fuori dal coro nel sopore generale del consenso delle società di massa. E infine doveva essere «interessante», nel senso di coinvolgere emotivamente e scuotere un pubblico vasto di lettori mediante l'uso sapiente degli strumenti dell'*ars* scrittoria, attraverso la magia di un ordito di parole che, sapientemente intessute, suscitassero una *stimmung* emotiva di immedesimazione, di empatia ed assertività del vero, quale riuscì ad ottenere Elsa Morante con l'abilità «incantata» della sua penna, capace come un «ago rovente» di scrivere lettere di fuoco nel cuore degli esseri umani affinché riscoprissero tutta la forza, la potenza e la bellezza del Vero.

NOTE

- 1 G. Miglioli, *Elsa Morante*, Barghigiani, Bologna, 1982.
- 2 E. Cardinale, G. Zagra, *Nacqui nell'ora amara del meriggio. Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di, «Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma», 17, 2013.
- 3 C. Bria, *Elsa Morante*, Ciranna, Roma, 1976.
- 4 M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, ETS, Pisa, 2014.
- 5 L. Tuck, *Woman of Rome: A Life of Elsa Morante*, Harper Collins, New York, 2008.
- 6 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, introduzione di Cesare Garboli, Einaudi, Torino, 1994, p. 711.
- 7 P.V. Mengaldo, *Menzogna e sortilegio: Elsa Morante*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. 5: *Lezioni*, Einaudi, Torino, 2003, p. 571.
- 8 I. Splendorini, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: una scrittura delle origini*, Le Lettere, Firenze, 2010, p. 21.
- 9 D. Ravello, *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Marsilio, Venezia, 1980.
- 10 S. Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Cadmo, Firenze, 1998.
- 11 E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, introduzione di Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1994, p.31.
- 12 M. Bardini, *Dei «fantastici doppi», ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico*, in AA.VV., *Per Elisa. Studi su «Menzogna e sortilegio»*, Nistri Lischi, Pisa, 1990, p. 256.
- 13 G. Montefoschi, *Funzione dei personaggi e linguaggio in «Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante*, in «Nuovi Argomenti», 15, 1969.
- 14 A. R. Rupino, *Struttura e stile della narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna, 1968.

- ¹⁵ A. Andreini, «*L'isola di Arturo*» di Elsa Morante, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana Einaudi, Opere*, vol. 4, tomo II, Einaudi, Torino, 1996, pp. 685–712.
- ¹⁶ S. Calderoni, *Elsa Morante e il romanzo*, Marco Saya Edizioni, Milano, 2018, p.25.
- ¹⁷ G. Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma, 2012.
- ¹⁸ G. Zagra, S. Buttò, (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma, 2006.
- ¹⁹ P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Bollati e Boringhieri, Torino, p. 156.
- ²⁰ G. Debenedetti, *L'isola di Arturo*, in «Nuovi Argomenti», maggio–giugno, 1957.
- ²¹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2014, p. 102.
- ²² *Ivi*, p. 103.
- ²³ *Ivi*, p. 450.
- ²⁴ *Ivi*, p. 7.
- ²⁵ *Ivi*, p. 510.
- ²⁶ *Ivi*, p. 530.
- ²⁷ *Ivi*, p. 605.
- ²⁸ E. Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- ²⁹ R. Luperini, *A proposito della Storia della Morante. Note di politica culturale*, in *Marxismo e intellettuali*, Venezia–Padova, Marsilio, 1974.
- ³⁰ G. Bernabò, *Come leggere «La storia» di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 1991, p. 45.
- ³¹ E. Morante, *La storia*, Torino Einaudi, 1986, p. 245.
- ³² L. Dell'Aia, *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2010.
- ³³ C. Scgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia, Milano, 2005.
- ³⁴ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 2015, p. 108.
- ³⁵ E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli, 2007.
- ³⁶ G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Il Saggiatore, Milano, 2006.
- ³⁷ F. Giuntoli Liverani, *Elsa Morante: l'ultimo romanzo possibile*, Liguori, Napoli, 2008.
- ³⁸ C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano, 1995.
- ³⁹ G. Cascio, *L'estetica dell'ebreo e del cristiano nei racconti de «Lo scialle andaluso» di Elsa Morante*, in AA.VV., *Contemporary Jewish Writers in Italy: a Generational Approach*, Igitur, Utrecht, 2007.
- ⁴⁰ M. Bardini, *Morante Elsa, italiana. Di professione, poeta*, Nistri–Lischi, Pisa, 1999.
- ⁴¹ E. Morante, a cura di Cesare Garboli, *ET Poesie. Alibi. In appendice: Quaderno inedito di Narciso*, Einaudi, Torino, 2012.
- ⁴² *Ivi*, p. 7.
- ⁴³ J. N. Schifano, *Elsa Morante ou la Divine Barbare*, Gallimard, Paris, 2013.
- ⁴⁴ C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma, 2003.
- ⁴⁵ G. Fofi, A. Adriano Sofri, (a cura di), *Festa per Elsa*, Sellerio, Palermo, 2011.
- ⁴⁶ E. Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, 1990.
- ⁴⁷ M. Bardini, *Esporsi al pubblico: Elsa Morante tra occasioni mondane e impegno civile*, in «Status Quaestionis», 3, 2012, p. 25.

Le narrazioni contese e il femminile

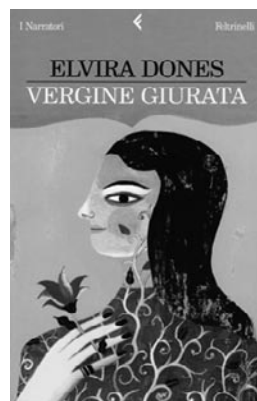
MILLY CURCIO

LICEO SCIENTIFICO LUIGI SICILIANI DI CATANZARO

È UN NUTRITO GRUPPO DI SCRITTORI STRANIERI, PROVENIENTI SOPRATTUTTO DALL'AFRICA E DA QUELLA PARTE D'EUROPA CHE FINO A UN PAIO DI DECENNI FA SI CHIAMAVA «DELL'EST» (DEFINIZIONE CHE OGGI RISULTA OBSOLETA OLTRE CHE ANTISTORICA), CHE SI È STABILITO IN ITALIA NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI, HA STUDIATO QUI (O COMUNQUE NELL'EUROPA «OCIDENTALE»), HA MOSSO I PRIMI PASSI NEL MONDO DELLA SCRITTURA E DELL'EDITORIA PROPRIO IN ITALIA, E HA CORAGGIOSAMENTE SCELTO DI CIMENTARSI NEL RACCONTO O IN POESIA DIRETTAMENTE NELLA LINGUA ACQUISITA anziché nella lingua originaria.

In effetti, questo gruppo di scrittori scrive direttamente in italiano, senza farsi cioè tradurre (né autotraducendosi come Tatiana Covor), raggiungendo talvolta, ma non sempre, una maturità di scrittura e di stile che paradossalmente manca a tanti autori italiani, persino di successo.

Uno degli esempi più illuminanti è quello di Anilda Ibrahimi, albanese, del 1972, che vive a Roma dopo aver studiato prima a Tirana e poi in Svizzera, ed è autrice di tre romanzi di successo pubblicati negli ultimi anni: *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2009) e *Non c'è dolcezza* (2012). A lei si affiancano, in un ideale mosaico di riferimento, altri autori: Mihai Mircea Butcovan (poeta e «scrittore di frontiera» che vive in Emilia), Ingrid Beatrice Coman (che vive a Malta e scrive in italiano), Aminata Fofana (che vive a Roma e proviene dalla Nuova Guinea), Elvira Dones (albanese, che



vive ora negli Usa e scrive in italiano) e, ultima cronologicamente, la romena Irina Turcanu, classe 1984.

Turcanu, di cui è uscito nel 2009 per l'editore romano Absolutely Free il romanzo *La frivolezza del cristallo liquido*¹, vive ora a Piacenza, trapiantata in Italia prima per motivi di studio (ha studiato filosofia presso l'università di Milano), poi per scelta di vita, così come Ibrahim.

Entrambe si sono consapevolmente integrate nella cultura del paese che le ha accolte e non hanno né sostituito né azzerato la cultura primigenia. Al contrario, la lingua italiana è lo strumento, il codice utilizzato per veicolare temi e istanze che appartengono ai loro mondi, un tempo a noi sconosciuti e oggi sempre più vicini, grazie anche a questa letteratura che ha come obiettivo quello di superare le frontiere culturali e di avvicinare, affiancandole e mai sovrapponendole, culture diverse.

Essere in Italia, viverci, usare la lingua italiana per esprimersi non solo nella comunicazione di base, ma soprattutto per raccontare e raccontarsi, ha consentito a Ibrahim, Turcanu, Fofana (come a diversi altri narratori) di allargare il loro potenziale pubblico, di dialogare con altre realtà e, al contempo, di rafforzare, enfatizzare, valorizzare la propria identità albanese, romena, africana, e anche di accorciare le distanze tra i due mondi, di sottolinearne le diversità e, qualora esistano, le incompatibilità.

Dunque, narrare in lingua italiana come consapevole veicolo culturale consente di approfondire le motivazioni nello scambio interculturale, e di avviare un ineludibile processo di reciproca conoscenza fra le varie complesse realtà europee e non europee.

Lo scrittore che adotta la lingua italiana come codice acquisito di creatività e di espressione si muove in un confine privilegiato, in modo da mettere a frutto le complesse relazioni con il paese condiviso, che è l'Italia, e le esperienze e conoscenze del paese d'origine.

Grazie a questi scrittori, che sono stati degli autentici pionieri, si è creato un modello di familiarità con situazioni e mentalità diverse dalle nostre. Non ultimo risultato positivo è l'accrescimento sostanziale di strutture, modelli e concetti, come ricaduta vantaggiosa per il nostro paese che necessita continuamente di una lezione di interculturalità.

C'è da dire, però, che non sempre queste narrazioni raggiungono un livello qualitativo soddisfacente, soprattutto nel caso di libri pubblicati da piccoli editori. In verità, di fronte ad alcuni autori, come Anilda Ibrahim o Aminata Fofana (autrice di un solo romanzo in lingua italiana, *La luna che mi seguiva*, 2006), il cui uso della lingua appare qualitativamente alto, sarebbe del tutto legittimo il sospetto che l'accurato lavoro di editing abbia notevolmente contribuito al risultato.

Per approfondire l'interessante proposta sul piano narrativo, ho scelto di parlare di un romanzo che ruota intorno all'universo femminile, e per di più in prospettive differenti da quelle della miglior narrativa italiana contemporanea al femminile, dunque perseguendo alcune tracce culturalmente assenti dal nostro patrimonio.

L'IDENTITÀ SOSPESA DI UNA VERGINE GIURATA

Nell'ultimo ventennio, in Albania è avvenuto che sempre più di frequente le nuove generazioni di autori privilegiassero l'italiano come lingua della scrittura, allargando il proprio pubblico di lettori, al di là di quello numeroso che avrebbero attratto anche in patria, soprattutto se costituito da giovani, ben istruiti e con una buona conoscenza della nostra lingua². Si tratta di un'intera generazione che, come ha detto di sé lo scrittore albanese Ron Kubati (1971), ha cercato «l'altrimenti nell'altrove», e di fatti da Vorpsi (1968) a Ibrahimimi (1972) fino allo stesso Kubati, tutti questi scrittori raccontano storie di spaesamenti, di sradicamenti, di fughe da una 'prigione' e da un paese di *kurvëria* (*kurva*, «prostituta», è un termine noto in gran parte dell'est Europa).

Per il suo primo romanzo scritto direttamente in una lingua altra, anche Elvira Dones (1960) sceglie l'italiano e, come già Anilda Ibrahimimi, inventa una storia, tutta femminile, ambientata nella propria terra d'origine, l'Albania, offrendo al lettore una preziosa chiave d'accesso a un mondo poco esplorato, forse perché fin qui impenetrabile.

Nelle due scrittrici albanesi, come del resto per Ornella Vorpsi, il rapporto con l'Italia come ambigua terra promessa è spesso tematizzato, divenendo il luogo di un altrove possibile letterariamente, e non sempre attuabile nella realtà³.

Di fatto, in *Vergine giurata* (2007) di Elvira Dones, l'altrove in cui cerca scampo il/la protagonista non è tanto la vicina Italia (vedremo che l'Italia vi compare solo in termini negativi), quanto gli Stati Uniti d'America.

È la storia di una ragazza, appena affacciata alla maggiore età, che ha come sogno quello di frequentare l'università e di scrivere poesie («Gli albanesi scrivono molte poesie, hanno la mania delle poesie, e hanno paura di raccontare»⁴), ma che si è trovata sfortunatamente a nascere sulle «Montagne Maledette», nella regione più isolata e arretrata del Nord dell'Albania, al confine col Kosovo. In questo luogo impervio, quasi irraggiungibile, abitato da montanari dalle regole di vita esasperate, dove neanche lo Stato è riuscito a penetrare e dove sopravvive una società profondamente maschilista e violenta, nascere donna equivale a non vivere, o comunque a sopravvivere in condizioni di eterna subalternità, dal momento che la donna è esclusa da ogni forma di vita sociale e civile, costretta a sposare l'uomo scelto dal padre, a essere nient'altro che «l'ombra dell'uomo»:

Se sei donna e sei albanese e sei montanara e sei cattolica con il tuo Cristo colpevole messo al bando di comunisti, non ti resta che dimenticare quella bruttura che ti hanno spinto giù a forza spacciandotela come vita. Non era vita, era l'annientante respiro della paura, il dolore che rasentava il piacere atroce di una morte sempre lì a bussare senza arrivare mai. Si faceva sentire, la morte, ma non veniva. Cattiveria pure, minaccia centellinata, incubo che non potevi cacciar via. Per non impazzire tenti di dimenticare, nonostante ti porti appresso tutto quanto sotto il manto della quotidianità⁵.

Nel mondo dei montanari, infatti, non esistono le leggi dello Stato, ma tutto è regolato, fin dall'antichità, da norme arcaiche e tribali, tramandate oralmente (visto l'analfabetismo diffuso) e messe nero su bianco nel XV secolo da Lekë Dukagjini,

e che costituiscono il più importante dei codici consuetudinari albanesi: il Kanun. Questo prevede, tra le altre aberrazioni, persino la vendetta di sangue fino alla terza generazione, e la difesa dell'onore a tutti i costi.

Quanto alle donne, il codice è chiarissimo fin dall'articolo 29, che così recita: «La donna è un otre, fatta solo per sopportare. La donna, finché si trova a casa del marito, è considerata come un piccolo otre che sopporta pesi e fatiche».

Qualora la donna non volesse essere un otre che sopporta pesi e fatiche, lo stesso Kanun le offre una via d'uscita: le concede, se presta giuramento davanti ai dodici «saggi» del villaggio, di diventare «vergine giurata», di trasformarsi in uomo, di assumere cioè comportamenti maschili, come bere, fumare, guidare il camion, e acquisire tutti i diritti dell'uomo, rinunciando al contempo alla propria sessualità, alla maternità, a una famiglia propria.

Essere uomo ha i suoi vantaggi. Fai poco o niente. Sono le donne che lavorano. Gli uomini, soprattutto se c'è la neve, oziano. Danno ordini, bevono e puliscono i fucili. O li usano. Ci sono stati molti morti ammazzati, da quando in Albania è arrivata la libertà. Per la legge del Nord, gli uomini devono occuparsi della terra di famiglia dei soldi dei fucili e dell'onore. Ora gli uomini rivogliono indietro le terre, ma i comunisti le avevano espropriate straccando i titoli di proprietà, le vecchie carte, e così adesso non si capisce più chi è legittimo proprietario di cosa. E per far chiarezza spesso gli uomini usano le armi. Tanti morti e centinaia di donne vestite a lutto. Troppi bambini rimasti senza padri⁶.

Chi sono allora le vergini giurate?⁷ La «favola perversa» delle vergini giurate la racconta Mark/Hana, protagonista del libro, alla nipote Janira, una volta arrivata in America. La ragazzina, che ignora gli incomprensibili meccanismi di un mondo arcaico e lontano, e che guarda a questo zio/zia con simpatica curiosità credendolo semplicemente gay, ascolta così da Hana, che indossa ancora i panni di Mark, l'imbarazzante confessione di chi non trova le parole per raccontare una vicenda assurda per le orecchie di un'adolescente dei nostri giorni:

Diventare uomo non è difficile, dice. Ho fatto giuramento di non sposarmi mai, è un'usanza che esiste solo nel Nord del paese. Ti spiego: quando in una famiglia non ci sono figli maschi, una delle femmine giura di comportarsi da uomo e restare uomo per il resto dei suoi giorni. Da quel momento, assume tutte le funzioni e tutti i ruoli di un maschio. Così io sono diventata il figlio che lo zio non aveva. Zio Gjergj era il fratello di mio padre, mi aveva preso con sé dopo la morte dei miei e mi ha cresciuto. [...] Solo un uomo può essere capofamiglia. Può essere libero di andare dove vuole, di comandare, di comprare terra, di difendersi, di attaccare se necessario, di ammazzare o farsi ammazzare. Alla donna non resta che l'obbedienza. E lei con l'obbedienza aveva qualche problema, tutto qua⁸.

La legge, la tradizione, impongono, però, che una volta fatto il giuramento non si torni indietro, pena la morte.

Giustamente è stato detto che, con questo romanzo, la scrittrice pone questioni di grande attualità nella civiltà occidentale, che riguardano, a un tempo, l'identità migrante, l'identità di genere e il rapporto, non sempre facile, con il corpo.

Quello che appare chiaro è che la storia di Hana raccontata da Dones, e che si apre al lieto fine in nome del coraggio, dell'intraprendenza e del desiderio di reinventarsi continuamente il domani, in effetti nasce su un terreno arido e ostile a ogni forma di novità, chiuso a ogni speranza.

Se pure il Kanun è divenuto un tema molto sfruttato da documentaristi, antropologi ed etnologi, soprattutto dopo la caduta del Comunismo in Albania, l'uso che qui ne fa Dones è di tutt'altra natura: la vicenda di Hana, incredibile e romanzesca, diventa essenzialmente «la storia di un corpo che soffre di una sessualità negata e abbruttita sotto lo sguardo di montagne «fatte di occhi che osservano e proibiscono, di silenzi»⁹. Ma è, al contempo, la storia di una disperazione che cede il posto alla possibilità, della poesia che vince sull'ignoranza, di una coraggiosa trasgressione alle regole che conduce alla riappropriazione dell'identità, unica condizione per conquistare la felicità e l'amore di sé e dell'altro.

Questo romanzo è la storia di una rinascita che prevede una partenza, o per meglio dire la fuga, lo sradicamento da Rrnajë, dai luoghi nati, dai luoghi dell'anima, verso cui Hana nutre un sentimento di forte ambivalenza affettiva:

[...] le Montagne Maledette. Era conclusivo come nome, non lasciava scampo alla speranza. Invece da vicino erano mansuete, bastava saperle prendere. Bisognava solo imparare a dormirci dentro senza farsi influenzare dal nome, forse dato da qualche forestiero, da qualche viandante che di quei luoghi non sapeva nulla. Niente di maledetto, solo cautela e silenzio. Tu non li aggredivi, i monti, e loro ti lasciavano stare¹⁰.

A Rrnajë si trova la *Kulla* dei Doda, dove Hana è stata cresciuta e amata; ma qui si trovano anche famiglie nelle quali non c'è ombra di uomo perché la vendetta di sangue li ha portati via tutti, sterminati¹¹. Rrnajë è un luogo dal quale non si passa e non si capita per caso; neanche Dio ci passa e «invocarlo è reato. I preti sono stati condannati dalla dittatura, stanno marcendo nelle prigioni perché si rivolgevano a Dio»¹². Rrnajë è un luogo dove i medici vengono mandati in punizione se sgraditi al regime («Si trova a Rrnajë in punizione, la sua famiglia ha un problema con il regime. Dicono che a un suo zio scrittore sia scappata qualche parola di troppo»¹³).

Un luogo che, dopo la caduta del Comunismo, è stata la meta preferita di giornalisti e fotografi (siamo nel 1996) alla ricerca di storie più o meno verosimili da vendere, e di immagini più o meno reali da mostrare al mondo, proprio nel momento in cui l'intera Albania si dibatteva nel caos totale. Seguiamo alcune sequenze narrative per meglio comprendere l'intreccio.

Dice il narratore:

Gli occidentali vengono a saccheggiare le storie di questo Nord definito «primitivo e misterioso». Chi tra i montanari lo vorrà racconterà la propria vita e per questo verrà pagato in soldi stranieri, forse in dollari, forse in moneta tedesca. Ci sono persone che snocciolano storie da vendere, poco importa se vere o no, e gli stranieri comprano le storie che hanno voglia di ascoltare, poco importa se vere o no. Una volta era diverso. I montanari erano ospitali ma ermetici. Ti aprivano la porta di casa ma non quella del

loro mondo, la loro anima dovevi fiutartela da solo, se ne eri capace. Ora la povertà li ha costretti a imparare in fretta astuzie nuove, perché di solo orgoglio non si campa. E non si mangia nemmeno con il lavoro, ché lassù di lavoro non se ne vede per gran parte dell'anno¹⁴.

Solo la prima volta che era tornata da Tirana, Hana si era resa conto di quanto quel minuscolo villaggio fosse remoto tanto da farle venire il capogiro:

Ricordava che continuava a chiedersi cosa ci facesse, in quel posto dimenticato dal mondo. Ricordava di ricordare ricordi di città e di poesie astratte scritte da stranieri di terre lontane. Ricordava di essersi sentita una pietra in fondo al pozzo più buio. In quei mesi aveva condotto il bestiame ai pascoli. Lo zio malato era immobile a letto, la zia era morta da poco, Hana stava in compagnia delle bestie e scriveva poesie bislacche¹⁵.

A Rrnajë vive dunque la bellissima Hana Doda (il nome Hana in albanese ghego significa *Luna*), personaggio intorno al quale ruota tutto il romanzo di Elvira Dones e che, rimasta orfana da piccola, è amorevolmente cresciuta dagli zii, Katrina e Gjergj. Ed è per amore dello zio morente verso il quale si sente in debito che, lasciata Tirana dove frequenta il primo anno della facoltà di Lettere, Hana torna sulle montagne, rinuncia al matrimonio combinato e diventa «vergine giurata»: fa voto di castità, taglia i capelli, indossa panni maschili, beve, fuma, imbraccia il fucile e assume il nome di Mark. Per tutti gli abitanti del villaggio di Rrnajë Hana è ormai un uomo, e come tale ha potere, onore e gode del rispetto di tutti.

Questo non basta ad Hana per sentirsi libera. Divenuta Mark per necessità o, come dirà lei stessa alla emancipata cugina Lila che le chiede il perché, per un estremo atto d'amore, ha intrapreso una strada che non prevede pentimenti e ritorni perché la legge del Kanun è tanto più spietata nei confronti delle donne. Quando, dopo la morte dello zio, dopo quattordici lunghissimi anni di freddo e solitudine durante i quali vive facendo il camionista, ubriacandosi e scrivendo poesie, Mark deciderà di diventare nuovamente Hana, per far questo dovrà fuggire lontano, al di là dell'oceano, accettando l'aiuto della cugina Lila che quel mondo lo aveva abbandonato molto tempo prima.

Tutto l'intreccio di *Vergine giurata* è costruito sul gioco delle ambiguità, del confine, del limite; e in modo tale che due piani temporali scorrono paralleli.

Come si è detto, il libro si apre con Hana ancora travestita da Mark, in abito maschile, in attesa di superare il controllo passaporti all'aeroporto internazionale di Washington. Durante il volo ha fatto amicizia con Patrick O' Connor, per il quale è ancora il «signor Doda»; un attimo dopo i doganieri la salutano come «signora Doda». Il lettore ignaro non sa ancora niente di questo misterioso personaggio, che è vestito da uomo, appare in tutto un uomo, ma ha un passaporto da donna. Il lettore ancora non sa che questo strano individuo arriva da un mondo lontanissimo, e che per essere qui, per iniziare cioè a riappropriarsi di un'identità che è ancora sfuggente e incerta, ha dovuto infrangere un patto 'sacro' e consumare quello che per la sua gente è un alto tradimento.



La narrazione inizia appunto quando quel tradimento è già compiuto e – avverte il narratore – ormai «è tardi per tornare indietro. Il villaggio sa che lui è partito e che se n'è andato con il suo regolare passaporto da donna»¹⁶.

I capitoli, sette in tutto, sono contrassegnati da date, il passato e il presente si alternano e la narrazione, come detto, si sviluppa su due piani paralleli, con un inserto diacronico che spiega la prolessi appena citata. Dall'ottobre 2001 (un mese dopo l'11 settembre) si ritorna indietro al 1986 e poi di nuovo al presente, fino agli ultimi due capitoli (Dicembre 2002, Primavera-estate 2003), nei quali non c'è più bisogno di spiegare, o di capire, perché il passato è ormai alle spalle, e Hana prosegue il suo cammino nella nuova vita con la riconquistata identità.

Il cambio della cronologia corrisponde al cambio delle ambientazioni: attraverso questo movimento il lettore comprende che la mutazione del protagonista è, in effetti, una riconquista: dall'angusto e retrico villaggio montano di duecentottanta anime, Rrnajë, alla moderna città statunitense dove l'attende l'amata cugina Lila, emigrata dal villaggio anni prima di lei e divenuta «orgogliosamente americana».

La trasformazione, o meglio il camuffamento, in uomo occupa la parte centrale del libro. È il 6 novembre 1986 («Hana graffia la data sulla parete della stanza degli ospiti, le ci vorrà un'ora buona per inciderla a dovere»¹⁷), e tutto ciò avviene sulla montagna del Nord, mentre Tirana, la capitale, sta vivendo nell'attesa che qualcosa accada. Ci troviamo, in effetti, in una sospensione della sospensione:

Il dittatore è morto solo da un anno e la gente di Tirana sembra aspettare che da un momento all'altro accada il miracolo. All'università si parla sottovoce di una possibile apertura verso l'Occidente, sotto i banchi circolano libri proibiti come mai prima d'altra¹⁸.

E anche quando tutti sanno che la figlia di Doda è diventata un uomo, e in effetti Mark si comporta da uomo, riaffiora continuamente la parte femminile, Hana, che in segreto continua a fare cose da donna: ordina e pulisce la *Kulla* (le faccende domestiche sono proibite agli uomini dal Kanun), e piange a lungo quando sa di non essere vista¹⁹. Solo quando sarà in America, per quanto lo straniamento sia totale e non riesca a riconoscersi in un'identità, tenderà, con paura e per gradi, («Non c'è fretta, non c'è fretta», si ripete) di risvegliare la Hana di un tempo:

Le sembrava di non essere lei, di non chiamarsi Hana, di non chiamarsi Mark, di aver vissuto il viaggio di qualcun altro, di assistere alla rappresentazione di un sogno buffo²⁰.

Dones costruisce una storia di sradicamento che si trasforma nella ideale integrazione di Hana in America, la grande madre democratica che accoglie tutti e concede a chiunque pari opportunità. Tutto quindi, nel racconto, fila alla perfezione quando la terra promessa è l'America, ma così non è quando il paese di approdo è l'Italia. Questo atteggiamento critico non solo verso il proprio paese ma anche verso l'Italia Dones lo condivide con altri scrittori italo-foni, prime tra tutte Anilda Ibrahimi e Igiaba Scego.

In *Vergine giurata*, l'Italia, il nord est d'Italia (per la precisione, lo stesso Veneto di *Cartongesso* di Francesco Maino) è un luogo che si alimenta di pregiudizi e respinge a priori l'elemento estraneo, come dice un personaggio del romanzo:

«Ho fatto partire i miei due maschi per l'Italia» – dice Farì, il meccanico – «subito dopo il crollo del regime, con le prime navi. Adesso si sono ripresi bene, ma all'inizio hanno sofferto molto. Sono andati in una città che si chiama Treviso, al Nord. Gran razzismo da quelle parti, basta dire 'albanese' che sei già un criminale»²¹.

La libertà, insegna questo romanzo, è sempre, anche al giorno d'oggi, una conquista estremamente faticosa; libertà significa prima di tutto uscire dalle gabbie nelle quali spesso ci si trova costretti, di qualsiasi tipo esse siano. La Hana di Dones è una creatura intermedia, un ibrido, apparentemente asessuata, chiusa in un corpo che diventa una prigionia, una realtà, questa, comunque più accettabile dell'eventuale ruolo di moglie-serva dell'uomo a cui è stata promessa. La narrazione parla, dunque, di una doppia trasformazione necessaria perché la protagonista, partendo da se stessa, arrivi a un altro aspetto di sé, autentico e condiviso, e garantito dal nuovo habitat culturalmente accogliente. Per far ciò l'eroina trasgressiva di Dones deve ricodificare rituali e consuetudini arcaici mediante l'allontanamento dalla sua preistoria e l'avvicinamento a un presente che costituisce una sconosciuta realtà.

N O T E

- ¹ I. Turcanu, *La frivolezza del cristallo liquido*, Absolutely Free Editore, Roma 2009.
- ² Si pensi anche all'influenza della televisione italiana sull'immaginario collettivo albanese durante gli anni del comunismo.
- ³ Dones sceglierà di vivere negli USA, Ibrahim si ferma a Roma ma dichiara, nelle interviste, di voler emigrare in un altro paese ed è sempre molto critica verso l'Italia e gli Italiani.
- ⁴ E. Dones, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 88.
- ⁵ Ivi, p. 140.
- ⁶ Ivi, pp. 157–158.
- ⁷ Quello delle Vergini giurate è un antico fenomeno sociale disciplinato dal Kanun.
- ⁸ E. Dones, *Vergine giurata*, cit., p. 53.
- ⁹ F. Vietti, *Una lingua d'oltremare*, in «il manifesto», 5 luglio 2008.
- ¹⁰ E. Dones, *Vergine giurata*, cit., p. 24.
- ¹¹ Ivi, p. 25.
- ¹² Ivi, p. 103.
- ¹³ Ivi, p. 62.
- ¹⁴ Ivi, p. 143.
- ¹⁵ Ivi, p. 36.
- ¹⁶ Ivi, p. 12.
- ¹⁷ Ivi, p. 111.
- ¹⁸ Ivi, p. 63.
- ¹⁹ Ivi, p. 114.
- ²⁰ Ivi, p. 37.
- ²¹ Ivi, p. 149.

«Or va mastro Burnetto per un sentiero stretto»¹

- I tre regni nel Tesoretto

NOÉMI ÓTOTT

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

I. INTRODUZIONE

L TESORETTO È UN POEMETTO DIDASCALICO-ALLEGORICO SCRITTO IN VOLGARE. L'AUTORE BRUNETTO LATINI, ALLO STESSO TEMPO, È IL VIAGGIATORE PROTAGONISTA DELL'OPERA. LATINI STESSO SI AUTO-RAPPRESENTA COME «MASTRO BURNETTO LATINO», PROTAGONISTA DI UNA VISIONE ALLEGORICA NARRATA IN PRIMA PERSONA DALL'AUTORE, CHE INTRAPRENDE UN LUNGO VIAGGIO, NEL CORSO DEL QUALE INCONTRA DELLE FIGURE ALLEGORICHE, la Natura, un cavaliere (ammaestrato dalle quattro virtù cardinali), il Dio dell'Amore, Ovidio e infine Ptolemaio. Il poema restò incompiuto.

2. «BURNECTUS LATINI NOTARIUS» – BRUNETTO LATINI «STORICO»

Brunetto Latini² fu un letterato e uomo politico fiorentino. Era figlio di Bonaccorso di Latino, nacque probabilmente nel terzo decennio del secolo XIII. Fu guelfo militante, notaio, ambasciatore, magistrato: e insieme retore e filosofo e institutore e divulgatore, nella Firenze duecentesca, della nuova cultura retorica, nonché di un rinnovato enciclopedismo di un umanesimo «civile». Al servizio del Comune compì anche degli incarichi diplomatici: Firenze cercò alleanze internazionali così lo inviò alla corte del re Alfonso X di Castiglia.³ Sulla via del ritorno ebbe notizia della disfatta guelfa a Montaperti (4 settembre 1260) e del bando dei vincitori. Visto che non poté rientrare a Firenze, si fermò in Francia. Negli anni francesi si situa la composizione delle tre grandi

opere brunettiane, *La Rettorica*, *Trésor* e, probabilmente, *Il Tesoretto*.⁴ Dall'esilio francese tornò in patria soltanto dopo la battaglia di Benevento (28 febbraio 1266) – al seguito di Carlo d'Angiò⁵ –, ricevendo subito incarichi importanti. Nel 1272 divenne il capo della Cancelleria. Gli anni Ottanta furono l'età aurea di Firenze e il periodo più maturo dell'attività di Latini. Vari documenti, sia privati che ufficiali (contratti, epistole, cronache), testimoniano la sua presenza importante nella vita della città.⁶ A questi anni risale la conoscenza del giovane Dante. Non sappiamo in realtà se Dante fu discepolo di Latini. Si ritiene improbabile che un magistrato così impegnato come Latini potesse aver avuto il tempo disponibile da dedicare all'insegnamento.

Morì nel 1294⁷, e fu sepolto in Santa Maria Maggiore dove resta tuttora traccia (una colonna) del suo monumento funebre.

Questi sono gli accenni biografico-storici più importanti della sua vita con cui possiamo capire la notevole posizione assunta da Latini nella vita cittadina.⁸

3. «IO BURNETTO LATINO» – BRUNETTO LATINI IN *IL TESORETTO*

Una gran parte della critica ancora oggi ritiene *Il Tesoretto* un preludio, un commento poetico o un compendio del *Trésor*⁹, e Latini è giudicato più volte uno spirito non creativo e originale¹⁰. L'opera appare come una semplice imitazione, poiché prende in prestito i modelli dalla grande tradizione allegorica (Boezio, Alano di Lilla, Guillaume de Lorris) e li mescola con le sue esperienze personali e politiche cancellando ogni differenza fra arte e scienza, poesia e prosa.¹¹ Jauss invece suggerisce di osservare il poema in un altro modo: non cercandovi la purezza di stile, l'unità della materia, la chiara motivazione del racconto o l'armonia e la misura nella rappresentazione, ma soprattutto l'unità di forma e contenuto, di figura e significato.¹²

Il luogo e lo scenario dell'opera sono allegorici: infatti non ci sono dei riferimenti topografici chiari né sappiamo come si articola il paesaggio che attraversa il protagonista, poiché nel poema si alternano luoghi reali e irreali. Solo la figura del viandante è immutata. Il protagonista compie il suo viaggio da solo, e non ha nessuna guida o appoggio (soltanto dalle figure allegoriche riceve degli insegnamenti e delle indicazioni). L'esperienza visionaria ha lo scopo di trasmettere conoscenze enciclopediche al lettore. Il poeta come sognatore-protagonista sperimenta un'educazione che condivide con il suo lettore. Attraverso le parti dai caratteri contrastanti del poema getta lo sguardo su diversi ambiti e aspetti del cosmo.

Recentemente vari studiosi menzionano il ruolo degli elementi strutturali del *Tesoretto*. Penso che questi aspetti compositivi, interpretati finora tante volte in modo negativo, abbiano una funzione. Anche se nei manoscritti e nelle recenti edizioni il testo non è articolato nei capitoli, si possono distinguere diverse parti. Ritengo addirittura che il valore principale del poema siano proprio questi elementi strutturali: attraverso i momenti cruciali e le tappe rilevanti si delineano le basi di un sapere teorico-pratico destinato ai lettori laici. La sistemazione di questo materiale è cosciente e ben progettata da parte dell'autore.

Ser Brunetto – durante il suo viaggio – entra in tre regni: nel regno di Natura, di Virtù e di Amore. In questi episodi si realizza lo scopo didattico del poema: attraverso gli ammaestramenti delle figure allegoriche (Natura, Virtù e le sue figlie), l'educazione del cavaliere e il discorso di Ovidio l'autore-Latini trasmette nozioni fondamentali e conoscenze pratiche al lettore. Così queste scene diventano la cornice della visione poetica cioè dell'enciclopedia del sapere. Raggiungendo e attraversando questi regni, tramite la figura del viaggiatore-protagonista si compie la formazione e l'educazione del lettore.

4. LA STRUTTURA DEL POEMA

La struttura narrativa del viaggio, comprendente tappe, soste, incontri con entità personificate è finalizzata all'insegnamento morale, enciclopedico e filosofico. *Il Tesoretto* non comprende né una visione, né un viaggio nell'aldilà: il viaggio non dà luogo alla rivelazione di una realtà ultraterrena o di verità trascendenti, ma è la forma dell'educazione e dell'istruzione.

Nel *Tesoretto* ogni momento del viaggio costituisce una tappa fondamentale dell'istruzione e dell'evoluzione del protagonista. Il racconto è ricco di ostacoli, ripartenze, ripensamenti per la ricerca della verità. Ne deriva che il viaggio non ha delle tappe predefinite, non c'è un ordine logico o gerarchico tra i regni e le soste.

4.1. I VOLTI DI BRUNETTO LATINI

Nel testo Brunetto è il nome dell'autore, del protagonista e del narratore. Quando Brunetto dà il proprio nome anche al narratore e al protagonista del *Tesoretto*, introduce il lettore a una complessa rappresentazione di se stesso, che investe sia la realtà all'interno del poema che quella all'esterno. Lo conosciamo da aspetti vari come figura storica e anche poeta.¹³

Questa costruzione tende a presentare al lettore un alter-ego fittizio e multi-strato. Il processo della rappresentazione è sotto controllo, ed è ben manipolato dall'autore. L'auto-rappresentazione programmata nel testo determina più aspetti della sua strategia letteraria e mette al centro l'intenzione artistica e lo sforzo poetico dell'autore.¹⁴

Nelle varie parti del poema la voce del narratore cambia. Prima, nella dedica al Valente Signore¹⁵ (vv. 1–114.), la voce di Brunetto chiede sostegno per il poeta e raccomanda al Signore il poema. Poi, all'inizio della narrazione, il narratore introduce le circostanze politiche e storiche dell'esilio di Brunetto (vv. 114–185.). Tuttavia, quando il viaggio allegorico comincia, la centralità del narratore diventa sempre più debole, poi scompare e la voce dell'autore si identifica con quella delle personificazioni che Brunetto incontra. Il protagonista cede il suo ruolo dominante a una serie di insegnanti che gli svelano la sapienza che egli stesso vuole rivelare ai lettori. Così la voce dell'autore è identificata con uno scopo didattico con quella dei

suoi maestri.¹⁶ La voce individuale di Brunetto appare di nuovo nel regno di Amore, dove l'esperienza emozionale del poeta diviene esemplare. L'identità del poeta si trova di nuovo al centro dell'attenzione perché l'esperienza personale è essenziale per la rappresentazione e per la spiegazione degli avvenimenti dell'amore.

4.2. IL REGNO DI NATURA

Quando nella pianura di Roncisvalle Brunetto apprende la notizia del suo esilio, sente un profondo dolore, perde la via e si smarrisce in una selva oscura.

*e io, in tal corrotto
pensando a capo chino,
perdei il gran cammino,
e tenni a la traversa
d'una selva diversa (vv. 186–190.)*

Durante il suo vagare raggiunge un monte e così ritorna in sé. Sul monte si vedono creature diverse in un ordine gerarchico:

*Ma tornando a la mente,
mi volsi e posi mente
intorno a la montagna
e vidi turba magna
di diversi animali,
che non so ben dir quali:
ma omini e moglieri,
bestie, serpent' e fiere,
e pesci a grandi schiere,
e di molte maniere
ucelli voladori,
ed erbi e frutti e fiori,
e pietre e margarite
che son molto gradite,
e altre cose tante
che null'omo parlante
le porria nominare
né 'n parte divisare. (vv. 191–208.)*

La Natura appare a lui secondo uno schema classico che ha il suo modello più celebre nell'apparizione di Filosofia a Boezio nel *De consolatione Philosophiae* e nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla. La figura allegorica è rappresentata con gli attributi del suo potere, poi ci appare come una creatura divina, nella forma perfetta della bellezza femminile.

*talora isfigurata;
talor toccava il cielo,
sì, che pareva su' velo,
e talor lo mutava,
e talor lo turbava
(al suo comandamento
movèa il fermamento);
e talor si spandea,
sì, che 'l mondo pareva
tutto nelle sue braccia;
or le ride la faccia,
un'ora cruccia e duole,
poi torna come sòle. (vv. 216–230.)*

[...]

*E tanto vi diraggio,
che troppo era gran festa
li capel de la testa,
sì ch'io credea che 'l crino
fosse d'un oro fino
partito senza trezze;
e l'altre gran bellezze
ch'al volto son congiunte
sotto la bianca fronte,
li belli occhi e le ciglia
e le labbra vermiglia
e lo naso afilato
e lo dente argentato,
la gola biancicante
e l'altre biltà tante
composte ed assetate (vv. 248–263.)*

Il modo di rappresentare questa visione quindi è gerarchico, riproduce nella sua totalità il mondo terreno. La visione del tutto precede la descrizione dei singoli ambiti e aspetti. Il protagonista è devoto, ascolta attentamente il lungo discorso della maestra divina poi la osserva mentre lei esercita il suo ufficio:

*E io, sol per mirare
lo suo nobile affare,
quasi tutto smarrìo;
ma tant' era 'l disio,
ch'io avea, di sapere
tutte le cose vere
di ciò ch'ella dicea,
ch'ognora mi pareva
maggior che tutto 'l giorno:
sì ch'io non volsi torno,
anzi m'inginocchiai (vv. 519–529.)*

È anche importante affermare che Brunetto rappresenta l'esperienza del suo protagonista in maniera simile a quella del personaggio di Boezio. Entrambi sono ingiustamente puniti per motivi politici, pur essendo uomini virtuosi. Entrambi sono descritti come politici di professione e filosofi che si dedicano alla produzione didattica. All'interno del testo, i protagonisti sperimentano vari incontri allegorici che esplorano fra l'altro i temi della Fortuna e della Virtù.

4.3. IL REGNO DI VIRTÙ

In questa parte muta anche il modo della rappresentazione. Sulla via per questo regno il viaggiatore incontra una serie di fatiche. La grande via si trasforma in uno stretto sentiero e Brunetto trova un paesaggio vuoto:

*più mi pareo salvaggio:
quivi non ha viaggio,
quivi non ha magione,
quivi non ha persone,
non bestia, non uccello,
non fiume, non ruscello,
né formica né mosca
né cosa ch'io cognosca. (vv. 1197–1204.)*

Però dietro una valle oscura scopre la pianura più ridente e amena del mondo:

*io mi trovai d'intorno
un grande pain giocondo,
lo più gaio del mondo
e lo più diletto. (vv. 1220–1223.)*

Questo regno ci appare come un locus amoenus che però è uno stato organizzato secondo l'ordinamento feudale. Anche in questa parte sulla morale il lettore vede un'immagine d'insieme, Brunetto descrive un universo gerarchico delle virtù utilizzando un linguaggio ispirato all'esperienza cortese e cavalleresca. Brunetto vede una schiera di imperatori, re, principi, signori e maestri e al di sopra di tutto un'imperatrice, la Vertute. Da lei dipende la condotta morale, gli usi, i reggimenti che governano gli esseri umani. L'imperatrice ha quattro figlie di discendenza regale, queste regine sono le virtù cardinali: Prudenza, Temperanza, Fortezza e Giustizia.

*vidi una imperadrice
di cui la gente dice
che ha nome Vertute,
ed è capo e salute
di tutta costumanza
e de la buona usanza*

*e d'i be' reggimenti
a che vivon le genti;
e vidi agli occhi miei
esser nate di lei
quattro regine figlie; (vv. 1237–1247.)*

Il rapporto tra Virtù e le quattro virtù cardinali è dunque gerarchico ed è simile al modello di relazione tra imperatore e re. Ogni virtù ha un suo apparato: Prudenza (= Senno) ha nella sua corte «quattro donne reali», con le loro funzioni che sembrano essere giudiziarie; Temperanza (= Misura) è attorniata da cinque principesse, che «tenean gran parlamento di ricco insegnamento»; Fortezza (= Valenza) con quattro contesse e infine Giustizia, con quattro maestre che insegnano ai popoli.

Appunto nel palazzo di Giustizia troviamo le quattro ministre: Cortesia, Larghezza, Leanza e Prodezza. Mentre il viaggiatore assume un ruolo passivo di osservatore e in tutta la scena rimane in silenzio, le quattro virtù cortesi danno i loro insegnamenti a un «bel cavaleiro». In questo episodio abbiamo dunque tre elementi diversi, le virtù che insegnano, il cavaliere che apprende delle nozioni fondamentali e il viaggiatore-protagonista che ascolta e che trasmette le esperienze acquisite ai lettori.

Larghezza spiega al cavaliere in quali modi sia onorevole spendere soldi e in quali altri no. I suoi insegnamenti possono essere considerati come consigli generalizzati, utili anche ai ricchi mercanti fiorentini, alle famiglie non cavalleresche che hanno un ruolo importante nella scena pubblica del Comune. Così questo discorso diventa un'etica che è più ampia di quella del solo ceto cavalleresco. Cortesia parla dell'uso della parola, come usarla e come dosarla perché il linguaggio deve essere adeguato al contesto. Anche in questo caso l'etica cavalleresca esce dai limiti del ceto alla quale è indirizzata per parlare a tutti. Parlare in modo giusto è infatti il fulcro della relazione politica cittadina e i consigli sono indirizzati non soltanto ai cavalieri, ma anche a tutti quanti coloro che sono investiti di funzioni pubbliche e ruoli importanti nelle istituzioni cittadine. Del resto anche Lealtà e poi Prodezza parlano dei comportamenti adatti all'atmosfera politica della città.

Visto che queste figure allegoriche appartengono all'universo cavalleresco possiamo constatare che la cultura politica brunettiana, che è una cultura delle istituzioni, cerca di assorbire alcuni elementi della cultura cavalleresca, compatibili a sua volta con un nuovo progetto politico comunale.¹⁷

4.4. IL REGNO DI AMORE

Dopo le immagini statiche del regno di Virtù il protagonista vedrà immagini ed eventi movimentati, cosa che causa una certa tensione nel testo del poemetto. Il terzo passaggio porta il protagonista alla corte di Amore, ma prima attraversa tre paesaggi che sono in evidente contrasto con i luoghi deserti che sono davanti al regno

di Virtù. Egli giunge in un prato che, con la sua metamorfosi, presenta gli effetti dell'amore e la condizione paradossale degli amanti:

*io giunsi in un bel prato
fiorito d'ogne lato,
lo più ricco del mondo.
Ma or pareo ritondo,
ora avea quadratura;
ora avea l'aria scura,
ora e chiara e lucente;
or veggio molta gente,
or non veggio persone;
or veggio padiglione,
or veggio case e torre;
l'un giace e l'altro corre,
l'un fugge e l'altro caccia,
chi sta e chi procaccia,
l'un gode e l'altro 'mpazza,
chi piange e chi sollazza:
così da ogne canto
vedea gioco e pianto.
Però, s'io dubitai
o mi maravigliai, (vv. 2201–2220.)*

Anche questo percorso è una scena muta cioè «mastro Burnetto» non osa porre delle domande ad Amore o alle quattro «donne valenti» che lo circondano. Il Dio dell'Amore è un giovane nudo e cieco, le quattro figure impersonano le condizioni di un amante che è colpito dalle frecce di Amore: Paura, Disianza, Fino Amore e Speranza («E questi quattro stati / son di Piacere nati,» [...] – vv. 2319–2320.)

Il viandante rivolge una domanda soltanto dopo a Ovidio, quando crede di esser uscito dal regno di Amore, ma anche Ovidio rifiuta di dargli un insegnamento teoretico e richiama la sua attenzione sul fatto che soltanto chi abbia sperimentato la potenza d'Amore può comprenderla:

*Ed elli in buona fede
mi rispose 'n volgare
che la forza d'amare
non sa chi no lla prova: (vv. 2372–2375.)*

Ser Brunetto soltanto qui, a questo punto, si rende conto di non poter fuggire e che la freccia di Amore l'ha colpito.

Da questo tentativo fallito della fuga nasce l'episodio La Penitenza che è un'epistola indirizzata a un amico intimo, in cui il protagonista confessa i suoi peccati e parla del rapporto tra colpa e pentimento. Al centro della lettera stanno i sette peccati capitali e così si tratta dell'argomento di una dottrina morale.

5. CONCLUSIONE

Nel poema la narrazione del viaggio e gli incontri allegorici di Brunetto nascono direttamente dall'episodio dell'esilio. Secondo la bibliografia specialistica, di solito nei viaggi allegorico-didattici medievali il materiale autobiografico dà un senso di autenticità e universalità alla narrazione. Segre parla addirittura di pseudoautobiografia, perché tradizionalmente il materiale è minimo e spesso fittizio.¹⁸ Nel caso di Brunetto, invece, il materiale è corretto e relativamente abbondante. Questo rende il suo testo meno convenzionale e più pragmatico, da un lato dà al poema un senso di autenticità e così si ricollega alla tradizione allegorico-didattica; dall'altro, lo investe di una dimensione storica, politica e personale molto forte. Questo aspetto ridefinisce la figura storica dell'autore nella percezione del lettore. Da questa rappresentazione risulta che il lettore, accettando l'autorappresentazione che Brunetto dà di sé, deve unirsi a Brunetto nella sua lotta e sostenerlo nella sua disgrazia.¹⁹

Latini rappresenta la sua disgrazia personale come il punto di partenza della sua esperienza didattica. L'esilio è un'esperienza rilevante che gli offre una capacità di comprensione della realtà filosofica e morale che poi può condividere con il lettore nel poema. A questo punto, dobbiamo sottolineare l'importanza del concetto di «comunità». Brunetto ha un continuo bisogno di essere in relazione con la città che ha abbandonato. Attraverso il poema, l'esiliato ritorna nella propria città. Ciò è molto importante per lui, perché la città rimane per sempre il centro morale, politico e intellettuale per il poeta.

Latini ha più scopi con la scrittura del poema. Prima di tutto, vuole presentarsi ai lettori come un maestro di grande prestigio, come una figura intellettuale europea. Inoltre vuole che i lettori lo vedano come un martire e un uomo ingiustamente perseguitato. Infine riconciliando la teologia e la pratica (l'etica), prova a inserire conoscenze enciclopediche e pratiche in una nuova situazione politica, anzi la vuole governare e indirizzare culturalmente. Il poema diventa così un progetto politico e pedagogico.

NOTE

¹ Tutte le citazioni relative a *Il Tesoretto* vengono citate dalla seguente edizione: B. Latini, *Il Tesoretto*, introduzione e note di M. Ciccutto, Rizzoli, Milano 1985.

² Il nome è più spesso registrato nella forma idiomatica «Burnetto», anche negli autografi, quanto al cognome, la forma genitivale si alterna con di Latino e con la riduzione a Latino. Cfr. F. Mazzoni, ad vocem «Latini, Brunetto», in *Enciclopedia dantesca*, III., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1971, p. 579. Vedi anche l'analisi del nome di Rossi: L. Rossi, *Canto XV*, in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di G. Güntert e M. Picone, Cesati, Firenze 2000, pp. 207–220.

³ Degli anni spagnoli e del servizio diplomatico vedi: F.J. Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, 1948.

⁴ Degli anni francesi e dell'esilio vedi: R. Cella, *Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)*, Nuova rivista di letteratura italiana, 6:1-2. 2003, pp. 367–408. L'ipotesi della cronologia delle opere brunettiane è stata ultimamente

- rimessa in dubbio da Irene Maffia Scariati. Il punto nodale del suo lavoro riguarda il rapporto cronologico tra *Trésor* e *Il Tesoretto*, un rapporto che la studiosa, approfondendo spunti avanzati da Pietro Beltrami e dilatando la ricerca anche ad altri aspetti di ordine cronologico e compositivo, pensa di poter spostare agli anni successivi al ritorno a Firenze di Brunetto, e quindi posteriormente al *Trésor*. Secondo l'interpretazione di Scariati la «prosa» menzionata più volte nel poemetto si riferisce al volgare francese della prosa del *Trésor*. Cfr. I. M. Scariati, *Dal Trésor al Tesoretto. Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Aracne, Roma 2010, pp. 25–54. Su questi rapporti tra *Trésor* e *Il Tesoretto* vedi anche H. R. Jauss, *Brunetto Latini, poeta allegorico*, in Id., *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 135–174. e E. Costa, *Il Tesoretto di Brunetto Latini e la tradizione allegorica medievale*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna 1987, pp. 44–58.
- ⁵ Davidsohn scrive dettagliatamente del rapporto tra Latini e la famiglia d'Angiò: R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, trans. Giovanni Battista Klein, Sansoni, Firenze 1957. II., 2. p. 12.; p. 103.
- ⁶ Frati cataloga e analizza questi documenti: L. Frati, *Brunetto Latini*, *Giornale Dantesco*, 22. 1914, pp. 207–209.
- ⁷ «Nel detto anno [...] morì in Firenze uno valente cittadino il quale ebbe nome ser Brunetto Latini, il quale fu gran filosofo, e fue sommo maestro in rettorica [...] e fu dittatore del nostro Comune. Fu mondano uomo, ma di lui avemo fatta menzione però ch'egli fue cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e farli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica» si legge nella cronaca di Villani. Cfr. G. Villani, *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, 3 vol., Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore in Parma 1991, IX, 10.
- ⁸ Per approfondire: T. Sundby, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Le Monnier, Firenze 1884.
- ⁹ Così ne scrive nella sua introduzione Carmody. F. J. Carmody, *Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, Los Angeles 1948.
- ¹⁰ La critica più dura nei confronti del mediocre poeta si trova nell'opera di Vossler. Cfr. K. Vossler, *Medieval Culture: An Introduction to Dante and His Times*, trans. W. C. Lawton, Ungar, New York 1958.
- ¹¹ L. F. Benedetto, *Il Roman de la Rose e la letteratura italiana*, Niemeyer, Halle 1910, p. 100.
- ¹² H. R. Jauss, cit., pp. 136–138.
- ¹³ Vedi l'introduzione di Holloway. J. B. Holloway, *Twice-Told Tales. Brunetto Latino and Dante Alighieri*, Peter Lang, New York 1993.
- ¹⁴ Per certi aspetti e punti di vista vedi: E. Sayiner, *Brunetto in the Tesoretto*, (conferenza: La città e il libro, il manoscritto e la miniatura, Firenze e Spagna, Accademia delle arti del disegno, 4–7 settembre 2002.) <http://www.florin.ms/beth2a.html#sayiner> 13 settembre 2018.
- ¹⁵ *Il Tesoretto* si apre con una raffinata dedica a un patrono così tanto esaltato e adulato che il lettore comune suppone che dovrebbe trattarsi di una persona insigne, Alfonso re di Spagna, Luigi IX re di Francia o Carlo d'Angiò. La polemica non è ancora terminata, secondo alcuni studiosi il destinatario può essere anche Rustico di Filippo, l'amico di Latini. Cfr. F. Brugnolo, – R. Benedetti, *La dedica tra Medioevo e primo Rinascimento: testo e immagine*, in *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno di Basilea, 21–23 novembre 2002, a cura di M. A. Terzoli, Antenore, Roma–Padova 2004, pp. 13–54.
- ¹⁶ Cfr. R. Librandi, *La didattica fondante di Brunetto Latini: una lettura del Tesoretto*, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes, Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23. 2012, pp. 155–172.
- ¹⁷ Per approfondire: G. Briguglia, «Io, Burnetto Latini». Considerazioni su cultura e identità politica di Brunetto Latini e il Tesoretto, *Philosophical Readings* X. 3., 2018. pp. 176–185.
- ¹⁸ C. Segre, *La prosa del Duecento*, Ricciardi, Milano–Napoli 1959, pp. 53–55.
- ¹⁹ Cfr. L. F. Benedetto, cit., p. 91.

L'Attivismo di *Ma*

MARIA PUCA

DOTTORANDA PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

L MODERNISMO, INTESO COME TENDENZA LETTERARIA O SCUOLA, EMERGE TRA IL XIX E IL XX SECOLO. È CONSUETUDINE PARLARE DI MODERNO COME DI UNA POSSIBILE VISIONE O INTERPRETAZIONE DEL MONDO. SECONDO IL FILOSOFO TEDESCO HABERMAS L'ANIMO DELLA MODERNITÀ ESTETICA INIZIA CON BAUDELAIRE E HA FINE NEGLI ANNI SESSANTA DEL NOVECENTO; INOLTRE, EGLI RITIENE CHE L'ETÀ MODERNA SIGNIFICHI L'ISOLAMENTO DELLA SFERA ESTETICA DALL'IMPALCATURA TEMPORALE E SPAZIALE DELLA VITA QUOTIDIANA. RIMANDANDO ALLA TRADIZIONE ROMANTICA DEL «*genius*», Habermas sostiene che la nozione di modernità abbia, al suo centro, l'individualità emancipata, libera e senza restrizioni, nulla può limitare la sua conoscenza e le sue azioni. Ciò implica anche che la modernità non può impigliarsi nella sfera della politica e dei rapporti di potere. Tuttavia, il modernismo, la cui rappresentazione massima è l'avanguardia degli inizi del Novecento, non rimase mai separato dall'attività sociale e/o da quella politica. In molti casi l'impegno sociale e/o politico significò la compenetrazione del mondo e dell'arte, e non la subordinazione dell'arte alle questioni del mondo.¹

Lajos Kassák, padre dell'Avanguardia ungherese, pubblicò nel 1916 il numero internazionale della rivista *A Tett* (L'Azione) con contributi di scrittori e artisti di nazioni che si trovavano in guerra contro la Monarchia austro-ungarica. Così la rivista venne soppressa e, dopo due settimane, Kassák fondò la sua seconda rivista «sintetica» d'avanguardia letteraria e artistica, *Ma* (Oggi), il cui primo numero uscì a novembre. Come *A Tett* anche *Ma* fu antimilitaristica. Essa racchiuse in sé tutte le tendenze dell'«arte rivoluzionaria» europea e si fece portavoce di un mondo socialista.

Tra il 1917 e il 1918, in qualità di redattore di *Ma* e capo del movimento d'avanguardia, Kassák organizzò manifestazioni e *matinée*s letterarie, durante le quali

si vendevano anche libri. Venne pubblicata l'antologia *Új Költők Könyve* (Libro dei Poeti Nuovi) scritta in collaborazione con Mátyás György, Aladár Komját, e József Lengyel, tutti appartenenti alla cerchia di *Ma*.

Kassák si adoperò affinché *Ma* diventasse portavoce culturale ufficiale della futura Repubblica dei Consigli, ponendo all'attenzione del Commissariato per la cultura una proposta in tal senso, nella quale ribadì i meriti della sua cerchia nella lotta per la dittatura del proletariato e chiese un sostegno amministrativo ed economico, di cui alla fine beneficiò.

In una conferenza tenuta il 20 febbraio 1919 – pubblicata su *Ma* (IV, 4, 46–51) – Kassák qualificò il suo movimento, a quattro anni di distanza dalla sua nascita, con un «ismo», e cioè «attivismo». Prima di questa denominazione, la critica chiamava Kassák e i suoi collaboratori «il gruppo di Ma», futuristi o espressionisti oppure definiva la loro tendenza artistica semplicemente «nuovarte» (*újművészet*)².

Come spiega Gianpiero Cavaglia: «La letteratura, come la prassi politica, non può essere semplicemente la cassa di risonanza di un mondo di fenomeni presupposto come dato: la letteratura, l'arte è realtà storico-sociale.»³ Per l'avanguardia ungherese la trasformazione del mondo parte dall'io dell'artista. Così come per gli attivisti tedeschi, anche secondo la concezione degli attivisti ungheresi il nuovo artista è l'individuo più evoluto della società, una persona che sovrasta nettamente i suoi simili non solo a causa della sua produttività creativa, ma anche per il suo senso di responsabilità verso la comunità. Si tratta del *kollektív individuum* (individuo collettivo) o *új ember* (uomo nuovo)⁴. L'uomo nuovo sarebbe stato la misura assoluta della nuova vita e della nuova arte. Il suo stato di coscienza, la sua etica garantivano la qualità delle opere artistiche: quindi la nuova arte di massa avrebbe rappresentato l'arte grandiosa, etica e complessiva dell'uomo nuovo.⁵

Durante la lezione tenuta sull'attivismo, meno di un mese prima della dichiarazione della Repubblica dei Consigli, Kassák celebrò il socialismo come il fine più alto dell'umanità. L'«individuo collettivo non riconosce, però, alcuna forma di stato o reggenza e rimane in uno stato di rivoluzione permanente». «Noi non siamo utopisti – affermò Kassák – poiché dobbiamo creare i nuovi uomini per una nuova società, siamo a conoscenza del fatto che il fine ultimo del socialismo non può essere raggiunto da un giorno all'altro. Per conseguirlo il proletariato rivoluzionario deve trascendere dalle pretese di livelli di vita più alti. Esso ha bisogno di una rinascita spirituale...».⁶

Il rinnovamento poetico introdotto da Lajos Kassák – il quale esordì con *Éposz Wagner maszkjában* (Epopèa nella maschera di Wagner) nel 1915 – continuò con la poesia *Örömhöz* (Alla gioia), apparsa sul primo numero di *A Tett* il primo novembre 1915 col titolo *Az örömhöz*; ad essa seguì *Mesteremberek* (Artigiani) – *A Tett*, 1° dicembre 1915; poi la poesia *Vers cím nélkül* (Poesia senza titolo) – *A Tett*, 20 gennaio 1916. Queste tre poesie, sull'esempio della «vecchia religione» – il cristianesimo –, ne delinearono una nuova: la religione dell'«uomo nuovo» (*új ember*) e della «macchina onnipotente» (*mindenható gép*). Kassák non si infatuò dell'estetica della macchina, come fece Marinetti, ma si interessò all'utilità emancipatrice della stessa. Il terzo componente della trinità fu il «progresso sociale» (*társadalmi haladás*).⁷

L'«uomo nuovo» testimoniava l'influenza di Whitman, mentre la «macchina onnipotente» l'influsso del futurismo. Il «progresso sociale» indicava la fede posta nel miglioramento generale delle condizioni di vita. Nella primavera-estate del 1919 il capogruppo dell'avanguardia ungherese confessò: «... non si deve riformare questa società, bensì bisogna salvarla»⁸, «... noi mettiamo sulla nostra bandiera, che precede la rivoluzione, l'obiettivo finale: l'uomo nuovo»⁹.

Gli attivisti credevano di essere capaci di risvegliare con i loro scritti forze estetiche latenti e grandiose. Per questo volevano operare a ogni costo, si sentivano artisti rivoluzionari e non si interessavano all'opinione né della critica letteraria di sinistra, né di quella borghese. Si ritenevano poeti e scrittori politici e credevano che la loro poetica politica fosse una missione profetica.¹⁰ Consideravano la parola «missione» una vocazione e non un lavoro pratico affidato dal partito. Lo scopo degli attivisti fu di forgiare l'uomo nuovo tramite un ascendente emotivo.

Nell'introduzione al terzo numero di *Ma*, Kassák scrisse: «Ci prepariamo consapevolmente per la rettifica della vita sociale», «in politica, in tutto il mondo, il progresso si fa sentire, bisogna far sì che esso viva anche nell'arte». «Quando i confini si lasceranno attraversare nuovamente da treni, navi e aerei, in seguito al rispetto degli interessi vitali [delle nazioni], noi ci troveremo in prima linea e dimostreremo che abbiamo assistito e abbiamo vissuto la nostra vita anche nella rottura, una vita magnetizzata dal pensiero della nostra appartenenza al mondo che non è altra cosa che la cultura dei nostri giorni».¹¹

Attraverso i suoi molteplici numeri speciali che essa consacrò, a partire dalla fine dell'anno 1918, alla discussione dei problemi ideologici, attraverso i suoi opuscoli e le informazioni che diede sulla vita politica internazionale, la rivista *Ma* si inserì tra i promotori della rivoluzione scoppiata in Ungheria. Allo stesso tempo, essa non smise mai di proclamare che la missione dell'arte non si sarebbe mai ridotta a una semplice agitazione. I membri del gruppo consideravano l'arte animata da spirito di ricerca come l'espressione di una coscienza impegnata nelle nuove voci, aventi lo stesso interesse nelle ricerche scientifiche, che avrebbero offerto orizzonti più ampi all'ideologia di una determinata epoca. Gli attivisti non volevano la guerra e altri conflitti, essi desideravano una rivoluzione veloce, breve e radicale, in modo da chiudere con il passato e instaurare una nuova cultura. Gli attivisti ed altri intellettuali magiari sostenevano il pensiero formulato da György Lukács: «La politica è il mezzo, la cultura il fine»¹².

Il redattore di *Ma* partecipò attivamente alla vita culturale della Repubblica dei Consigli e divenne membro del direttorio degli scrittori, tuttavia ci furono degli scontri tra la direzione di questo e la rivista *Ma*. Kassák, seppure socialista, non accettò mai alcuna censura politica né si sottomise alla cultura di partito. Il commissario Béla Kun, in un discorso pronunciato in occasione del Congresso Nazionale del Partito Comunista il 13 giugno 1919 – pubblicato il giorno successivo su *Vörös Újság* (Giornale Rosso) – qualificò l'attivismo come «prodotto della decadenza borghese», che definitivamente non sarebbe stato ammesso come nuova arte delle masse. Kassák rispose il 15 giugno su *Ma*: *Levél Kun Bélához a művészet nevében* (Lettera a Béla Kun nel nome dell'arte)¹³: «Nel caso non lo sapesse, caro compagno Kun, mi sento obbligato

a dirLe che, mentre Lei consacrava le Sue forze alla lotta dei fratelli russi, noi propagandavamo a parole e per iscritto il comunismo in Ungheria. Mentre Lei era ancora in Russia e qui ognuno si abbandonava ai vantaggi individuali della pigra politica di compromesso, noi, il primo giorno della rivoluzione di Károlyi, abbiamo pubblicato un numero speciale di *Ma*, nel quale divulgammo un appello alla Repubblica sovietica comunista (...).» Nella sua lettera Kassák mise in chiaro che egli era competente sia in ambito politico che artistico, mentre Kun, poiché era ignorante nel campo dell'arte, avrebbe fatto meglio a non fare commenti sulla cerchia di *Ma*. Egli rifiutò l'appunto «borghese» e «decadente» e citò un'infinità di scrittori e artisti dell'avanguardia europea e russa, di esponenti della Lega di Spartaco, il movimento rivoluzionario socialista tedesco, e il commissario per la cultura sovietico Anatolij Lunačarskij e rese noto che l'arte apparteneva a un livello superiore rispetto alla politica: «... per noi l'arte non è il mero gioco di *l'art pour l'art*, perché essa è unicamente un mezzo, per arrivare a persone perfette, la cui sola forma di vita è l'azione rivoluzionaria»¹⁴.

La rivista uscì per l'ultima volta il primo luglio 1919 e anche l'attività culturale missionaria della cerchia di Kassák fu resa impossibile. Il divieto del governo colpì i «nuovi artisti» tanto più quando furono evidenti i primi segni seri di un vasto apprezzamento della loro attività letteraria. In seguito alla caduta della Repubblica dei Consigli, Kassák e il suo gruppo furono costretti a lasciare Budapest.

Nel 1920 Kassák riuscì illegalmente a lasciare l'Ungheria insieme alla moglie Jolán Simon ed emigrò a Vienna, dove riportò in vita la rivista *Ma*, in qualità di «rivista attivista». Pubblicò opere di Georg Grosz, Alexander Archipenko, Kurt Schwitters, Hans Richter, László Moholy-Nagy, Viking Eggeling, Hans Arp, Theo van Doesburg, El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Fernand Léger, Le Corbusier, Francis Picabia, poesie di Jean Cocteau, Paul Éluard, Ivan Goll, Tristan Tzara e Ion Vinea. Pubblicò il poema epico *A Máglyák énekelnek* (I roghi cantano). Si dedicò alla pittura e presentò la sua teoria della *Bildarchitektur* o *képarchitektúra* (architettura dell'immagine) per indicare i suoi quadri non figurativi. Formulò, così, il programma teorico del costruttivismo ungherese; inoltre, instaurò ampi e solidi rapporti con i movimenti d'avanguardia europei.

Durante gli anni dell'esilio, si recò a Berlino, dove incontrò Herwarth Walden, Paul Klee, Kandinskij, El Lissitzky, Hans Arp, Hans Richter e Raoul Hausmann. Nella Galleria Sturm, il 21 novembre, organizzò una serata artistica. Visitò la Prima Mostra d'Arte Russa nella Galleria Van Diemen e ne riferì ampiamente in *Ma*. Insieme a László Moholy-Nagy – famoso professore, artista grafico e fotografo del Bauhaus – pubblicò il volume *Új művészek könyve* (Il libro dei nuovi artisti) sulle tendenze dell'avanguardia, sia in ungherese che in tedesco. Nel 1923 uscì *Ma-Buch* (Oggi-Libro), poesie in tedesco tradotte da Endre Gáspár, e *Új versek* (Poesie nuove).

A Vienna incontrò, in occasione dell'Esposizione Internazionale della Nuova Arte Teatrale, F. T. Marinetti, Theo van Doesburg ed Enrico Prampolini. Era spesso in compagnia di Brâncuși, Klee, Arp, Schwitters, Hans Richter, Marcel Iancu e di altri durante la Prima Mostra Internazionale degli Artisti Moderni di Bucarest.

La pubblicazione della rivista *Ma* venne interrotta definitivamente nel 1925.

Lajos Kassák: *Attivismo*
(Lettura 20/02/1919)

«Attivismo – nuovo termine nel nostro movimento sociale. Tradotto in ungherese sarebbe inteso così: azione diretta. Dandogli un significato più ampio e più globale, parlerei piuttosto di un modo di vita rivoluzionaria spontaneo e permanente delle persone oppresse, del popolo che non può essere salvato se non dalla propria forza. Su questo fondamento di grande apertura si è costituito il gruppo degli attivisti di Budapest e a tale scopo desidera continuare il suo movimento per la rivoluzione individuale che deve sopprimere ogni forma di governo e ogni dittatura di partito.

Il fallimento del sistema di produzione capitalistico ha causato anche il fallimento morale dell'uomo moderno. La ricostruzione del mondo ha una sola soluzione possibile, vale a dire l'instaurazione del comunismo economico tramite la rivoluzione proletaria internazionale. La restaurazione politica della forma sociale capitalistica, il ridipingere nuovamente le insegne dei gruppi d'interesse non basta più oggi per il rilancio della vita produttiva; il lavoro ragionevole e davvero pratico non può che cominciare con la distruzione della società moderna persa nell'anarchia e l'instaurazione di una società socialista basata sui diritti del lavoro.

La liberazione del mondo dipende, quindi, senza dubbio, dalla forza del proletariato insorto.

Parlando in termini più chiari e andando in fondo alla vicenda, essa aspetta quella parte dell'umanità, la cui unica forma di vita è l'azione garante del progresso costante, quelle masse, tra cui vive senza poter essere eliminata la legge che fa muovere la terra ed errare le stelle. Questo non è più semplicemente il risultato di una conclusione consapevole, bensì la volontà di liberarsi attraverso la rivoluzione delle forze buone per la creazione. Da qui la verità: la rivoluzione di classe, l'unica, non può scatenarsi e attendere la sua gloria se non superando i freddi ragionamenti e le speculazioni sui risultati del miglioramento della rivoluzione, essa scaturisce dal sangue e dai nervi del popolo, come l'energia in eccesso che non sa più prendere posto tra i quadri esistenti, come il desiderio del massimo della vita compiuto in una forma assolutamente nuova. Questa è la rivoluzione sita nell'azione costante che combatte per l'obiettivo finale socialista.

Ciò che si colloca al margine di questo scoppio rivoluzionario, o che favorisce quest'azione per gradi, non è altro che un interesse puramente locale, una questione di tattica, una lotta di partiti – in definitiva un conservatorismo classico. Questa evoluzione graduale fino alla rivoluzione, oltre al raccolto inconsapevole dello stomaco, ha come prima tappa la socialdemocrazia. E in questa vivacità che crea più opzioni di movimento per i lavoratori e che necessita di migliori condizioni di vita, questo tipico movimento di partito ha il vanto di essere l'apripista, ma in seguito alla sua primitiva capacità del lavoro è solamente una reazione, egli «diventa saggio»; di fronte al proletariato in azione, nel fattore nettamente controrivoluzionario per mezzo della sua ideologia all'inizio reazionaria, poi, allo scoppio della rivoluzione sotto la sua forma acuta, assorbita dal sentimentalismo piccolo-borghese e alla ricerca di un compromesso.

Non siamo utopisti.

Quando aspiriamo a edificare l'uomo nuovo della società nuova e parliamo delle possibilità di questa edificazione, non dobbiamo mai dimenticare che l'obiettivo finale socialista non può realizzarsi dall'oggi al domani. Per fare ciò, il proletariato in rivolta non dovrebbe accontentarsi di giungere allo sviluppo delle esigenze vitali, ma sarebbe necessario che tutti i suoi elementi psichici rinascessero dall'incertezza della soddisfazione nella certezza di un modo di vita che non potrebbe essere altro che quello.

La linea direttiva della rivoluzione è segnata da più stazioni, quali la socialdemocrazia e il comunismo. Tra le due, non c'è, in sostanza, alcuna differenza per quanto riguarda la visione del mondo. Esse si distinguono solo per la loro tattica (ciò che è, tuttavia, una differenza fatale) – entrambe sono dei mezzi di lotta del socialismo, una visione del mondo rivoluzionaria. La socialdemocrazia o il comunismo economico non sono quindi degli obiettivi finali. Entrambi sono solo mezzi, ma, in quanto tali, ognuno di loro è una potenza distruttrice e, a suo tempo, creatrice attraverso la sua propria forza. E per questo esistono: anche se noi, attivisti, sosteniamo che l'ordine sociale borghese non può essere ribaltato nella sua totalità se non dalla forza rivoluzionaria della maggioranza del popolo (i lavoratori), che scoppierà spontaneamente e potrà sopportare lo stato di permanenza costante della rivoluzione – accettiamo e riteniamo necessarie le attuali lotte di partito.

Secondo il nostro pensiero la rivoluzione non ci può condurre a un risultato in un periodo di tempo prevedibile, senza partiti, senza lotte di partiti, per così dire senza iniezioni che l'animino. Abbiamo bisogno dei partiti. Ne consegue che noi, gli individui collettivi che combattono per l'individuo collettivo che raccoglierà le masse, dobbiamo schierarci contro e a favore dei partiti che sono entrati in gioco nelle agitazioni sociali dei nostri giorni.

Engels ha scritto nel 1847 «Comunismo: dottrina sul trionfo della classe operaia.» Questa definizione scientifica di comunismo, al giorno d'oggi, è diventata realtà. La teoria scientifica di Engels è ormai già messa in pratica in Russia. Gli insegnamenti di Marx ed Engels hanno adottato dunque, attraverso la dittatura del proletariato che ha subito una rivoluzione, la forma regolare, per quanto possa essere rudimentale, della vita nuova, e se questa forma si spezzasse ancora una volta non significherebbe minimamente che i bolscevichi «hanno agito troppo precipitosamente, con imprudenza, o che il comunismo non è ancora attuale», ma che gli altri partiti socialisti hanno tradito il proletariato rivoluzionario.

Dal punto di vista della classe operaia, ogni momento d'esitazione è un danno mortale. È giunta, per essa, l'ora della resa dei conti. Hanno ragione i socialdemocratici che si appellano a Marx nel dire che il capitalismo, coerentemente con quanto previsto, non vuole affogare oggi nel suo grasso, i magazzini non sono pieni di eubranza di merci. Con i loro spiriti contaminati di umanità e falsa democrazia dimenticano i cinque anni di guerra mondiale, con la quale l'imperialismo militarista voleva risolvere giustamente il problema dell'accumulo di merce, delle ambite «materie prime straniere» e delle esigenze sempre maggiori dei lavoratori, il cui risultato, in forma contraria alla previsione di Marx, è stato il fallimento del capitalismo, la dissoluzione del militarismo organizzato per l'imperialismo e un'altissima disoc-

cupazione. La guerra, col suo esito inaspettato, ha interrotto bruscamente i calcoli della borghesia. Il sistema capitalistico odierno, che ha conquistato il potere nel suo tenore di vita ottenuto dalla competizione nel lavoro causata dalla fame del proletariato, è scivolato sulle sue speculazioni errate e colui che ieri lo faceva vivere attraverso la sua vita, oggi deve aiutarlo a vivere per poter egli stesso vivere. La produzione, costretta a dichiarare bancarotta, ha provocato milioni di disoccupati, quella folla che dovrà fatalmente mantenere (situazione invertita) lui, lo sfruttatore, e proprio per questo il proletariato del mondo non ha più nulla da perdere nella lotta portata avanti per l'unica vita che conduce.

Per il proletariato non vale la pena di restare passivi, ma mettersi a fare affari, scendere a compromessi con il capitalismo non è possibile, poiché ciò significherebbe rinunciare alla propria vita e tradire la rivoluzione. La linea di fuoco dell'azione è partita dall'Est e non è un cerchio vizioso nazionalista, né una rottura locale, ma la possibilità di vita di questo fuoco che si espande ininterrottamente e che esige la partecipazione del proletariato del mondo intero. È un dato di fatto che, nonostante gli scrupoli di Kautsky, i bolscevichi russi abbiano dato al proletariato internazionale, tramite la forza della coscienza di classe pura, un insegnamento dimostrativo. La liberazione della classe operaia non ha altre forze d'appoggio se non la propria forza, né altre vie se non la rivoluzione di classe mediante la dittatura.

Con l'«insegnamento dimostrativo» dei bolscevichi, possiamo passare in rassegna tutte le tappe dell'attuale cambiamento del mondo, dalle prime rivolte caotiche dovute alla fame attraverso il tradimento di un Kerensky, tradimento misto di democrazia e foriero di insegne nuove, per terminare con la rivoluzione di classe dei bolscevichi, con la sua coscienza fossilizzata in un'unica linea, che ha creato sin dalla sua prima fase, grazie alla verità della sua teoria e alla sua azione consapevole, il più grande sogno della classe operaia: il comunismo. E questo magistero paradigmatico aveva dato prova, nella Rivoluzione russa, da una parte delle verità espresse dal partito comunista, dall'altra della cecità del partito socialdemocratico nei confronti degli interessi civili.

Noi sappiamo chi era Kerensky in Russia e dove ha portato la sua politica demagogica. È salito sulla tribuna in qualità di portavoce degli interessi della classe operaia, è stato chiamato a organizzare in rivoluzione di classe del proletariato la rivoluzione nazionale anarchica, ha creato la controrivoluzione dei borghesi presi dal panico, della burocrazia eternamente rivoluzionaria e dei sottoproletari indifferenti. La base della sua politica era, difatti, la democrazia del compromesso di Kautsky. Il risultato finale non poteva essere altro che ciò che era prodotto in fretta e tragicamente.

Il capitalismo e il proletariato, come oppressore e oppresso, sono sempre più conscientemente nemici eterni sin dall'ora della loro nascita. Non è possibile creare tra i due un compromesso alla base di ciò che viene chiamato comprensione umana, perché ognuno di essi lotta contro l'altro affinché la sua vita sia migliore. Così, si cozzano l'uno contro l'altro non solamente per interessi materiali, ma per forza maggiore a causa di leggi psichiche rigorose sorte dal nulla. Nell'interesse della loro sussistenza, non possono avere che uno scopo: la definitiva sottomissione dell'altro. Colui che cerca di riconciliarli non può che degradarsi, con tutta la buona fede

possibile, al livello di traditore della propria classe. È così che si è prodotta in Russia la fraternizzazione di Kerensky e di Kornilov e, nel movimento di Spartaco della seconda rivoluzione tedesca, la fraternizzazione di Noske con la guardia bianca.

Il problema «Democrazia o Dittatura» posto dai saggi social-patrioti non è un problema. Secondo la pratica, non v'è dubbio, ai giorni nostri, che il proletariato possa liberarsi dal giogo del capitale solamente con la sua stessa forza, eliminando completamente il sistema capitalista. La vera democrazia non potrà formarsi se non grazie alla capacità di libertà morale dell'uomo nuovo della società nuova, costituita sull'equilibrio delle forze economiche. Fino a quando imperverserà la legge, e fino a quando questa legge dovrà opporre il proprio veto all'individuo nell'interesse della comunità, solo gli ignoranti e i demagoghi in malafede potranno parlare di democrazia. L'esordio della democrazia autentica non potrà essere donato all'umanità se non dalla maggioranza consapevole della sua forza.

La democrazia santificata oggi da Kautsky il sentimentale è una bontà forzata della minoranza oppressiva nei confronti della maggioranza oppressa. Il suo movimento non è stato la superiorità della forza, ma il riconoscimento della debolezza. La sua missione non è la creazione dell'uguaglianza, ma il mantenimento dello stato di classe. Essa assicurava delle nuove basi al capitalismo e colpiva con la cecità i lavoratori. Era un feticcio che dava possibilità e che toglieva possibilità. Essa non ha nulla a che vedere con la sua parola d'ordine ripetuta così frequentemente: «uguaglianza». È una semplice voce d'investimento nel libro maestro della moderna borghesia. Quello che ha perso da una parte lo guadagna dall'altra.

Si tratta di un ragionamento profondo. Il capitalismo moderno, già da decine di anni, deve a lei le possibilità di rapina costantemente rinnovate.

Per il proletariato, questa democrazia non rappresenta la via che porta alla vita, ma la trappola di morte munita di denti d'acciaio. Il partito, dunque, che vorrà continuare a guidare gli operai su questa via al momento della trasformazione del mondo, avrà perso la sua funzione e diventerà, con o senza consapevolezza, traditore della rivoluzione di classe. Poiché ciò che ieri era ancora un bene necessario è diventato rancido in un male insostenibile. È un dato di fatto che a partire da tutti i movimenti socialisti pieni di interrogativi concreti, primordiali fino alla costernazione, causata dalla guerra, di una vita più umana, questa democrazia forzata dalla minoranza fosse un mezzo imprescindibile per la lotta del proletariato. Ma al giorno d'oggi è un ostacolo mostruoso che circonda, come un demone ingannevole, la ragione dell'umanità oppressa. I socialdemocratici pretendevano che questa democrazia avesse permesso agli operai di organizzarsi e di avvicinarsi sempre più al livello dell'uomo liberandosi dal loro destino degradante. Ciò è vero, ma è altrettanto vero che questo processo democratico è stato provocato non dalla bontà d'animo degli oppressori, bensì dalla volontà di liberarsi sempre più consapevole e attiva degli oppressi che ha obbligato gli altri ad allargare sempre di più la stretta dello strangolatore del capitalismo. Ed è anche vero che in questa lotta per la democrazia, i cui motivi erano di natura economica, la politica si è assimilata del tutto alla forma di vita politica della borghesia. Tanto avevamo potuto strappare dall'«umanesimo» dell'avversario dei risultati materiali, perché non avevamo riconosciuto questa pseu-

do-democrazia, quanto la rivoluzione aveva perso del suo carattere. Prima di aver capito ciò che si stava verificando, una specie di concubinato divoratore di forze e di volontà aveva legato gli operai a coloro i quali si erano attaccati un tempo come schiavi in rivolta. La tattica della borghesia, per mezzo della quale essa riesce a far passare per una concessione volontaria ciò che la forza di classe crescente dell'altra ha preso per costrizione, ha risposto perfettamente alle aspettative.

La conclusione è chiara: il partito socialdemocratico, nato dalla rivoluzione di classe consapevole del proletariato, è stato attrezzato delle forze di riscaldamento e di illuminazione dalla «democrazia» della borghesia. I cinque anni di sofferenza della guerra mondiale hanno portato una grande parte degli operai del mondo intero, che erano stati guidati dai partiti socialdemocratici verso le esigenze della piccola-borghesia, a riapprezzare la loro situazione di classe mimetizzata, hanno fatto loro capire che, se avessero voluto una vita davvero umana, la avrebbero ottenuta non attraverso rivolte che migliorano di volta in volta la loro paga, ma solamente attraverso la rivoluzione di classe alimentata dalla loro forza e dalla loro volontà.

Una nuova lotta tra oppressori e oppressi condotta con nuovi mezzi si è avuta durante la Rivoluzione d'ottobre russa. In questa lotta, il ruolo dirigente del partito socialdemocratico è stato preso dal partito comunista e la parola d'ordine della democrazia pronta a scendere a patti è stata sostituita sulla bandiera rossa da quella della dittatura del potere.

Questa lotta segna l'inizio della prima rivoluzione proletaria pura. È una lotta della minoranza contro la maggioranza, ma questa maggioranza non è quella della borghesia. La forza di questo campo così eterogeneo non deriva dagli oppressori che hanno capito la sua potenza, ma dagli oppressi ingannati dalle frasi della democrazia. Proprio per questo la via del partito comunista nell'insieme della lotta inghiottirà molte più vittime di quante ne aveva fatte la via del partito socialdemocratico. Il partito socialdemocratico doveva far fronte unicamente al capitalismo, che non difendeva altro che la sua pelle, mentre l'avversario più potente del campo operaio rivoluzionario del partito comunista si formava attraverso gli operai diventati piccolli-borghesi, i quali possedevano in teoria e in pratica le stesse armi degli operai che avanzavano con ostinazione. Apparentemente, dunque, questa lotta non si svolge tra oppressori e oppressi, ma soltanto tra l'ala destra e l'ala sinistra delle masse di questi ultimi. È una guerra fratricida, mentre il nemico unico e comune si organizza, sotto la protezione di una parte degli schiavi e in uno sforzo finale, per vincere uniformemente la classe operaia in preda a una lotta intestina. Se, tuttavia, cerchiamo il motivo di questa lotta fratricida, sappiamo che essa è causata, contrariamente a ciò di cui si lamentano i socialdemocratici, che ne vedono l'origine nell'atteggiamento del partito comunista che porta alla divisione dell'unità, dal tradimento dei socialdemocratici, dal sacrificio degli interessi della classe operaia per quelli del capitalismo. Si è verificata davvero una frattura nell'unità del proletariato. Ma questa scissione è stata provocata perché i socialdemocratici si sono trovati in un vicolo cieco, e non perché i comunisti si sono trovati su una falsa strada. La via del proletariato è la rivoluzione. Una parte degli operai, a dispetto di un basso livello di formazione, ha riconosciuto questa via e desidera percorrerla per raggiungere il proprio obiettivo. La

vittoria andrà a colui che possiede la verità dimostrabile. Una risposta univoca è stata data alle accuse del partito socialdemocratico dalla vittoria dei bolscevichi russi e dall'instaurazione, da noi, della dittatura proletaria. La democrazia borghese di Černov e di Ceretelli è morta di questa verità di classe e sulla stessa verità di classe dei bolscevichi si è costruito il comunismo di Lenin e di Trotsky. E questa prova della teoria mediante la pratica non è la possibilità particolare di un solo Paese e di un solo popolo. Essi costituiscono gli allori, in quanto iniziatori e vincitori esemplari, ma noi sappiamo che da una sorta di costrizione storica «il pericolo bolscevico è scoppiato in tutta Europa». Marx scrive nel suo manifesto comunista: «Classi dominanti, dovete temere una rivoluzione comunista», poiché: «Nell'ordine sociale, i proletari non hanno altro da perdere se non le loro catene. Ma in cambio, possono vincere il mondo intero.»

La valanga di fuoco della rivoluzione proletaria è partita dall'Est per incendiare il mondo di rosso, e oggi che abbiamo anticipato di un passo le classi operaie tedesca, inglese e italiana, la nostra volontà di cambiare il mondo si purifica ugualmente in questo fuoco.

Non c'è tregua.

Il partito socialdemocratico ha conquistato per il proletariato la possibilità di organizzarsi e, con questa forza che si è ritrovata, il partito comunista ha creato la base dell'obiettivo finale socialista, il comunismo economico. Questo lavoro creatore è un'attività rivoluzionaria nel senso più stretto del termine. La via che si apre passa attraverso le sue rovine. Il suo primo risultato produttivo è la dittatura del proletariato. Secondo lo sviluppo storico, la lotta di classe è inimmaginabile senza dittatura. La dittatura non è un obiettivo, ma il risultato di una progressione cosciente, che si è sempre innalzata come uno sbarramento indispensabile contro la reazione alle organizzazioni dell'avversario rinnovate costantemente. Da qui la paura delle classi in declino e dei partiti che hanno compiuto la loro missione di fronte alla dittatura delle nuove forze che avanzano. Noi, attivisti, non abbiamo dubbi sulla necessità della dittatura proletaria. Tuttavia, bisogna evidenziare da ora che, da un punto di vista opposto alla reazione, anche noi abbiamo la nostra opinione critica e militante su tutte le dittature e così anche su quelle del proletariato. Dato che, come ogni forma di potere instaurata nell'interesse personale (e ogni forma di potere è un tribunale autonomo – anche se protegge gli interessi apparentemente assoluti, non degli individui, ma di tutto un gruppo) anche questa è a doppio taglio e, di conseguenza, pericolosa. Essa nasce contro la reazione e, al termine di un certo periodo, diventa reazionaria rispetto alla rivoluzione. Noi apprezziamo, così, la dittatura contemporaneamente verso destra e verso sinistra. Verso la destra noi aspiriamo a rinforzare la critica per lottare con essa contro la reazione, verso la sinistra noi lottiamo contro di essa, con lo spirito militante richiesto dal progresso, per la rivoluzione individuale dell'umanità che ha ormai risolto i propri problemi economici e non deve più aiutare una classe.

La dittatura è necessaria. È il primo documento della forza e, allo stesso tempo, è essa che sacrifica la lotta del partito per la vita, e che la farà scendere nella tomba. Oggigiorno viviamo con la giovinezza di un partito nuovo, quello che vuole di più. È solo da questo partito che il proletariato attende oggi la direzione conveniente del

movimento economico e politico ed è unicamente questo movimento che potrà risolvere i problemi definitivi della questione economica. Fino a questo punto crediamo nella missione rivoluzionaria. Ciò nonostante, al di là del compimento di questo lavoro, noi siamo dell'avviso che questo partito, come tutti gli altri, passerà a una reazione «ragionevole» opposta alla rivoluzione. È una legge. Il partito socialdemocratico ha salvato il potere dello stato dalle mani di un sovrano regnante per porlo nelle mani della repubblica borghese; oggi giorno il partito comunista è chiamato ad anientare completamente questa stessa forma di potere e a creare al posto del parlamento irresponsabile i Consigli del proletariato.

Ciò che vogliamo sottolineare qui è che, in definitiva, al di là delle lotte economiche, anche quest'ultimo movimento fa la sua politica come movimento di partito per il potere del governo, affinché il suo ideale sovietico rappresenti anche dal punto di vista della rivoluzione un organo di potere che si deve trattenere non solo di fronte alla controrivoluzione di destra, ma anche di fronte alla rivoluzione di sinistra che vorrebbe sopravvivere. Le rivoluzioni sono fatte sempre da un popolo che prende coscienza per qualche istante, in questo lavoro i partiti, in quanto organi dirigenti, non si assumono e non possono compiere altro che l'organizzazione delle forze e la direzione delle forze organizzate. In questo senso essi sono essenziali e sono dei fattori attivi nella vita, ma al di fuori di questo cerchio, essi tendono a diventare passivi e a bloccare pericolosamente il progresso, dando vita a una soddisfazione generalizzata. Partendo da una base storica, affermiamo che come il partito socialdemocratico ha urlato l'alt agli operai oltre a un certo punto, al di là di un altro punto nei risultati, il partito comunista intonerà lo stesso grido verso l'umanità rivoluzionaria.

La rivoluzione dei partiti non è ancora la rivoluzione del desiderio di una grande vita universale. I partiti, anche quelli che vogliono di più, hanno degli interessi di potere, e, quando questi saranno maturi, vorranno, per una soddisfazione borghese, garantire i risultati della rivoluzione, – e la ricerca di questo equilibrio per godere di quei risultati significa la fine della vita dei partiti, la fine di una vita che inizia attraverso la rivolta dei rivoluzionari contro la dittatura e che muore per mezzo della creazione della dittatura contro la rivoluzione.

Al di là della rivoluzione speculativa dei partiti, il valore della vita risiede quindi nell'infinito della rivoluzione dell'esistenza.

Questa rivoluzione è quella della vita che diviene cosciente e lotta, oltre che per le lotte economiche e politiche, affinché l'uomo possa ritrovare se stesso.

E, con questa definizione del senso, noi andiamo oltre il comunismo considerato da molti come l'obiettivo finale, e che è la tappa più vicina allo sviluppo, il solo fondamento reale dell'ideale socialista, e noi mettiamo sulla nostra bandiera, che precede la rivoluzione, l'obiettivo finale, difficile a delimitare: l'uomo rinato nel suo animo. Noi non vogliamo ingannarci: la nostra azione rappresenta non la decomposizione delle forze concentrate in vista di creare il parterre economico, ma l'aiuto dato affinché queste forze siano destinate a esse stesse.

Che la rivoluzione della costrizione economica si imprima nel più profondo dell'animo sepolto, che, rianimandosi, farà accedere l'uomo nuovo al mondo!

Noi non vogliamo solo la sussistenza, ma la vita riconosciuta.

Nondimeno, per eseguire questo lavoro, c'è bisogno di una forza superiore alle parole d'ordine stimolanti del propagandista del partito. Questo metodo si indirizza, difatti, solo alle orecchie e agli occhi della folla o dell'individuo, nell'interesse di ciò che fa vivere il corpo, vale a dire lo stomaco. Il risultato di questo lavoro è direttamente visibile, poiché esso si manifesta per il 90% nel cambiamento dell'immagine esteriore del mondo. L'uomo che ci avrà incitato alla rivolta trasformerà il sistema economico e politico della società, se non ci sono altri mezzi, mediante il notevole sacrificio del suo sangue: l'ambiente intorno a lui sarà diverso, ma l'uomo stesso e i suoi rapporti verso gli altri rimarranno invariati, e più di una volta si impianteranno ancora di più nelle abitudini. Questi uomini sono stati inviati alla lotta, capiscono ciò che comanda loro la situazione di classe, ma con il cadavere del padre sulle spalle, con il figlio inutile tra le braccia, con tutte le pseudo-verità della morale borghese nello spirito diseducato, non potranno mai raggiungere l'obiettivo più importante: la vita che deve essere vissuta integralmente. Poiché non è il consiglio del vicino che guida l'uomo verso questa vita, ma il suo spirito divenuto cosciente, una costrizione interiore che ha sconvolto l'equilibrio imposto e che parte alla ricerca del proprio equilibrio. Desidera con tutto il suo essere di raggiungere questo obiettivo, sebbene sia consapevole di non poterci mai arrivare. Ma non si preoccupa, prepara l'azione. Perché sa che l'azione è l'unica a dare un senso alla vita e alla morte.

Dopo la rivoluzione economica sostenuta in modo univoco dal partito comunista, la preparazione di questa rivoluzione e il suo mantenimento costante, le maggiori esigenze da parte di tutti i partiti costituiscono il principale programma di lavoro del nostro gruppo di attivisti.

Non basta lottare per liberare il corpo dal giogo, un'altra lotta deve essere intrapresa allo stesso tempo per la liberazione dello spirito anch'esso oppresso dal giogo.

Ma così come la situazione economica dei nostri giorni non può essere trasformata in un sistema socialista, basato sul principio dell'uguale partecipazione all'obbligo del lavoro e ai beni, se non tramite la completa demolizione del sistema sociale capitalista borghese, l'uomo liberato economicamente non può arrivare alla propria e completa liberazione se non con la distruzione totale della morale borghese d'oggi-giorno e con l'edificazione della morale antiborghese.

Riconoscendo questa verità, noi abbiamo analizzato la storia e ci risulta evidente come la necessità della vita perfetta richieda l'organizzazione di una forza d'azione più profonda. Su questo punto, la ricerca scientifica, la letteratura, le belle arti, la musica e anche le arti ideologiche chiedono di prendere posto separatamente o insieme tra i preparatori della rivoluzione. Molti, tendenzialmente, potrebbero con facilità interpretare male il mio modo di concepire questo pensiero semplicemente perché non hanno riconosciuto l'efficacia dell'arte. E questi signori possono facilmente formare un campo intorno a sé per negare la forza rivoluzionaria dell'arte e la sua missione, che è quella di creare l'uomo nuovo. Ma noi, su una base storica, non replichiamo che l'appoggio più solido del sistema sociale borghese sia stata l'arte dei venduti senza spina dorsale. Quest'arte ha introdotto nella psiche dello schiavo moderno la morale inumana della classe degli sfruttati, l'ha messo sotto il giogo per un salario di fame che l'ha trascinato nel militarismo. E questo è vero, poiché ne abbia-

mo visto e ne vediamo l'esempio pratico, milioni si sono serviti di quest'arte come di un narcotico contro le sofferenze della vita e continuano a servirsene ancora oggi. Ma se è vero che l'arte per l'arte ha la forza di far regredire la rivoluzione, l'arte ideologica ha la forza di portare alla rivoluzione. Per giustificare questa verità, è doveroso un esempio che, anche se imperfetto, può presentare un risultato – e anche in questo senso volgiamo il nostro sguardo sulla Russia.

Di fronte ai nostri nemici possiamo porre a pieno diritto la domanda: nell'oppressione generale dell'uomo, perché la rivoluzione è scoppiata per la prima volta proprio in Russia? La guerra mondiale aveva divorato tutti i popoli con la stessa ingordigia, quindi perché non sono state le masse nel loro insieme più civilizzate dei tedeschi, degli inglesi, degli italiani o dei francesi che hanno dichiarato per prime che bisognava fermare questi giochi crudeli? Erano pochi quelli che credevano seriamente al passaggio inevitabile della guerra mondiale in rivoluzione mondiale ed essi attendevano la salvezza proveniente da Ovest, e, un giorno, la notizia che i primi roghi della rivoluzione si erano accesi a Est ha percorso il mondo.

Sappiamo che in Russia la situazione degli operai non era relativamente peggiore di quella degli operai degli altri stati che avevano partecipato alla guerra. (Il buono e il cattivo sono sempre interpretati in modo relativo: si misurano attraverso la coscienza di quello che subisce l'uno o l'altro.) Le motivazioni della volontà tesa contro l'ordine di morte devono quindi essere ricercati al di là della costrizione economica reale, da qualche altra parte. Noi vediamo nella rivoluzione russa il fuoco che si accende nell'animo di una parte del popolo sofferente. Questa rivoluzione è la certezza della presa di coscienza dell'uomo. La nascita di questa rivoluzione non è altro che l'esplosione in una forma materiale della rivoluzione morale che si era avuta negli animi. Che ciò sarebbe potuto accadere parimenti in un altro Paese (poiché apparentemente tutti i Paesi occidentali sono culturalmente più evoluti della Russia), è un ragionamento contro il quale è inutile argomentare – perché il fatto è che ciò non è accaduto. E sarebbe stato inutile se Lenin e Trotsky fossero venuti da noi invece che in Russia. Si può fare solo una rivolta, la rivoluzione si nutre delle radici impiantate in profondità. Che cosa sarebbe diventata senza Lenin e Trotsky la rivoluzione, che sarebbe scoppiata sicuramente anche senza di loro? Molto probabilmente nient'altro che una tragica sconfitta, dato che essi sono lo spirito di questo desiderio di vita e sono stati gli organizzatori della demolizione e dell'edificazione dell'anarchia, non ancora matura per l'anarchismo. Essi non rappresentano l'inizio della rivoluzione, bensì la sua messa in atto. Prima di loro, un enorme lavoro era già stato fatto e, per decine di anni, gli operai più laboriosi della costruzione delle fondamenta sono stati gli artisti russi.

Basti pensare che dal nichilismo di Turgenev all'umanesimo socialista di Gor'kij, e come risultato fisico del lavoro di tutta una serie di scrittori, noi vedremo partire verso la rivoluzione, attraverso il terrore individuale e i suicidi disperati, lo studente fanatico e l'operaio della città che non possono più sopportare il giogo, scatenati fuori dal «sistema» sociale borghese attraverso le opere ideologiche di questi scrittori. Una simile trasformazione della vita morale non si è potuta dimostrare fino ad ora in nessun popolo occidentale. La cultura occidentale è la cultura di classe ir-

responsabile del mondo. Mentre in Occidente il fondamento dell'obiettivo dell'arte si limitava a rendere le forme alla moda, in Oriente ogni essere un po' dotato ignorava completamente l'eleganza delle forme e rifiutava lo stile e l'estetica per mirare al messaggio. Il risultato è palestinese.

Mentre da un lato gli animi contaminati dalla cosiddetta arte si intorpidivano sempre più nell'impossibilità sotto l'effetto delle frottole della borghesia tendenziosa, dall'altra, l'arte, giustamente, rendeva dei veri rivoluzionari gli uomini che si dimezzavano sotto l'oppressione del capitalismo.

Quindi il fatto che la rivoluzione del proletariato sia partita da Est e non da Ovest e che si mantiene con una vittoria che mette in effervescenza il mondo intero si spiega innanzitutto da un punto di vista psicologico. Il motivo e lo sviluppo totale delle forze di mantenimento non sono dovuti soltanto agli interessi economici ben compresi, ma in modo ben più importante e più netto alla rivoluzione morale che si è svolta nell'animo russo. E proprio per questo noi non abbiamo alcun dubbio sul consolidamento della Rivoluzione russa. Poiché sappiamo che le forze che si sono concentrate nella rivoluzione per il cambiamento economico e politico dell'ordine sociale si decentralizzeranno nella rivoluzione dopo aver raggiunto quest'obiettivo per l'individuo collettivo, il quale si posizionerà al di sotto di ogni sistema statale.

Vediamo tutt'altro nel futuro della rivoluzione quasi esclusivamente economica degli altri Paesi, la quale è esplosa in seguito ai risultati della Rivoluzione russa.

Queste rivoluzioni hanno un carattere puramente economico e politico e sono delle variazioni del grande slancio russo. Queste rivoluzioni sono caotiche nel loro presente e possono restare in equilibrio più facilmente di quella dei russi, che ha una base prevalentemente psichica. A sostegno di ciò abbiamo pure un esempio. E Kautsky pontifica bene quando dice che il bolscevismo non ha motivo di essere etico, perché rappresenta la minoranza del proletariato, e ha indirizzato con forza a proprio favore il potere dominante non perché classe, ma perché parte di questa classe. È un dato di fatto che abbia estorto il potere e con ciò ha dimostrato di detenere la forza; questa forza non sempre deriva dalla quantità degli animi, ma, a volte, come ora, si forma dalla somma qualitativa della volontà e della coscienza. Questa volontà e questa coscienza, del tutto abbandonate durante il periodo più feroce della guerra mondiale, sono riuscite a disgregare un potere forgiato da secoli e a ricondurlo là dove comincia il loro potere. Fatta eccezione per qualche predicatore fanatico, in quale Paese belligerante si è manifestata questa forza che esisteva fisicamente e innegabilmente in tutto il mondo?

Vediamo, dunque, che la trasformazione del mondo non ha solamente dei motivi economici. Questo fuoco la nutre materialmente e dà anche un risultato che può essere utilizzato nel tempo, ma esiste un altro fattore morale, l'uomo rivoluzionario.

Quelli che sono lavorati dalla scienza e dall'arte.

Quelli che si sono staccati da tutto e cercano se stessi.

L'individuo collettivo.

Ed è ormai incontestabile che, nella rivoluzione mondiale che è esplosa e non si può fermare, quelli che si batteranno più a lungo, nel senso pratico, saranno i gruppi del popolo che hanno nel loro animo la più grande forza rivoluzionaria. La pro-

spettiva di tali fuochisti della locomotiva della storia è molto limitata in Ungheria. Conosciamo lo sfondo di questo sconforto. E proprio per questo non è assurdo agli occhi dei pensatori che l'attivismo, che, partendo da Marx, considera inaccessibile l'obiettivo finale, pretenda che il comunismo sia il più importante di ogni risultato reale, ma parallelamente a questa lotta ne intraprenda un'altra per l'individuo collettivo, nel quale vede il garante della rivoluzione permanente. Non siamo dei saggi, ma dei creatori che capiscono la vita, e perciò la manifestazione della nostra ragione e dei nostri sentimenti è l'arte. Sulla base della divisione pratica del lavoro al servizio della rivoluzione, da parte nostra, noi giudichiamo la nostra arte il mezzo più efficace nel grande combattimento e crediamo che questa nuova arte forgerà un uomo nuovo, così come crediamo nella forza rivoluzionaria dell'arte russa impegnata che è diventata realtà.

E noi non siamo soli.

Oltre al pacifismo del buonuomo di un Henri Barbusse e di un Romain Rolland (di cui noi non abbiamo alcun motivo di mettere in dubbio la buona fede, ma di cui bisogna condannare solo l'infangarsi nell'umanesimo e l'incomprensione del cambiamento del mondo, posizione superata che esercita sulla rivoluzione una passività molto nociva), il movimento degli artisti attivisti ha preso il via intorno allo scrittore francese Henri Guilbeaux, condannato a morte ma messosi in salvo in Svizzera, e al tedesco Franz Pfemfert, imprigionato durante i primi movimenti di Spartaco.

Presto o già in ritardo? Ci sono di quelli che, sotto la maschera della serietà, dicono contro di noi l'una o l'altra cosa. Ed entrambi hanno ragione, l'uno dal punto di vista della controrivoluzione, l'altro dal punto di vista della rivoluzione.

I nostri critici, però, non si sono accorti di una cosa, e cioè che dietro di noi e prima della rivoluzione ormai autocosciente, la comparsa delle diverse correnti artistiche (futurismo, cubismo, espressionismo, simultaneismo) si è già mostrata come una rivoluzione anarchica, inconscia.

Essi sono solo distruttivi dei loro sentimenti, allo stesso tempo in cui noi stiamo distruggendo le nostre menti, stiamo posando le fondamenta per la costruzione di opportunità. Essi non hanno altro che il perché, noi abbiamo già il nostro dove.

Essi si sentiranno male e non sopporteranno lo squallore nelle paludi della società borghese, noi, invece, abbiamo già trovato, prendendo coscienza, la strada che ci porta alla vita.

Il mondo malridotto non può essere spinto sui binari di una nuova vita se non tramite la rivoluzione di classe della dittatura del proletariato. Il crollo del sistema produttivo capitalista della borghesia può essere cambiato solamente dal comunismo. Il parlamento di classe irresponsabile non può essere seguito che dalla Repubblica dei Consigli dei lavoratori, prima tappa della comunità degli uomini che sono diventati coscienti, dell'individuo collettivo che nega ogni forma statale e vive nella rivoluzione permanente. Poiché la vita più completa è l'azione.

Il gruppo degli attivisti, ancora poco numeroso ai giorni nostri, vuole porre l'accento sul fatto che il suo obiettivo, immune da ogni deviazione, consiste nel rendere cosciente la rivoluzione e di mantenerne lo slancio. Per raggiungere quest'obiettivo, a nostro avviso, i mezzi che agiscono con efficacia e più in profondità sono la ricerca

scientifica e la nuova arte impegnata, le quali, sebbene l'uno o l'altro partito abbiano stroncato la rivoluzione nel proprio interesse personale, sono state le prime a proclamare: Viva la rivoluzione!

(Traduzione propria)

NOTE

- ¹ Per un approfondimento vedi G. C. Kálmán, *Elharcok és Arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Balassi Kiadó, Budapest 2008.
- ² P. Deréky, *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur 1915–1930*, Argumentum Kiadó, Budapest 1999), p. 31.
- ³ G. Cavaglià, *Arte e avanguardia ungherese*. In AA. VV. *L'Ungheria e l'Europa*, a cura di Katie Roggero, Péter Sárközy e Gianni Vattimo. Quaderni di storia della critica delle poetiche, 20. Bulzoni Editori, Roma 1996, p. 159.
- ⁴ È evidente l'influenza della teoria sull' *Übermensch* (superuomo) di Nietzsche.
- ⁵ L'articolo di Kassák, *Kiáltvány a művészetért* (Proclama per l'arte), «Ma», 1918, 1° numero speciale, presenta i presupposti ideologici della sua aspirazione all'individuo collettivo/uomo nuovo e del distacco della sua morale da ogni partito.
- ⁶ L. Kassák, *Aktivizmus*, discorso tenuto il 20 febbraio 1919, pubblicato in «Ma», IV/4, il 10 aprile 1919.
- ⁷ P. Deréky, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Argumentum Kiadó, Budapest 1992, p. 42.
- ⁸ F. Csaplár, *Magam törvénye szerint. Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajosról*, Petőfi Irodalmi Múzeum és Műszák Közművelődési Kiadó, Budapest 1987, p. 156.
- ⁹ «Ma» IV. 1919. 4, 46–51. In *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, cit., p. 65.
- ¹⁰ Nella poesia del 1915 *Az Örömhöz* Kassák sembra parlare proprio come il fondatore di una religione o un profeta, il quale ha cominciato a guidare i proletari di tutto il mondo con l'aiuto della tecnica nella terra promessa del benessere e della cultura.
- ¹¹ J. Szabó, *A magyar aktivizmus története*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1972, p. 52.
- ¹² *Ivi*.
- ¹³ «Ma» IV/7, 15 giugno 1919, pp. 146–148.
- ¹⁴ É. Forgács, *Du gibst uns zu essen und deswegen kämpfen wir gegen dich*, in L. Kassák, *Botschafter der Avantgarde 1915–1927*, Literaturmuseum Petőfi – Kassák Museum, Budapest 2011, p. 31.

L'apertura degli archivi dei servizi segreti del passato regime comunista ungherese

e i suoi effetti su due scrittori rappresentativi
del panorama letterario magiario del 1995–2015:
Péter Esterházy e András Forgách

ELEONORA PAPP

LICEO LAURA BASSI DI BOLOGNA

L'UNGHERIA È UN PAESE CHE HA SUBITO PESANTI TRAVERSIE NEL CORSO DELLA SUA STORIA E GLI ABITANTI MAGIARI HANNO DOVUTO SUPERARE SENSIBILI PROVE, GRANDI DOLORI, MA DA UN PUNTO DI VISTA DELLA STORIA PSICOLOGICA E SOCIOLOGICA L'UNGHERIA È UN PAESE CHE OFFRE UN RICCO MATERIALE DI STUDIO, UN MATERIALE DI CUI MOLTI NON AVEVANO LA BENCHÉ MINIMA CONSAPEVOLEZZA.

DOPO CHE SONO STATI APERTI GLI ARCHIVI, SONO VISIBILI QUESTI DOSSIER RIGUARDANTI GLI INFORMATORI E LE LORO INDAGINI E NE RISULTA UNA PROBLEMATICITÀ PER L'INTERA SOCIETÀ MAGIARA CHE PORTA SU DI SÉ I SEGNI DI LUNGHE DITTATURE ED È RESPONSABILE ANCHE DI AVER IMBOCCATO LA STRADA DI UN REGIME ILLIBERALE E AUTORITARIO. PURTROPPO, LA NAZIONE PRIMA O POI DOVRÀ PRENDERE ATTO DI QUELLO CHE È AVVENUTO E FARE I CONTI CON QUESTA DOLOROSA FERITA INFERTA AL POTERE INTERNO.

In genere non si riesce a provare molta simpatia e comprensione per queste persone, qualsiasi siano state le motivazioni alla base di queste «scelte» che hanno compiuto nel momento in cui si sono trasformati in delatori o semplicemente in informatori.

Nel 1956 era scoppiata una rivolta che aveva dato l'impressione di essere stata spontanea, ma invece di durare pochi giorni durò parecchi mesi, mentre gli ungheresi aspettavano che le potenze occidentali intervenissero in loro aiuto, cosa che non avvenne per la crisi di Suez: tutti gli Stati erano impegnati nella corsa per il petrolio.

Gli stessi servizi segreti comunisti non avevano capito quello che bolliva in pentola, quindi dopo il 1956, dopo le purghe e le repressioni, ci si era trovati di fronte ad un paese che non aveva voglia di obbedire e, benché Kádár avesse detto *chi non è contro di noi è con noi*, sul paese si riversò una ramificazione capillare di controlli. Possiamo quindi dire che da una parte esistevano servizi segreti effettivi che

erano in vigore, lo sono ancora e lo saranno anche in futuro, ma dall'altra parte sussisteva anche una ramificazione molto capillare di agenti reclutati per spiare i propri colleghi di lavoro, la stessa propria famiglia per dare anche informazioni su personalità, associazioni e partiti all'estero.

Se leggiamo questi resoconti ci balza all'occhio soprattutto il fatto che le relazioni comunicano informazioni che il regime, se fosse stato interessato, si sarebbe potuto procurare anche da solo. Sappiamo che, in caso di necessità, telefonate e posta venivano controllate, quindi era inutile pagare o ricattare un informatore che dicesse allo Stato chi avesse scritto a un certo conoscente o che cosa avesse scritto.

Negli anni dopo la Seconda guerra mondiale fino alla caduta del regime comunista si è svolta una fitta rete di sorveglianza di cui però non si è persa affatto traccia. Il materiale è ancora depositato negli archivi e costituirà senz'altro una fonte di ricerca per gli studiosi che ci metteranno le mani senza tuttavia colpire i diretti interessati. Lasciamo che i morti seppelliscano i morti in un momento così drammatico, tuttavia permane ed è in atto questa ricerca dei fili conduttori di esperienze, uniche nel loro genere, di persone, dolorosamente colpevoli, esperienze in cui non sempre la differenza tra vittima e carnefice è evidente. È chiaro che ci sono vittime e carnefici, ma le vittime comprendono anche una parte dei carnefici vista l'estensione del fenomeno di sorveglianza messa in atto dal governo tramite la polizia segreta.

Su questo fenomeno di sorveglianza ci documentano gli scrittori Péter Esterházy con *L'edizione corretta di Harmonia caelestis* (in ungherese *Javított Kiadás meléklet a Harmonia caelestishez*) del 2002 e András Forgách, autore nel 2015 del libro *Élő kötet nem marad* (tradotto in italiano con il titolo *Gli atti di mia madre*).

Un giorno per caso a questi autori viene detto che i genitori adorati erano implicati in un'attività di spionaggio.

L'EDIZIONE CORRETTA DI HARMONIA CAELESTIS
DI PÉTER ESTERHÁZY

Péter Esterházy, scrittore di spicco non solo nella costellazione letteraria magiara, ma anche europea, ha completato la stesura definitiva del suo romanzo *Harmonia Caelestis*. È desideroso di fare qualche ritocco, fare qualche aggiunta, non si sa bene. Si rivolge a K. (non meglio menzionato) per prendere visione degli incartamenti della polizia segreta, per vedere se ci sia qualche documento che lo riguarda personalmente o che riguardi incidentalmente, eventualmente la sua famiglia. In quel momento preciso tutta la popolazione ungherese pensa di aver avuto alle costole metà della polizia segreta, Esterházy invece ottimisticamente presume di non trovare nulla sul suo conto. Chi avrebbe potuto dare un'occhiata anche sul conto della sua illustre famiglia, chissà! Passa del tempo, poi viene ricevuto da un alto funzionario, si sente un po' a disagio perché pensa che sul suo conto ci sia poca roba. Esterházy pensa che il funzionario, persona importante, sia imbarazzato per il fatto di trovarsi di fronte a lui, una persona altrettanto importante, uno scrittore di chiara fama, ma le cose prendono una strana piega. Il funzionario, presi i documenti, glieli spinge

davanti. Lo scrittore si rende immediatamente conto di che cosa significhi: suo padre, l'eroe di *Harmonia Caelestis*, era un informatore della polizia, in gergo comune una spia. Seguono le considerazioni di Esterházy che parla della sua vita mentre sfoglia i dossier, esistenza a cui faceva da contraltare la sua vita di scrittore, chiamato per conferenze e serate in Ungheria e all'estero. La grafica del libro (come dovrei chiamarlo: diario? impressioni su un evento tragico, resoconto?) si spiega in questo modo: in rosso vengono scritte le annotazioni ufficiali degli agenti mentre in nero vengono redatte le riflessioni dello scrittore. Il padre, il conte Esterházy, l'incaricato segreto dal nome di copertina Csanádi «è degno di fiducia, è stato controllato»¹.

Lo scrittore cerca di mettere in luce i momenti iniziali di scoraggiamento e di stupore che lo stavano attanagliando. Si dà delle giustificazioni²:

3 febbraio 2000, giovedì

«A letto, all'1.45 di notte. Tengo costantemente il quaderno a portata di mano, perché c'è sempre il pericolo che mi venga in mente qualcosa. Sebbene oggi La giornata è volata via così, con un nulla di fatto. Evidentemente mi difendo. La prima reazione delle mie cellule è quella di catapultarsi da un estremo all'altro: è una bagatella, una cosa da niente, lo hanno costretto, l'ha fatto, non ha mai fatto male a nessuno, li guardava dall'alto in basso senza lasciarsi abbindolare, scagli la prima pietra colui che ecc.

In realtà Esterházy trova sempre molte persone in fila per visionare i dossier. È difficile accedere agli incartamenti. Sembra quasi che i diritti degli informatori siano più importanti dei diritti umani di coloro che hanno subito vessazioni o soprusi. Lo scrittore sa di essere un privilegiato per essere riuscito ad arrivare ai dossier³:

Quelli che se la prendono con l'Istituto hanno ragione. Se è difficile o complicato accedere agli incartamenti, se i diritti umani e personali degli informatori sono quasi più importanti di quelli delle persone osservate e umiliate, vuol dire che la democrazia è in pericolo. Perché così si conservano la paura e la rabbia, si creano frustrazioni. L'uomo frustrato è indifeso di fronte alla demagogia, che contiene giusto quel tanto di verità che basta a stimolare la paura e la rabbia. Nemmeno io sarei riuscito ad accedere agli incartamenti, se non mi trovassi in una situazione privilegiata. È vero che in questo caso potrei vivere tranquillo Avevo fatto tanti bei progetti per i prossimi dieci anni. Adesso saranno quei dieci anni a progettare me; senza dubbio sarà emozionante.

Poi, finalmente, Esterházy inizia la lettura del primo rapporto. La grafia dello scrivente è proprio quella del padre⁴:

Il primo Rapporto è a pagina 29. In alto a destra: consegnato da: «Csanádi»; ricevuto da: ten. Varga. Data: 2.III. 1957

Quanto mi addolora, come una pugnalata, vedere la sua grafia che amo tanto. E di cui ero (sono) orgoglioso. Del padrone di questa grafia riescivo a pensare tutto il bene possibile. g Comincio a copiarla, lascio che mi entri dentro la mano, che vi entrino le parole. Una volta copio Ottlik, un'altra volta qualcosa del genere, mi muovo lungo un'ampia scala.

Più avanti si legge un report su un individuo non noto e su R. L., T. e Sz. che hanno preso parte ad alcuni avvenimenti a Budapest. In realtà si scopre che Sz. è fuggito in Occidente e probabilmente anche gli altri hanno fatto lo stesso.

I risultati di Csanádi vengono definiti «ottimi» però, poco dopo, si osserva che danno scarsi risultati. Eppure, gli è stato inculcato di essere più preciso. Lo scrittore ragiona sul termine «inculcato» e a ogni considerazione reagisce in modo discordante⁵:

Dunque, si tengono degli incontri. Gli è stato inculcato: magari significasse che lo hanno malmenato! Perché da un lato, per dirla in parole povere, se l'è meritato [che cretinata è mai questa?! Lo hanno malmenato, per cui è diventato una spia, merita di essere malmenato?! Il che aumenta la sua disponibilità a fare la spia, per cui merita di essere ancora più violentemente malmenato! <Non è poi una tale cretinata>], e dall'altro tutto ciò è talmente eroico! O magari gli hanno soltanto riempito la testa delle loro idiozie, mentre tutta quella merda entrava pian piano nel suo bel cervello... g

E comincia ad essere consapevole di vivere una doppia vita, quella che si svolge durante la lettura e la copiatura delle relazioni e quella che riguarda la sua vita privata di autore impegnato nella revisione del suo romanzo⁶:

Ore 12.32. Adesso smetto. Per analogia con: mi sono consumato le gambe a forza di pedalare – mi sono consumato le mani. (Ho consumato mio padre). Nel pomeriggio devo recarmi in diversi posti, mi mostrerò sereno e cordiale dappertutto, in conformità al mio modo di essere, e sarò lieto di incontrarmi con delle brave persone.

La correzione di *Harmonia caelestis*, le letture dei brani con i collaboratori proseguono, mentre frasi e molte situazioni assumono connotazioni nuove.

Un affetto filiale lo spinge a riflettere sul «quando» della pubblicazione del futuro testo di correzione di *Harmonia caelestis*⁷:

Sarebbe bene non pubblicare subito questa roba. Lascerei un po' di vantaggio a mio padre, gli offrirei una scorciatoia, magari ci sarà altra gente che si affeziona a lui, e allora che gli vogliano bene per un altro po' di tempo, in ogni parte del mondo, che provino compassione per lui, lo piangano, lo rispettino. Lasciamogli un po' di tempo. Prima che si mettano a sputargli addosso. G [g] [Vengo travolto da una crisi di pianto incredibilmente violenta, che mi fa tremare tutto – ridicolo: mi piego allontanandomi in fretta dal tavolo, per non inzaccherare il quaderno –, è da parecchio, dev'essere proprio da parecchio che non vedo questo testo, me l'ero quasi dimenticato e adesso, come dopo un brusco risveglio mattutino: no, non ho sognato, è tutto vero, tutto. Sono scosso a lungo dai singhiozzi. Adesso tocca a me grondare lacrime.]

Lo scrittore si rende conto che il padre, l'informatore Csanádi, ha raggiunto le persone che gli venivano indicate, per stilare le sue relazioni inconsistenti. Ha scritto cose molto generiche. Péter Esterházy sottolinea due osservazioni opposte, una, quella che vorrebbe fosse la verità⁸:

Visto così, Papi ha l'aspetto di un pupazzo. Come se attaccasse discorso con qualcuno solo per poter scrivere questi miseri rapporti, che hanno una consistenza di poche righe e sono miseri anche nel senso che sono inconsistenti. O piccini. Niente.

Poi lo scrittore ragiona sul significato dei fatti e ci comunica quanto segue⁹:

Non sono niente. [Un rapporto non è mai inconsistente. Non si limita mai a non dire niente. Dice qualcosa anche se è vuoto. – Più di venticinque anni fa, nella Novella spionistica, scrissi, senza rendermi conto di averci azzeccato in pieno: «Quel che contiene il rapporto è un fatto secondario. L'importante è che c'è. La c'essenza.

Forse conosci il detto: anche una gallina c'èca riesce a trovare un seme». – Rivedendo le bozze, ho dovuto correggere tre volte gallina cieca in c'èca.]

I referenti si lamentano perché i resoconti di Csanádi sono brevi e privi di contenuto, le persone non sono mai in casa, oppure non accoglievano i suoi inviti ad andarli a trovare.

Nell'aprile del 1958 l'agente ha ancora bisogno di essere istruito. Si era infatti informato su come J. K. pensasse alle dimissioni di Bulganin e dell'arrivo di Chruscëv¹⁰:

È un mondo degno di fiducia in cui ci si raccapezza bene, leggo su un foglietto ingiallito qual è il compito da eseguire, cosa bisogna fare, e da quello seguente vedo che è stato fatto. Siamo andati di nuovo a Budaörs, non si trova a due passi dal Római. Ho domandato a J. K. che cosa ne pensa del fatto che Bulganin si è dimesso e che Chruscëv è diventato primo ministro sovietico.

Aveva ricevuto questa risposta¹¹:

si è scoperto che il pomeriggio successivo agli eventi non era ancora a conoscenza dei fatti. Quando gli ho fatto notare che questo mi sorprende, mi ha spiegato che la politica non lo interessava, e che la sua massima ambizione era quella di allevare i suoi figli come si deve.

Csanádi sembra occuparsi soprattutto di problemi familiari.

Spesso le osservazioni di Csanádi sono superficiali, anche se interessanti¹²:

Valutazione: ha preparato un buon rapporto, anche se nel frattempo abbiamo potuto procurarci le stesse informazioni anche altrove. Però è prezioso, poiché vediamo che l'agente dimostra una certa dose di buona volontà nei confronti del suo lavoro.

A quel punto, osserva Péter Esterházy, il vecchio conte si è arreso¹³:

Forse questo è l'attimo in cui si è dato per vinto.

Sono incredibili i compiti affidati a Csanádi. Sa riferire le opinioni degli «spiat» sugli eventi in Francia, in Medio ed Estremo Oriente. Le risposte che ottiene sono prive di qualsiasi interesse. Se non si trattasse di fatti così drammatici, verrebbe da ridere su un resoconto di Csanádi del 13 ottobre del 1958 sulle elezioni comunali¹⁴:

13.X.1958

Ho ricevuto il compito di indagare sugli umori della gente in merito alle elezioni. Nei dintorni della mia abitazione ho parlato con Gy. B e col giardiniere FT, tuttavia nessuno dei due era informato né della riunione per la nomina dei candidati, né dei candidati da eleggere. Inoltre, T. ha aggiunto che la cosa non lo interessa particolarmente, perché a lui piace soltanto fare il suo lavoro, non gli piace occuparsi di politica,

Osservazione: parlando con l'agente durante il nostro incontro, lui mi racconta che non va da nessuna parte. Non sa come spiegare a sua moglie dove va e perché la lascia sola con quattro bambini. [...]

Valutazione: utilizzabile come rapporto sugli umori della gente, sebbene scarso anche in questo senso. Non occorre prendere provvedimenti. Compito: deve indurre la gente a parlare delle elezioni, partecipare alle riunioni per la nomina dei candidati, e poi presentare rapporto su tutto ciò.

Pochi giorni dopo Csanádi va a trovare la zia E. S. per parlare anche a lei delle elezioni e questa crede che si parli dell'elezione del pontefice¹⁵:

Secondo il rapporto del 28 è andato a trovare zia E.S., ho motivato [!] la mia visita col fatto che, trovandomi a Pomáz, ero venuto a darle notizie dei miei bambini, mille cartucce!, poi ha toccato l'argomento delle elezioni che lei ha associato con l'elezione del papa, osservando che regnava la massima incertezza riguardo alla persona del nuovo pontefice. Ih ih, è chiaro che sulle elezioni del Consiglio zia E. non aveva niente da dire.

Ad ogni modo i resoconti di Csanádi continuano ad essere inconsistenti e lacunosi.

La fine della lettura del primo dossier (di colore roseo) si chiude con le parole tormentate dello scrittore che pensa a come suo padre abbia potuto ridursi a divenire un informatore. Il suo subconscio si inserisce e tende a scusarlo¹⁶:

Man mano che leggo questi rapporti grigi e uniformi, mi difendo (di nuovo) minimizzando. Mi dico che questa roba non è un etwas, non è niente di speciale. Lo hanno spaventato volgarmente, magari l'hanno addirittura picchiato – effetto Csurka –, ha firmato, punto e basta, correvano tempi schifosi, cosa gli restava da fare con quattro bambini, nel suo caso la sopravvivenza era obbligatoria. E poi la storia dell'uomo è fatta così: omicidi, menzogne, tradimenti. D'accordo, può darsi che il tuo fater non fosse una spia, però ha tradito tua madre per decenni, certe volte non si sciacquava nemmeno, le strisciava accanto, addosso, così com'era, da un letto all'altro. Eccetera.

Ma le attenuanti non sortiscono l'effetto voluto. La coscienza di Péter Esterházy si ribella: spia non si diventa per obbligo¹⁷:

Non è così. Non si era obbligati a diventare agenti. Non esiste assoluzione. Né io vorrei assolverlo. In un certo senso mi dispiacerebbe addirittura.

Lo scrittore sconvolto ricorda una conversazione su Csurka, di cui si scoprì che era stato un delatore¹⁸:

A suo tempo parlammo del caso di Csurka. (Di nuovo Cioran: anche mio padre è diventato un caso, era mio padre, è diventato un caso). Lasciò che lo insultassi, con aria consenziente. Non ricordo nulla di sospetto, nessun segno di paura, non sembrava affatto intimorito. Né allora né mai. Un bambino si accorgerebbe immediatamente di una reazione simile, anzi, l'imparerebbe a sua volta. Ogni tanto ci redarguiva infastidito: questo non è un argomento da trattare al telefono. Noi lo zittivamo presuntuosi, non fare il saputello, vecchio, i tempi sono cambiati. In questi casi storciva la bocca con una (certa) aria di superiorità, cosa ne potevamo sapere noialtri (come a dire: piccoli stronzi). E adesso ecco qua, letteralmente: cosa ne sapevamo noialtri.

Il secondo dossier, di colore marrone lucido, parla sempre poco dei commenti personali del padre di Péter Esterházy. A volte il rosso prima era usato solo per separare gli aspetti riguardanti le delazioni e i commenti del padre o dell'ufficiale referente o destinatario.

L'autore continua ad essere scisso in due parti e ne soffre, è una sofferenza che assume aspetti diversi.

Lo scrittore vuole ritardare la comunicazione del tradimento del padre e lasciargli ancora un po' di gloria acquisita con *Harmonia Caelestis*¹⁹:

Concederei a mio padre un altro po' di gloria e a me stesso un altro po' di tempo. Poi mi dico: non puoi farlo, non dimenticare che tu non sei Dio. [Effettivamente]. <Effettivamente>.

Poi l'autore si irrita anche per il populismo di stato che insiste sulle sofferenze provocate dai delatori e dalle loro «guide». L'autore fa l'amara constatazione che molti di loro, di coloro che sono al potere, si sono «ingrassati» a causa di quella attività peccaminosa²⁰:

20 febbraio 2000, domenica

Sento adesso, alla trasmissione radiofonica mattutina, che suscita indignazione il fatto di non poter conoscere i dossier A [di affiliazione] e L [di lavoro] degli affiliati alla rete, giacché può darsi che coloro che li hanno redatti debbano le loro grasse posizioni di oggi proprio ai rapporti di ieri, mentre coloro sui quali hanno fatto rapporto hanno avuto la vita spezzata e rovinata; più o meno così. (Com'è disgustoso, in linea di massima, questo programma, prevenuto, bugiardo, subdolo- proprio perché usano sofferenze umane autentiche per fare della demagogia -, e quanto mi risulta sgradevole, stavolta, trovarmi completamente d'accordo con loro. Be', anche questa gente avrà di che riempirsi la bocca).

Poi segue un'amara riflessione che in qualche modo concorre ad attenuare la colpa del padre²¹:

È vero che mio padre non ha raggiunto nessuna posizione, ha vissuto l'eroica vita quotidiana di un padre di quattro figli, però non posso dirmi certo che i rapporti non abbiano causato danni. Hanno causato danni. Sono stati dannosi senz'altro, non potevano non esserlo.

L'autore si sposta a Berlino per promuovere e correggere *Harmonia Caelestis* e le sue considerazioni si spostano sui figli dei nazisti che hanno scritto dei tradimenti dei padri.

Errando qua e là nei ricordi, nelle meditazioni espresse anche da altri scrittori e anche da lui stesso in altre opere si giunge a una personale amarissima conclusione (momentanea) e Péter si rivolge al padre, dicendo²²:

Papà, pian piano non riesco più a considerarti una persona reale. Mi sembra uscito da un romanzo, da un romanzo scadente (di merda).

Rientrato in Ungheria torna alla disamina dei documenti che partono dal 1960. Il conte Esterházy viene incaricato di prendere contatti con altre personalità della sua famiglia, però gli viene negato il permesso di recarsi al funerale del padre a Vienna. Lo sappiamo dalla relazione del suo «capo»²³:

Osservazione: in queste ultime settimane il nostro agente ci ha fatto sapere che vorrebbe recarsi a Vienna, dal suo padre vecchio-malato (questo è l'epiteto ornans del nonno presso il ministero degli Interni, malato, trattino, vecchio) e dai suoi parenti. Ha proposto subito di svolgere determinati compiti per nostro conto. Ha messo l'accento sul fatto che non sarebbe rimasto all'estero, perché non avrebbe mai lasciato qui sua moglie e i suoi 4 figli. Ma quanto è bella l'unità della famiglia! La famiglia come elemento costruttivo della società addetto alla conservazione dei valori. Dentro di sé ha chiuso con il vecchio regime e con le sue origini.

Nonostante tutto il servizio prestato come delatore, al conte non viene concessa l'autorizzazione! Non ha «meritato» il premio di assistere alle esequie del padre. Il conte frequenta i personaggi indicatigli dai suoi superiori e stila i suoi commenti. Dobbiamo osservare che in tanti anni non ha ancora raggiunto la maturità e competenza richieste (o non ha voluto raggiungerle)²⁴:

7 giugno 1960

Al di là dei suoi compiti, presenta rapporto su B.E. e sulla signora V.P. Secondo la valutazione di Farkas, il lavoro dell'agente presenta delle lacune, poiché egli si astiene dalle conversazioni di argomento politico, questa era una sua malattia [sic!] già in passato. – Definizione interessante, quasi quasi profonda.

Il conte si muove tra l'aristocrazia ungherese che torna più numerosa in visita in Ungheria e incontra i loro conoscenti. Stila i suoi rapporti che soprattutto tendono a fornire dati riguardanti una possibile «affiliazione» alla causa. Il conte deve quindi «muoversi» fingendo spesso interessi che non ha.

Il terzo dossier, di colore più chiaro, comprende ben 140 rapporti: il conte deve fare ricerche sul club sportivo FT. C. Naturalmente non mancano i soliti vecchi nomi «gloriosi» attenzionati negli anni passati, ma c'è un mutamento.

Ormai Csanádi va a Vienna ed esegue alla meno peggio i compiti assegnati. I giudizi su di lui però non cambiano e l'agente superiore annota²⁵:

L'agente non ha proceduto in modo corrispondente al suo compito – il che è dovuto a una cautela eccessiva –, per cui non ha osato muoversi più attivamente sul piano politico. Abbiamo valutato la sua condotta durante l'incontro. [Io, invece, qui al mio tavolo].

Csanádi si lancia sempre più nei viaggi all'estero, anche se il lettore non capisce bene che cosa stia facendo, perché quei compiti, anche se non completati esattamente, sono assurdi sotto il profilo di un'utilità effettiva. Si tratta in genere di sapere che cosa pensi la dissidenza magiara di determinati eventi nazionali ed internazionali.

Si apre poi una digressione interessante. La signora R., che non riceve posta da suo figlio «emigrato» in Austria, entra in contatto con Csanádi.

Troviamo un intervallo in cui Csanádi riferisce di aver partecipato ad un fastoso ricevimento dato dalla signora contessa Károlyi a Budapest, a cui hanno partecipato illustri nomi della cultura magiara²⁶:

Secondo il rapporto scritto lo stesso giorno in cui fu giustiziato Imre Nagy, la vedova di Mihály Károlyi ha offerto un grande ricevimento nel suo appartamento in via Mihály Károlyi (le era stata restituita una parte del palazzo; più tardi, lì, ha ricevuto anche me, dopo di me doveva arrivare György Aczél, lei mi ha chiesto se volevo incontrarlo, io ho risposto di no), dove secondo i miei calcoli erano presenti 150 persone, fra l'altro Zoltán Kodály, Irén Psota, così come altri scrittori e artisti di fama. A un certo punto la signora Károlyi mi ha pregato di intrattenere una sua ospite inglese che non parlava ungherese, e mi ha presentato una donna brutta, ma divertente di circa 50 anni, ecc. Neanche a farlo apposta, è la moglie dell'ambasciatore inglese; infatti egli ha ricevuto un invito.

Ritorna in campo la signora R., quella del figlio che non scrive²⁷:

La signora R. è stata felice di vedermi, mi ha offerto una sigaretta (fuma Mentha). Mi va' un po' a fare in culo. [Questo ce lo lascio.] È da un anno che R. non ha più scritto a sua madre.

Dopo tanto tergiversare la signora R. gli ha dato l'indirizzo viennese del figlio: Csanádi torna a Vienna e si mette alla ricerca del figlio di R.²⁸.

Rapporto di quattro pagine su R. Cerca di trovarlo, perché non abita più all'indirizzo che era stato comunicato all'agente dalla signora R. Avanti così a lungo, infine si incontrano. Il suo hobby preferito è l'equitazione, a tale scopo ogni tanto si reca nel Burgerland, dai conti M.

Controlliamo la persona del conte M. al comando di gruppo III/5.

La signora R. riceve la lettera del figlio, che poi non dice nulla di sé: l'agente Csanádi va a casa della signora R. e parlano del figlio e affini²⁹:

La signora R. è contenta, ha ricevuto una lettera da suo figlio. Purtroppo, così dice, suo figlio non racconta quasi niente di se stesso, si limita a elogiarla per la bontà dei dolci che gli ha mandato.

Csanádi nel resoconto parla in terza persona di se stesso come agente.

Finalmente la signora R. riceve un passaporto per Vienna con un viaggio di gruppo³⁰:

La signora R. ha ottenuto il passaporto (gita collettiva della sua ditta a Vienna). Il rapporto è stato controllato a livello IBUSZ. Il modo in cui penetra dappertutto, attraversando l'intera società.... – Cos'è che penetra dappertutto? Questo lerciume che possiamo definire in qualsiasi modo, dal tradimento alla voglia di vivere. A scendere a patti dopo il 1956 non sono state singole persone, ma l'intera società, ed è in seguito a questo che i singoli hanno fatto altrettanto. Chi più, chi meno. Tutti. C'è chi è sceso a compromesso zero, ma a qualcosa è sceso pure lui.

La signora R. ricompare nel quarto dossier e l'agente Csanádi ce ne spiega il motivo³¹:

Alla signora R. è nato un nipote! È importante dal punto di vista operativo che invii un messaggio a suo figlio mediante il nostro agente.

Il conte ha seguito il contatto della signora R. per mettere in luce l'inconsistenza delle richieste dei servizi ungheresi. Che informazioni avrebbe potuto dare il figlio della signora R.? Che importanza poteva rivestire per lo stato la nascita di un nipote?

Probabilmente sono rimasti incuriositi dal fatto che la signora non riceveva posta: non dimentichiamo che la posta veniva controllata e nel suo caso non c'era nulla da controllare.

Seguono riflessioni di Péter importanti sulla indisponibilità delle alte sfere cattoliche a permettere ricerche nei loro ambiti.

Nel quarto dossier, di colore opaco, c'è una pagina importante il cui significato in parte sfugge a Péter Esterházy³²:

Ahi. Copiare, tacere. Riferisco che Péter Esterházy (nato a Budapest il 14 aprile 1950, residente a tale indirizzo) sta per dare l'esame di maturità al liceo degli scolopi di Bp., finora ha conseguito risultati eccellenti. Si presenterà per essere ammesso a studiare matematica presso la Facoltà di Scienze naturali dell'Università Eötvös Lóránd di Budapest. Chiedo all'organo del Mdl, nel caso che agli esami di ammissione egli raggiunga il punteggio necessario, di appoggiare la sua ammissione. Csanádi.

Valutazione: [...] Propongo che la sua richiesta venga appoggiata in base al buon lavoro che svolge. (Come la stella rossa avanza lungo il firmamento: vale la pena!) Provvedimento: propongo di avvertire per via ufficiale, in merito all'ammissione, la relativa sottosezione del Mdl.

Il bravissimo Péter Esterházy si sente oppresso ed esprime le sue considerazioni³³:

Il padre premuroso. Brava persona, questo Csanádi. E un onest'uomo. Chiede aiuto soltanto nel caso che suo figlio raggiunga il punteggio necessario. Certo, se quel ragazzo raggiunge il punteggio necessario (a quanto ricorda, su venti punti ne ha raggiunti diciannove), allora che cazzo di bisogno c'è di dargli anche una mano? I traffici dell'agente servirebbero dunque a controbilanciare gli svantaggi derivanti dall'essere degli Esterházy e dall'aver frequentato il liceo degli scolopi? Come possiamo vedere anche da qui, queste dittature non sono una festa da ballo. Anche Pollacsek appoggia la richiesta. Brava persona, questo Pollacsek. Sono tutti molto bravi. Peraltro i miei risultati non sono stati sempre eccellenti, talvolta erano soltanto buoni. Nel terzo semestre, se ricordo bene, il professor Pogány mi ha dato quattro proprio in matematica. Come mi sono vergognato!

Purtroppo, anche in caso di punteggi massimi ottenuti all'esame di ammissione all'Università alcuni figli di personalità del passato o del presente politico e religioso non venivano ammessi. Poteva però intervenire il Ministero degli Interni. Il fatto che Csanádi sapesse benissimo come andavano le cose dimostra che non era così ingenuo ed indifferente come a volte appariva al figlio. Gli uomini sono complessi, non li si può mai conoscere del tutto o, come diceva Socrate, l'uomo non conosce neanche se stesso, il suo compito è appunto quello di conoscersi.

Ecco, il testo parte con un doloroso stupore a cui si alternano stati di ira, di odio e di amore disperato. Poi il testo termina: la ricerca di commenti si esaurisce. Alla disamina sui documenti si affianca un'indagine interiore/esteriore. Si tratta di un'analisi che forse non era mai stata fatta prima in questi termini. Il figlio commenta, si pone degli interrogativi e li indirizza anche al suo buon padre che non può rispondergli. Si rivolge anche al medico privato del suo illustre genitore, caduto nel fango. La risposta che ottiene è dolorosa. È una ferita che colpisce il figlio e attraverso lui anche noi, i lettori³⁴:

Poi ho preso il tram per andare da T., che aveva curato mio padre ai tempi della sua malattia. Ero contento di trovarmi lì. Mia madre aveva molta fiducia in lui. E anche in sua moglie. Ho dato un'occhiata ai suoi libri come faccio sempre, ne ho visti molti che conoscevo. In sostanza mi ha raccontato la storia della guarigione di un alcolizzato. Mio padre prendeva un farmaco di nome Antetil (o Antetyl?), insieme al quale non si deve bere, perché causa malessere, «e tuo padre si atteneva al divieto, è evidente, un gentiluomo mantiene sempre la parola data». Ma la disintossicazione veloce lo fece star male. Tua madre telefonò per avvertirmi che c'erano dei problemi. Presi immediatamente un tassì Mátyás (il Conte) era sdraiato nel suo letto, tremava raggomitolato sotto le coperte con le ginocchia tirate su contro il petto, in posizione fetale. In posizione fetale. Povero, povero Papino mio. g, g Ma qui non si tratta di g, perché non sto gocciolando, sono scosso da un pianto asciutto. Comincio ad averne abbastanza di questi miei pianti, perfettamente superflui sia sotto l'aspetto stilistico sia sotto quello drammaturgico. Quante lacrime ho versato nel corso degli ultimi due anni. Le lacrime sgorgano da sole, come se niente fosse, dal mio corpo stupido e sensibile. Non ho mai visto un delirium tremens di quella portata. Ma tuo padre aveva un'incredibile forza

di resistenza. Un corpo sottile e tenace! Paradossalmente, aveva una grande forza fisica e spirituale. E allora, in linea di massima, avrebbe dovuto farlo ricoverare in un reparto chiuso, ma questo lui non l'aveva fatto, neanche su indicazione del suo superiore, però ho dovuto sistemare tuo padre in un letto a rete, per evitare che se la svignasse. Avrei dovuto occuparmi più a fondo di lui, comunque abbiamo avuto due lunghe conversazioni, le parole gli uscivano a fiotti, come getti di lava. Tuo padre aveva un enorme senso di colpa, m.v.m. immediatamente che allora questo, su in cielo, si può ascrivere a suo merito. Fu questo senso di colpa mai elaborato a spingerlo verso l'alcol. Ascoltavo impressionato i discorsi di tuo padre. Tutto ciò suonava come una specie di fiaba, una fiaba vera che trattava di mio padre, di un poveruomo sofferente e sfortunato.

Ho tirato il fiato, si può sapere qualcosa sui motivi del suo senso di colpa? In un primo momento T. non ha risposto, che brutto silenzio, mio Dio, l'ombra ha attraversato il mio corpo, l'ombra che grava sulla mia vita, per dirla in maniera poetica. Doveva trattarsi dell'alcol e della famiglia, è evidente, ho detto cercando di aiutarlo. T. ha annuito, mi sono reso conto che stava badando a qualcos'altro, sì, la responsabilità nei confronti della famiglia, e poi c'è un'altra cosa ancora, di cui tuttavia non può dirmi niente, a causa del segreto professionale. Capisco, ho detto col volto in fiamme. Sarei scappato via volentieri e l'avrei interrogato volentieri. Tutte le famiglie hanno uno scheletro nell'armadio, ha detto ancora. Siamo usciti sul loggiato per fumare una sigaretta e abbiamo continuato a parlare lì fuori, all'aperto. Perché nessuno controlli i nostri discorsi, mi è venuto in mente, in questi tempi nuovi [...]

Chiudiamo le pagine di questo libro di ricerca e confessione. Che cosa ci resta? Ci resta l'immagine di due persone che si fronteggiano: uno, il figlio, esprime il suo dolore attraverso simboli come g., gg., m.v.m., che rappresentano i suoi sentimenti, dall'altra si erge una figura che nella sua sofferenza/infamia, indifferenza diventa sempre più gigantesca nel suo vivere senza uno scopo. Il padre dell'autore non ha danneggiato con ogni verosimiglianza nessuno durante la sua sordida attività, ma non è stato neanche utile a nessuno (con tutta probabilità).

Il lettore chiude le pagine e si trova avvolto nel dolore, pensando alle sofferenze di una società, quella ungherese ammalata e travagliata. Una società che si divide tra oppressi e oppressori, ma che vede la maggior parte dei carnefici (secondari e inetti), a loro volta, come oppressi. Li rappresenta o può rappresentarli, forse, questo Esterházy Csanádi che, con secoli di illustre tradizione alle spalle, è costretto a inchinarsi davanti ad aguzzini primitivi e ignoranti? O forse la sua lotta consiste appunto nel fatto di aver scritto in buon ungherese rapporti lunghi e inconcludenti, praticamente inutili. Lo sapremo mai?

GLI ATTI DI MIA MADRE DI ANDRÁS FORGÁCH

In particolare, András Forgách, scrittore, drammaturgo, filosofo e membro del teatro nazionale di Kecskemét, nel 2005 riceve una telefonata destinata a sconvolgergli la vita. Per caso qualcuno si è imbattuto in un fascicolo che riguarda il nostro molto da vicino. Sono stati aperti i dossier segreti del passato regime comunista. L'autore,

di fronte a queste rivelazioni dolorosamente inaspettate, intraprende la lettura del fascicolo che riguarda la sua famiglia. Ogni istante della sua esistenza si trasforma, prende una colorazione assolutamente diversa, assume una tragica dimensione inaspettata che riguarda la sua famiglia e in particolare sua madre. Sua madre, la sua maestra di vita che lo ha iniziato ai valori della bellezza, della liberalità, della generosità, dell'altruismo, del sacrificio e dell'abnegazione, in realtà, è stata una collaboratrice segreta della polizia di stato, incaricata di «riferire» su determinate persone ed eventi, è stata quella che comunemente viene chiamata «una spia». In questa «attività» era subentrata al marito, Marcell Friedmann che, vittima di un esaurimento nervoso devastante di una depressione degenerata in pazzia, non era risultato più «idoneo», se mai lo era stato in qualche momento della sua vita, a svolgere questa attività.

András Forgách, sconvolto, legge i documenti della madre e le sue risposte agli «altri», cioè le relazioni della madre in risposta ai compiti a lei assegnati.

Lo scrittore András Forgách è stato quasi costretto a scrivere questo romanzo, *Gli atti di mia madre*: infatti anche se dichiarare come entrambi i genitori avessero svolto il ruolo di informatori segreti non era un compito facile, tuttavia non era molto possibile fare altrimenti. Se lo scrittore avesse scelto di tacere, avrebbe potuto conservare il materiale segreto soltanto per un anno, dopo sarebbe diventato di dominio pubblico e il colpo proveniente dalla reazione dell'opinione pubblica sarebbe stato ancora più devastante.

Forgách inizia il suo romanzo praticamente dalla fine: assistiamo ad una scena in cui Bruria, la madre, che si trova presso la caffetteria-pasticceria Angelika per dare informazioni ai suoi diretti superiori, dichiara di voler smettere quest'attività nella quale si sente di aver profuso un lavoro molto spesso inutile visto che gli organi competenti non hanno tenuto conto delle sue osservazioni e dei suoi consigli.

Bruria, nome parlante che dovrebbe corrispondere all'incirca al latino *Clara*, che significa «chiara» e «luminosa» (la spiegazione è alla pagina 311 del libro), era nata nello stato di Israele o in Palestina, come lei stessa preferisce dire, dove vivevano insieme Ebrei e Palestinesi. Nata a Gerusalemme il 3 dicembre 1922 da Lea Yadidya e Avi-Shaul, è figlia di un famoso scrittore israeliano di sinistra e non accettava le discriminazioni nei confronti degli Arabi e, quindi, incapace di sopportare la situazione in Israele, decide quindi inconsciamente di abbandonare Israele, sposando un uomo di cui non era innamorata per seguirlo in un paese (l'Ungheria) di cui non parlava la lingua e che ha poi dovuto imparare anche se non l'ha domata del tutto. I superiori per consolarla dicono quanto i suoi testi siano acuti e interessanti, nonostante gli errori di ungherese e le rammentano che Bruria ha accettato questo lavoro dopo che il marito è praticamente impazzito e vedeva complotti e controlli ovunque. Bruria aveva cercato anche incarichi che consistevano nel dare informazioni sul partito comunista israeliano. Se lo stato ungherese avesse davvero voluto avere queste informazioni non avrebbe dovuto fare altro che chiedere direttamente ai capi israeliani, ma forse al momento c'erano problemi di lingua. Bruria non aveva molte possibilità di tenere un contatto con persone importanti e i viaggi in Israele con i figli servivano per fare visita al padre, famoso scrittore comunista.

Bruria viene descritta dal figlio come «una donna eccezionalmente energica, ma non autoritaria. Nella sua personalità si fondevano armonicamente la signorilità e l'amore per il lavoro. Aveva un nome della musicalità del Vecchio Testamento: Avi-Shaul Bruria». Come viene spiegato proprio alla pagina 311, Bruria era la figlia del famoso rabbino Haninah ben Teradion messa al rogo dai Romani a fuoco lento, andata in sposa al grande rabbino Meir. Le leggende infatti dicono che Bruria, di bellezza sfolgorante e studiosa che amava discorrere con i rabbini, in possesso di tanto cervello e di tanta bellezza sia morta quando il marito, il rabbino Meir, per pura curiosità scientifica aveva affidato ad uno dei suoi seguaci il compito di sedurre Bruria. In tal modo avrebbe potuto provare, a lui e al mondo, la debolezza del genere femminile, più precisamente il fatto che la donna che si occupa troppo del Talmud e troppo filosofeggia, sia maggiormente lasciva e maggiormente incline al peccato di quella che non lo fa. Bruria, che pure aveva ridicolizzato questa teoria in precedenza, cedette all'assedio del giovane discepolo e poi, in preda alla disperazione, si impiccò. Secondo altre fonti sarebbe morta di vergogna.

Durante tutto il percorso lo scrittore vorrebbe capire che cosa abbia spinto sua madre, gioiosa e piena di voglia di vivere, a diventare un'informatrice. Queste tappe del suo interrogatorio esistenziale sono appariscenti a partire dalla pagina 19 del «romanzo».

I servizi segreti tentano poi di reclutare il più giovane dei figli di Bruria che, però, riesce a sottrarsi, lasciando intendere che forse tra del tempo avrebbe potuto anche accettare la proposta. Non gli era stata fatta concretamente una proposta di essere un confidente, ma semplicemente di raccontare le impressioni sui viaggi in Gerusalemme.

Lo scrittore racconta come Bruria sia diventata dunque un informatore dei servizi segreti e, in questa veste, era riuscita a portare in Inghilterra la famiglia con un incarico ufficiale. Il marito che aveva assunto il cognome di Forgách («il compagno Forgách») come informatore si chiamava Pápai perché riteneva in un certo senso interessante legare il nome di un ebreo al papa cattolico.

Nel periodo di Londra Forgách-Pápai dava oramai qualche segno di squilibrio mentale e psichico nei suoi rapporti: si intravedeva una tendenza paranoica a fiutare congiure ovunque e ad ogni costo. Quindi, ad un certo punto, era risultato inutilizzabile, così il posto di Pápai era stato assegnato alla moglie. I resoconti di Bruria di ritorno a Budapest risultavano più equilibrati, però restavano sempre sul generico e si limitavano piuttosto a sue considerazioni, anche acute, ma di scarso interesse dal punto di vista spionistico. Quando poi i superiori la mandarono in Israele le diedero dei compiti che non sarebbe stata certo in grado di espletare, però probabilmente il desiderio di rivedere la famiglia e portare qualcuno dei figli in viaggio in Israele la spingeva ad accettare. La donna è un'osservatrice acuta con un'incredibile memoria fotografica, capace di ricordare scene, discorsi e non è poi così ingenua come appariva. Bruria capiva molte cose solo ad uno sguardo, anche se non lo dava a vedere. I figli, ad esempio, erano rimasti ad abitare nella casa del terzo distretto mentre lei si era spostata altrove ad abitare col marito e, in un certo momento, i superiori chiedono alla signora di permettere loro di entrare nella casa del figlio dove ci sono tre

stanze, una accanto all'altra, per una ventina di minuti per porre degli strumenti tecnologici per spiare teoricamente il poeta Petri, capo dell'opposizione, che abitava nell'appartamento di fronte. La signora Pápai, a questa richiesta, raggela e dichiara che suo figlio non sarebbe contento e che lui sta molto a casa. Però poi la signora cede e riesce ad organizzare quest'attività e piazzare le cimici nell'appartamento.

In realtà, come è spiegato a partire dalla pagina 164 del libro, la signora, con la scusa di pulire l'appartamento, fa uscire tutti e pulisce la stanza credendo sempre che la polizia voglia tenere d'occhio l'appartamento di fronte, vuoto da mesi con una tenda tirata. Siamo ad un punto estremo: la madre praticamente sta tradendo i suoi stessi figli che non sono certo comunisti e lo fa senza rendersene conto, ma ci possiamo chiedere: è andata poi veramente così?

Infatti, Bruria alla pagina 185 del libro dice «Ma mi piace molto Petri. E anche là ci sono belle righe». Ci sono delle righe che rappresentano Dóra, il superiore della signora Pápai, dubbioso e viene quasi in mente che la signora Pápai gli abbia teso una trappola oppure voglia solo sottolineare che capiva benissimo quello che era successo.

Ad un certo punto Bruria dice al tenente Dóra: «Io non conosco l'opposizione, non ne so nulla di concreto, ma penso che non siano necessariamente persone disoneste che mostrano la linea negativa presente nella nostra società. Forse bisognerebbe ascoltarle nell'interesse delle riforme».

Il tenente Dóra percepisce benissimo che sul viso della donna, la signora Pápai, appare un sorriso sardonico appena percettibile, ma forse, se anche non l'avesse detto, il suo viso esprimeva questi pensieri.

In seguito, dopo il termine del racconto, si parla di Bruria e del marito Marcell attraverso alcune liriche e segue poi un'altra parte in cui si ricostruisce il perché Marcell sia stato scavalcato e sostituito da Bruria.

Seguono poi nel libro i rapporti di polizia sulla valutazione del lavoro della signora Pápai con giudizi dati dal figlio alla lettura di questi rapporti sulla capacità della madre anche in campo psicologico. Questi commenti sono evidenti a partire dalla pagina 265 del volume.

L'impostazione di András Forgách è molto diversa rispetto a quella di Péter Esterházy. Dopo lo stupore provato nel sapere che sua madre, creatura solare e gioiosa, era un'informatrice segreta lo scrittore Forgách si pone in un'ottica diversa. Non si contrappone a lei, ma prova a capire come abbia vissuto in quegli anni. Prova a capire chi è sua madre. Sua madre si chiama Bruria. *Nomen omen*. La Bruria del Talmud è una donna severa, molto colta, moglie di un famoso rabbino. Il marito la mette a una dura prova e la donna non la supera, ma il suo senso del dovere la conduce alla morte. La Bruria de *Gli atti di mia madre* non si uccide, ma uccide dentro di sé la sua natura gioiosa.

Bruria appare ingenua, fiduciosa, ma non lo è. Ripensiamo per esempio all'episodio del libro in cui Bruria entra nella casa dei figli e parla a uno degli amici dei figli, sdraiato vicino ad un altro corpo maschile, sotto le lenzuola³⁵:

Qualcuno scoppiò a ridere a bassa voce. Un ragazzo biondo mezzo nudo giaceva sul materasso per terra, piuttosto stava seduto spalle al muro, un cuscino pi-

giato dietro la schiena, sotto il copriletto beduino spuntavano le gambe lunghe, pelose, sulla pancia liscia la chitarra con la quale suonava piano una musica. Quando vide la signora Pápai si illuminò. «Ossequi!» disse come sollevano salutare i bambini per le scale, e sorrise sbarazzino. Vedendo la sua magrezza, il primo pensiero della signora Pápai fu che sarebbe stato necessario sfamarlo. «Cosa stavi suonando? Bach?» chiese, giusto per chiedere qualcosa. «C'è stato il teatro?» aggiunse, ma non osò andare più dentro, mentre, sebbene le fosse piombata addosso un'improvvisa stanchezza infinita, avvertiva un grande desiderio di sfamare il giovane scapigliato, l'amico del figlio, di mettere a posto le sedie, spazzare la stanza, rifare il letto, arieggiare, passare l'aspirapolvere sul tappeto persiano e, comunque, di mettere ordine in quel disordine pazzesco, ma non ne aveva la forza. Si lasciò cadere sfinita sulla sedia più vicina. Il ragazzo biondo posò la chitarra sul parquet per cortesia, come chi si appresti a una conversazione più lunga, e il gesto lento, eseguito con una certa difficoltà, per il quale dovette curvarsi sul materasso, richiamò l'attenzione sul corpo che giaceva immobile accanto a lui, sotto il lenzuolo. Del corpo si intravedevano solo le piante dei piedi sudicie.

Sì, Bach, il Clavicembalo ben temperato. Il ragazzo, pronto al servizio, stava per prendere di nuovo la sua chitarra, ma la domanda della signora Pápai interruppe il gesto. Il cuore della signora Pápai si mise a battere furiosamente. «Hai messo tu l'acqua a bollire?» gli chiese, non le venne in mente niente di meglio. Il ragazzo, invece di rispondere, sollevò l'amuleto che gli pendeva al collo con un cordino di cuoio; l'aveva ricevuto sei mesi prima dalla signora Pápai, che quando finiva un ricamo lo regalava di solito alla prima persona che vedeva. Il ricamo riproduceva l'uccello del Paradiso. «Ce l'ho ancora, zia Ria!» strillò allegro. Poi corrugò la fronte. «Prima ho sentito la voce di Péter fuori». «Avresti potuto spegnere». «Vado!» strillò il ragazzo e, così com'era, saltò fuori dal letto e cominciò a tirarsi su i pantaloni. Come se con la sua fretta volesse solo distrarre l'attenzione dal corpo immobile steso sotto il lenzuolo. Non è possibile, pensò la signora Pápai. Impossibile, pensò. Non è possibile che là ci sia steso lui, ma se è lui a essere steso là, perché mai mi viene da pensare una cosa del genere? Il cuore le batteva sempre più forte, fremeva come un animale inferocito, scalpitante, che voglia uscire dal recinto. «Non hai fame?» avrebbe voluto chiedere al ragazzo magro, mentre il suo sguardo si era attaccato al profilo del corpo dormiente. Invece, con suo grande stupore, chiese: «Sai dov'è András?»

La porta d'entrata scricchiolava, poi si spalancò, dalle voci provenienti dalle scale sembrava che stessero arrivando tutti in una volta, un'intera squadra, dall'ingresso si udivano risate chiassose e vivaci scambi di battute. Qualcuno accese la luce. Erano solo in tre, ma il figlio non era tra di loro.

Più avanti la signora apre una busta indirizzata al figlio e da pochi sguardi capisce una realtà particolare³⁶:

Sapeva che il figlio si sarebbe incollerito se se ne fosse accorto, ma non le importava. D'un tratto notò una busta con una grafia estranea. Esitò un poco, ma poi non ce la fece più e ci guardò dentro. Ne estrasse una lettera in francese, ne cadde fuori anche una fotografia. La sollevò dal pavimento: dalla foto la guardava un giovane uomo dai capelli ricci, mulatto. Si scosse, infilò di nuovo la lettera nella busta. Tolse

ancora alcuni libri dallo scaffale e li rimise in mezzo agli altri con il dorso in avanti. Guardò anche nella stanza degli ospiti.

Prima della visita degli «operai», che erano venuti ufficialmente a fotografare la casa di fronte, ma in realtà si erano presentati lì con l'intenzione di mettere le cimici e intercettare Petri, l'allora capo dell'opposizione clandestina, la signora Pápai aveva fatto sparire le copie ciclostilate del giornale di opposizione.

Pochi giorni dopo avviene l'incontro con il tenente Dóra. Tutti e due sanno di che cosa si tratta. Lui sospetta che lei si sia resa conto del vero scopo degli interventi degli operai³⁷:

«Comunque», disse la signora Pápai in tono di sfida, dopo aver sorbito l'ultima goccia di tè e latte dal suo bicchiere, «un paio di giorni fa ho incontrato uno degli amici di mio figlio, György Petri. Lo conosce, compagno Dóra?».

In Dóra era suonato immediato il campanello d'allarme. Si arrovellava per trovare la risposta più adatta, ma non era facile, e la signora Pápai continuò: «È un ottimo poeta. Secondo me».

E il sospetto del tenente tende sempre più verso la certezza³⁸:

È impazzita questa donna? Gli balenò nella mente. Aveva già pensato che ci fosse magari un apparecchio di intercettazione nella stanza e la signora Pápai gli avesse teso una trappola, per quanto questo non l'avrebbe detto di lei.

La signora lo guarda e Dóra non sa bene interpretare quello sguardo³⁹:

La signora Pápai tacque. Il tenente Dóra ebbe la netta sensazione che sul viso della signora si profilasse un sorriso sardonico appena percettibile. Gli occhi le brillavano allegri come se avesse appena fatto una monellata.

E alle parole di Dóra che, pochi attimi prima, le aveva espresso dei dubbi sull'attività dell'opposizione e della sua pericolosità, la signora reagisce così⁴⁰:

«Io la penso diversamente» disse dopo una breve pausa la signora Pápai. Le labbra non si mossero, ma Dóra ebbe d'un tratto la sensazione di avere delle allucinazioni. Anche se la signora Pápai non avesse pronunciato queste parole, sembrava averlo fatto il suo viso. Perché continuò a guardare muta Dóra che era arrossito fino alle orecchie.

La valutazione di Dóra si conclude con note negative alla persona dell'agente signora Pápai⁴¹:

Valutazione:

La SIG.RA PÁPAI mi ha ricevuto con la consueta gentilezza e le questioni politiche non sono state un nuovo elemento delle nostre conversazioni. Invece è degno di nota il fatto che la SIG. RA PÁPAI abbia portato il discorso sull'argomento dell'opposizione e si sia espressa sui fatti intercorsi fra lei e György Petri.

La SIG.RA PÁPAI considera con benevola indulgenza le attività dell'opposizione che ritiene non animata da cattive intenzioni. Ha ascoltato le mie spiegazioni senza sollevare alcuna obiezione, ma si vedeva che non condivideva il mio punto di vista.

Proposta:

Suggerisco di dedicare un'attenzione particolare nel prossimo incontro con la SIG.RA PÁPAI ai rapporti della SIG.RA PÁPAI con l'opposizione.

Ten. di pol. Dr József Dóra

NOTE

- ¹ P. Esterházy, *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 35. Tradotto dall'ungherese da Marinella d'Alessandro
- ² Ivi, p. 37.
- ³ Ivi, p. 40.
- ⁴ Ivi, pp. 43–44.
- ⁵ Ivi, p. 48.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Ivi, p. 51.
- ⁸ Ivi, p. 56.
- ⁹ Ivi, pp. 56–57.
- ¹⁰ Ivi, pp. 62–63.
- ¹¹ Ivi, p. 63.
- ¹² Ivi, p. 73.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Ivi, p. 78.
- ¹⁵ Ivi, p. 80.
- ¹⁶ Ivi, p. 97.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Ivi, pp. 97–98.
- ¹⁹ Ivi, p. 103.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Ivi, p. 116.
- ²³ Ivi, p. 143.
- ²⁴ Ivi, p. 150.
- ²⁵ Ivi, p. 218.
- ²⁶ Ivi, p. 224.
- ²⁷ Ivi, p. 225.
- ²⁸ Ivi, p. 227.
- ²⁹ Ivi, pp. 229–230.
- ³⁰ Ivi, p. 235.
- ³¹ Ivi, p. 251.
- ³² Ivi, p. 250.
- ³³ Ivi, pp. 250–251.
- ³⁴ Ivi, pp. 274–275.
- ³⁵ A. Forgách, *Gli atti di mia madre*, Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 116–119. Tradotto dall'ungherese da Mariarosaria Sciglitano.
- ³⁶ Ivi, pp. 169–170.
- ³⁷ Ivi, p. 184.
- ³⁸ Ivi, p. 185.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ Ivi, pp. 185–186.
- ⁴¹ Ivi, 186.

L'analisi del manuale di lingua italiana di Aladár Fest dal punto di vista storico

TÍMEA FARKIS

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÈCS

L'ANALISI DEI MANUALI, DEI LIBRI SCOLASTICI DI DIVERSI SISTEMI DELL'EDUCAZIONE, DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE HA LA SUA PRECISA METODOLOGIA, DESCRITTA NEI SAGGI ANALITICI PUBBLICATI INTERNAZIONALMENTE¹. USANDO, QUINDI, QUESTI CRITERI ELABORATI², IL PRESENTE ARTICOLO CERCA DI RIASSUMERE LE TAPPE PIÙ SIGNIFICATIVE DELLA STORIA DELL'INSEGNAMENTO DELLA LINGUA ITALIANA IN UNGHIERA, DANDO, ALLO STESSO TEMPO, UNA RIFLESSIONE RIGUARDANTE LE CIRCOSTANZE DEI DIVERSI PERIODI STORICI NEI QUALI QUESTI MANUALI, LIBRI DI LINGUA ITALIANA NACQUERO. Ovviamente saranno rappresentati anche gli esercizi tipici, la struttura dei manuali di lingua. È inevitabile, inoltre, richiamare l'attenzione sulla presenza della quinta competenza linguistica, cioè sull'importanza degli esercizi di traduzione in questi libri.

La quinta competenza linguistica è stata definita molto precisamente come base della comunicazione interculturale³, per cui penso che sia importante tener presente anche in questa sede la «riabilitazione» degli esercizi di traduzione. La presente analisi non vuole toccare le diverse metodologie dell'insegnamento della lingua italiana, proprio adesso, quando non sappiamo ancora quando finirà il boom delle iscrizioni online, dovuto alla situazione provocata dalla pandemia Covid 19.

La prima tappa fondamentale delle ricerche che riguardano i libri scolastici è stata quella elaborata da tre professori dell'Università di Bielefeld⁴ nel 1986, i quali hanno preparato un «raster», un sistema di 24 categorie a cinque dimensioni, secondo le quali sono state fatte le analisi. Questo metodo è stato il primo, ma la sua adozione nelle analisi è risultata molto complicata. Però questo studio può essere considerato il primo saggio scientifico delle analisi dei libri scolastici.

Secondo gli studi internazionali di Thonhauser e di Weinbrenner⁵ che si occupano dell'analisi dei libri e dei manuali scolastici, tenendo anche presente

la proposta di Ágnes Dárdai⁶, che è l'esperta più riconosciuta dell'argomento in Ungheria, i punti di riferimento per i ricercatori del campo possono essere i seguenti:

1. Il libro scolastico è un documento storico, quindi deve essere analizzato come se fosse una fonte storica.

2. Il libro scolastico è un «informatarium» cioè rappresenta, comunica anche lo status attuale di quella scienza a cui vengono aggiunti ovviamente diversi metodi pedagogici.

3. Il libro scolastico allo stesso tempo è un «politicum», come tale offre ai ricercatori, agli studiosi un quadro molto chiaro delle correnti politico-ideologiche dell'epoca della loro pubblicazione.

4. Naturalmente i libri scolastici sono documenti della pedagogia, della didattica, quindi sono considerati anche come un «pedagogicum».

5. Va sottolineata l'importanza del fatto che il libro scolastico è un «medium» che trasmette diverse teorie della comunicazione, della linguistica.

6. Il libro scolastico ha fattori sociali, sociologici, nonché psicologici.

7. Il libro scolastico, come libro pubblicato in forma cartacea, è un prodotto estetico, economico che rispecchia la situazione di quelle circostanze socio-economiche in cui viene pubblicato.

La data fondamentale della storia dell'insegnamento della lingua italiana in Ungheria, citata molto spesso dagli studiosi⁷, è legata al nome di Cuno Klebelsberg. Il 16 marzo del 1927, Cuno Klebelsberg tenne una conferenza a Roma, il cui testo fu pubblicato sulle pagine della Rivista Corvina:

Permettetemi ora che io risalga al mio pensiero fondamentale. Intenti ad assicurare la cooperazione intellettuale italo-ungherese, noi non agiamo rapsodicamente, ma operiamo secondo un programma rigorosamente metodico. Abbiamo cominciato coll'introdurre nella scuola media ungherese l'insegnamento dell'italiano. Per assicurare questo insegnamento abbiamo inviato in Italia i nostri futuri professori d'italiano. Intendiamo oltre a ciò inviare alle università italiane i migliori dei nostri architetti, scultori, pittori e musicisti, i migliori dei nostri giuristi, dei nostri sociologi, dei nostri economisti, e per loro intendiamo istituire a Roma la Reale Accademia d'Ungheria. I necessari crediti sono stati già impostati nel bilancio del 1927/28. Sono dunque pronto ad agire, che altrimenti non avrei osato presentarmi a voi. Vi guida un uomo provvidenziale, per il quale la parola ha importanza secondaria, e che è il fanatico dell'azione. Il vostro regime non tollera la parola, vuole l'azione. Ed io mi inchino a questo nuovo spirito: non sono venuto tra voi solamente per parlarvi della cooperazione intellettuale tra l'Ungheria e l'Italia, ma soprattutto per agire, per realizzare questo bel-ideal, coll'istituzione dell'Accademia ungherese di Roma. A quest'opera chiedo la vostra benevolenza, il vostro ambito appoggio morale.⁸

La decisione politica di Klebelsberg, le riforme introdotte nel sistema dell'istruzione pubblica, resero possibile quindi l'introduzione dell'insegnamento della lingua italiana nelle scuole ungheresi. Venne introdotto l'insegnamento della lingua e letteratura italiana. Vorrei richiamare l'attenzione sulla parola *letteratura!* Infatti, lo

studio di una lingua non può essere separato dalla letteratura, dai testi letterari e dalle poesie.

Non entrando nei dettagli degli studi che si sono occupati del periodo storico, politico dei rapporti italo-ungheresi degli anni Venti e Trenta, in questa sede vorrei sottolineare l'importanza del discorso di Cuno Klebelsberg, in quanto può essere considerato il discorso più moderno dal punto di vista delle otto competenze raccomandate dall'Unione Europea, per voce del Consiglio Europeo⁹ del 2006. Klebelsberg nel 1927 era convinto, dopo l'approvazione della legge¹⁰ riguardante l'introduzione dello studio della lingua italiana, «profetizzando» praticamente le decisioni del Consiglio Europeo che studiando, imparando le lingue moderne (l'italiano, francese e l'inglese) gli studenti avrebbero avuto delle possibilità, delle visioni più ampie nella loro carriera personale, ma anche internazionale. Nel discorso tenuto a Roma, Klebelsberg espresse le sue convinzioni e le argomentò in questo modo:

Gravi dovevano essere pertanto i motivi che mi indussero ad una modificazione tanto essenziale. Il sistema della lingua italiana, la grammatica italiana sono per lo meno tanto perfette come nel francese e nel tedesco. Corrispondono quindi perfettamente alle esigenze del tirocinio logico offerto alla mente dello scolare da una grammatica perfetta. Dati poi gli intrinseci legami della lingua italiana e della latina, lo studio dell'italiano e del latino si appoggiano reciprocamente nella scuola media. Ma non questi furono gli argomenti decisivi per la mia riforma, perché l'insegnamento delle lingue nella scuola media mira a ben più oltre che allo studio del sistema grammaticale e all'acquisto di un certo tesoro di vocaboli. E non basta nemmeno che coll'aiuto di letture scelte lo scolare si faccia un'idea della letteratura di un popolo. Dobbiamo mirare ad una meta ben più alta: dobbiamo fare in modo che lo scolare impari a cono-



scere quello che vi è di essenziale nella cultura di un popolo. È stata a lungo lamentata la unilateralità e la manchevolezza dell'istruzione liceale, alla quale a buon diritto veniva mosso il rimprovero che desse un'istruzione letteraria troppo parziale. Volendo noi offrire allo scolare della scuola media un quadro completo della cultura di un popolo, cerchiamo di estendere l'insegnamento anche all'arte ed alla musica anzi gli facciamo vedere cosa produsse un popolo nel campo delle invenzioni, delle scoperte e delle scienze. Esaminando ora da questo punto di vista più largo di politica culturale la civiltà italiana, vedo che in ultima analisi questa civiltà è la base della cultura moderna, e che non conoscendo bene la civiltà italiana si stenta a comprendere la civiltà moderna. Soltanto il metodo genetico può darci nozioni perfette. E l'applicazione di questo metodo ci insegna che il genio italiano diede nuove ideologie all'umanità, nuovi generi alla letteratura ed all'arte, nuove istituzioni che vennero ripetute dagli altri popoli con modificazioni più o meno grandi.¹¹

Le otto competenze chiave della Commissione Europea che possono essere perfettamente legate alle argomentazioni espresse dal Klebelsberg già nel 1924–1927, sono le seguenti:

1. **comunicazione nella madrelingua:** capacità di esprimere e interpretare concetti, pensieri, emozioni, fatti e opinioni sia oralmente che per iscritto.

Nel discorso, nell'argomentazione di Klebelsberg, questa competenza è legata alla capacità di tradurre i propri pensieri in una altra lingua, per cui ci vuole una perfetta conoscenza della madrelingua. Uno studio recentemente pubblicato¹² ritiene importante la reintroduzione dei compiti di traduzione nelle classi durante l'insegnamento delle lingue straniere. L'affermazione, la proposta della studiosa Makkos, è più che attuale. Le analisi, le ricerche fatte negli ultimi anni, attestano che la mancanza della quinta competenza, cioè della traduzione, della trasmissione rendono notevolmente difficile la comprensione dei testi da parte degli studenti, i quali così non saranno capaci di dare una chiara, una precisa traduzione, trasmissione dei testi elaborati. Ovviamente, a questo punto dobbiamo toccare anche gli studi citati dalla studiosa Makkos, fra i quali emerge quello di Klaudy, esperta della traduttologia in Ungheria, che riassume molto chiaramente il problema, dando allo stesso tempo una precisa definizione dell'argomento. La traduzione è il processo della decodificazione, della comprensione di un testo scritto in lingua d'origine, e la transcodificazione di esso in un'altra lingua, alla cui fine si assiste alla creazione del testo in un'altra lingua, cioè nella lingua di destinazione.¹³

Klebelsberg nel suo discorso del 1927, quando in Ungheria lo studio della lingua latina era ancora obbligatorio nelle scuole medie superiori, disse che «Il sistema della lingua italiana, la grammatica italiana sono per lo meno tanto perfette come nel francese e nel tedesco. Corrispondono quindi perfettamente alle esigenze del tirocinio logico offerto alla mente dello scolare da una grammatica perfetta. Dati poi gli intrinseci legami della lingua italiana e della latina, lo studio dell'italiano e del latino si supportano reciprocamente nella scuola media.»¹⁴ Questa sua affermazione dovuta agli esperti dell'epoca corrisponde perfettamente all'affermazione della studiosa Makkos, alle cui analisi si è già fatto accenno qui, cioè: «Una scelta saggia se l'insegnamento delle lingue straniere si fonda sulle competenze madrelingua degli

studenti, perché l'insegnamento della linguistica contrastiva può aiutare l'apprendimento delle lingue straniere. (...) Bisogna prendere in considerazione l'applicazione dello sviluppo della quinta competenza nelle classi, durante le lezioni di lingua»¹⁵ il che sviluppa anche la competenza di madrelingua degli studenti.

Questo fatto viene spiegato nel **2° punto** della Commissione Europea che riguarda la **comunicazione nelle lingue straniere** che deve comprendere abilità di mediazione (ossia riassumere, parafrasare, interpretare o tradurre) e di comprensione interculturale¹⁶.

Devono essere sviluppate anche la **competenza matematica e competenze di base in scienza e tecnologia (punto 3° della Commissione Europea)**: solida padronanza sicura delle competenze aritmetico-matematiche, comprensione del mondo naturale e capacità di applicare le conoscenze e la tecnologia ai bisogni umani percepiti (quali la medicina, i trasporti o le comunicazioni). Nel suo discorso, infatti, Klebelsberg afferma: «Volendo noi offrire allo scolare della scuola media un quadro completo della cultura di un popolo, cerchiamo di estendere l'insegnamento anche all'arte ed alla musica anzi gli facciamo vedere cosa produsse un popolo nel campo delle invenzioni, delle scoperte e delle scienze.»¹⁷

La Commissione Europea nel suo documento originale dichiara che «In un mondo sempre più globale, le persone hanno bisogno di un'ampia varietà di abilità per adattarsi e avere successo in un ambiente in rapida evoluzione. Il programma per l'apprendimento permanente originario era progettato per offrire alle persone occasioni di apprendimento in ogni fase della vita.»¹⁸

I punti successivi: 5. **imparare a imparare**: capacità di gestire efficacemente il proprio apprendimento, sia a livello individuale che in gruppo, 6. **competenze sociali e civiche**: capacità di partecipare in maniera efficace e costruttiva alla vita sociale e lavorativa e di impegnarsi nella partecipazione attiva e democratica, soprattutto in società sempre più differenziate, 7. **spirito di iniziativa e imprenditorialità**: capacità di trasformare le idee in azioni attraverso la creatività, l'innovazione e l'assunzione del rischio, nonché capacità di pianificare e gestire dei progetti, 8. **consapevolezza ed espressione culturale**: capacità di apprezzare l'importanza creativa di idee, esperienze ed emozioni espresse tramite una varietà di mezzi quali la musica, la letteratura e le arti visive e dello spettacolo: esprimono chiaramente la volontà dei legislatori di rendere veramente pubblica la possibilità dello studio, e le pari opportunità degli studenti.

Anche queste affermazioni possono essere ritrovate nella politica culturale di Klebelsberg. Nel suo discorso, facendo anche un breve riassunto dei rapporti italo-ungheresi dei secoli precedenti, sono sviluppati gli stessi pensieri, legati naturalmente alla civiltà italiana: «Sono creazioni italiane l'umanesimo col suo fratello gemello: il Rinascimento; poi il barocco che ne è la continuazione ed il classicismo che ultimo venne. E sono creazioni italiane la poesia lirica e la poesia epica dell'età moderna, l'opera e la sinfonia, il ginnasio ed il teatro dell'opera, l'accademia di musica e quella delle belle arti.»¹⁹

Le competenze sociali e civiche, lo spirito di iniziativa e imprenditorialità consapevole ed espressione culturale sono proprietà della civiltà italiana.

Klebelsberg naturalmente non poteva parlare della competenza digitale (4° punto del documento della Commissione Europea) per motivi semplici. È l'unico punto della Commissione Europea il cui contenuto non può essere riconosciuto fra le righe del discorso, fra le riforme introdotte nel sistema scolastico. Gli italiani ungheresi dei decenni successivi devono molto all'attività formatrice del Conte Klebelsberg.

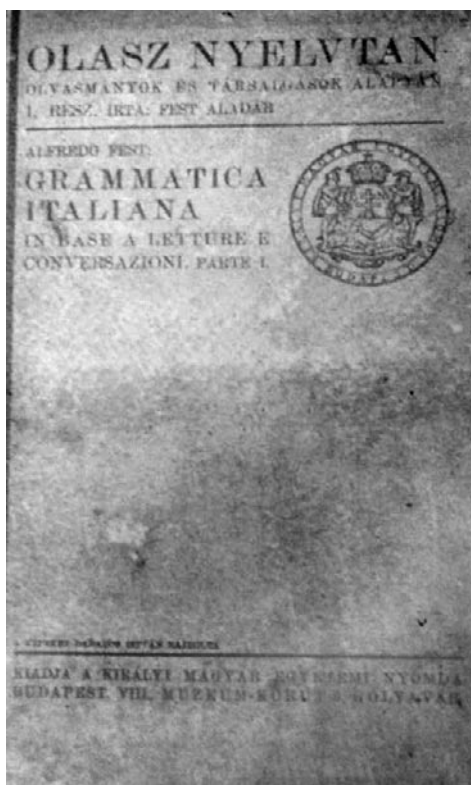
«La convinzione si è che senza l'insegnamento intenso della lingua e della cultura italiana, la scuola media ungherese non è in grado di dare un quadro esatto e giusto della civiltà moderna.»²⁰

Per ottenere la realizzazione della sua concezione le scuole avevano bisogno degli insegnanti e gli studenti avevano bisogno dei libri scolastici. In questa sede ritengo importante presentare uno dei più importanti manuali di lingua italiana, tenendo presente i metodi elencati sopra.

L'autore del libro che sarà analizzato è Aladár Fest²¹, personaggio illustre della vita culturale ungherese e fiumana. La sua attività culturale, la sua biografia sono state già più volte studiate e approfondite²², in questa sede, tuttavia, vorrei proporre una sintesi della sua personalità come insegnante, come uomo di cultura, come autore di libri scolastici.

Alfredo Fest nacque il 27 gennaio del 1855 ad Eger [...] Laureatosi in geografia e storia all'Università degli Studi di Budapest, passò un anno come insegnante privato presso il conte Kálmán Almásy nella sua tenuta a Kétegyháza. Tornato a Budapest, insegnò nel Liceo dell'Istituto Pedagogico e impartiva lezioni private. Nel 1879 ottenne l'abilitazione all'insegnamento della storia e geografia nelle scuole medie superiori con lingua d'insegnamento ungherese e tedesca. Un anno dopo fu nominato insegnante nel liceo cattolico di Félégyháza. Dopo soli sei mesi di servizio fu mandato dal Ministero della Cultura e della Pubblica Istruzione in Italia per un viaggio di studio. Durante il suo soggiorno in Italia – che durò un anno e mezzo – fece gli studi alle università di Pisa e Roma, ma trascorse periodi più lunghi anche a Firenze e a Rimini.

Ritornato dall'Italia fu subito nominato dal settembre 1882, senza anni di sup-
 pienza, insegnante di storia presso il ginnasio di Fiume. Nel 1894 fece la domanda



di trasferimento che fu accettata presso il liceo cattolico del II distretto di Budapest. Due anni dopo, tornò al ginnasio fiumano come direttore. Rimase lì per 15 anni. [...] Dal 1923 Fest tenne corsi di italiano alla Facoltà di Economia per alcuni anni. Prese parte attiva alla vita pubblica, era iscritto a numerose associazioni e, in alcune, fu membro dei comitati di direzione. Nel frattempo uscirono numerose sue pubblicazioni in lingua italiana e ungherese. Negli ultimi anni fece una vita ritirata. Morì nel 1943, all'età di 88 anni. [...] Durante gli anni dedicati all'insegnamento, Fest insegnò soprattutto la geografia e la storia, ma nel caso che fosse necessario anche l'ungherese e il tedesco. Per alcuni anni, come docente straordinario, insegnò la lingua tedesca all'Accademia di Commercio. Insegnando la lingua ungherese, adottava i metodi moderni. Al posto dei testi dei classici, usava

testi più moderni, più facili dal punto di vista linguistico e più interessanti da quello del contenuto. In Ungheria fu fra i primi a seguire le idee pedagogiche di Herbert. Collaborava anche nella traduzione e adattamento dei libri di testo per le speciali esigenze di Fiume.²³

Da questa carriera scientifico-pedagogica emerge la figura di una persona dalle qualità estremamente complesse. Oltre alle sue pubblicazioni di grande prestigio in italiano²⁴ scrisse un libro scolastico di lingua italiana per gli studenti, intitolato: *La grammatica italiana in base a letture e conversazioni*²⁵.

La struttura del libro risulta chiara dall'indice. Per tutti i principianti dà come riferimento l'elenco degli argomenti, delle unità da elaborare in classe con gli studenti. Accanto si leggono le unità grammaticali da seguire, con gli esercizi. Le unità sono adatte alla vita e all'età degli studenti: la scuola, lo studio, il calendario, la famiglia, la casa, la vita in campagna ed in città. I capitoli seguono strettamente la grammatica, non ponendo difficoltà agli studenti nell'apprendimento della lingua. Ogni unità della grammatica è elaborata nel testo delle conversazioni. Gli esercizi sono ben strutturati in quanto il lessico viene ripetuto, elaborato con diversi metodi. Il manuale di lingua italiana scritto da Fest, quindi, è un «pedagogicum» in quanto corrisponde agli scopi didattici, pedagogici.

INDICE DELLE MATERIE.	
(TARTALOMJEGYZÉK.)	
I. LETTURE:	II. GRAMMATICA:
1. La scuola	Alfabetto italiano
2. Che cosa occorre per lo studio?	Suoni e pronunzia
3. Proverbi italiani I.	Vocali
4. Il calendario	Consonanti
5. La famiglia e casa. — La parentela	Accento
6. Il nostro quartiere	Sillabe
7. Proverbi italiani II.	<i>Articolo</i>
8. Il mio nome. (Poesia)	Articolo partitivo
9. Navigata. (Poesia)	Articolo colle preposizioni. (Preposizioni articolate)
10. La casa di mio zio	<i>Nome (sostantivo)</i> .
11. La villa di mio cognato	Genere e plurale dei sostantivi
12. La città di Budapest	Plurale irregolare
13. Budapest. (Continuazione)	Nomi propri
14. Budapest. (Continuazione)	Nomi alterati
15. Budapest. (Ministeri, religioni, commercio)	Il nome come oggetto
16. Budapest. (Fabbriche ed industriali)	La declinazione dei nomi
17. Budapest. (Occupazioni intellettuali)	<i>Aggettivo</i> .
18. Budapest. (Il Giardino Zoologico)	Genere e plurale degli aggettivi
19. Il villaggio. (Lettera)	Collocazione degli aggettivi
20. Le voci degli animali (Poesia)	Comparazione
21. Il mio amico Beppe	Aggettivi indeterminati
22. Un pò di biologia	<i>Numerali</i> .
23. Le materie d'insegnamento. (Dialogo)	Numerali cardinali
24. Il vestire. (Dialogo)	Numerali ordinali
25. Volere è potere. (Dialogo)	<i>Pronomi</i> .
26. Dare, dire, dovere. (Dialogo)	Pronomi personali
27. Gli antichi Ungheresi	Loro declinazione
28. Il vapore (Poesia)	Pronomi possessivi
29. La nostra giornata di ieri. (Dialogo)	« dimostrativi »
30. Motti arguti. (Proverbi)	« relativi »
	« interrogativi »
	« indeterminati »
	<i>Verbo</i> .
	Verbi ausiliari

* Con illustrazione.

Negli anni Venti, quando il libro di lingua di Aladár Fest venne introdotto nell'insegnamento scolastico, anche l'istruzione pubblica subì dei cambiamenti, delle riforme. Applicando la legge del 1924, gli studenti potevano scegliere fra tre tipi di liceo: 1. Liceo 2. Liceo scientifico 3. Scuola scientifica. Secondo la definizione della legge (XI.1924) tutti e tre i tipi di scuola media superiore si basano sulle quattro classi della scuola elementare, e devono preparare gli studenti agli studi delle università²⁶.

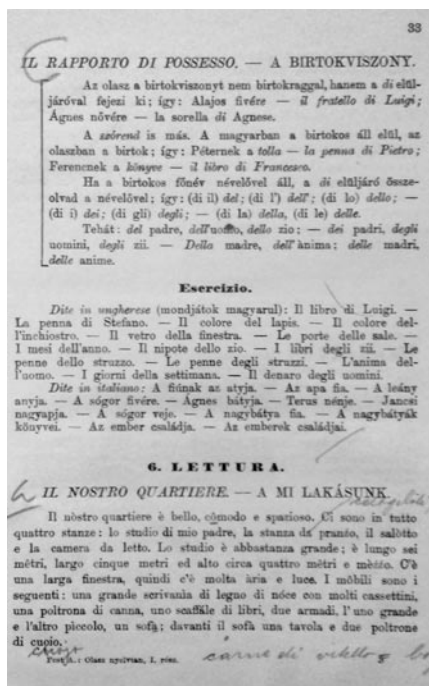
Nel liceo venivano insegnate le lingue classiche (latino, greco antico), nel liceo scientifico l'accento cadeva sull'insegnamento del latino ma anche delle lingue e letterature moderne, e nel terzo tipo, dove accanto allo studio delle lingue e letterature moderne le materie di grande importanza erano le scienze naturali. Dal 1926 (legge 1926. §.XXIV.) oltre a questi licei vennero fondati anche quelli per le ragazze, con materie legate più al loro ruolo nella società.

Secondo gli studi²⁷ riguardanti l'argomento e le riforme introdotte, il numero delle lezioni delle lingue moderne nell'arco di otto anni era il seguente: nel liceo scientifico: 18, nelle scuole scientifiche: 24. Gli studenti, quindi, avevano a loro disposizione una quantità sufficiente per proseguire negli studi della letteratura e grammatica italiana.

Il manuale di lingua di Fest sosteneva, con una logica chiara, lo studio individuale dei ragazzi in quanto, come si vede, alla fine di ogni unità venivano inseriti gli esercizi (con una descrizione precisa dei problemi grammaticali). Così si sperimentò la concezione che il libro scolastico deve essere un «medium»: in questi esercizi si vede bene che l'autore del libro intendeva insegnare l'italiano anche con i metodi della linguistica comparata. (vedi la foto sotto²⁸).

Inoltre, per far arrivare gli studenti alle traduzioni individuali alla fine dei loro studi, già all'inizio, dopo le prime unità, ci sono alcuni esercizi di traduzione. La difficoltà di questi esercizi corrisponde sempre alla preparazione attuale linguistica e grammaticale degli studenti.

Il libro scolastico, il manuale della lingua italiana di Aladár Fest, contiene dei riferimenti culturali e riassume la comunicazione della concezione interculturale. L'Inno a Roma, senza traduzione, significa che gli scolari a questo punto, con l'aiuto del professore, sono già in grado di interpretare il testo della poesia. Allo stesso tempo dichiara di essere «politicum», quindi rappresenta perfetta-




VENTESIMA SESTA LEZIONE. — HUSZONHATODIK LECKE.

Inno a Ròma.

Paròle di Fausto Salvadori,
Musica di Giacomo Puccini.

Ròma divina, a te sul Campidoglio
dove eterno verdeggia il sacro allòro,
a te, nostra fortèzza e nostro orgoglio,
ascende il còro!



Salve Dèa Ròma! Ti sfavilla in fronte
il sol che nasce sulla nuòva stòria,
fulgida in arme all'ultimo orizzonte
sta la vittòria.

Salve che sorgi libero e giocondo,
sul Colle nostro i tuoi cavalli doma:
tu non vedrai nessuna còsa al mondo
maggior di Ròma!

Per tutto il cielo è un volo di bandière
e la pace del Mondo oggi è latina.
Il tricolore canta sul cantiere,
sull'officina.

128

30. LETTURA.

AL RE.

(Canto nazionale.)¹

Viva il Re! — Dall' Alpi infide
Fino ai siculi vulcani,
Viva il Re degl' Italiani,
Italiano e condottier!

La sua croce e la sua spada
È il segnal di nostro genti,
È la stella dei valenti
Spaventosa allo stranier.

Su, mandiamo il lieto grido
Sin dell' Adria ai mesti piani,
Viva il Re che agli Italiani
Tutta l'Italia renderà!

Sciagurato chi coll'armi
Vuol respingere quel giorno,
Quando un popolo dintorno
Al suo Re s'accoglierà!

Su, leviamo gli stendardi
Al guerriero, al salvatore!
Il vessillo tricolore
Copia il soglio e cinga il Re!

Dio ti salvi, o re Vittorio
Cittadin di questa terra!
Nella pace e nella guerra
È l'Italia e Dio con te!

(Giosuè Carducci.)

¹ Versi scritti da Giosuè Carducci nel 1859, in occasione della guerra all' Austria, al re Vittorio Emanuele II che unì l'Italia in un regno.

mente l'ideologia, la situazione ungherese e l'avvicinamento politico-diplomatico fra i due Paesi.

Alla fine della mia analisi ritengo importante richiamare l'attenzione sui rapporti italo-ungheresi degli anni Venti²⁹. Dopo la Prima guerra mondiale, dopo i trattati di pace e prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, gli studenti ungheresi che scelsero la lingua italiana nelle scuole avevano a loro disposizione anche il manuale di Aladár Fest, di una persona estremamente intelligente, esperta e professionale sia dal punto di vista scientifico, sia dal punto di vista pedagogico. I libri scolastici pubblicati in questo periodo difficilmente riuscirono a liberarsi dalle correnti ideologiche e politiche del tempo. Ne è testimonianza il capitolo dedicato alla descrizione di un viaggio fatto a Trianon.

133

Esercizio.

Mi metterò a letto, se avrò sonno. — Se avessero fame, mangerebbero. — Partiremo adesso, se facesse bel tempo. — Voi lo farete certo volentieri, se potete farlo.

Mio padre comprenderebbe questa cosa, se la potesse avere a miglior mercato.¹ — La accompagnerei volentieri, se non fosse così tardi.

Nem mondanis, ha nem tudom. — Tanulsai, ha volna könyve? — Beszélésük, ha valaki kísérti diet zongorán. — Irások, ha volna papírok? — Ó menna, ha nem omék az eső.² — Megtennék, ha szülészes volna.

Il condizionale invece del futuro.

Credo che verrà; — credo che verrebbe.

[Art] hiszem, hogy el fog jönni; — [ast] hiszem, hogy el fog jönni.

Spero che farai il tuo dovere; — ho sperato che farresti il tuo dovere.

(Remélem, hogy meg fogod tenni a kötelességedet; — remélem, hogy meg fogod tenni a kötelességedet.)

Il condizionale si usa nelle proposizioni secondarie invece del futuro, se il verbo della proposizione principale sta in uno dei tempi del passato.

Esempi.

Mio fratello mi scrisse che arriverebbe ad treno delle undici. — Ero certo che Giulio vi parlerebbe di me. — Non sapevano allora che le lezioni finirebbero già nel giugno. — Non speravo che mi daresti il tuo libro di storia.

[Art]-hiszem, hogy jobban fog tanulni. Reméltük, hogy nagy-létvárnak meg fog érkeeni pénteken. — [Art] gondoltam, hogy talán fogjátok.

41. LETTURA.

IL MIO VIAGGIO.

VI. A Verania.

Fortuna volle che al giorno fissato facesse bel tempo. Se non si fosse rassicurato, se non avessero avuto un tempo proprio delizioso,

¹ avere — (itt) megkapni, ² oltóbban, ³ időre.

Allo stesso tempo, però, quei testi erano moderni, soddisfacendo tutti i criteri descritti sia dalla Commissione europea che dalla pedagogia moderna.

NOTE

- ¹ D. Cortés Velásquez, S. Faone, E. Nuzzo, *Analizzare i manuali per l'insegnamento delle lingue: strumenti per una glottodidattica applicata* <https://riviste.unimi.it/index.php/promoi-tals/article/view/9871/9343>
- ² F. Dárdai, (1999), (F. Dárdai – Kojanitz, 2007)
- ³ J. Bárdos, *Le basi teoriche e la pratica dell'insegnamento delle lingue straniere. (Az idegen nyelvek tanításának elméleti alapjai és gyakorlata*
- ⁴ J. Kaposi, Istituto per la ricerca e lo sviluppo dell'istruzione, *I cambiamenti del ruolo dei libri scolastici*, in: *Iskolakultúra*, 22., nr.12. 2012, dicembre, p. 59.
- ⁵ Á. F. Dárdai, *Modelli di analisi dei libri scolastici nella ricerca internazionale delle ricerche dei libri scolastici (Tankönyvelemzési modellek a nemzetközi tankönyvutatásban)* in: *Iskolakultúra*, 1996, aprile, p.52.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ J. Józsa, T. Pelles, *La situazione dei rapporti italo-ungheresi negli anni del 1920 e 1930. (A magyar-olasz kapcsolatok helyzete az 1920-30-as években)* in: *Storia della scuola italiana di Budapest – A budapesti olasz iskola története (1935-1947)* a cura di Mara Bér, Aebes, Budapest, 1999. pp. 85-147. Zs. Fábrián: *Disamina storica dei vocabolari di italiano-ungherese e ungherese-italiano* in: http://acta.bibl.u-szeged.hu/1731/1/romantica_014_005-060.pdf
- ⁸ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7.Vol. 13-14. (Gennaio-Dicembre 1927), pp. 25-26.
- ⁹ Raccomandazione 2006/962/CE relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac11090>
- ¹⁰ La legge del 1924, paragrafo XI. <https://net.jogtar.hu/getpdf?docid=92400011.TV&targetdate=&printTitle=1924.+%C3%A9vi+XI.+t%C3%B6rv%C3%A9ny+cikk&refer=1000ev>
- ¹¹ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7.Vol. 13-14. (Gennaio-Dicembre 1927), pp. 11-12.
- ¹² A. Makkos, *Il rinnovamento degli esercizi di traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere (A fordítási feladatok megújítása az idegen nyelvek oktatásában)* in: *Modern nyelvtanítás* 24. anno nr. Gennaio-Marzo 2018.
- ¹³ Ivi, p. 22.
- ¹⁴ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7. Vol. 13-14. (Gennaio-Dicembre 1927), pp. 11.
- ¹⁵ A. Makkos, *Il rinnovamento degli esercizi di traduzione nell'insegnamento delle lingue straniere*, cit., p. 22.



Il palazzo del Trionfo.

- ¹⁶ Raccomandazione 2006/962/CE relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac11090>
- ¹⁷ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7. Vol. 13–14. (Gennaio–Dicembre 1927), pp. 11.
- ¹⁸ Raccomandazione 2006/962/CE relativa a competenze chiave per l'apprendimento permanente <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac11090>
- ¹⁹ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7. Vol. 13–14. (Gennaio–Dicembre 1927), p. 12.
- ²⁰ C. Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria*. in: Corvina, Anno 7. Vol. 13–14. (Gennaio–Dicembre 1927), p. 13.
- ²¹ Su Aladár Fest si veda G. Stelli, *Per una storia di Fiume, Fiume*, Rivista di Studi adriatici, n. 29, gennaio–giugno 2014, https://www.academia.edu/13069134/Per_una_storia_di_Fiume
- ²² J. Józsa, T. Pelles, Alfredo (Aladár) Fest (1855–1943), *Fiume* – Rivista di Studi Adriatici (Nuova Serie) 2. XX/7–12. Roma, luglio-dicembre 2000, pp. 148–153 <http://web.t-online.hu/pellestamas/Tamas/Fest-it.htm>
- ²³ Ivi, <http://web.t-online.hu/pellestamas/Tamas/Fest-it.htm>, Simon Pallós Piroška, Periodo fiumano di *Aladár Fest (Fest Aladár fiumei korszaka)* <https://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/fest-aladar-fiumei-korszaka,2011/4>
- ²⁴ *Alcune riflessioni sul educazione*, 1887. Agostino Trefort, 1891. *Comme si debba insegnare la storia* in Országos Tanáregylet Közlöny (1887–88.) *Ungheria e Ragusa* trad. Thallóczy Lajos; in Annuario del Club Alpino Fiumano (1889). *Gli usocchi nella storia di Fiume* cfr: <https://www.arcanum.hu/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-irok-elete-es-munkai-szinnyei-jozsef-7891B/f-82EA0/fest-aladar-alfred-8422B/>
- ²⁵ Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1926
- ²⁶ Z. A. Szabó, *La formazione del sistema delle scuole medie superiori maschili trigemino in Ungheria (1921–1924)* Tesi di Dottorato, (*A trifurkáló fiúközépiskola-rendszer kialakulása Magyarországon (1921–1924)*) Dottori (PhD) dissertáció https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/37714/szabo_zoltan_andras_disszertacio.pdf?sequence=1
- ²⁷ A. Szabó, *La riforma scolastica del 1924. (Az 1924. évi középiskolai reform)* <http://epa.oszk.hu/00000/00035/00040/2000-07-mk-Szabo-1924.html>
- ²⁸ Tutte le fotografie di questo articolo sono proprietà dell'autore.
- ²⁹ Z. Tózsér, *La politica di orientazione occidentale dell'istruzione pubblica fra le due guerre. L'Internato Inglese di Sárospatak, e il Liceo Italiano di Pannonhalma. (Nyugat-európai orientációjú oktatáspolitikai a két világháború között A sárospataki Angol Internátus és a pannonhalmi olasz gimnázium in:* http://real.mtak.hu/12648/1/2012_-_A_ket_vilaghaboru_kozotti_nyugat-europai_orientacioju_oktatapolitika_esetei-libre-1.pdf

Tanto varrebbe annotare e far stampare le conversazioni che si svolgono nei caffè o le chiacchiere delle pescivendole, magari!

L'eredità di Leo Spitzer nella raccolta di un corpus inedito di testi, *l'italiano popolare* 100 anni dopo e il *limen* dell'errore linguistico tra *colloquialità* e *regionalità*.

EMMA MALASPINA

ISTITUTO CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY DI DEBRECEN

DOTTORANDA PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO IL PENSIERO DELLA GRANDE GUERRA E DELLE TEMATICHE CHE ESSA TRASCINA CON SÉ È DIRETTAMENTE PROPORZIONALE AL CONCETTO STORICO, PER CUI OGNI QUALVOLTA CHE SI PARLA DEL DISASTRO MONDIALE A QUASI TUTTO SI PENSA TRANNE CHE ALLA LINGUISTICA E AL SUO POTENZIALE. EPPURE, «NON SI ERA MAI SCRITTO COSÌ TANTO»¹, E SFRUTTARE QUESTA RICCHEZZA DIVENTA QUASI UN DOVERE.

LA GUERRA HA FATTO NASCERE TESTI PURI, LA CUI AUTENTICITÀ È DATA DA DUE RAGIONI fondamentali: la prima è l'incoscienza del tema, i soldati non volevano certo trattare della ragione che li ha generati, cioè la guerra; la seconda è l'ingenuità di spirito, questi scritti non sono ricostruiti, rielaborati, ripensati o adornati dalla ragione, sia per la naturale propensione del genere epistolografico, che per il diffuso analfabetismo che non permetteva imbellettamenti. Il solo loro obiettivo era quello di accorciare le distanze affettive e abbattere i muri della solitudine. La guerra e la prigionia erano situazioni di disagio, e l'unico diversivo, che magari velava quella terribile situazione, forniva l'occasione di fuggire con la mente, nutrire speranze, sognare, dare e ricevere notizie, era quella lettera, che si fa oggi risorsa immensa, in qualità di testimonianza storica genuina, senza accomodamenti².

Invero questa antologia diventa argomento di storici, linguisti, psicologi, sociologi, letterari, ognuno ha, ed ha avuto, la possibilità di giocare il proprio ruolo nella partita di questa Guerra.

Dal canto nostro, da filologi italiani, abbiamo subito sfruttato il *genus* di questo materiale, spinti dalla meraviglia di vedere costruita in questi testi una lingua *del bisogno*, in maniera singolare e quasi inconcepibile. E allora se c'è un lato positivo in questo disastro, è quello di aver costretto uomini che non erano dediti alla

scrittura di superare sé stessi, combattendo, come dice Spitzer, una seconda battaglia personale con la loro lingua. La necessità li ha messi alla prova, e direi che ne uscirono vincitori, nonostante la carestia, il freddo, il dolore, non si arresero all'ignoranza o alla volontà esaminatrice, e riuscirono a superare le frontiere fisiche delle nazioni e quelle metafisiche della lingua. Il loro coraggio ci ha resi coscienti di quello che era l'idioma italiano un secolo fa, e quale storia è degna di essere raccontata se non quella dell'innato diritto di esprimere ed esprimersi, è la storia di un popolo nella veste della sua lingua, è la storia sociale e culturale dell'Italia che una guerra illumina svelando e mostrando le lacune di quel codice detto ufficiale solo nella carta ma che ancora nessuno riusciva ad usare.

Le lettere ci hanno fornito l'argomento (la lingua italiana in una delle sue categorie, quella *popolare*) e indicato il materiale di ricerca (testi dediti alla *naturalitas* dell'espressione).

Vorremmo continuare così ad inaugurare questo centenario, disquisendo ancora su quel libro e sul suo concetto principale, servendoci della perspicacia di colui che ha avuto la brillante idea di raccogliere questa documentazione, raccomandandoci il metodo.

Spitzer ci insegnò il modo in cui reperire testimoni autentici che avessero la capacità di rivelare le modalità linguistiche di un popolo e focalizzò l'attenzione su alcuni problemi linguistici vincolanti. E noi adesso, guidati dallo stesso amore per il vero e il reale, presenteremo l'italiano *popolare* un secolo dopo, nel tentativo di mostrarne il seguito, e capire cosa esso rappresenti oggi, tra le varietà di questa lingua.

Il divario tra lingua ufficiale e lingua in uso, implicato nel libro e discusso dal censore d'occasione, è stato fondamentale alla ricerca, perché ha portato alla consapevolezza che ciò che creò problemi 100 anni fa, crea problemi ancora oggi. Ma mentre prima l'ottica era quella di una lingua imperfetta, di cui era importante sottolinearne le differenze, per mostrare quanto questa varietà di lingua barbara si discostasse da quella ritenuta legittima, ora, si prenderà in considerazione ciò che accomuna e non quello che dissimila, ponendo l'accento sui concetti di evoluzione e natura.

La situazione sociolinguistica italiana si presenta condizionata da un bilinguismo che non può essere trascurato, perché influisce inevitabilmente sulla costruzione di una lingua *comune*.

La diglossia incide in maniera maggiore o minore sulla codificazione linguistica, e l'italiano (parlato e scritto) risulterà dall'innesto di un idioma territoriale con la lingua sovrainposta. Dal compromesso di queste espressioni l'Italia *fa ed ha fatto* la sua lingua, in un mixing di dialetto e italiano.

L'*italiano popolare*, così come è presentato nelle note di Spitzer, ma così come noi lo conosciamo dalle definizioni di Manlio Cortelazzo, Tullio De Mauro e Paolo D'Achille altro non è stato che il figlio di questo compromesso, è infatti «il modo di esprimersi di un incolto che, sotto la spinta di comunicare e senza addestramento, maneggia quella che ottimisticamente si chiama la lingua 'nazionale', l'italiano»³, è «il tipo di italiano imperfettamente acquisito da chi ha per madrelingua il dialetto»⁴,

è «quella varietà posseduta da parlanti che pur essendo alfabetizzati, non hanno acquisito una piena competenza della scrittura e rimangono sempre legati alla sfera dell'oralità»⁵, e per di più, non si «riferisce solo alla produzione scritta e orale dei semicolti, ma anche a quella orale degli incolti quando parlano, o tentano di parlare, italiano e non dialetto»⁶.

La sua permanenza temporale e la sua comunione di fenomeni a quelle che poi sono state categorizzate come altre varietà della lingua italiana (dialettale, regionale, neo-standard, colloquiale), hanno gettato nuova luce su delle ombre. Hanno fatto sì che la prospettiva mutasse, che si intrecciassero i fili, che non ci fosse più una dicotomia perfetta tra illegittimo e permesso, e che si disponesse tutto all'interno dello sviluppo naturale di una lingua in uso.

Non ci siamo accorti, fino in tempi recenti, che la lingua popolare, o quella dei nostri semicolti, in quanto poco istruiti o istruiti male, rivela alcune volte tratti latenti del sistema linguistico, che rispondono all'uso e sono dati dall'evoluzione. Oggi diverse parole e formulazioni sintattiche dell'italiano appartenevano un tempo ad un'area non accreditata della lingua.

Il binomio linguistico che ha sottinteso l'incrocio ha creato delle varianti, che si verificheranno come *unitarie* e *comuni* sul territorio nazionale. Comuni alla varietà istintiva, veloce e pragmatica che è quella colloquiale⁷; e alla varietà che filtra e canonizza poi nell'italiano, cioè quella regionale⁸. Ciò che lo accomunerà alla prima sarà la tendenza alla semplificazione⁹ e ciò che lo accomunerà alla seconda, invece, sarà la lingua materna¹⁰. L'italiano popolare, così, oltre ad avere la prerogativa dell'unitarietà¹¹, concetto ormai noto e caro a questa categoria linguistica, si troverà ad essere stato rivelatore della prima e fratello della seconda, come vedremo dagli esempi.

La nostra indagine sarà così un'investigazione socio – culturale (ancora in corso), che metterà in evidenza, una visione prospettica diversa, e in questo breve percorso, guardando ad aspetti nuovi ed innovativi del *fare* lingua, disputeremo sul *limen* dell'errore linguistico, senza volerne dare un giudizio di valore.

Per dimostrare che l'italiano popolare presenta lezioni che restano delle costanti e si ripropongono, perché non dipendono dal tempo, né dal grado d'istruzione, né dai domini d'uso, né dalla regionalità, ma dal binomio linguistico e dalla sua mutazione¹², introdurremo i nostri testi in diacronia, diastratia, diamesia, diatopia e diafasia, mostrando sia l'unitarietà che l'incrocio.

I costrutti si presenteranno (come per qualsiasi classe dell'italiano) più o meno marcati in una delle cinque varietà, e non tutti gli errori, valutati come lontani dalla norma, avranno lo stesso grado di importanza. Ma oggi, coscienti della dinamicità della lezione linguistica, che arriverà dove ancora per noi non è dato completamente sapere¹³, analizzeremo queste forme *aequo animo*, perché saranno in grado di confessarci, esattamente come un secolo fa, i codici cultural-linguistici di una società.

Le imperfezioni presenti nei testi che riveleranno i momenti di passaggio, il disagio nella ricezione, il peso della marcatezza, la lotta con la pressione aulica, il tentativo di formare una lingua tra tradizione e canonizzazione, non le avremmo

potute cercare in nessuna grammatica e in nessun vocabolario. Non è un caso che quest'ultimi siano stati valutati come progetti passivi e scoloriti di laboratorio dallo stesso Spitzer, e allora «tanto varrebbe annotare e far stampare le conversazioni che si svolgono nei caffè o le chiacchiere delle pescivendole»¹⁴, dato che l'italiano è una lingua ancora *in fieri*, che pesca elementi da ogni parte, e troverà nell'*uso* la sua ragion d'essere.

Proponiamo come archetipo al nostro discorso *popolare* due scritti che per genere letterario e contesto richiamano la pubblicazione tedesca¹⁵:

«Reggio Cal. 22/2/86

Mio A dorato Amore in

nazi tutto devo dirti che non tidevi disperare e Sai il Perché il nostro Amore e forte è Grande Anche io o tantta voglia distringerti fra le mie bracia Amore mio io ognivolta che vato Acoloquio in nazi SPero Sempre che io tiveto e cogliochi che girano nella SPeranza divertiti ma Auntrato miapare Alfredo e cosi il mio cuore Sira trista ma la mente e il Penziero e laforza di Penzare che molto Presto il nostro Amore einostri cuori Sarano uniti Per Sempre e cosi il mio cuore vive digioia e difelicita Perché Amore Anche Secisono questi mura che ci separano io So che Adila di cuesto in ferno ce il mio Amore che mia sPerta che tanta felicità. Si Amore e vero che non Siamo Stati tantto temPo Separati ma il mo nosto Amore e la nostra mente e Sempre ocupota e driofera Per tutta la vita tiamo tiamo Sei il mio Amore e Sarai Sempre il mio Grande Amore coraggio coraggio Amore tiAmo e Sono Sempre il tuo il tuo Pino il tuo Amore tiamo e tivoglio Bene. e SPero tanto che Per il Proximo colloquio ticonciedano il Premeso Amore desidero quanto te desidero Averti e strigerti fra le bracia e desidero... tiAmo Ai capito che tiamo.

tivoglio Bene tuo Sempe Amato e Amore Pino».

«Amore mio Sei

belissimo Sei mia Amata e dorata moglie eSei la mia vita Si mia Amata mogliettina ma tu Sai che il tuo Amato marito e Pazo di te. edi Lo ti Amo[...] la mia vanpira Amata edolce vanpira e d Io ti Amo mentre le tue la mbra mi A carezano il corlo Sento le tue belissimi dentini che mifano gioire di una Gioia meravigliosa [...] ai stai buona che ci guardano e ci criticano dai Amore non celafacio [...] Si Amore mimma non eSiste una Parola Piu Grande e desiterata [...] ogni tuo Bacio mi lasci il tuo desiderio [...] che vive dentro inostri cuore ti Amo [...] non e vero che non miai Baciato Anzi Anore A contrario Per che il mio cuore e felice Solo Averti vicino Anche Se non desidera che ciforse Al tra gente che ciquarda. ma Se forsamo dasoli di facevo Io quello che tu fai Ame. ma Presto loforo con ttanto desiderio e Piacere lo So che ti piace ma non Poso [...] tiAmo e non mistanchero mai mai Aicapito mia cara mogliettina [...] è Si Amore che losentito e Poi lo leto Sul tuo viso e nei¹⁶ tuoi occhi [...] Sempre felice mente ciSei [...]»¹⁷.

Queste due lettere sono state scritte da un uomo calabrese, semialfabetizzato, alla sua amata, durante un periodo di carcerazione. Sia nella fonetica che nella morfologia il semicolto rispecchia fedelmente i canoni dell'italiano popolare. In fonetica: scempiamento e geminazione, deagglutinazione e univervazione, sonorizzazione e assordimento. Non c'è coscienza del corretto uso di maiuscola e minuscola.

Il punto fermo non corrisponde (quando c'è) al suo effettivo significato ortografico; non conosce l'accento, né grave né acuto. Nella morfosintassi: non rispetta la trascrizione grafica delle forme verbali; non confonde comunque i pronomi atoni e le ridondanze sono sul piano sintattico; opera il passaggio dal discorso diretto all'indiretto in un'unica frase; la subordinazione non supera il primo grado (le frasi sono nella maggior parte dei casi delle completeive soggettive e/o oggettive); uso del *che* polivalente e non solo (il *che* molto spesso svolge la funzione di *tuttofare*¹⁸); i periodi sono paratattici per giustapposizione o uniti raramente da congiunzioni; la mimesi del parlato opera nelle dislocazioni, nelle concordanze *ad sensum* (manca la concordanza anche tra aggettivi e sostantivi), e nelle alterazioni nominali (diminutivi, accrescitivi).

La disamina testuale continuerà presentando la durata attraverso una lettera del 1812-'13 estrapolata dall'enciclopedia di Francesco Bruni, 'L'italiano delle regioni'; lo stato sociale con testi odierni scritti da soggetti con un elevato grado di istruzione; il mezzo e il luogo con esempi di lingua parlata. Il registro sarà poi sottinteso ovunque dato che i testi sono stati prodotti in circostanze e per motivazioni diverse.

La diacronia:

«[...]Vorrei dirti una cosa che mi hanno fatto dopo la mia partenza, ma temo di fidare alla debole penna quanto vorrei, perche delle volte tradisci i migliori innamorati... In quanto poi che son venuto in Africa fu colpa mia che ho voluto fare la domanda, del resto non si sta tanto male, non si porta zaino, e si fanno pochi istruzioni, solo si monta guardia di più. Qui devo stare solo un anno, e dopo spero di vederci che mi congedo, che d[evo] fare solo due anni, 10 mesi già l'ho fat[ti] in Italia, e uno anno farò qua; mirestano soli due mesi, uno l'avrò di licenza che mi aspetta. In Africa si soffri un poco di caldo, adesso che è in verno non si soffri tanto ma poi quando verrà l'esta, si sta molto male. Del resto la colpa fu mia, chi si uccide colle sue mani nessuno che lo pianga, diciamo noi»¹⁹

Senza ripetere l'analisi dei fenomeni, presentata ampiamente anche da Rita Librandi autrice del saggio (in F. Bruni), notiamo che alcune lezioni esistono nel passato e nel presente senza differenziazione.

La diastratia:

-«Se la Juventus vuole passare il turno li deve pressarli tutti²⁰»;

-«Leggila che bella una preghiera fatta da un bambino a Gesù ogni sera quando prego nel lettino penso a quello che si vede da lassù tutto il male che viviamo sulla terra ogni lacrima che scende sale su. tu mi dici cosa mai puo fare tanto per esempio consolare un Po Gesù. Forza Gesù non ti preoccupare se il mondo non è bello visto dà lassù. Cuon il tuo amore si può sognare di avere un po' di paradiso anche qua giù. quando dico la preghiera del mattino pregò per la sorellina e il papà. Per la mamma che mi sta vicino che sorride e mi da tanta felicità. Ma poi penso a tutti quei bambini che non

sono fortunati come me. senza amore si può crescere con fatica e un dolore tutto questo per Gesù forza Gesù non ti preoccupare se il mondo non è bello da lassù. Con il tuo amore si può sognare di avere un Po di paradiso anche qua giù. E importante la preghiera di un bambino. perché da la bellezza che al Signore da la speranza che questo mondo può salvare. forza Gesù non ti preoccupare che l'uomo fa.»; -«Prima criticate il lavoro altrui per limatura ecc... guardate le vostre... Io posso dire che nei corsi per le unghie ci sono... voi che fate e la mia professione non altissima.... Vorrei voi nella vita che fate per chi è questo messaggio lo sa. dove ignoranza urla intelligente tace e questione di stile signori si nasce.»²¹;

-«Girando i canali della TV stasera ho visto 5 minuti di grande fratello lasciando perdere di quanto sono restato schifato di che programma ridicolo e vergognoso che è per l'Italia!! ho visto preciso la scena di quel ragazzo di colore che umiliava quella donna di 43 anni dicendogli io ti sfondo ti appendono al muro giuro che se io ero il figlio di quella donna prendevo il primo treno per dove cazzo e quella casa dove siete chiusi e ti mandato in Senegal a petate nel culo porco!!!»²²;

-«à per essere felice basta questo (smile) passione lavoro (smile)»; «Alcuni problemi possono essere risolti solo quando si è disposti a chiudere la bocca e a imparare ad aprire le orecchie il cuore è la testa», «Ce lo fatta dopo tanti dubbi, incertezza, paure... ho iniziato la strada di questo percorso accademico magnetico», «È con la dedicata speciale di Salvo il numero uno in assoluto che ha fatto tanto per avermi tra le sue «allieve»...»; «stanca si ma pienamente soddisfatta...»²³;

-«Mi fa piacere che tutti avete una madre e le volete tanto bene... volevo rassicurarvi, c'è l'ho anche io e sta bene. Ma non vuole la foto su Facebook»²⁴;

-«poi me la spieghi» [risposta] «ti conosco a te ogni complimento cela una critica»²⁵;

-«Vorrei sapere il nome di chissu/a ca si metti a friiri cutuletti e 7.30 di mattina»²⁶;

-«Gennaio è vicino.. è arrivato il periodo di sazzizza ci siamo pronti per il macello?»; «il gol non è stato bellissimo e la squadra a cui lo ha fatto che è bellissima»²⁷.

Questi piccoli elaborati, che abbiamo catalogato solo come esempi, sono stati scritti da soggetti che provengono da contesti sociali e culturali diversi. La meraviglia dell'eterogeneità e dell'incapacità linguistica obbliga, in questo caso, ad una piccola riflessione.

La tecnologia ha fatto passi da gigante, e i social network sono canali d'informazione policroma. Le lettere erano degli scritti inevitabili in situazioni particolari, che richiedevano determinate espressioni ed esigevano l'uso di un determinato lessico, a volte celato o mascherato per pudore o vergogna. Negli ultimi esempi si scrive di tutto senza limiti, e mentre i semicolti «di ieri» hanno spesso palesato il loro disagio (basti leggere le lettere in Spitzer), l'ignoranza oggi non costituisce più un freno e nella maggior parte dei casi è inconsapevole.

Nell'analisi linguistica di questi testi non prenderemo comunque in considerazione gli errori che potrebbero rimandare al distratto uso del mezzo scrittorio (è

possibile che il cellulare scambi consonanti o vocali), o alle tendenze telematiche (l'uso di non mettere l'apostrofo segnalando l'elisione con lo spazio), ma sintetizzeremo solo i punti in cui la nostra lingua si dimostra ancora di difficile ricezione, e che accomuna passato e presente, noto e dato, vecchio e nuovo.

I primi due esempi sono di soggetti di età maggiore (50 anni circa), gli altri sono di giovani (20/33 anni), ognuno con un elevato grado d'istruzione (diploma e laurea magistrale). Anche se non tutti gli errori hanno lo stesso valore, persino il testo più impeccabile rivela almeno una devianza dalla norma. L'imperfezione più eclatante è sempre l'interpunzione, è acclarata la difficoltà di formulazione scritta del proprio discorso mentale. Si nota nei testi una maggiore o minore aderenza al dialetto (delle volte consapevolmente *sassizza*, altre inconsapevolmente *dedicata*), ancora non si riesce bene a distinguere tra verbo e congiunzione, o tra verbo e articolo, le marcate sono date da accenti irregolari. Abbiamo dislocazioni, ridondanza pronominale, accusativo preposizionale, allargamento del sistema pronominale (*a quella donna dicendogli*). L'esempio di code-mixing (*Vorrei sapere il nome di chissula ca si metti a friiri cutuletti e 7.30 di mattina*), non è ingiustificato perché questo forse più di ogni altro rivela l'impossibilità di tracciare confini netti laddove le soluzioni risulterebbero a metà strada tra il *popolare* e il *regionale*. L'uso delle preposizioni infatti è quello che tradisce il sistema codice e il sistema lingua, *di mattina, da mattina* (dialetto) *di mattina, della mattina* (italiano), e costituisce un'incertezza ancora viva. Berruto nel punto 4.6 del suo saggio sul popolare afferma come l'uso delle preposizioni risulti un vero ginepraio²⁸. Avere risposte certe in questo momento non è possibile²⁹, per cui isoliamo il «problema» preposizioni dal nostro discorso³⁰.

La diamesia e la diatopia:

-«Non ho arrivato niente»³¹; -«Essendo che...»³²; -«Una bona settimana, speramo»³³;
 -«Inbece³⁴ l'importante che non spetto qua ore e ore [...] peccio³⁵; -«E sto prendendo tempo che mi devo sistemare le cose per domani»³⁶; -«Lei mi disse a me»³⁷; -«Che problema hai?»³⁸; -«Ascortami un attimo»³⁹; -«Io spero che per allora me ne so ito»⁴⁰;
 -«Come l'hai fatto la dieta», «è passata l'automobilanza»⁴¹; -«Hai messo sale nei costoletti?»⁴²; -«Vorrei andare a Torino, magari trovo una palestra, potrei fare preparazione atletica agli adolescenti»⁴³; -«Dicono che fare l'amore in corsia aumenti il desiderio perché si è a contatto con la morte, non vedo l'ora di scoprire se è vero!», «Carmen passami a Giuseppe», «a me già mi mancate», «A me mi mancherete voi»⁴⁴; -«Anziché che a loro»⁴⁵; -«Fratellino stai bene? perché non sembra che stai bene»⁴⁶; -«Facciamo entrare a Sara»⁴⁷; -«Non hai idea la strada che ti aspetta davanti a te»⁴⁸; -«Se noi due ci si piacesse quanto ci si mettesse a darci un bacio», «io te ti denuncio»⁴⁹.

Gli esempi sono *parlati*, espressi da uomini provenienti da più luoghi d'Italia (nord, centro, sud), raccolti in contesti dissimili, e mettono a confronto individui diversi.

Possiamo considerare *comune* in fonologia alcune confusioni consonantiche (*z* per *s*, *c* per *q*, o *b* (*p*) e *v* percepibili anche nell'oralità, o tra *c* e *g* solo nello scritto e *t/d* solo per Puglia, Calabria e Sicilia); e nella morfosintassi la ridondanza pronominale, l'allargamento d'uso dei pronomi, le dislocazioni, le mancate concordanze, l'uso del-

l'indicativo dopo il *se*, e al posto del congiuntivo dopo *verba putandi*, l'uso modale dei tempi verbali, il trasferimento della diatesi verbale, l'accusativo preposizionale.

Tutti i fenomeni commentati, incontrati nei testi raccolti, dal primo dei nostri esempi fino all'ultimo, confermano l'unitarietà⁵⁰ di questa categoria linguistica, e condividono la prerogativa di appartenere al *colloquiale* e al *regionale*, oltre che al *popolare*.

Pertanto supportati da un'ampia bibliografia, mostreremo ora i requisiti di queste due altre varietà dell'italiano, per iniziare a sciogliere i nodi del nostro ragionamento sulla comunione dei significati e il *limen* dell'errore linguistico.

Le caratteristiche fondamentali della lingua *colloquiale* sono il particolare uso dei pronomi personali e di forme pronominali del verbo (*mi faccio una passeggiata, mi bevo una birra*)⁵¹; l'utilizzo degli alterati (*seratina, mogliettina*)⁵²; la presenza di anacoluti, dislocazioni, frasi scisse, *c'è* presentativo, accusativo preposizionale⁵³. Il lessico dell'italiano orale risponde poi alla necessità di usare parole altamente disponibili, dal significato generico (*cosa, punto, fatto*, e tra i verbi, *fare, dire, andare*, etc), e modi di dire di forte espressività spesso legati ad usi dialettali o locali⁵⁴. Nella morfosintassi si parla di espansione degli usi modali dell'indicativo (in sostituzione sia del congiuntivo che del condizionale) e dei suoi tempi; di concordanze *ad sensum* (*io sono una persona che vivo con poco*), dell'impiego di *gli* come forma atona maschile e femminile⁵⁵. La sintassi si presenta additiva, alterna coordinazione e giustapposizione⁵⁶; l'uso del *che* è polivalente⁵⁷, risponde alle esigenze di una programmazione e ricezione veloce e diretta (*tutte le persone che ho parlato; prendo l'ombrello che piove*).

Tutte queste 'tendenze' verbali che sono state registrate nell'italiano dei secoli passati e sono frequenti nell'italiano scritto non colto⁵⁸, diventano la norma nell'italiano colloquiale⁵⁹.

Le peculiarità dell'italiano *regionale* sono invece spiegate facendo riferimento ad uno degli studi sull'argomento, le ricerche di Giovanni Tropea e il suo 'Italiano di Sicilia'.

Lo studioso affronta la dinamica regionale parlando di varianti dovute all'influenza del dialetto che si realizzano o come assunzione di elementi dialettali della lingua standard o ancora come contaminazione di fatti nazionali con fatti dialettali. Marginalizza dalla sua inchiesta le ricerche di italiano popolare di De Mauro e Cortelazzo e pone delle differenziazioni. Tropea mette come esempi *regionali* l'accusativo preposizionale, il trasferimento della diatesi verbale (*uscire la lingua, passeggiare un bambino*), sostituzione dell'indicativo al congiuntivo, la prevalenza del passato remoto sul passato prossimo, l'intenso uso di *stare* e *andare* in costrutti diversi da quelli dell'italiano canonico (*non lo sto trovando, lo vado vedendo*), la duplicazione intensiva⁶⁰.

Gli studi sulla lingua parlata sono posteriori a quelli sull'italiano *popolare*, dunque, per quel che riguarda le similitudini con l'italiano *colloquiale*, sembrerebbe che il nostro *popolare* abbia giocato d'anticipo, presentando nello scritto tratti dell'oralità, e denunciando l'uso di costrutti che furono a lungo tenuti a freno dalla norma, rientrando così nella notoria categoria del tendenziale⁶¹.

L'italiano *regionale*, invece, presenta fenomeni che sono comuni tanto al Nord quanto al Sud «e il confine tra regionalismo e dialettismo è scarsamente oggettivo, è fluido e aleatorio, e si rende impossibile una catalogazione sicura e completa dei regionalismi»⁶². Alcune parole, locuzioni e costruzioni date per regionali della Sicilia, risultano pluriregionali o addirittura nazionali, sarà dunque impossibile «separare nettamente dall'italiano regionale il cosiddetto italiano popolare, perché tendenze popolari quali pareggiamenti analogici, semplificazioni della congiunzione verbale, usi errati, sono fenomeni presenti nelle parlate di tutte le regioni e a volte sono legate al dialetto di una regione, a volte sono sopraregionali, sì che una forma può essere popolare e regionale a un tempo»⁶³.

Ancora oggi, perciò, non possiamo garantire un'analisi esaustiva dei testi che separi, e sistemi in categorie fisse e immutabili, con limiti e definizioni ben precise, una scrittura o un'espressione popolare semicolta da una colta. È un *gradatum* che si espande e comprende il povero contadino che tenta di compilare una semplice presentazione burocratica, il letterato verista, o lo scolaro marcato regionalmente.

È l'Italia dei volgarizzamenti, è l'Italia delle regioni e dei territori pieni d'orgoglio per la propria tradizione, una *rusticitas varietatis italicae* che con rancore e fatica ha cercato di acquisire qualcosa che percepiva come estraneo ma necessario. E se tutt'ora nutriamo la necessità di stipulare dei confini linguistici delle parlate del popolo italiano, è perché questa diffidenza e questa incertezza rimane delle volte consapevolmente ed altre inconsapevolmente, fa parte di un'evoluzione continua di elementi, di accettazione e di rifiuto.

Ma laddove una situazione esaustiva richiederebbe un code-switching cosciente da adattare a tutte le situazioni sociali, c'è di fatto una linea di mezzo rappresentata da quell'italiano accettato solo a metà, *dialettale, popolare, regionale, colloquiale*, ed altro ancora, che ogni singolo parlante dovrebbe conoscere. Come se nell'atto del dire ognuno avesse il tempo e la possibilità di passare in rassegna tutti i vocaboli o i costrutti appartenenti all'una e all'altra categoria, perdendo di vista l'unico e vero scopo della lingua, che è quello pragmatico.

L'Italia ancora lotta per la sua unificazione linguistica e la storia della sua lingua non può essere scissa dalla sua cultura e dal suo territorio. Una società eterogenea che continua la sua battaglia tra semicolti, semidotti, analfabeti funzionali, e dottori di ricerca, ognuno svolge la propria parte come su di un palcoscenico pirandelliano, come quei sei personaggi in cerca d'autore che nessuno voleva istruire nelle parti, una chimera che a volte ognuno cerca nell'ombra dello sconosciuto o presunto tale, e che in questo caso rappresenta un autore d'arte irraggiungibile, perché non ancora definito completamente nelle sue parti costituenti: l'*italiano*.

NOTE

¹ «[...]Secondo dati ufficiali delle Poste, nell'Italia in guerra sono stati scambiati 4 miliardi di lettere e di cartoline [...] (ma in Francia 10 miliardi e in Germania, sembra, 30) [...]» Lorenzo Renzi, *Presentazione alla nuova edizione, Lettere di prigionieri di guerra italiani*, Leo Spitzer, Il Saggiatore S.r.l., Milano 2016.

- ² «Il vocabolario della guerra è fatto dai diplomatici, dai militari, dai potenti. Dovrebbe essere corretto dai reduci, dalle vedove, dagli orfani, dai medici, dai poeti» Arthur Schnitzler, in *Tracce di scrittura. Classi popolari e storia della Grande guerra*, di Antonio Gibelli, *Ibidem*.
- ³ T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari 1970.
- ⁴ M. Cortelazzo, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, III *Lineamenti di italiano popolare*, Pacini, Pisa 1976.
- ⁵ P. D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, II *Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Giulio Einaudi, Torino 1994.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ «[...] italiano popolare, italiano parlato e italiano standard si dispongono lungo un continuum [...]», Gaetano Berruto, *L'italiano popolare e la semplificazione linguistica*, in *Vox Romanica* (1983).
- ⁸ G. Berruto, *Prima lezione di sociolinguistica*, Laterza, Bari 2010.
- ⁹ «[...] con il termine di 'semplificazione' si designano, al di là del valore corrente intuitivo del termine (quello in cui è il contrario di 'complicazione', o 'complessità') [...]; l'abbandono della lingua alla 'naturalzza', a tendenze evolutive latenti all'interno del sistema e miranti a una 'ottimizzazione' e a una minore marcatezza [...]», G. Berruto, *L'italiano popolare*, cit.
- ¹⁰ Italiano regionale: conseguenza di mistilinguismo tra il retroterra dialettale e la lingua ufficiale imposta. G. Berruto, *Sociolinguistica dell'Italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 2012.
- ¹¹ In G. Rovere, *Testi di italiano popolare. Autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati*, con prefazione di T. De Mauro, «da questi testi emergevano devianze dalla norma dell'italiano standard spesso inaccettabili per i suoi possessori, spesso non riconducibili direttamente al dialetto e tuttavia tendenti ad essere comuni ai congeneri testi di tutto il territorio nazionale (avere come ausiliare al posto di essere, storpiatura di parole, ridondanza pronominale, difetto di concordanza etc)», devianze in cui De Mauro vedeva il costituirsi di un «singolare stile collettivo», della «parlata degli incolti di aspirazione sopradialettale e unitaria». Dati raccolti da G. Nencioni in *Italiano scritto e parlato*, in *Saggi di lingua antica e moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.
- ¹² [...] Si sta facendo sempre più strada l'importanza di fatti di naturalzza, soprattutto per quel che riguarda i fenomeni del mutamento linguistico e la tipologia linguistica [...]. G. Berruto, *L'italiano popolare*, cit.
- ¹³ Tutti gli esempi commentati da Berruto 1983 raccolti sulla scia degli studi di Cortelazzo 1972, Bianconi, *Lingua matrigna. Italiano e dialetto nella Svizzera italiana*, il Mulino, Bologna 1980, Rovere, *Testi di italiano popolare. Autobiografie di lavoratori e figli di lavoratori emigrati*, con prefazione di T. De Mauro, Centro Studi Emigrazione, Roma 1979, sono tutti fenomeni dell'italiano parlato oggi nelle regioni di tutta Italia dalla classe comune nelle conversazioni quotidiane al limite dell'informalità e della resa cosciente tra ciò che è giusto e ciò che non lo è, tra ciò che è pratico e formulativamente istantaneo, che evita la ricerca, vicino alla *naturalitas* dell'espressione. La maggior parte dei fenomeni comuni diventeranno molto probabilmente norma.
- ¹⁴ L. Spitzer, cit.
- ¹⁵ Queste due missive fanno parte di un corpus cospicuo ancora inedito, oggetto della mia tesi di laurea.
- ¹⁶ Era *nel* con mancata concordanza, poi corregge *nei*.
- ¹⁷ Lettera del: «R. C. 26.8.86».
- ¹⁸ La R. Librandi nel giudizio ai testi calabresi dal 500 all'800, in F. Bruni, *L'italiano nelle regioni*, Utet, Torino (1994), parla di usi indeterminati del *che* (e vedremo le similitudini successivamente).
- ¹⁹ Lettera di un militare in Africa, Massaua 1892-1893, F. Bruni, cit., p. 782.
- ²⁰ Esempio 1.
- ²¹ Esempio 2.
- ²² Esempio 3.

- ²³ Esempio 4.
- ²⁴ Esempio 5.
- ²⁵ Esempio 6.
- ²⁶ Esempio 7.
- ²⁷ Esempio 8.
- ²⁸ G. Berruto, *L'italiano popolare*, cit.
- ²⁹ Numerosi punti spiegati da Berruto, in seno alla semplificazione linguistica e all'italiano popolare, sono anche discussi da Nencioni nel saggio *Italiano scritto e parlato* come elementi di impossibile categorizzazione, come vedremo più avanti.
- ³⁰ Per una delucidazione sulle incertezze preposizionali e gli errori a cui la nostra lingua ci porta, L. Serianni, Capitolo VIII, *Grammatica*.
- ³¹ Studente in mensa.
- ³² Studenti.
- ³³ Straniera sull'autobus, Messina.
- ³⁴ Caso di betacismo: una intercambiabilità di tali lettere (in luogo di <v> o <u>), rilevabile nella tarda latinità, in particolare durante il passaggio dal latino alle lingue romanze. Il fenomeno non è solo grafico ma è indice di una confusione tra due suoni che in latino classico erano ben distinti, Giuliano Bonfante, *La lingua latina parlata in età imperiale*, in: Hildegard Temporini, Wolfgang Haase (eds.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, vol. II, Berlin–New York, De Gruyter, 1983, pp. 413–452 («il betacismo»: pp. 426–7). Conferma una confusione sillabica derivata dall'evoluzione linguistica e mostrerebbe le latenze foniche, confermata anche (in diacronia) nelle lettere presenti nell'enciclopedia di F. Bruni.
- ³⁵ Signora sull'autobus, Messina.
- ³⁶ Studente messinese.
- ³⁷ Autista del pulman, Bari.
- ³⁸ Dialettologo calabrese.
- ³⁹ Esempio uguale in due dialettoni, uno reggino ed uno messinese.
- ⁴⁰ Ragazzo romano sull'autobus.
- ⁴¹ Parlante reggino.
- ⁴² Parlante reggino.
- ⁴³ Studente di Agrigento sull'autobus.
- ⁴⁴ Fiction mediaset, *La dotto.ssa*. Giò 2019.
- ⁴⁵ Film: *La matassa* (2009).
- ⁴⁶ Film: *L'amore secondo Dan* 2007.
- ⁴⁷ Maria de Filippi, *Uomini e Donne*, programma mediaset, 2018.
- ⁴⁸ Fiction rai: *Un posto al sole*.
- ⁴⁹ Film: *Ti amo in tutte le lingue del mondo* 2005.
- ⁵⁰ «[...] I tratti che accomunano l'uso linguistico di Anna del Salento all'italiano popolare unitario sono il dislivello tra la polarizzazione dialettale della realizzazione fonografica e l'adesione alla tradizione comune in fatto di vocabolario e sintassi [...]» T. De Mauro, *Per lo studio dell'italiano popolare unitario*, in Annabella Rossi, *Lettere da una tarantata*, Mnemosyne, Lecce 1994.
- ⁵¹ M. Voghera, *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*. Il Mulino, Bologna 1992, Serianni, Nencioni, Berruto (nella bibliografia finora esposta).
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ M. Berretta, *Sull'accusativo preposizionale in italiano*, in Parallele 4. *Morfologia*, Bergamo 1990, ma anche F. Rossi – F. Ruggiano, *Scrivere in italiano*, per la formulazione scritta.

- ⁵⁴ E. D'Agostino, *Il lessico di frequenza dell'italiano parlato e la didattica dell'italiano*, in *Quaderns d'Italià* 1998; ma anche R. Sornicola, *Sul parlato*, il Mulino, Bologna 1981, Voghera, *Progettare la grammatica del parlato*, in *La comunicazione parlata*. Atti del Congresso internazionale, a cura di M. Pettorini, Napoli 2008, D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle Origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma 1990.
- ⁵⁵ Presenti sia nel parlato che nello scritto, Berretta, *Ibidem*.
- ⁵⁶ Sornicola, *Ibidem*, Berruto, *Idem*, Voghera, *Ibidem*, Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Serianni e Trifone 1994, D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2003.
- ⁵⁷ Tutta le opere citate discutono sull'argomento.
- ⁵⁸ P. D'Achille, cit. 1990, 2003.
- ⁵⁹ Voghera, *Polirematiche*, in *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann e F. Rainer, Tubingen, Niemeyer 2004.
- ⁶⁰ G. Tropea, *Italiano di Sicilia*, Aracne, Palermo 1976.
- ⁶¹ A. Mioni, *Per una sociolinguistica italiana*, introduzione a J.A. Fishman, *La sociologia del linguaggio*, Officina Edizioni, Roma 1975. Definiscono questa categoria come 'avanzata' anche G. Berruto, *Idem*; P. D'Achille, *Ibidem*; M. D'Agostino, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna, 2007.
- ⁶² G. Nencioni, *Italiano scritto e parlato*, cit.
- ⁶³ *Ibidem*.

Cinema

Profumi ungheresi a Cinecittà

GIAN PIERO BRUNETTA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

MOLTO A LUNGO NEL DOPOGUERRA SI È DETTO, DA PARTE DELLA CRITICA CINEMATOGRAFICA, CHE NON VALEVA LA PENA ANALIZZARE LA PRODUZIONE DEFINITA CON INTENZIONI SPREGIATIVE, DEI «TELEFONI BIANCHI», IN QUANTO POCO RAPPRESENTATIVA E LONTANA DALLA REALTÀ ITALIANA DEL PERIODO.

DA QUANDO HO COMINCIATO A LAVORARE – ORMAI QUARANTACINQUE ANNI FA – AL PROGETTO DI SCRIVERE UNA *STORIA DEL CINEMA ITALIANO*, PER GLI EDITORI RIUNITI DI ROMA (1979–82) mi è sembrato che proprio quella produzione potesse servire a capire e misurare non tanto realtà materiali, quanto come potevano essere i sogni e i desideri dell'italiano medio, che non era ancora stato trascinato in guerra e non desiderava la guerra. L'italiano piccolo borghese, che aspirava a un miglioramento della sua condizione sociale e non voleva certo seguire il fascismo nei suoi sogni di conquista del mondo.

Tra il 1930, anno in cui viene prodotto in Italia il primo film sonoro e il 1943, anno di caduta del fascismo, si producono nel cinema italiano circa 720 film di finzione. All'interno di un insieme molto ampio, che occupa il centro della produzione degli anni Trenta e che per molto tempo e ancora adesso, come ho detto, è stato definito come il cinema dei telefoni bianchi, si può riconoscere un sottoinsieme importante, costituito da una novantina di titoli, che possiamo chiamare «commedia all'ungherese»

Per «commedia all'ungherese» si intende un genere di commedia brillante, ambientata in un altrove dell'est europeo abbastanza indefinito, dove si possono rappresentare vicende, o descrivere sentimenti, che non avrebbero né cittadinanza né libera circolazione nell'Italia fascista. Si tratta di un nucleo di film che attinge a

piene mani dai lavori teatrali e dai racconti di autori ungheresi, a partire da Ferenc Körmendy, che, con i suoi romanzi di grande successo popolare, pubblicati in Italia negli anni Trenta da Bompiani, può venir preso come stella polare e punto d'orientamento per l'ispirazione dello spirito del genere. Molto popolari sono anche i romanzi di Ferenc Molnár, di cui verrà pubblicato a puntate nel 1938 sulla rivista «Film» il romanzo *Fuga verso il sogno*. Romanzo che oggi ci appare come un manifesto vero e proprio di quel cinema che non intende affatto spingersi verso una rappresentazione realistica dell'Italia, come vorrà fare il cinema neorealista fin dai suoi primi tentativi, ma che guarda all'Ungheria come un paese ideale, dove possono accadere eventi sentimentali, comici, drammatici ed hanno libera cittadinanza comportamenti e sentimenti non consentiti in quegli anni. In effetti in alcuni dei film ambientati a Budapest si assisteva all'abbandono del tetto coniugale, al divorzio, a una libertà amorosa concessa ai personaggi femminili, ancora tabù per le storie ambientate in Italia.

La ricchezza di titoli della «commedia all'ungherese» è compresa in un arco che va da *La segretaria privata* del 1931 di Goffredo Alessandrini, realizzato all'indomani dell'introduzione del sonoro, a *Ogni giorno è domenica* di Mario Baffico, girato nel 1944 a Venezia, durante la Repubblica di Salò. Tra i titoli o ambientati in Ungheria o ispirati alla letteratura e al teatro ungherese si possono ricordare in particolare *Batticuore* di Mario Camerini, *Mille lire al mese* di Max Neufeld, *La danza dei milioni* di Camillo Mastrocinque, *La zia smemorata* di László Vajda, *Centomila dollari* di Camerini, *Maddalena Zero in condotta* di Vittorio De Sica, *Ritorno* di Géza von Bolváry, *Il capitano degli ussari* di Sándor Szlatinay, *I sette peccati*, *La signorina e Finalmente sì* di László Kish, *Una volta la settimana e La fortuna viene dal cielo* di Ákos Ráthonyi, *Idillio a Budapest* di Giorgio Ansoldi. Commedie ungheresi vengono rappresentate a teatro, o vengono trasposte al cinema e adattate a situazioni italiane, come avviene con *Scarpe grosse* di Armando Falconi che è il rifacimento di una commedia di Sándor Hunyady.

Poco per volta Budapest, grazie all'azione combinata dei romanzi, dei drammi teatrali, dell'operetta e dei film, giunge a soppiantare le altre città europee nell'immaginazione dello spettatore italiano.

Le diversità sostanziali dei modi di vita americani fanno sì che, mentre New York risulta «città lontanissima» e ostile, luogo per eccellenza di un mondo amato e desiderato, ma che si avverte diverso, Budapest sia invece luogo più vicino e familiare. Più prossimo addirittura di Parigi e Berlino. E due attrici in particolare, Elsa Merlini ed Alida Valli, diventano le guide ideali per lo spettatore italiano per visitare la città.

Lo scrittore Italo Calvino, nel tracciare la propria autobiografia di spettatore degli anni Trenta (*Avventura di uno spettatore. Prefazione a Federico Fellini, Quattro film*, Einaudi, Torino, 1974), racconta, in maniera memorabile, come le ore che trascorrevano ogni giorno nella sala cinematografica servissero a creargli un vero mondo perfetto e alternativo a quello della realtà che lo circondava e del diverso tipo di spaesamento che offrivano le varie cinematografie. Per quasi tutti gli anni trenta l'immaginario dello spettatore italiano era in pratica colonizzato dal cinema ame-

ricano, che arrivava sul mercato con più di trecento titoli l'anno. Rispetto al cinema americano la realtà ungherese viene a costituirsi con un andamento crescente come un vero mondo alternativo, creato però all'interno del cinema italiano stesso e capace di svilupparsi in maniera forte grazie alla nascita di Cinecittà. A soggetti tratti da autori ungheresi come Ferenc Kőrmenyi, o Sándor Hunyady, o Rezső Török, si ispirano negli anni trenta e negli anni di guerra molti registi italiani da Goffredo Alessandrini a Max Neufeld a Giacomo Gentilomo, Camillo Mastrocinque, fino a Vittorio De Sica di *Teresa Venerdì*, il remake di un soggetto di cui il regista si era innamorato vedendone la versione originale alla Mostra del cinema di Venezia. Gli sceneggiatori italiani usano l'Ungheria come fondale trasparente e porta di un altrove che però mette subito a contatto con l'aria di casa: «L'Ungheria col suo fascino indimenticabile in un film ungherese girato in Italia: *Il capitano degli ussari*» dice una frase pubblicitaria del film con Clara Tabory e Enrico Viarisio, diretto da Sándor Szlatinay.

Per almeno un quindicennio l'Ungheria resta una piccola oasi molto comoda e accessibile ai sogni degli italiani, perché la sua realtà è talmente familiare da far pensare di poterla incontrare anche solo girando l'angolo di casa propria.

In effetti ci sono due «altrove» in cui lo spettatore italiano può rifugiarsi, sfuggendo al clima e alle atmosfere imposte dal regime fascista e ai vincoli di legge che impedivano di rappresentare al cinema, come a teatro o nei giornali, storie di amori liberi, di adulteri, di delinquenza, di assassini e furti, di corruzione politica: l'altrove americano e l'altrove ungherese. In entrambi potevano verificarsi vicende impossibili da ambientare in Italia. L'Italia fascista doveva essere rappresentata, o raccontata, come un paese felice in cui non si verificavano suicidi, non esisteva la cronaca nera nei giornali, in cui le stesse condizioni meteorologiche non dovevano destare preoccupazioni.

Lo spettatore non è comunque mai spiazzato dalla finta ambientazione ungherese: in ogni momento si ritrova in uno spazio conosciuto e contiguo. Così non è difficile riconoscere, in *Gli uomini non sono ingrati*, che le riprese dello zoo di Budapest sono fatte a Roma.

Interessante invece che nel film *La fortuna non viene dal cielo* si entri in una sala cinematografica di Budapest e sullo schermo si proietti un film ungherese con i titoli di testa tutti in lingua originale. In un altrove lontano e vicino al tempo stesso puoi trasferire la possibilità di rappresentare il male, negata ai film ambientati in Italia, ma anche offrire una rappresentazione dei lati più gioiosi della vita, più liberi da vincoli religiosi, sociali, morali. A leggere le *brochures* dell'Enic o dei «Film illustrati», le trame di molte commedie degli anni a cavallo della guerra colpiscono per il senso della ricchezza, se non addirittura dello spreco, di una vita allegra e facile che i film trasmettono attraverso decine di titoli: *La danza dei milioni*, *Centomila dollari*, *Miliardi che follia...* «We are in the Money» canta Ginger Rogers in *La danza delle luci* (*Gold Diggers of 1933*) di Mervyn LeRoy e, per molti aspetti una parte consistente della commedia all'ungherese cerca di sintonizzare le proprie storie su analoghi *leit motiv*. Proprio raggruppando molti titoli in insieme omogenei ci si può interrogare sullo scarto tra i sogni prospettati dallo schermo e la realtà materiale

della vita nazionale, ma non si può certo eludere il fatto che questi sogni alimentino a lungo l'immaginazione collettiva e da un certo momento in poi sostituiscano – surrogandoli – i sogni offerti da Hollywood.

Con l'energia vitale delle canzoni, della gioia di vivere, questo genere di film agisce da farmaco e antidoto contro le paure che dopo il 1939 cominciavano a circolare con la guerra alle porte e immette nei corpi degli spettatori una carica di ottimismo e vitalità che quel mondo lontano riusciva ad infondere con la semplice evocazione di nomi e luoghi.

Quell'ondata di ottimismo che attraversa decine di titoli e si può cogliere allo stato nascente in Elsa Merlini, che esprime danzando per strada nella *Segretaria privata* con queste parole il suo senso di realizzazione per avere un lavoro che le piace «Oh come son felice,... felice!... felice!...». Qualche anno dopo, accanto alla certezza che il lavoro sia a portata di tutti, ci si pone l'interrogativo del coronamento dei propri sogni sentimentali: «Lavorerò, guadagnerò, ma l'amore dove lo troverò?». Questo ottimismo proietta così i sogni collettivi degli anni di guerra ben oltre l'orizzonte delle mille lire al mese, che è sempre parso come un limite invalicabile per le aspirazioni dell'italiano medio dell'epoca. Esattamente come per il cinema americano, lo spettatore che vedeva una commedia ungherese, senza che peraltro neppure un fotogramma dal vero consentisse di entrare a contatto con ambienti reali, accettava le condizioni dell'immersione in una realtà immaginaria, in una favola...

Non tutti i critici accettavano queste pre-condizioni e nel parlare di «film italiano che si svolge in Ungheria.... così amabile, così ospitale, così pronta ad accogliere personaggi e vicende di tutti i generi... – aggiungevano – non basta parlare di pengő e non basta cambiare nome, perché nel film ci sia l'atmosfera ungherese...».

Di fatto l'Ungheria e Budapest dalla seconda metà degli anni Trenta diventano il luogo ideale in cui ambientare soprattutto favole a lieto fine, traboccanti di ottimismo e raccontate, quasi in alternativa al *Mago di Oz* e al musical americano su ritmi di danze popolari capaci di far nascere e suggellare amori di continuo...

Vestiti, canzoni, arredi, comportamenti, rituali sociali, ci parlano di una realtà dell'immaginazione collettiva più reale del reale. Un'Italia povera e ad economia prevalentemente agricola, priva di materie prime, costretta dalle sanzioni a inventare tessuti sintetici desidera coprirsi di banconote e di debiti, sogna gli abiti da sera, le pellicce i velluti che le protagoniste dei film ambientati in Ungheria cambiano in continuazione. Migliaia di spettatori accarezzano con gli occhi i corpi, gli abiti, le pellicce e gli ambienti pieni di oggetti di design dove vivono le protagoniste dei film di Camerini, Alessandrini, Bonnard, Ráthonyi, Kish, Mastrocinque...

Questi film sono importanti perché raccontano anche storie di donne che non vogliono corrispondere ai modelli di sposa e madre esemplare imposti dal fascismo, mostrano una varietà di figure femminili, libere e libertine, anche ladre, anche capaci di prendere l'iniziativa nelle guerriglie amorose, donne spregiudicate, anticonformiste alla ricerca d'una propria strada e una propria affermazione e tutt'altro che affette dalla sindrome di Cenerentola. Anche se il matrimonio è quasi sempre il punto d'arrivo di tutti i tipi di intreccio, in non pochi casi la protagonista lo manda all'aria per cercare di trovare se stessa. Donne insoddisfatte, che giun-

gono a dire al marito: «Voglio vivere, Io non sono fatta per questa vita metodica, senza sorprese». Certo il cammino da compiere è ancora molto lungo e difficile, ma molti personaggi femminili della commedia ungherese cercano con coraggio e forza di sottrarsi ai ruoli imposti dalle convenzioni. E questo è reso possibile grazie alla dislocazione spaziale delle vicende.

A tutte queste donne forse fa da ispiratrice la protagonista di *Prix de beauté (Miss Europa)* di Augusto Genina, interpretato da Louise Brooks nel 1930, che ha ben chiaro il proprio progetto di vita: «Io non voglio diventare la moglie di un piccolo impiegatuccio di banca e passare tutta la sera di fronte a una macchina da scrivere».

Questi film garantivano, anche negli anni in cui ogni giorno la vita era in pericolo, di ritagliarsi piccole isole quotidiane di speranza in cui sognare che la felicità fosse vicina, a portata di mano e di sguardo e, se ci si credeva fermamente, prima o poi sarebbe arrivata.

A proposito de *Il tocco ungherese a Cinecittà* 1925–1945

ALESSANDRO ROSSELLI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

L FILM-DOCUMENTARIO DI SZILVIA GARAMI E ÁDÁM KRONAUER È UN RIUSCITO TENTATIVO DI RACCONTARE PER IMMAGINI (SPEZZONI DI PELLICOLA, LOCANDINE CINEMATOGRAFICHE, FOTOGRAFIE) UN CAPITOLO DEI RAPPORTI ITALO-UNGHERESI CHE, FINO A POCHI ANNI FA, ERA RIMASTO NELL'OBLIO, QUELLO RELATIVO AL CINEMA. INFATTI, SE SI ERA SCRITTO MOLTO SU ALTRI SETTORI DI TALI RAPPORTI, CHE SI ERANO AVUTI NEL CORSO DEL '900 E, IN PARTICOLARE, DURANTE IL FASCISMO, QUELLO DEL CINEMA ERA RIMASTO FUORI DA ANALISI CHE IN QUALCHE MODO TENTASSERO di dargli una seppur provvisoria sistemazione.

L'inizio di questi *rapporti dimenticati*¹ può essere fatto risalire al 1925, quando la lavorazione del film *Gli ultimi giorni di Pompei*, un *kolossal* storico-mitologico, genere la cui fortuna stava tramontando, diretto da Amleto Palermi² viene bloccata per mancanza di fondi. La produzione invia allora il regista nella capitale austriaca a cercare nuovi finanziamenti per portare a termine la pellicola: viene reperito un nuovo finanziatore, che però impone che il film venga del tutto rifatto con la partecipazione di due interpreti ungheresi, Mihály Viktor Várkonyi e Mária Korda, il primo già una *star* ad Hollywood e la seconda all'epoca moglie del produttore e regista Sándor Korda, che sarebbe poi divenuto in Inghilterra Sir Alexander Korda con la fondazione della *London Film*³. Intanto, il regista italiano resta nella capitale austriaca e realizza un altro film con i due interpreti ungheresi, *L'uomo più allegro di Vienna* (1925), un melodramma amoroso con redenzione finale del seduttore uguale a tanti altri che si vedevano all'epoca⁴. Come è ben noto, *Gli ultimi giorni di Pompei* venne girato di nuovo da Carmine Gallone⁵, uscì nella sale nel 1926 e si rivelò un vero e proprio disastro al botteghino, a tal punto da non ripagare neanche i costi di produzione: inoltre, segnò la fine di un genere cinematografico, il *kolossal*

storico-mitologico che, inventato in Italia negli anni '10 del '900, era stato copiato da Hollywood che lo avrebbe ripreso in modo discontinuo dopo la seconda guerra mondiale, a partire dagli anni '50 del '900.

Passeranno poi alcuni anni prima che un'altra attrice ungherese, Kató Nagy, venga in Italia per essere la protagonista femminile di *Rotaie* (1929) di Mario Camerini⁶, un film molto importante ritenuto da molti un precursore del neorealismo, per poi tornarvi nel 1938 per girare un'altra pellicola, una commedia sentimentale talmente insignificante e così uguale a tante altre che non vale nemmeno la pena di parlarne.

Nel corso degli anni '30, l'unica interprete ungherese nel cinema italiano è Klári Tabódy, venuta per la prima volta in Italia per partecipare al film *È tornato carnevale* (1936-'37) di Raffaello Matarazzo: vi sarebbe poi tornata alcuni anni dopo per la pellicola *Il capitano degli Ussari* (1940) di Sándor Szlatinay, *remake* italiano del film *Bercsényi Huszárok* (1939), realizzato in Ungheria dallo stesso regista⁷.

Il momento di maggior presenza di attori ed attrici ungheresi nel cinema italiano è però il 1942-'43, poiché Pál Jávör gira allora due film, *Carmela* (1942) di Flavio Calzavara e *Inferno giallo* (1943), diretto dal connazionale Géza Radványi⁸, Ferenc Kiss e Zita Szelezky saranno gli interpreti di *Tentazione* (1942) di Hans Hinrich, *remake* italiano della pellicola ungherese *Kísértés* (1941) di Zoltán Farkas⁹, Károly Kovács ed Erzs Simor interpretano assieme un film molto importante, *Due cuori* (1943) di Carlo Borghesio, influenzato dalle anticipazioni del nascente neorealismo¹⁰e, infine, Mária Tasnády Fekete interpreta due film, *Bengasi* (1942) di Augusto Genina, film di propaganda anti-britannica nel quale si doppia in italiano da sola, e *Inferno giallo* (1943), per certi aspetti un film eterodosso per l'epoca, diretto dal marito Géza Radványi e in cui ritrova come co-interprete il connazionale Pál Jávör¹¹.

Pare giusto dire che, a questa *seconda ondata*¹² di attori ed attrici ungheresi nel cinema italiano del 1942-'43 faceva riscontro, fin dal 1940, un piccolo gruppo di registi loro connazionali, tra i quali il già citato Sándor Szlatinay¹³, László Vajda, che con *La zia smemorata* (1940) realizza il *remake* italiano del film ungherese *Iza néni* (1933) di István Székely proprio mentre Vittorio De Sica, con *Maddalena zero in condotta* (1940) e *Teresa venerdì* (1941) gira due film che, sia pure con importanti modifiche, riprendono le atmosfere di due pellicole di László Vajda, *Magdát kicsapták* (1936) e *Péntek Rézi* (1938), per poi incappare nella censura personale di Benito Mussolini per il film *La congiura dei Pazzi* (1941) e, poiché in quel momento qualcuno a Budapest si ricorderà delle sue sia pur lontane origini ebraiche, sarà costretto a rifugiarsi nella Spagna franchista, dove nessuno gli creerà mai simili problemi ed in cui terminerà la sua carriera¹⁴, e, infine, Ákos Ráthonyi che, nel corso del 1942, con *La fortuna viene dal cielo* e *Una volta alla settimana*, realizza i *remakes* italiani rispettivamente di *Az ember néha téved* (1937) di Béla Gaál e di *Hetenként egyszer láthatom* (1937) di Sándor Szlatinay¹⁵. E, ciò detto, è a questo punto che il documentario di Szilvia Garami ed Ádám Kronauer parla di un grande film, eterodosso ai suoi tempi e quindi poco gradito, sia pure per motivi diversi, in Ungheria come in Romania, un'opera che fa compiere un salto di qualità al cinema del periodo, *Emberek a havason* (*Uomini della montagna*) (1941) di István Szóts e che, non-

ostante tutto, ottiene il premio per il miglior film straniero alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 1942 e si rivela determinante per quelle tre anticipazioni del neorealismo che sono *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, *Ossessione* (1942) di Luchino Visconti e *I bambini ci guardano* (1943) di Vittorio De Sica, tre pellicole che avrebbero segnato la rottura con il precedente cinema italiano, quello fascista o comunque fascistizzato, detto anche dei *telefoni bianchi*, ed aperto la strada ad un nuovo modo di realizzare film¹⁶.

Nel documentario di Szilvia Garami ed Ádam Kronauer si trova anche un accenno a due personalità ungheresi destinate a restare nella storia del cinema italiano: si tratta del direttore della fotografia Gábor Pogány, che dopo la seconda guerra mondiale avrebbe collaborato con Vittorio De Sica per *La ciociara* (1960) e *Il giudizio universale* (1961), e lo sceneggiatore Ákos Tolnay che in seguito, nella sua unica apparizione come attore in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini, avrebbe rappresentato l'anello di congiunzione tra il cinema del recente passato e quello nuovo, il neorealismo: ambedue provenivano dall'Inghilterra, dove avevano lavorato per la *London Film* di Sándor (Sir Alexander) Korda, ed avevano dovuto lasciare quel paese ufficialmente per motivi sindacali perché ambedue privi di passaporto britannico ma, forse, anche per ragioni politiche poiché già allora la Gran Bretagna considerava l'Ungheria un paese almeno infido se non addirittura nemico per essere entrato nell'orbita della Germania nazista¹⁷.

Ma il documentario di Szilvia Garami ed Ádam Kronauer affronta anche, all'interno della problematica generale, un altro tema molto importante, quello della falsa immagine del mondo ungherese – e delle sue donne – veicolata dalla cosiddetta *Ungheria di Cinecittà*¹⁸ con un lungo percorso che va dal 1933 al 1943, in cui nel paese magiario sono anche possibili tutte quelle cose che non possono – e, soprattutto, non devono – avvenire nell'Italia fascista: infatti, ad una serie di pellicole in cui donne esuberanti, piene di fuoco e in blocco ben poco fedeli ai loro rispettivi coniugi o comunque ben disposte verso l'amore, che va da *Paprika* (1933) di Carl Boese a *La carne e l'anima* (1943) di Vladimiro Strichewsky¹⁹, se ne affianca un'altra in cui si parla di altre situazioni allora proibite nell'Italia fascista ma ambientabili in altri paesi, fra i quali l'Ungheria, come il delitto ed il divorzio oppure la semplice criminalità, come ad esempio accade in *Brivido* (1941) di Giacomo Gentilomo o in *La Pantera nera* (1941) di Domenico Gambino: tuttavia, in questa ondata di pellicole piene di luoghi comuni e stereotipi sull'Ungheria, risalta come unica ma molto importante eccezione quell'intelligente film che è *Centomila dollari* (1940) di Mario Camerini²⁰.

Occorre però sottolineare che questa *Ungheria di Cinecittà*²¹ fu a *sensu unico*, come viene messo ben in evidenza dal film-documentario di Szilvia Garami ed Ádam Kronauer: infatti, se molti operatori ungheresi del cinema andarono, secondo le loro competenze, a lavorare in Italia, non altrettanto fecero i loro colleghi italiani nei confronti dell'Ungheria, con una sola eccezione, quella dell'incompiuto film *Arco baleno* (1943) di Giorgio Ferroni, la cui lavorazione venne interrotta probabilmente per gli eventi bellici e di cui si sa ben poco perché non fu mai montato in modo autonomo e non uscì mai nelle sale, salvo che gli esterni vennero girati a Budapest e

che doveva trattarsi di una pellicola comica data la presenza fra gli interpreti di Antonio De Curtis in arte Totò ed Ermino Macario²².

Per concludere, questa vicenda della *moda ungherese*²³ in Italia, che non riguardava solo la produzione cinematografica ma anche altri settori di quella che era la cosiddetta cultura del periodo fascista o, almeno, di una sua parte, e che ha seminato in Italia una serie di luoghi comuni e stereotipi sull'Ungheria ancora oggi duri a morire, sarebbe rimasta per chissà ancora quanto tempo nascosta nei *polverosi armadi della storia del cinema*²⁴ se il film-documentario di Szilvia Garami e Ádám Kronauer non l'avesse fatta conoscere per immagini che possono permettere al pubblico di farsi un'idea dell'intera problematica e, si spera, anche dargli la possibilità di esprimere un giudizio in merito.

N O T E

- ¹ Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).
- ² Su di lui cfr. *Palermi Amleto*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano, 1: I registi dal 1940 ai giorni nostri*. Roma 2002, p. 117.
- ³ Sull'attore cfr. *Várkonyi Mihály*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II: O–Z, Budapest 2005, pp. 1156–1157. Sull'attrice cfr. *Korda Mária*, in AA. VV., *Új Filmlexikon*, I: A–K, Budapest 1971, pp. 591–592. Sull'allora suo marito cfr. *Korda Sándor* in AA. VV., *Magyar Filmlexikon? I: A–N*, Budapest 2005, pp. 548–550.
- ⁴ Su Amleto Palermi cfr. nota 2.
- ⁵ Sul nuovo regista de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) cfr. *Gallone Carmine*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., pp. 191–192.
- ⁶ Sull'attrice ungherese cfr. *Nagy Kató*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., p. 747. Sul regista del film cfr. *Camerini Mario*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., pp. 84–85.
- ⁷ Sull'attrice cfr. *Tabódy Klári*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., p. 1068. Sul regista italiano cfr. *Matarazzo Raffaello*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 279. Su quello ungherese cfr. *Szlatinay Sándor*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., p. 1049.
- ⁸ Sull'attore ungherese cfr. *Jávör Pál*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., pp. 451–452. Sul regista italiano cfr. *Calzavara Flavio*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 83. Su quello ungherese cfr. *Radványi Géza*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 870–871.
- ⁹ Sull'attore ungherese cfr. *Kiss Ferenc*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., pp. 519–520; sulla sua collega cfr. *Szelezky Zita*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., p. 1023. Sul regista italiano cfr. *Hinrich, Hans*, in AA. VV., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, III: H–L, Roma 1959, pp. 211–212. Su quello ungherese cfr. *Farkas Zoltán*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., p. 245.
- ¹⁰ Sull'attore ungherese cfr. *Kovács Károly*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., p. 594; sulla sua collega cfr. *Simor Erzsé*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 951–952. Sul regista del film cfr. *Borghesio Carlo*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 68. Erzsé Simor partecipò anche ad un altro film italiano, *La vita torma* (1943). Sul suo regista cfr. *Faraldo Pier Luigi*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 168.
- ¹¹ Sull'attrice ungherese cfr. *Tasnády Fekete Mária*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 1080–1081. Sul regista del film italiano cfr. *Genina Augusto*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., pp. 200–201. Su Pál Jávör e Géza Radványi cfr. nota 8.
- ¹² Di tale definizione sono l'unico responsabile (A. R.).
- ¹³ Su di lui cfr. nota 7.

- ¹⁴ Sul primo regista ungherese cfr. *Vajda László*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 1139-1140. Sul secondo cfr. *Székely István*, ivi, pp. 1018-1019. Sul regista italiano cfr. *De Sica Vittorio*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., pp. 150-151.
- ¹⁵ Sul primo regista cfr. *Ráthonyi Ákos*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 885-886. Sul secondo cfr. *Gaál Béla*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, I, cit., pp. 284-285. Su Sándor Szlatinay cfr. nota 7.
- ¹⁶ Sul regista ungherese cfr. *Szöts István*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., pp. 1062-1063. Sui primi due registi italiani cfr. *Franciolini Gianni*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., pp. 184., e *Visconti Luchino*, ivi, pp. 439-440. Su Vittorio De Sica cfr. nota 14.
- ¹⁷ Sul direttore della fotografia cfr. *Pogany, Gábor*, in AA. VV., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, V: O-R, Roma 1962, pp. 704-705. Sullo sceneggiatore cfr. *Tolnay Ákos*, in AA. VV., *Magyar Filmlexikon*, II, cit., p. 1096. Su Vittorio De Sica cfr. nota 14. Sull'altro regista italiano cfr. *Rossellini Roberto*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., p. 371. Su Sándor (Sir Alexander) Korda cfr. nota 3.
- ¹⁸ Di questa definizione sono l'unico responsabile (A. R.)
- ¹⁹ Sul primo regista cfr. *Boese, Carl*, in AA. VV., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, I: A-G, Roma 1958, pp. 728-730. Sul secondo cfr. *Strichewsky, Vladimiro*, in AA. VV., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, VI: S, Roma 1964, pp. 1137-1138.
- ²⁰ Sul primo regista cfr. *Gentilomo Giacomo*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., pp. 201-302. Sul secondo cfr. *Gambino Domenico*, ivi, pp. 192-193. Su Mario Camerini cfr. nota 6.
- ²¹ Per tale definizione cfr. nota 18.
- ²² Per alcune notizie su questo *film-fantasma* cfr. la scheda tecnica di *Arcobaleno* (1943) di Giorgio Ferroni, nel paragrafo *I film incompiuti*, in R. CHITI-E. LANCIA, *Dizionario del cinema italiano*, I: *I film dal 1930 al 1944*, Roma 1993, p. 395. Sui due interpreti principali cfr. *Totò*, in E. LANCIA-R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, 3: *Gli attori dal 1930 ai giorni nostri*, II: M-Z, Roma 2003, pp. 243-245, e *Macario Erminio*, ivi, p. 7. Sul suo regista cfr. *Ferroni Giorgio*, in R. POPPI, *Dizionario del cinema italiano*, I, cit., pp. 175-176.
- ²³ Di tale definizione sono l'unico responsabile (A. R.).
- ²⁴ Anche di quest'ultima definizione sono l'unico responsabile (A. R.).

Architettura

Collaborazione italo-ungherese a Città del Messico. La decorazione del Teatro Nacional

ZSUZSANNA ORDASI

UNIVERSITÀ KÁROLI GÁSPÁR DELLA CHIESA RIFORMATA UNGHERESE

UNA DELLE MERAVIGLIE DELLA CITTÀ DEL MESSICO È SENZ'ALTRO IL PALACIO DE BELLAS ARTES, IL COMPLESSO CULTURALE NATO ORIGINARIAMENTE COME TEATRO NACIONAL. L'ARCHITETTO DI QUESTO CAPOLAVORO È UN ITALIANO, ADAMO BOERI (1863–1889) CHE COLLABORÒ CON UN ARCHITETTO-DECORATORE UNGHERESE, GÉZA MARÓTI (1875–1941).

Teatro Nacional, 1905–1934



I due architetti si sono conosciuti a Milano nel 1906 in occasione dell'Esposizione Internazionale dove l'Ungheria ebbe una sezione nell'interno del grande padiglione progettato da Sebastiano Giuseppe Locati (1861–1939) per l'Arte decorativa italiana.¹ Il programma centrale dell'esposizione abbracciava i temi del trasporto terrestre e marittimo, ma i numerosi padiglioni ospitavano anche diversi reparti che presentavano prodotti dell'industria, dell'artigianato e dell'arte.

La sezione ungherese dentro il padiglione italiano per l'arte aveva uno spazio romboidale e comprendeva nove sale divise in venti interni e tre corridoi. La sistemazione di questo ambiente era affidato a Géza Maróti, insigne architetto-decoratore ormai affermato in Ungheria per le sue decorazioni di interni di edifici importanti di Budapest.² L'esposizione ungherese suscitò grande interesse ed ebbe grande successo, la stampa italiana ne lodava soprattutto la novità coraggiosa nel collegamento della tradizione e dell'originalità «nazionale», il nuovo stile che organizzava in un'unità armoniosa la produzione artigianale e artistica dell'Ungheria.³ Tra i numerosi visitatori c'erano re e principi, diplomatici e artisti, gente comune, secondo le stime si trattava di più di cinque milioni di persone. Per Maróti era importante e decisivo per la sua carriera internazionale la visita di una delegazione di cui racconta nelle sue Memorie: «Un giorno nella nostra esposizione sono arrivati alcuni eleganti signori e una signora messicani. Due ministri, due segretari allo stato messicani e un architetto italiano che viveva in Messico. Erano a Milano in viaggio ufficiale da parte del governo messicano. Mi hanno invitato a cena e m'incantava la fine bellezza esotica delle graziose dame messicane. Si vedeva che venivano dall'antica razza catiliana. Uno dei signori era il Minister de los Educationes et las Obreas Publicas...»⁴

Faceva parte della delegazione Adamo Boari che in quegli anni viveva già in Messico dove riusciva a trapiantare la nuova architettura europea, le novità dell'Art Nouveau francese e belga, del «Secession» austriaco visto a Vienna ad opera di Otto Wagner, Josef Hoffmann e Joseph Olbrich e soprattutto nel Padiglione Austriaco realizzato da Joseph Olbrich che aveva già conosciuto all'Esposizione di Parigi del 1900. Nel 1906 a Milano Boari rimane incantato dell'installazione e delle decorazioni del padiglione ungherese e da questo incontro nascerà una fruttuosa collaborazione tra i due architetti.

L'attività di Boari nella maggior parte della sua carriera è legata all'America visto che, dopo gli studi compiuti a Ferrara e poi a Bologna, dove si laurea in ingegneria civile nel 1886, nella speranza di trovare lavoro nel 1889 emigra in Brasile. Ma non si distacca completamente dall'Italia, nel 1890 manda dei progetti per i padiglioni all'Esposizione di Architettura di Torino. Per motivi di salute si trasferisce a Chicago ed entra nello studio di Adler & Sullivan come disegnatore. E da collaboratore dello Studio partecipa alla grandiosa World's Columbian Exposition del 1893. Dopo questa straordinaria esperienza per alcuni anni lavora con l'architetto Frank Lloyd Wright, uno dei primi portavoce significativi dell'architettura moderna.⁵

Intanto in Messico il presidente Porfirio Diaz (1830–1915) opera per cambiare l'aspetto architettonico del suo paese prendendo modelli dall'Italia. Si presenta un'opportunità fortunata all'architetto italiano che trova soluzioni soddisfacenti alle richieste del presidente che riguardavano la costruzione di palazzi pubblici e

anche di abitazioni private. Boari prepara i progetti di diverse chiese per cui si basa su chiese importanti della Francia, ma soprattutto su quelle dell'Italia, come per esempio per il Templo expiatorio in Guadalajara del 1900 si ispira al Duomo di Orvieto.⁶ In vista di una continua possibilità di lavoro, l'architetto nel 1899 si stabilisce a Città del Messico dove subito partecipa al concorso per il parlamento. Con il suo progetto, basato su modello del Reichstag di Berlino⁷, ottiene un particolare interessamento da parte di Diaz che gli commissiona poi diversi lavori.

Porfirio Diaz fu presidente del Messico per due mandati (1876–1880; 1884–1911). Egli voleva importare la cultura europea nel suo paese e lo pensava realizzare invitando a trasferirci soprattutto degli italiani. Negli ultimi anni dell'Ottocento e nel primo decennio del Novecento quasi 4000 italiani vengono accolti in Messico, si formano sette colonie italiane tra cui quella più importante e popolosa è senz'altro la Colonia Roma a Città del Messico.⁸ Anche Boari si stabilisce in questa zona e si costruisce una villa nel 1908 che mostra evidenti analogie con la villa di Joseph Olbrich nella nuova colonia di Darmstadt⁹ e con la casa di Paul Cauche costruita nel 1905 a Bruxelles e anche con gli interni realizzati all'Esposizione di Parigi del 1900 nell'ambito del nuovo stile Art Nouveau. L'architettura di Boari a Città del Messico è un risentimento degli stili nuovi e moderni appena diventati diffusi nelle città europee ma li mescola con elementi particolari di respiro storicista, richiesti dalla borghesia benestante che andava a riempire di vita queste straordinarie costruzioni.

Il primo edificio pubblico a Città del Messico affidato a Boari era il Palacio Postal ossia Quinta Casa de Correos commissionato nel 1901 e realizzato tra il 1902 e il 1907 su incarico di Diaz. In questo caso Boari si ispira al Palazzo Ducale di Venezia per la volumetria e per gli interni, invece, adopera una struttura in ferro, soffitti in vetro e per coprire le pareti usa il marmo di Carrara. Il risultato è un edificio eclettico in cui amalgama diversi stili e anche tecniche miste raccolti in un'unità armoniosa.

Nel 1901 l'architetto italiano riceve un incarico ancora più importante: deve indicare un posto dove costruire un nuovo teatro rappresentativo e sceglie l'area del parco Alameda Central. Il committente è lo stesso Diaz che intendeva offrire soprattutto ai nuovi arrivati un tempio per la cultura, un teatro paragonabile ai più bei teatri dell'Europa. Egli sceglie Boari che conosceva non solo l'architettura storica e moderna dell'Europa ma a Chicago ha imparato le più moderne tecniche costruttive, quindi poteva essere adatto per creare un edificio eccezionale, moderno, emblematico, degno al nuovo sistema politico del Messico e al suo ambizioso presidente.

Boari, quindi torna in Europa per studiare i grandi teatri del continente e tra il 1901 e il 1904 visita diverse città e studia i teatri più significativi oltre a conoscere il fondamentale saggio di Attilio Muggia sull'architettura teatrale.¹⁰ Tra i teatri esistenti ritiene modello adatto per un teatro multifunzionale l'Opera di Parigi, costruito nel 1861–1875 su progetti di Charles Garnier. Per la volumetria e la distribuzione degli spazi si ispira a questo teatro, ma costruisce il suo interamente con una struttura in ferro, metodo introdotto dagli architetti americani per la ricostruzione

di Chicago. Si tratta di una novità anche in America, Boari ha imparato questo sistema nello studio di Sullivan & Adler che lo adoperava per la realizzazione dei grattacieli coprendo poi l'impianto di pietra e terracotta.¹¹ Accettati i primi 18 progetti del Boari, consegnati nel 1904, il presidente stesso posa la pietra del teatro il 2 aprile 1905 dopodiché l'architetto ritorna in Europa per ulteriori studi sui teatri per poter perfezionare i progetti e per informarsi quali collaboratori procurarsi per rendere quest'opera monumentale.

Nel 1906, come membro della delegazione messicana, visita l'Esposizione Internazionale di Milano. Lì conosce Géza Maróti (1875–1941), l'architetto del padiglione ungherese, pluripremiato per il suo lavoro eccezionale che unisce gli elementi architettonici e decorativi dello stile «szecesszió» con i tipici prodotti dell'industria, dell'artigianato e dell'arte dell'Ungheria. Maróti nelle sue Memorie racconta le tormentose vicende del padiglione, le sue nuove conoscenze¹² e ricorda anche i suoi visitatori come anche quelli messicani. A proposito della visita dei messicani esprime il suo stupore per la richiesta da parte del Minister de los Educaciones et las Obreas Publicas: *«mentre sorseggiavamo il caffè, mi chiedeva di andare a Mexico City per realizzare le soluzioni architettoniche e artistiche del loro Teatro Nacional in costruzione. La pianta e la facciata di questo teatro nazionale, costruito in marmo di Carrara, erano progettate da Adamo Boari, un architetto nativo di Ferrara. Allora era alzato solo il telaio in acciaio ma non era ancora completato. Io ero molto contento di questo invito così lusinghiero che era dovuto solo al successo del mio lavoro, ma l'ho rifiutato in forme molto gentili con la motivazione che per i miei lavori e il mio impegno da docente non posso andare all'estero per un periodo lungo.»*¹³

Nonostante che Maróti abbia rifiutato l'invito, *«il governo messicano ha inviato i progetti della struttura in ferro chiedendomi di preparare dei progetti per l'architettura dell'interno. Le misure dei progetti del telaio erano in piedi inglesi, per noi molto insoliti. I numerosi criteri, invece, erano in lingua spagnola, quindi anche per capirli mi richiedeva gran lavoro. Dell'interno, cioè della sala teatrale e di alcuni particolari più importanti chiedevano plastici e naturalmente esigevano anche il bilancio e i campioni dei materiali. (...) Il lavoro m'interessava e ne avevo anche bisogno, quindi ho accettato la proposta del governo messicano. (...) I primi progetti e pensieri li formavo nelle notti silenziose. Pian piano riuscivo a disegnare fra l'altro il gigantesco soffitto in vetro sopra la sala teatrale e il quadro a mosaico che circondava l'arco della scena di 20 metri. Visto il soffitto in vetro proponevo di modificare e di completare il telaio in ferro. Intanto nel mio studio è stato preparato un plastico in gesso dorato e colorato per la sala teatrale. Poi è arrivato un invito in cui garantivano il rimborso di ogni spesa e una compensa per il tempo chiedendomi di presentare io personalmente i progetti e i plastici a Mexico City. Ho portato i progetti e i plastici in nove bauli come bagaglio personale. Mi sono messo in viaggio alla metà di dicembre.»*¹⁴

La nave arriva a New York qualche giorno prima di Natale del 1909 che Maróti passa da solo nell'Hotel Waldorf Astoria piangendo per la mancanza dei suoi cari. Poi prosegue con il San Louis–Mexico express che viaggia cinque giorni e cinque notti. A Messico lo accolgono il console ungherese, Jenő Bánó e Boari. Tra i due architetti nasce una stretta collaborazione e anche un'amicizia facilitata anche dal fatto che

Maróti parlava italiano. Passano insieme anche il capodanno e organizzano grandi feste, visitano personaggi importanti, vanno a teatro e fanno escursioni.¹⁵ Si suppone che Maróti abbia aiutato Boari nella realizzazione degli interni della sua casa.

Il primo incarico commissionato a Maróti riguardava il mosaico sopra l'arco scenico, il soffitto di vetro sopra la sala teatrale e più tardi gli è stato aggiunto anche l'incarico per la creazione della gigantesca cortina in vetro.



Cartone del mosaico sopra l'arco scenico. Disegno di Géza Maróti con Aladár Körösfői Kriesch, 1909 (Museo di Architettura, Budapest)

Per primo, nel 1909, Maróti si mette a disegnare il mosaico dell'arco scenico che si estende in uno spazio di cc. 20 m di larghezza all'altezza di 3,5 m, in totale si tratta di una superficie di 55 mq. L'architetto collabora, soprattutto per la colorazione, con il pittore Aladár Körösfői Kriesch (1863–1920) con cui ha già cooperato nel 1907 a realizzare le raffigurazioni nell'interno dell'Accademia di Musica di Budapest.¹⁶ Il cartone, conservato nel Museo di Architettura di Budapest, realizzato con tutte le caratteristiche del nuovo stile «szecessió», rappresenta 26 figure collegabili alla storia del teatro e dello spettacolo con tutti i dovuti attributi e simboli. In mezzo si vedono tre donne con linee sinuose che simboleggiano l'arte dello spettacolo. Queste tre grazie, dotate di grandi ali che le fanno da sfondo, stanno sulla cima di una scala e sono incorniciate da piante e turiboli. Sulla loro sinistra sono in fila il chorego dei cori del teatro greco, guerrieri, Giasone con la lana d'oro, Medea, Tancredi, Dante con uno spirito perduto, giovani di un Jazz-band, fiori, raggi. All'altro lato sono schierati donne che suonano il tuba, poi Maestri cantori di Norimberga, Amleti in meditazione, figure della rivoluzione francese, il verismo italiano, la magia della foresta con caprioli, un giovane che suona il violino. Le figure sono sistemate considerando la forma a mezza luna dell'arco. L'esecuzione del grandioso disegno è opera dell'amico di Maróti, Miksa Róth (1865–1944), rinomato mosaicista e maestro di vetri colorati.¹⁷ Il contributo di Róth al mosaico consiste nell'aggiunta dell'oro granuloso al fondo della rappresentazione con pezzi di eozin d'oro sperimentato da Vilmos Zsolnay, fondatore e direttore della fabbrica



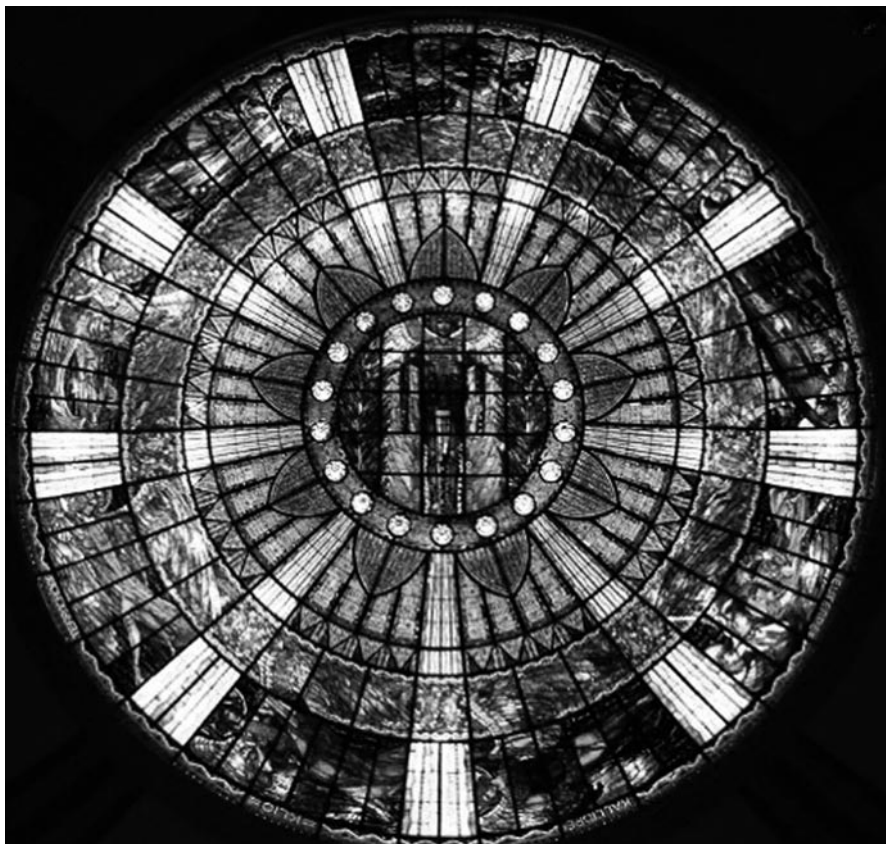
*Muse. Particolare del mosaico sopra l'arco scenico.
Opera di Géza Maróti con Miksa Róth, 1910*

Zsolnay di Pécs con cui Róth coltiva stretto rapporto per realizzare numerosi lavori nella città di Budapest.¹⁸

Róth ricorda Maróti come un talento paragonabile ai maestri rinascimentali: «La collaborazione con Maróti appartiene ai più bei ricordi della mia vita. Il suo carattere comprensivo, sensibile, solidale, nobile accoppiato con la disponibilità di un vero amico rendeva la collaborazione non solo fruttuosa ma anche piacevole. Ricordo con piacere quanti momenti allegri mi ha offerto con il suo umore bonaccioso e con le sue battute spiritose anche durante il nostro lavoro di grande serietà.»¹⁹

Anche il grandioso soffitto è frutto della collaborazione dei due artisti ma esso non è più un mosaico benché in vetro colorato, il vetro opalescente, largamente usato da Róth nelle sue innumerevoli opere in tutta l'Ungheria.²⁰

Secondo Maróti il soffitto di vetro in quel tempo era quello più grande in assoluto in tutto il mondo. Il soffitto si erge sopra una sala teatrale capace di accogliere 1800 spettatori. Il vetro a forma rotonda, applicata su un telaio metallico che contiene l'illuminazione, ha dimensioni imponenti. Nel centro si alza la figura di cinque metri di Apollo con palme della pace ai suoi due lati. Apollo, dio della poesia quindi capo delle muse, è incluso in un cerchio da dove fuoriescono dei petali di fiori in modo che questo cerchio centrale suggerisce l'impressione del sole. I cerchi si ripetono gradualmente, in quello più largo sono rappresentate nove muse ali delle quali costituiscono il collegamento tra le figure. Le muse rappresentano i vari generi dell'arte: Polimnia gli inni, Tersicore la danza, Melpomene la tragedia, Talia



*Cupola della sala teatrale in vetro opalescente.
Opera di Géza Maróti con Miksa Róth, 1910*

la commedia, Euterpe la poesia lirica, Erato la poesia amorosa, Calliope la poesia epica, Clio la storia e Urania l'astronomia. Le muse, alte di 4,50 m, sono figure disegnate con linee sinuose, indossano vestiti svolazzanti e si rivolgono con il corpo e con lo sguardo verso il centro. Il colore dominante di questa enorme rappresentazione è il giallo che, illuminato da sopra, emana la sensazione della luce del sole per tutta la sala teatrale. L'esecuzione di questo programma artistico è opera di Miksa Róth che adoperò una tecnica nuova del vetro colorato, il vetro preparato con una procedura complicata in quanto diversi colori vengono fusi durante la sua fabbricazione quindi escono dal forno con spessore non omogeneo e così acquistano la caratteristica di offrire sfumature varie a seconda della gradazione della luce che li attraversa.²¹

Questo magnifico soffitto ideato e disegnato da Maróti e fabbricato da Róth è stato realizzato a Budapest, come anche il telaio metallico e l'illuminazione sovrastante, e trasportati a Messico in nave. Maróti a Budapest ha seguito l'imballaggio

ma, per via dello scoppio della prima guerra mondiale non ha più potuto ritornare a Messico per vedere montata la sua opera.

Il terzo incarico affidato a Maróti riguardava la cortina metallica coperta di vetro che serviva a dividere la scena dalla sala teatrale nel caso di incendio. La cortina doveva essere alzata per intero con la forza idraulica. L'architetto preparò i progetti e l'amico Róth ne fece anche un modello in vetro. Ma i due artisti ungheresi non potevano più lavorarci, erano bloccati per la guerra, così la realizzazione venne affidata alla ditta Tiffany e ritenuta come opera di Tiffany senza menzionare Maróti, l'ideatore originale.²²



Cortina. Disegno di Géza Maróti, realizzazione della ditta Tiffany di New York, 1910

La cortina di vetro è applicata su un telaio di alpaca, ha uno spessore di 32 cm, è larga di 14 m, alta di 12,5 m e pesa 21228 kg. Questo enorme quadro in vetro è composto di 206 tavole di 0,90 mq ognuna e contiene circa un milione di tessere di vetro opalescente. Sulla grande superficie della vetrata è raffigurata la Valle de México davanti un fondo dorato. Ci si vedono le montagne innevate Tehuanteptl, Citlaltepctl e Popocatepetl con dei cactus, altri alberi e fiori nel primo piano.²³

Mentre Maróti stava lavorando sulla composizione del soffitto, è stato chiamato per partecipare a un concorso su invito per il gruppo scultoreo in metallo da collocare sulla cima a 53 metri della cupola. Erano invitati 5-6 scultori tra cui anche Leonardo Bistolfi (1859–1933), famoso scultore italiano, amico di Maróti, autore del

gruppo scultoreo del timpano della facciata. Ma la giuria reputa vincitore l'architetto ungherese che idea un'opera complicata composta di diversi elementi.

Sopra la colonna situata nel centro su una sfera raffigurante un cactus l'aquila messicana lotta con un serpente. Nella colonna una scala permette di arrivare fino alla cima da dove regolare l'illuminazione dell'interno. Attorno alla colonna si alzano quattro figure femminili rappresentanti la Musica, il Canto, la Tragedia e la Danza che si tengono per mano. Ogni figura è di 6 m di altezza. Le figure in rame sono state realizzate, su modelli a grandezza naturale di Maróti, dal famoso fabbro ferraio ungherese Gyula Jungfer (1866–1945), mentre la struttura portante in ferro del centro è stata fusa nella fabbrica di macchine Nicholson di Budapest e trasportate in nave in Messico.²⁴



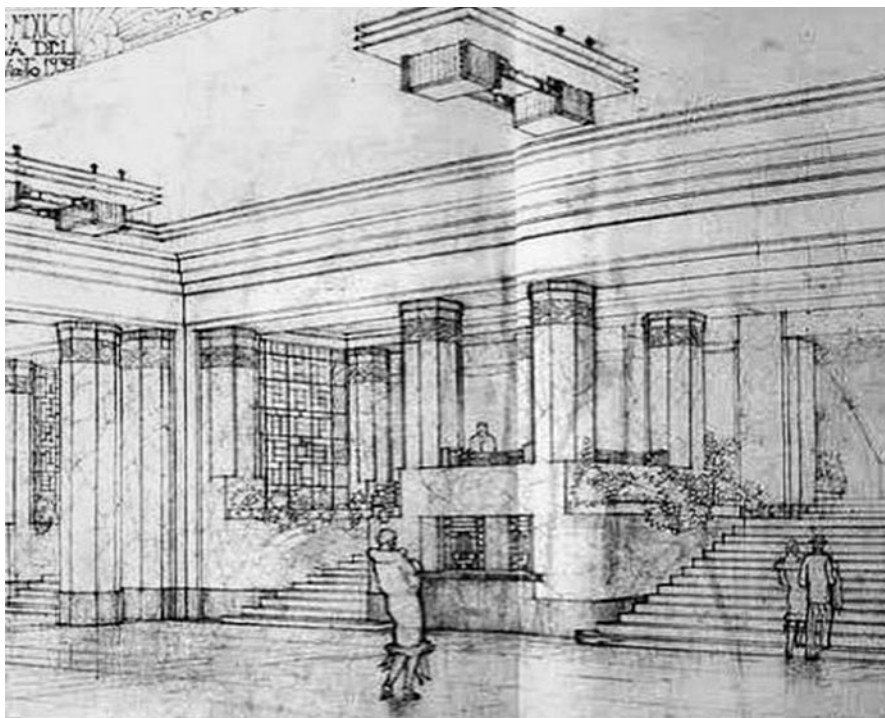
Figure delle Arti del gruppo scultoreo sulla cupola, opera di Géza Maróti e del fabbro ferraio Gyula Jungfer, 1910

Gruppo scultoreo sulla cupola, opera di Géza Maróti e del fabbro ferraio Gyula Jungfer, 1910



Maróti non ha più potuto accompagnare l'opera a Città del Messico, nel 1910 in Messico scoppiò una rivoluzione contro il regime autoritario di Diaz che per diversi anni bloccò i lavori del teatro. Diaz nel 1910 ha inaugurato il teatro ancora non completato, dopodiché i lavori continuavano ancora per alcuni anni, e dal 1916 in poi, anno del ritorno definitivo in Italia del Boari, erano guidati dall'architetto da Roma. Intanto si sono emersi problemi seri perché il terreno soffice e poroso dell'area non reggeva il massiccio edificio in struttura di ferro e soprattutto per il suo pesante guscio di marmo. Per fermare lo sprofondamento del terreno e salvare l'edificio, tra il 1919 e il 1928, su consiglio del Boari, si rivolse a una tecnica nuova quasi in fase di sperimentazione: venne iniettato nel terreno un composto di cemento, sabbia e calce con cui si riusciva a bloccare il procedimento. Nel 1930 si tornò alla questione riguardante i lavori per completare l'opera. Il nuovo presidente del Messico, Pascual Ortiz Rubio²⁵ chiese all'architetto messicano Federico Ernesto Mariscal Piña²⁶ di portare al termine la costruzione del teatro. Mariscal modifica totalmente l'originale progetto di Boari e trasforma il teatro a un istituzione multifunzionale con aggiunta di diverse sale destinate a spettacoli, convegni e museo senza toccare l'involucro del teatro.²⁷ Nell'interno conserva la sala teatrale e il palcoscenico non solo come spazi per spettacoli teatrali ma anche nel loro stile, ma investe i nuovi ambienti dello stile «Art Deco». Apre il vestibolo a un salone a più

Vestibolo, disegno di Federico Ernesto Mariscal Piña, 1931



piani dove colloca una scala centrale che si divide in due rampe a destra e a sinistra rendendo lo spazio festoso a modo dei grandi teatri rappresentativi dell'Europa. Le scale portano alla galleria del piano di sopra sulle pareti del quale sistema murales dei più rinomati artisti contemporanei del Messico.²⁸ Il grande salone del vestibolo



Vestibolo, 1934

ha una cupola sorretta da nervature in cemento armato e incoronato da una cupola centrale in vetro. La copertura degli elementi del salone non è più in marmo di Carrara, Marescal usa un marmo rosa che conferisce all'ambiente sobrietà, anche la scala e il pavimento sono di diversi marmi locali con cui l'architetto segna la divisione degli spazi. Le decorazioni scultoree sulle colonne, il recinto in rame della galleria, l'illuminazione applicata sugli elementi architettonici aggiungono ulteriori componenti alla maestosità del salone. Marescal con le sue modifiche e aggiunte ha modificato notevolmente l'interno dell'ingresso e del vestibolo perché operava secondo un nuovo gusto, ha applicato nel teatro lo stile Art Deco tanto in voga degli anni del primo dopoguerra, inoltre, con la galleria dei murales dei pittori messicani, ha reso più locale l'opera.

Il teatro viene definitivamente inaugurato con una grande festa il 29 settembre 1934 dall'allora presidente del Messico, Abelardo Rodríguez.²⁹ L'edificio che somma i due importanti stili dell'inizio del Novecento, come *l'Art Nouveau* e *l'Art Deco*, tutt'ora è ritenuto un'opera perfetta e di particolare importanza dell'architettura del continente americano. I vari restauri e rinnovi effettuati nel corso degli anni l'hanno riportato nel suo originale splendore e ora brilla come un diamante nel centro

di Città del Messico.³⁰ L'edificio, ormai come Palacio de Bellas Artes, nel 1987 è stato dichiarato dall'Unesco monumento artistico.

NOTE

- ¹ Guida-album di Milano e dell'Esposizione, Arti grafiche Galileo, Milano 1906; http://www.larici.it/architettura_ambiente/storia/milano_expo/Milano_1906.pdf
- ² <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/maroti-geza-7964/>
- ³ M. Székely, *Az ország tükei. Magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának Világkiállításain*. CentrArt, Budapest 2012. 183–205.
- ⁴ G. Maróti, *Milánói Kiállítás*. in *Maróti Géza (1875–1941) memoárjai. Lapis Angularis. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből*. OMvH Magyar Építészeti Múzeum, Budapest 1995. 98
- ⁵ Mancano ancora gli studi per rivelare l'attività completa dell'architetto, nel 1994 a un convegno tenuto a Ferrara si è occupato dell'opera dei fratelli Adamo e Sesto Boari per il Teatro Nuovo di Ferrara (1916–1926), ma non di quella in America. <https://www.migrer.org/assets/Uploads/Boari.pdf>
- ⁶ M. Fernández, *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*. E-book, University of Texas Press, 15 dic 2013.124.
- ⁷ Reichstag, 1884–1894, Paul Wallot
- ⁸ Colonia Roma. <http://mx.geocities.com/mexicocitadino/zonas/roma.html>; <https://www.turismo-mexico.es/mexico-df-ciudad-de-mexico/barrio-la-roma/>
- ⁹ <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/olbrich1902>
- ¹⁰ A. Muggia, *Saggio storico della architettura teatrale*, Unione Tipografico Editrice, Torino–Roma 1897
- ¹¹ <https://online.scuola.zanichelli.it/ilriccoditeodoro/files/2012/10/it-urbani31.pdf>
- ¹² G. Maróti, *Milánói Kiállítás*. op. cit., 90–103
- ¹³ Ivi, 98
- ¹⁴ Ivi, 103
- ¹⁵ Ivi, 106–112
- ¹⁶ *La fonte della Musica*, 1907, Accademia di Musica di Budapest
- ¹⁷ T. Fényi, *Róth Miksa üvegfestményei a historizmustól a szecesszióig*. Budapest, 2005; <http://www.rothmuzeum.hu/>
- ¹⁸ <http://www.zsolnay.hu/hu/gyartortenet>; Merényi, György, 2017 in <http://www.szecessziomagazin.com/magazin9/csempekepekzsolnaytorley.php>
- ¹⁹ M. Róth, *Vallomásai. Maróti Géza*. Róth Miksa Alapítvány és Üvegmúzeum, Budapest 1942. 52
- ²⁰ K. Gellér, «*Felkelő nap*» *Róth Miksa új anyagokkal kísérletező szecessziós korszaka*. http://epa.oszk.hu/01000/01059/00236/pdf/EPA01059_magyar_iparmuveszet_2015_10_008-015.pdf
- ²¹ Il vetro opalescente fu sperimentato in Inghilterra negli anni 1860 e poi perfezionato e largamente usato dalla ditta americana Tiffany.



Rilievo del cane di Adamo Boari nel vestibolo. Opera di Leonardo Bistolfi, 1931

- ²² La cortina è stata accolta dalla stampa internazionale come opera sensazionale.
- ²³ <https://inba.gob.mx/prensa/13018/el-telon-de-cristal-del-palacio-de-bellas-artes-joya-unica-en-el-mundo>
- ²⁴ G. Maróti, *Mexicoi munkák kivitele*. in Maróti Géza(1875–1941) memoárjai. Lapis Angularis. op. cit. 118–119.; Schlick–Nicholson Gép-, Waggon- és Hajógyár Rt, produttore della struttura in ferro di diversi edifici moderni di Budapest (Központi Vásárcsarnok, a Vámház, az Opera, a Szent István Bazilika, a Parlament ecc.).
- ²⁵ Pascual Ortiz Rubio (1877–1963) fu presidente del Messico dal dal 5 febbraio 1930 al 3 settembre 1932.
- ²⁶ https://www.ecured.cu/Federico_Mariscal
- ²⁷ Oggi l'edificio ospita la sede dell'Orchestra Filarmonica Nazionale, del Teatro Nazionale di Danza, dell'Opera Nazionale, del Museo Nazionale di Architettura e ci sono anche, oltre la galleria d'arte, una biblioteca, un caffè e un Museumshop, una sala è dedicata all'architetto Adamo Boari.
- ²⁸ José Clemente Orozco, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Raúl Anguiano, Leonora Carrington y José Luis Cuevas y Rafael Coronel.
- ²⁹ Abelardo Luján Rodríguez (1889–1967), presidente del Messico dal 4 settembre 1932 al 30 novembre 1934
- ³⁰ I. Ulloa del Río, *Palacio de Bellas Artes: rescate de un sueño*. Universidad Iberoamericana, Mexico 2007

Gli architetti ungheresi e il mito dell'Italia

Formazione, viaggi e dibattito sullo stile nel XIX secolo

DANILO LIGUORI

ARCHITETTO

L BEL PAESE È STATO A LUNGO UNA META DI VIAGGIO PRIVILEGIATA PER UNA MIRIADE DI ARTISTI, ARCHITETTI, LETTERATI, ARISTOCRATICI STRANIERI E TANTE ALTRE PROFESSIONALITÀ ATTRATTE DALL'EREDITÀ ARTISTICA, CULTURALE E PAESAGGISTICA DELL'ITALIA. IN PARTICOLARE, GLI ARCHITETTI CHE VIAGGIAVANO NEL XVIII E NEL XIX SECOLO CON IL DESIDERIO DI MISURARE E DISEGNARE EDIFICI ROMANI E DELLA GRECIA CLASSICA E APPLICARE CIÒ CHE AVEVANO APPRESO SULLE PROPRIE OPERE UNA VOLTA TORNATI IN PATRIA. APPROFONDENDO QUESTA RICERCA STORICO-critica del tema del viaggio di studio condotto dagli architetti ungheresi appare evidente che queste esperienze abbiano successivamente influenzato se non definito l'architettura magiara nel corso dell'Ottocento sull'evoluzione dell'architettura e urbanistica ungherese e in particolare nella capitale. Infatti, lo sviluppo economico accelerato dell'Ungheria, soprattutto dopo il compromesso del 1867¹, si viene a notare in tutti i campi della vita e, come conseguenza, avviene anche una impetuosa crescita demografica che investe soprattutto la città di Budapest.² Questi cambiamenti politici ed economici quindi sociali portano alla necessità di rendere le città adatte alle nuove sfide in cui gli architetti e i tecnici qualificati si assumono un ruolo importante creando edifici pubblici e zone residenziali corrispondenti alle esigenze dei nuovi tempi e, nello stesso tempo, seguendo le soluzioni tecniche, le tendenze stilistiche, le nuove mode caratterizzanti l'architettura dell'Europa.

Nel corso della storia, l'arte ha inoltre mostrato legami di reciproca dipendenza con la cultura sociale; il XIX secolo rivela come la borghesia diventi la nuova faccia dell'arte stessa,³ mutando così anche la tipologia dei clienti che commissionavano i lavori d'arte. Erano evidenti i cambiamenti di stile, di concetti artistici e dei modelli di rappresentazione rispetto ai secoli precedenti all'Ottocento dato che si in-

travedeva nell'arte una importante occasione di promozione sociale e di autodeterminazione da parte della nuova cultura.

FORMAZIONE E DIBATTITI SULLO STILE

Per la formazione professionale degli architetti operanti in Ungheria i viaggi nelle importanti città europee e soprattutto in quelle della penisola italiana, erano una conditio sine qua non per la futura carriera artistica.⁴ Tuttavia, è fondamentale comprendere che prima del 1870 l'educazione architettonica ungherese non esisteva a livello universitario, a lungo il paese non fu in grado di fornire un numero sufficiente di architetti e tecnici qualificati, in conseguenza, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, a realizzare diversi importanti edifici della capitale era un gruppo numeroso di architetti tedeschi e austriaci che, durante il palatinato di Giuseppe II, lavoravano su commissione sia della capitale, di associazioni che di privati. Il sistema educativo ungherese gradualmente migliorando ma nei primi tre quarti dell'Ottocento un grado di professionalità maggiore era garantito dalle accademie straniere tale da soddisfare i requisiti richiesti in quel momento storico e dalla crescita urbana. Gli architetti ungheresi più abili, dopo aver seguito i percorsi educativi di base in patria, in aggiunta frequentavano programmi completi di formazione all'estero; una pratica piuttosto accettata quella di frequentare una o più scuole straniere, specialmente nel caso di istituzioni di lingua tedesca per le conoscenze pregresse della lingua di molti studenti magiari.⁵ Fra gli istituti scolastici più frequentati prima del 1870, l'Accademia delle arti di Vienna compare primo fra tutti, l'Accademia di Belle Arti di Monaco, «l'École polytechnique» di Parigi e la «Bauakademie» di Berlino. Tra le figure più rilevanti dell'architettura magiara ottocentesca, quasi tutti si spinsero all'estero: Mihály Pollack e Antal Wéber frequentarono l'Accademia di Belle Arti di Vienna, così come Antal Szkalnitzky studiò a Praga, Vienna e poi alla Bauakademie di Berlino, stessa cosa anche gli architetti Emil Unger, Alajos Hauszmann, Ödön Lechner, Gyula Pártos, Géza Györgyi, Ignác Alpár scelsero la formazione prussiana. Miklós Ybl e Frigyes Feszl furono entrambi studenti dell'Accademia di belle arti di Monaco, inserendosi nella scena artistica e architettonica della capitale bavarese (si registrano anche altre città tedesche come Karlsruhe o Stoccarda). Un breve soggiorno a Parigi fu parte del percorso per molti giovani studenti (István Kauser, József Kauser, Kamill Fittler). Eventi come l'Esposizione Universale del 1867 attirarono i giovani architetti Ödön Lechner, Frigyes Schulek e Alajos Hauszmann nella capitale francese e all'École des Beaux-Arts. Dal 1860 gli studenti ungheresi parteciparono anche al programma di formazione della Eidgenössisches Polytechnikum a Zurigo, dove inizialmente Gottfried Semper fu il professore in carica per Adolf Feszty, Vilmos Freund, Jozsef Hubert ed Ernő Schannen.⁶

La scelta dell'istituto di istruzione straniero era una questione di preferenza personale, anche se spesso era un architetto più anziano ed esperto a raccomandare gli studenti verso la propria ex scuola.

Il fermento sociale dell'epoca si riflesse sulle opere degli architetti che furono sempre più spinti a loro volta da idee patriottiche e allo stesso tempo progressive sia in un ritorno agli stili delle epoche passate, sia in una ricerca altamente innovativa di nuovi mezzi costruttivi per esprimere modi di pensare e vivere moderni. Il confronto degli studiosi pellegrini con altre culture straniere era infatti uno degli incentivi che spingevano gli artisti e colti dell'Europa occidentale e centrale alla ricerca di una propria identità, che sfociò nella questione sullo stile nazionale unitario nel campo artistico e architettonico. Il dibattito sulla ricerca di stile, che rifletteva il clima culturale, durò per tutto il secolo, portando alla riscoperta degli stili antichi e medievali o modelli di provenienza differente, come attesta Heinrich Hübsch con il suo saggio «*In welchem Style sollen wir bauen?*», pubblicato la prima volta nel 1828 a Karlsruhe.⁷

In questo contesto storico, quindi, gli artisti ungheresi non furono affatto esenti dal dibattito sullo stile architettonico. Ciò che effettivamente si riscontra nelle varie espressioni artistiche magiare fu senza dubbio questa ricerca di uno stile nazionale, anche perché le opere e le idee artistiche ungheresi presentarono ancora una forte influenza austriaca e mitteleuropea. Per cui il viaggio divenne un'ottima occasione per la formazione della figura dell'architetto e dell'artista, permettendo la scoperta e il confronto con contesti e realtà diverse da quella di provenienza e fornendo stimoli e ispirazione per la carriera professionale futura e per la creazione di uno stile nazionale ungherese.

Presso gli atenei tedeschi, frequentati anche dagli ungheresi, un tour di studio in Italia rappresentò parte integrante degli studi. Questi potevano durare da pochi mesi a due anni. Setacciando, infatti, la storia artistica ungherese del XIX secolo, è piuttosto raro che un architetto non giunga in Italia per almeno un viaggio di studio, poiché il Bel Paese è sempre stato considerato un'esperienza obbligatoria per la sua architettura di diversi secoli dall'antichità al barocco.

Alajos Hauszmann fu in Italia dall'ottobre 1869 al maggio 1870 e consegnò all'ufficio di Szkalnitzky-Koch i suoi schizzi e disegni di viaggio elaborati a Roma, ma purtroppo andati quasi tutti perduti. Alcuni disegni di viaggio di Vilmos Freund in Italia, con data sconosciuta, furono ritrovati nei suoi taccuini di viaggio. L'architetto Ödön Lechner e sua moglie partirono per un tour italiano nel novembre 1869, così come Frigyes Schulek nell'autunno del 1869, facendo uno dei viaggi più lunghi fra i suoi contemporanei dopo aver vinto una borsa di studio a Vienna. Dopo la Francia, quest'ultimo si recò nelle principali città del nord e centro Italia, poi tornò in patria nel marzo del 1870 «*carico di vita e con una ricca collezione di disegni e fotografie*».⁸ L'architetto Ignác Alpár partì dall'ufficio berlinese di Hude e Henricke verso l'Italia a gennaio del 1881, rimanendovi fino all'autunno e viaggiando per il paese con i suoi amici tedeschi; il suo itinerario riuscì a toccare persino paesi asiatici e africani.⁹ Uno dei tour più lunghi dei giovani architetti fu intrapreso da Ferenc Schulcz che viaggiò per due anni circa. Anche l'architetto Antal Szkalnitzky intraprese molti viaggi di studio, durante i quali con i propri compagni di classe preparò disegni di indagine poi rielaborati in patria. Allo stesso modo Frigyes Feszly conservò i propri schizzi, soprattutto per quanto riguarda i paesaggi del Nord Italia, nei suoi tac-

cuini.¹⁰ Durante i tours, i viaggiatori e soprattutto i pittori e gli architetti produssero innumerevoli schizzi di studio dei luoghi visitati, per lo più scorci prospettici intuitivi legati a esigenze interpretative soggettive, rivelando una curiosità sempre crescente per i valori tattili, luministici e cromatici delle architetture e per l'atmosfera variegata dei paesaggi naturalistici.¹¹ I manufatti raffigurati si inseriscono spesso nell'ambiente circostante anche riconducendo l'architettura da oggetto principale della composizione a elemento tra i tanti nel paesaggio rappresentato, dimostrando grande interesse verso l'equilibrio tra fattori antropici e naturali. Le fonti rinvenute attraverso le quali i viaggiatori annotarono le proprie percezioni sono di basilare importanza, poiché le informazioni raccolte con i comuni dipinti ad olio, i *carnets de voyage* o diari di viaggio documentano le tappe non solamente attraverso l'utilizzo di scritti, ma anche con illustrazioni. Questi taccuini erano anche impresiositi da acquarelli, schizzi, note e disegni, illustrando non esclusivamente i soggetti prediletti dai vedutisti, ma anche fiori, piante e animali, come un vero e proprio studio scientifico e enciclopedico sulle caratteristiche sociali e naturali del luogo. Le opere degli artisti divennero fondamentali documenti per testimoniare le condizioni dei paesaggi visitati dai viaggiatori.¹² Attraverso questi tours in Italia, la ricerca intorno ai principi dell'architettura pose gradualmente in secondo piano il mito dell'antichità classica, in virtù di una più ampia considerazione in chiave romantica del clima, dei materiali, della luce e dei colori del paesaggio mediterraneo e rurale. Esso era ammirato e idealizzato anche per la semplicità delle forme di vita dei suoi abitanti, nell'equilibrio tra architettura e natura, tra costruzione, luce, spazio e atmosfera.¹³ Così, all'interno dei centri storici ne apprezzavano la valenza urbana, al di fuori ne coglievano la capacità di inserimento nel paesaggio: scrutando gli edifici, cercavano di cogliere il rapporto con l'intorno urbano o ambientale, senza impegnarsi nella idealizzazione o nella celebrazione dei luoghi. S'inaugura pertanto una stagione di viaggi mossa da motivazioni artistiche, intellettuali e pratiche da turista, e in cui l'esperienza odepórica è intesa come percorso dello spirito alla ricerca di ispirazioni.¹⁴ Per quanto riguarda le tappe italiane, i viaggiatori magiari seguivano spesso un itinerario molto simile a quello degli studiosi tedeschi considerando la base di tutti i tour il viaggio in Italia di Goethe.¹⁵ Ma partendo da Vienna per primo giungevano a Trieste, la prima città italiana dell'Impero asburgico poi dell'Impero Austro-Ungarico, procedendo poi verso Venezia, sosta importante per il suo scenario da favola. Nell'Italia settentrionale le città più visitate erano soprattutto Trento, Vicenza, Ferrara, dopodiché rimanevano per un tempo più prolungato nel capoluogo toscano, Firenze oppure scendevano a Roma. La maggior parte riusciva ad allungarsi anche verso il Regno delle due Sicilie, visitando Napoli e la Sicilia.¹⁶

In seguito si va a menzionare alcune delle figure dell'architettura ungherese che furono maggiormente ispirate dai viaggi di studio in Italia e poi, tornate in patria realizzarono quell'architettura che tutt'ora definisce l'aspetto primario delle città e soprattutto della capitale. Questi architetti lavorarono per rendere le città ungheresi moderne e nello stesso tempo uniche nel contesto europeo pur attenendosi alle tendenze e agli stili in voga tenendo il passo con le esigenze dei tempi che nel corso dell'Ottocento spesso richiesero nuove soluzioni.



Museo Nazionale, 1847, Arch: Mihály Pollack

LA FAMIGLIA POLLACK TRA VIENNA, MILANO E BUDAPEST

Mihály Pollack (Pest, 1773 – Pest, 1855) realizzò tantissime opere neoclassiche a Pest, di varia tipologia, che contribuirono alla formazione del paesaggio urbano insieme a tante altre opere di altri architetti contemporanei, ma le più importanti risultano essere quelle nel campo dell'edilizia pubblica. Tali erano il Teatro Tedesco e il Redaut, la scuola di addestramento militare nazionale Ludovica, gli edifici doganali e l'orfanotrofio Josephinum. La sua opera più importante e grandiosa è il Museo Nazionale (1837–1847), ma realizzò numerose altre opere pubbliche come soprattutto municipi e poderose ville in campagna per l'aristocrazia ungherese. I documenti sul suo soggiorno in Italia, sui suoi anni trascorsi a Milano sono andati persi ma l'influenza dei suoi soggiorni in Italia, gli insegnamenti percepiti durante il suo tirocinio presso lo zio Leopold Pollack, architetto tra l'altro della villa Belgioioso (1790–1796), sono riscontrabili nelle sue opere realizzate in Ungheria con cui contribuì alla formazione di un nuovo linguaggio nell'architettura ungherese.

JÁNOS E JÓZSEF HILD E LA CITTÀ NEOCLASSICA

Nella prima metà dell'Ottocento József Hild (Pest, 1789 – Pest, 1867) ebbe un ruolo decisivo insieme al suo collega Mihály Pollack nel modellare l'immagine urbana di Pest nell'era della riforma. József Hild realizzò diverse dimore e palazzi a Pest in stile

prettamente neoclassico e con le sue opere magistrali rese intere zone nuove di aspetto elegante.¹⁷ Hild viaggiò circa tre anni dal 1816 al 1820, visitò Napoli, Roma, Firenze e Milano, infine raggiunse anche Atene.¹⁸ In Italia l'architetto ebbe modo di conoscere le caratteristiche strutturali dell'architettura classica e rinascimentale oltre all'essenzialità architettonica delle prime chiese cristiane. Tali conoscenze influirono del tutto sulle sue opere: non è un caso, infatti, che i suoi lavori più significativi e noti siano proprio ispirati dai templi classici.¹⁹ Il giovane architetto comprese che grazie ai suoi viaggi di studio poteva migliorare le proprie conoscenze sull'architettura europea moderna e soggiornò una prima volta in Italia nel 1816 e una seconda volta nel 1846.

IL ROMANTICISMO DI FRIGYES FESZL

La figura più importante dell'architettura romantica ungherese della prima metà dell'Ottocento fu senza dubbio Frigyes Feszl (Pest, 1821 – Budapest, 1884), il quale proponeva uno stile che riusciva ad accontentare appieno il gusto artistico dell'epoca della riforma. Il Romanticismo, infatti, portò ovunque un interesse per il passato nazionale e la cultura popolare, tendenza amplificata dalle circostanze storiche che in quel momento stavano investendo l'Ungheria.²⁰ Feszl studiò a Monaco dove apprese le caratteristiche dello stile *Rundbogenstil* che poi applicò nelle sue opere realizzate a Pest. Oltre alla sua esperienza bavarese sono da considerare parte formativa i suoi viaggi in Austria, Parigi e il Nord Italia, fu colpito particolarmente dalla città di Venezia come si evince dal suo taccuino di viaggio.²¹ Tuttavia, dei suoi viaggi non abbiamo molte informazioni scritte, ad eccezione di questo unico un taccuino²² e numerosi schizzi a matita e acquerelli.²³

Come era di uso comune, anche Feszl utilizzava spesso gli acquerelli nei suoi progetti, tecnica che migliorò durante i suoi viaggi in Austria, Baviera, Svizzera, Nord-Italia e Francia, con numerosi studi sull'architettura della città di Parigi. Ci sono rappresentazioni di panorami di paesaggi, città e soggetti medievali e mitologici. L'attrazione di Feszl per la variante più diffusa ed orientalista del Gotico, più precisamente di stampo veneziano, fu molto forte e ne è un esempio il progetto per il concorso del palazzo dell'Accademia (MTA). L'elemento di spicco della facciata fu senza dubbio il corpo centrale con al sopra la cupola e un particolare cornice merlato, di ispirazione veneziana.

L'ARCHITETTO DIMENTICATO: ANTAL WÉBER

La documentazione in merito alle rappresentazioni dell'architetto Antal Wéber (Pest, 1823 – Budapest, 1881) risulta piuttosto incompleta e frammentaria negli attuali archivi. Quasi nessun piano architettonico o urbano infatti compare negli archivi nazionali ungheresi, nonostante il fatto che l'architetto abbia progettato numerosi edifici pubblici sia in provincia che nella capitale. Le opere realizzate, inve-



Particolare di Venezia, 1870. Acquarello di Frigyes Feszli

ce, sono in gran parte sopravvissute e ben conservate.²⁴ Le facciate e gli spazi interni degli edifici da lui progettati sono di fondamentale valore in termini di stile e non hanno subito pesanti modifiche, divenendo così la fonte primaria di ricerca del suo lavoro e degli stili adottati. A prima vista i fabbricati realizzati da Wéber hanno pre-



Confronto di dettagli architettonici delle finestre tra l'edificio a via Eötvös (sinistra) e la Biblioteca Marciana (destra) – Wéber Antal, 1875

valentemente un gusto neorinascimentale del XIX secolo. Le facciate sono molto plastiche rispetto alle costruzioni contemporanee e il gioco di chiaroscuro era ottenuto non solo con l'uso fine e rigoroso delle sporgenze, ma anche attraverso l'uso di motivi delle opere conosciute durante la formazione in Italia, dove studiava, tra gli altri, quelli di Sansovino, Palladio e Antonio da Sangallo. Tra gli edifici più importanti realizzati da Wéber sono da menzionare il palazzo Ádám-Dessewfy (1875–1876) per il ricco commerciante tessile Károly Ádám, la villa Erdődy (1878) ma sono significative anche tante altre sue opere per il pubblico e per il privato. Nel 1872 Wéber compì un lungo tour di studio in Italia della durata di un anno, fino al 1873, anno in cui fu eletto membro della Commissione dei Lavori Pubblici di Budapest (Fővárosi Közmunkák Tanácsa, 1870–1918), formata per la pianificazione urbanistica della capitale. Questa esperienza influenzò molto i suoi futuri piani, anche perché dal 1875 al 1885 fu responsabile di tutte le questioni relative all'edilizia privata. Da questo momento, l'architetto progettò gli edifici che lo resero famoso e rinomato in tutta la nazione, principalmente per i dettagli che presentarono una forte influenza del Cinquecento italiano.²⁵

IL NEORINASCIMENTO DI YBL

L'architetto più attivo in Ungheria nel periodo successivo ai moti del 1848 e durante i primi decenni dell'epoca del dualismo fu senza altro Miklós Ybl (Székesfehérvár, 1814 – Budapest, 1891). Lungo tutta la sua carriera ottenne un successo tale da

diventare il più grande rappresentante dell'architettura neorinascimentale in Ungheria. Ybl decise di viaggiare verso il Nord Italia, passando per il Tirolo nell'aprile del 1841, per poter terminare l'apprendistato ed entrare nell'ordine degli architetti della gilda, secondo le regole della stessa, che imponeva un viaggio di studio all'estero nel percorso formativo. Ybl partì ad aprile dal Tirolo per Venezia.²⁶ L'architetto aveva compiuto già una serie di tappe: Monaco, Garmisch-Partenkirchen, Mittenwald, Scharnitz, Innsbruck, passò poi per il Brennero, Bolzano, Trento, Verona, Vicenza, Padova, e infine arrivò a Venezia. Ybl lasciò quest'ultima città il 21 maggio alla volta di Rovigo, Ferrara e Bologna, e giunse a Firenze il 27 maggio. Poi a giugno viaggiò da Livorno a Genova, spingendosi fino a Milano. A luglio cominciò l'itinerario di ritorno: l'architetto è di nuovo nel Tirolo, per poi giungere a Székesfehérvár, sua città natale, toccando Innsbruck, Salisburgo, Vienna e arrivare finalmente a Pest.²⁷ Il 2 dicembre del 1845 l'architetto ottenne di nuovo i passaporti per un secondo viaggio verso Italia, Germania, Francia e Svizzera. Nel 1846 Ybl partì da Graz a gennaio, in direzione Salisburgo, per proseguire poi verso Venezia, Ferrara, Bologna, Ancona, Foligno, Lucca, Firenze, Roma, Napoli, Genova, Milano, Verona e Trento. Visitata l'Italia salì verso Innsbruck per giungere infine a Monaco. Durante il viaggio l'architetto incontrò numerosi artisti e pittori come Károly Markó, Mihály Kovács e Carl Rahl, come si può desumere dalle loro memorie.²⁸

Tornato in Ungheria, Ybl introduce nella sua architettura gli insegnamenti dei grandi del Rinascimento italiano, visitati sul luogo. S'interessava particolarmente alle opere di Brunelleschi, Alberti, Michelangelo, Palladio, Galeazzo Alessi, era fortemente toccato dall'armonia dei palazzi di Firenze. Intanto, in Germania e nella

Il palazzo del Parlamento, 1865, Arch: Miklós Ybl



Mitteleuropa cominciava a diffondersi lo studio del Rinascimento italiano che, trasportando gli elementi sull'architettura, e soprattutto attraverso l'attività di Ybl, produce composizioni architettoniche di perfetta proporzione. Una delle sue prime opere di gusto neorinascimentale è la Camera dei deputati costruita nel 1865 in via Bródy Sándor n. 8, che oggi ospita l'Istituto Italiano di cultura.²⁹ Infatti, questo edificio è una delle opere di Ybl in cui l'architetto introdusse le nuove tendenze architettoniche fortemente influenzate dal Rinascimento fiorentino: lo si può infatti leggere nella facciata, nella disposizione degli infissi e specialmente nelle logge laterali ad arco della grande sala dell'edificio, che ricordano molto lo «Spedale degli Innocenti» (1417–1436). Il porticato progettato da Brunelleschi, infatti, fu utilizzato come modello per il primo piano della sede ungherese. In aggiunta si registra che l'altezza delle colonne, l'intercolumnio e la distanza tra la colonna e il muro sono praticamente le stesse e questa regolarità assicura ordine e proporzione allo spazio interno. Un altro architetto italiano che ebbe una profonda influenza sull'architettura neorinascimentale di Ybl fu sicuramente Andrea Palladio: Ybl terminò la struttura della sede con un tetto a doppia falda, utilizzando come soluzione la copertura della Basilica di Vicenza (1549–1617) dell'architetto veneto.³⁰

IL CINQUECENTO ITALIANO: ALAJOS HAUSZMANN

La storia dell'architettura ungherese negli anni del dualismo è indissolubilmente legata al nome dell'architetto magiaro Alajos Hauszmann (Pest, 1847 – Venezia, 1926), soprattutto per le opere monumentali realizzate nella capitale ungherese come il Palazzo New York e la Curia, entrambe a Pest; l'ampliamento del Palazzo Reale di Buda e l'edificio centrale del Politecnico. Per questi progetti Hauszmann attinse ispirazione in particolar modo dallo stile del Cinquecento italiano, visto con lo spirito del XIX secolo. Hauszmann ebbe senza dubbio una carriera di grande successo, ottenendo anche una serie di onorificenze. Egli ricevette importanti incarichi sia in virtù della docenza, dal 1868, al dipartimento di architettura dell'Università di Budapest che per l'esperienza acquisita durante i parecchi viaggi di studio. Hauszmann studiò da vicino l'architettura rinascimentale del Cinquecento durante il suo lungo viaggio in Italia dall'ottobre 1869 fino a maggio 1870 che nella sua autobiografia cita come quello che «esercitò influenza decisiva su tutto il mio futuro e sulla direzione della mia arte». ³¹ Tornato in Ungheria, consegnò gli schizzi e disegni elaborati durante il viaggio all'ufficio di Szkalnitzky-Koch, ma purtroppo andarono quasi del tutto perduti. ³² L'esperienza italiana fu in ogni caso molto importante per la produzione delle sue future opere costruttive, dato il chiaro stile neorinascimentale adoperato, filtrato probabilmente dagli studi accademici tedeschi in prima battuta. Le linee calme e i dettagli decorativi applicati in modo modesto caratterizzano gli edifici prodotti secondo l'ispirazione neorinascimentale italiana e tedesca. ³³ Hauszmann viaggiò per tutta la vita e da giovane rimase colpito soprattutto dall'Italia durante il primo viaggio con il padre a Trieste e Venezia nel 1861, dalla



Palazzo Batthyány, 1885, Arch: Alajos Hauszmann

Francia in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e dalla Germania dopo la conclusione degli studi a Berlino nel 1868. Continuò questa pratica anche da docente universitario: nel 1912 si recò in Grecia con venti studenti attraversando la Romania e giungendo fino a Costantinopoli e nel 1914, questa volta con la consorte, andò a conoscere l'Egitto e la Palestina.³⁴

L' ECLETTISMO UNGHERESE: IGNÁC ALPÁR

Ignác Alpár (Budapest, 1855 – Zurigo, 1928) studiò alla scuola di grammatica Eötvös e mostrò da subito un enorme talento per il disegno e l'architettura. Quando il giovane Alpár incontrò l'architetto e professore Alajos Hauszmann, nonché suo futuro mentore, decise di formarsi nelle accademie e ottenne presto il titolo di maestro costruttore nel 1873.³⁵ A conclusione del tour di studio per l'Europa, durato circa otto mesi, Hauszmann propose al giovane architetto di lavorare come suo assistente nelle attività didattiche al Politecnico.

Alpár fu molto influenzato dai suoi viaggi giovanili, specialmente per le architetture in stile orientali. Infatti, le immagini delle opere dell'Impero ottomano visitato dall'architetto furono acquisite grazie a un nuovo strumento che iniziò a essere di moda durante i viaggi: la macchina fotografica. In particolare, una foto delle



Disegno a matita della Chiesa di San Benedetto a Perugia, Ignác Alpár

«Tombe di Mamelucchi» al Cairo fornisce alcune prove a sostegno dei concetti sugli stili architettonici, così come il progetto per il principale gruppo storico del Millennio disegnato da Alpár ricorda in qualche modo gli elementi orientali della basilica di San Marco (828–1068) a Venezia.³⁶ Infatti, i primi piani seguirono come modello la basilica e, come effetto della storicizzazione³⁷ del paese, disegnò la struttura divisa in tre parti: una dimora in stile neoromanico, una neogotica secondo l'epoca di Anjou-Hunyadi e un'unità in gusto neorinascimentale e neobarocco del periodo asburgico austriaco.³⁸ Alpár per tutta la sua carriera rimase fedele allo storicismo, nelle sue innumerevoli opere si mescolano elementi di ispirazione tardorinascimentale e barocca, motivi trasportati dall'architettura italiana e interpretati in modo proprio.

L'ARCHITETTO JÁNOS BOBULA E LA RIVISTA «ÉPÍTÉSZETI SZEMLE»

Tra gli architetti storicisti che influirono in qualche modo sul volto della nuova Budapest si può sicuramente includere anche l'architetto e critico János Bobula (Liptovský Hrádok, 1844 – Budapest, 1903), nato nell'attuale Slovacchia e ricordato anche con il nome di Ján Nepomuk Bobula. L'architetto ottenne il titolo per costruire nel 1867 e dopo aver completato gli studi universitari a Budapest, Bobula viaggiò a lungo in Germania e Francia allo scopo di migliorare le proprie conoscenze sull'architettura. L'architetto slovacco cominciò la propria carriera una volta tornato a Budapest nei primi anni ottanta dell'Ottocento, costruendo per lo più case modeste a un piano. Bobula si reputò un chiaro sostenitore del Rinascimento italiano come stile adatto per rappresentare la capitale contro le architetture di fine secolo, con la convinzione che gli edifici in generale si debbano distinguere per la loro struttura chiara, simmetrica e per l'articolazione armoniosa delle loro parti.³⁹ Fu inoltre un attivissimo scrittore, critico d'arte e di architettura e fondò nel 1892 la rivista «Építészeti Szemle» (rassegna di architettura) pubblicata fino al 1905. Nella sua rivista Bobula trattava spesso delle questioni di stile e dibattiti politici cercando di influenzare le opere di urbanistica a Budapest secondo le sue teorie.⁴ In particolare, nell'articolo del 1893 intitolato: «Budapesttől Nápolyig», ossia da Budapest a Napoli, l'architetto documenta la sua esperienza di viaggio in Italia commentando ciascuna

tappa italiana senza mancare di giudizi su Budapest in relazione al Bel Paese. La serie degli articoli fu pubblicata dal numero di maggio 5 al numero 11 novembre. Interessanti sono i suoi pareri sulle varie città: di Roma afferma che è una città assolutamente da vedere, Pompei ed Ercolano sono descritte in maniera molto dettagliata, ma

Palazzo Bobula, Arch: János Bobula sen. 1883



defini il capoluogo campano un luogo poco curato e pericoloso e parla male anche di Genova. Torino è invece la città che più lo affascina, consiglia agli architetti ungheresi di utilizzarla come modello per la sua urbanistica chiara e precisa.⁴¹

C O N C L U S I O N E

Gli scritti di Bobula risultano molto interessanti, soprattutto per comprendere a fondo il pensiero architettonico di fine secolo in Ungheria in contrapposizione alla *szecesszió* ungherese di Ödön Lechner che si stava largamente affermando come architettura fortemente nazionale nella questione sugli stili. Difatti i viaggi di formazione e le varie teorie moderne sull'architettura andavano di pari passo a quel tempo. Molti architetti si spingevano verso il Sud Europa proprio per poter scoprire attraverso lo studio empirico del passato lo stile da adottare per le proprie opere. Inoltre, la storia dell'architettura, soprattutto nel XIX secolo, mostra un rapido sviluppo in maniera del tutto evidente. Questa situazione, attraverso le varie identità degli stati nazionali moderni e delle nuove tecnologie costruttive, fece scaturire ovviamente la necessità di trovare una teoria giusta e pura per esprimere lo stile con cui si doveva costruire.

Inoltre, come fece notare lo storico e critico d'arte ungherese Imre Henszlmann nei suoi nutriti scritti sul dibattito artistico in Ungheria: «*L'arte è solo quando ha una relazione distinta con l'autore come nazione, la nazionalità è sempre stata la fonte d'arte più ricca [...] Se vogliamo diventare grandi nell'arte, dobbiamo diventare veri ungheresi, non imitare l'arte delle altre nazioni.*»⁴²

Per cui, appare evidente come la capitale ungherese diventi il nodo cruciale che porta alla verifica delle teorie sugli stili ricercati. Attraverso la storia urbana di Budapest si può infatti raggiungere una consapevolezza sempre più profonda ed esaustiva così della città fisica come anche, e soprattutto, della cultura che la fonda e della mentalità degli uomini che l'hanno costruita e vissuta lungo tutto l'Ottocento.

N O T E

¹ Questo scritto riprende il tema della tesi di laurea discussa nel gennaio 2020 presso l'Università Federico II di Napoli. Ringrazio il prof. Andrea Maglio, relatore della tesi per avermi seguito e consigliato nel lavoro. A Budapest sono stato aiutato dalla prof.ssa Ágnes Gyetvainé-Balogh (BME) e dalla prof.ssa Zsuzsanna Ordasi (KRE). Quest'ultima mi è stata di aiuto nella redazione di questo articolo.

1867 è la data della formazione della Monarchia Austro-Ungarica, quindi la riconoscenza da parte degli Absburgo del Regno d'Ungheria.

² Zs. Ordasi, *Budapest: progresso urbano a passi accelerati*. in Storia Urbana. n. 120-121. luglio-dicembre 2008. 53-80

³ E. Auerbach, et al., *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. A. Francke, Berna 1946. Tr. it. *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956. «l'antitesi affermata così frequentemente

- fra «artista» e «borghese» non deve indurci a credere che la letteratura e l'arte del secolo XIX abbiano tratto alimento da altro terreno che la borghesia.
- ⁴ L'Ottocento fu un secolo ricco di avvenimenti che influirono fortemente sui modi di vivere della società europea. Il famoso storiografo e scrittore britannico Eric Hobsbawm nei nutriti trattati e studi sulla natura della storia europea assegnò all'Ottocento la definizione di «secolo lungo».
- ⁵ J. Sisa, *Motherland and Progress: Hungarian architecture and design 1800–1900*. Birkhäuser, Budapest 2016, cit., pp. 442–445.
- ⁶ J. Sisa, *Motherland and Progress*, op. cit. pp. 445–450.
- ⁷ [In quale stile dobbiamo costruire?, TdA]. Cfr: A. Maglio, *Friedrich Von Gärtner*, Edizioni Flaccovio, Palermo 2012, cit. p.12. Basti pensare alle opere neoclassiche di Berlino realizzate dall'architetto prussiano Karl Friedrich Schinkel, il quale nei suoi scritti a più riprese afferma il ruolo primario dell'architettura nella scelta dello stile.
- ⁸ Ivi, p. 449.
- ⁹ J. Sisa, *Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében [Studiare all'estero da architetti ungheresi nella seconda metà del XIX secolo*, TdA]. In: *Művészettörténeti Értesítő [Bollettino di storia dell'arte*, TdA], cap. 3–4, Akadémiai Kiadó, Budapest 1996. cit. p.181.
- ¹⁰ Cfr. D. Komárik, *Két ismeretlen Feszl-akvarell, [Due acquerelli di Feszl sconosciuti*, TdA]. In: *Ars Hungarica 1–2, vol.34, 2006*, (ed.) MTA, Budapest 2006. pp. 211–234. I disegni abbozzati dagli architetti durante i viaggi costituiscono un dato di particolare interesse consentendo di comprendere parzialmente quale fosse l'approccio verso la progettazione in patria, nonché i modelli di riferimento che si assunsero nella futura attività costruttiva e compositiva. Bisogna purtroppo registrare che la maggior parte delle documentazioni di viaggio sono andate quasi totalmente perdute con il tempo.
- ¹¹ F. Mangone, *Viaggi a Sud: Gli architetti nordici e l'Italia (1850–1925)*. Electa Napoli, Milano 2002, cit., p. 45.
- ¹² A. Brilli, *Quando viaggiare era un'arte*, op. cit., pp. 39–40.
- ¹³ A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*. CLEAN, Napoli 2009, pp. 10–11.
- ¹⁴ Interessante dal punto di vista dell'analisi dei monumenti e delle rovine italiane nel contesto urbano cfr. C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen [L'arte di costruire le città: L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, TdA]. Carl Graeser, Vienna 1889.
- ¹⁵ J. W. Goethe, *Italienische Reise*. 1816–1817.
- ¹⁶ Quest'abitudine probabilmente è in relazione con l'itinerario abituale dei borsisti dell'Accademia di Vienna. Inoltre, la flessibilità nei percorsi era molto ridotta, molto spesso capitava infatti che i viaggiatori si muovevano in modo compatto, lungo un percorso pressoché invariato. Da qui nasce una famosissima strada che ancora oggi è percorsa da numerosi viaggiatori, detta «Francesca» o «Francigena». Mentre solo nel secondo Ottocento si raggiunge la Sicilia.
- ¹⁷ Cfr. Gy. Havas, *Az építészet mesterei: Hild József [Il mestiere dell'architetto: Giuseppe Hild*, TdA]. Holnap Kiadó, Budapest 2017, pp. 237–241.
- ¹⁸ M. Kalmár, *Hild József, a reformkor építész vállalkozója [Architetto della commissione della riforma*, TdA].
- ¹⁹ J. Rados, *Magyar építészettörténet*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1971. Il suo stile determina l'architettura della chiesa classicista ungherese. La sua opera più singolare è la Cattedrale di Eger (1831–1837), che è il monumento più importante di questa era architettonica. pp. 251–255.
- ²⁰ A. Ferkai, *National identity in Hungarian architecture and the shaping of Budapest*. In: *Hungarian Studies. A Journal of the International Association for Hungarian Studies and Balassi Institute* n.2, vol.24, (2010), Akadémiai Kiadó, Budapest 17 dicembre 2010, pp. 181–187.

- 21 D. Komárik, *A note on Frigyes Feszl's: search for a Hungarian national Style*. In: «*Centropa: A Journal of Central European Architecture and Related Arts*», Vol. 2, No. 3, New York 2002. pp. 177–181.
- 22 F. Feszl, *Feszl Frigyes vándorkönyve 1830* [Diario di viaggio di Federico Feszl 1830, TdA],; s.e., s.l., 1839. Archivio: BTM, Kiscelli Múzeum. Collocazione inv: 63.7. Archivio digitale: <https://mandadb.hu/>.
- 23 La produzione grafica di Feszl divenne disponibile grazie alla ricerca sulla storia dell'arte quando, nel 1927, l'eredità sconosciuta e nascosta fu scoperta attraverso lo zelo esplorativo di Ferenc Vámos (1895–1969), negli Archivi Nazionali. Ferenc Vámos accennò a questi ritrovamenti nei suoi articoli, ma non ha raccolto l'opera dell'architetto nel suo insieme, né ha dato una visione sommaria di esso.
- 24 K. Marótyz, *Wéber Antal építészete a magyar historizmusban* [L'architettura di Antal Wéber nello storicismo ungherese, TdA]. Terc Kiadó, Budapest 2007. Supervisore: Dr. János Krähling, Budapest, 2007, cit. p. 3. Solo poche pagine e alcuni documenti rimangono nei materiali della Commissione edile. Nel periodo successivo all'operazione della Commissione delle costruzioni, i piani da approvare dovevano essere sottoposti al Consiglio comunale, che oggi è il dipartimento centrale di ingegneria e registro del comune di Budapest.
- 25 K. Marótyz, *Effects on the Florentine Renaissance on the Architecture of Historicism of Budapest*. In: *Rehabilitation of Suburban Areas Brozzi and le Piagge Neighbourhoods: Urban Renewal e Cultural Heritage Preservation in Europe*. A cura di Iacopo Zetti e Brandt, Shira, Università degli Studi di Firenze e BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék, Budapest 31 gennaio 2005.
- 26 Anche nel caso di Ybl, non ci sono informazioni autobiografiche o diari dei suoi viaggi. La maggior parte delle informazioni riguardo i suoi spostamenti sono ottenute dal suo passaporto negli archivi di Budapest e da alcuni incontri con altri artisti.
- 27 J. Gerle, e K. Marótyz, *Az építészet mesterei: Ybl Miklós* [Il mestiere dell'architetto: Ybl Miklós, TdA]. Holnap Kiadó, Budapest 2002.
- 28 J. Gerle, e K. Marótyz, *Ybl Miklós*. cit., pp. 32–43.
- 29 Questa sede temporanea del parlamento fu costruita nel tempo record di quattro mesi grazie al lavoro di circa ottocento operai, a dimostrazione del fatto che Ybl fosse un conoscitore delle migliori tecniche costruttive europee.
- 30 Zs. Ordasi, *Régi Képviselőház* [La camera dei rappresentanti temporanea, TdA]. In: *Ybl-épületsorsok az Unger-háztól a Kálvin térig* [gli edifici di Ybl da casa Unger a piazza Calvin, TdA]. Edizione a cura di V. Hidvégi e K. Marótyz. Budapest 2014. pp. 117–126.
- 31 Per la biografia dell'architetto cfr: J. Gerle, (a cura di), *Hauszmann Alajos*, Holnap, Budapest 2002.23.
- 32 J. Sisa, *Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében* op.cit. Sisa nel suo testo tratta dei viaggi e degli schizzi degli architetti ungheresi e accenna al fatto che probabilmente gli schizzi prodotti nel breve viaggio in Italia di Hauszmann siano stati riutilizzati per altri progetti di composizione e quindi non vi è più traccia.
- 33 Cfr. J. Sisa, *Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében* cit.
- 34 J. Gerle, *Hauszmann Alajos*. cit.
- 35 La biografia dell'architetto cfr. V. Magyar, *Az ismeretlen Alpár Ignác 1855–1881* [Lo sconosciuto Alpár Ignác, TdA], In: *Budapesti Építőmesterek Ipartestülete Évkönyve II–V. 1929–1934* [Consiglio della corporazione dei maestri dell'edilizia di Budapest II, TdA]. Budapest 1929. pp. 91–152.
- 36 La Basilica di San Marco a Venezia fatta alzare da Domenico I Contarini è in stile romanico-bizantino e gotico. Nel complesso sono evidenti elementi di influenza orientale, dati i continui scambi commerciali che la Serenissima aveva nel corso dei secoli con i paesi orientali.

- ³⁷ Rafforzata nel XIX secolo, con ottimi esempi della Low Court di Londra o del Castello Bavarese di Neuschwanstein.
- ³⁸ G. M. Kovács, *The Ottoman Sultan's Albums. op.cit.*, pp. 150–162.
- ³⁹ M. Bobula, *Ján Nepomuk Bobula (1844–1903) Život a dielo*, [Vita e opere di Giovanni Nepomuceno Bobula, TdA], «Janos Bobula», pagina sulinet.hu. https://www.sulinet.hu/orokseg/tar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/szlovakok/bp_terezvaros/jan_nepomuk_bobula/pages/magyar/002_elete_es_munkassaga.htm.
- ⁴⁰ A. Déry, e F. Merényi, *Magyar Építészet 1867–1945 [Architetti ungheresi, 1867–1945, TdA]*. (ed.) Urbino Kft., Szekszárd 2000. pp. 31–37 e 235–238.
- ⁴¹ J. Bobula, *Budapesttől Nápolyig [Da Budapest a Napoli, TdA]*. In: «Építészeti szemle», vol. 1/cap.1–12, a cura di János Bobula, Budapest maggio-novembre 1893. Le pagine dipendono dal mese dell'articolo. Da questo momento tutte le citazioni dei vari articoli della rivista sono segnate con: *Budapesttől Nápolyig* e la data.
- ⁴² I. Henszlmann, *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon [Paralleli tra vedute ed educazione dell'arte antica e moderna, con particolare riferimento allo sviluppo artistico in Ungheria, TdA]*. (ed.) Kisfaludy Társaság Évlapjai, Pest 1841. In: *Henszlmann, Imre: válogatott képzőművészeti írások [Henszlmann, Imre: scritti d'arte selezionati, TdA]*. Edizione a cura di Árpád Timár, (ed.) Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 1990, cit.,70–72.

Fra scienza e teatro: Leonardo da Vinci scenografo di Ludovico il Moro

BEÁTA TOMBI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÈCS

I. VERSO UN TEATRO MODERNO

A PRIMA STROFA DEL *PROLOGO* DI *LA MANDRAGOLA* DI NICCOLÒ MACHIAVELLI DÀ UNA DESCRIZIONE PRECISA RIGUARDO L'AMBIENTAZIONE DELLA COMMEDIA: «VEDETE L'APPARATO, // QUALE OR VI SI DIMOSTRA: // QUESTA È FIRENZE VOSTRA». ¹ I VERSI QUA CITATI PORTANO IN PRIMO PIANO UN MOMENTO SALIENTE DEL TEATRO RINASCIMENTALE: L'IMPORTANZA DELL'APPARATO SCENICO. La messa in evidenza della voce *apparato* nel testo porta in primo piano il ruolo particolare della scenografia nel contesto del teatro rinascimentale. La rievocazione dell'ambiente sul palcoscenico oltre ad agevolare la comprensione servì anche a ingannare il pubblico. La simulazione di una profondità maggiore rispetto a quello che il palco permise richiedette ex-novo l'uso di una tecnica, la prospettiva architettonica. ²

Fu questo il momento in cui il teatro cinquecentesco segnò la sua differenza nei confronti del teatro antico e medievale, accordando alla scenografia un ruolo non più accessorio ma essenziale all'interno dell'ambiente teatrale. L'attenzione attribuita ai diversi modi di rappresentare lo spazio era uno dei risultati non irrilevanti del progresso scientifico e culturale del periodo. La creazione di un nuovo spazio prospettico sul palco stabilì un nesso più stretto fra teatro, pittura, architettura e geometria spingendo un numero relativamente alto di artisti a usare la loro sapienza scientifica per realizzare la scenografia di rappresentazioni di genere diverso. Il lavoro teorico di Leon Battista Alberti³ o l'attività architettonica di Pellegrino Prisciani⁴ e di Baldessare Peruzzi⁵, applicati con successo nella pratica teatrale, vennero senz'altro considerati tappe molto importanti nella storia del teatro. La spinta

decisiva degli scienziati rinascimentali al rinnovamento dello spazio scenico rese il teatro come espressione di ricerca e sperimentazione.

Le grandi trasformazioni avvenute nel campo culturale e artistico influenzarono anche Ludovico Sforza, duca della città di Milano quando decise di circondarsi dei più grandi pittori, architetti e scultori del periodo.⁶ Quando nel 1482 Leonardo da Vinci accettando l'invito del Moro entrò a fare parte della Corte degli Sforza Milano era un centro di cultura dinamico e vitale, plasmato da Filarete, Vincenzo Foppa e Giovanni Solari.⁷ L'artista si inserì facilmente nell'atmosfera briosa della corte lombarda ma in un primo tempo il suo talento non fu apprezzato e le sue capacità artistiche e inventive rimasero in ombra. Gli furono affidati lavori che riguardavano soprattutto la progettazione dei costumi per le rappresentazioni teatrali o l'organizzazione di feste e spettacoli.⁸ Dell'attività scenografica di Leonardo si ricorda anche Bernardo Bellincioni all'inizio del libretto di *La Festa del Paradiso*:

Chiamata Paradiso che fece fare il Signor Ludovico in laude della Duchessa di Milano, e così chiamasi, perché vi era fabbricato con un grande ingegno ed arte di Maestro Leonardo Vinci fiorentino il Paradiso con tutte le sfere, pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da uomini nella forma ed habito che si descrivono dai poeti, e tutti parlano in lume della prefata Duchessa Isabella⁹

Malgrado la gloriosa celebrazione della duchessa che sta al centro dell'opera bellincioniana, lo spettacolo rimase meritatamente noto per l'allestimento impressionante e i costumi eccezionali di Leonardo da Vinci.

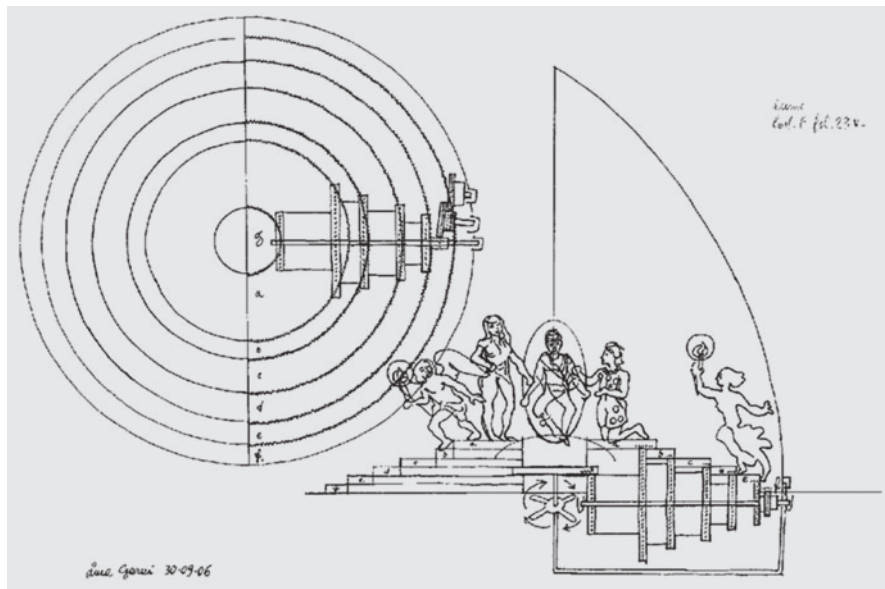
La Festa del Paradiso nella regia dell'artista scienziato fiorentino si trasformò in uno spettacolo straordinario in cui l'artista sintetizzò tutte le esperienze tecniche e scientifiche del suo periodo milanese. Ora espongono, anche se brevemente, l'attività teatrale di Leonardo restringendo la ricerca allo studio della rappresentazione di *La Festa*.

II. LA FESTA DEL PARADISO

– LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DI LEONARDO

La Festa del Paradiso tenutasi a Milano nel 1490 è senz'altro uno degli esempi tipici della festa rinascimentale con avvenimenti spettacolari e macchine sceniche. Ludovico il Moro, volendo festeggiare onorevolmente le nozze tra il Duca Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona fece organizzare uno spettacolo meraviglioso alla Corte degli Sforza. La rappresentazione teatrale di toni celebrativi venne commissionata a Leonardo da Vinci che durante i suoi otto anni passati a Milano si impose come pittore, architetto ed esperto di ingegneria meccanica.

Malgrado il successo dello spettacolo milanese che fece parlare tutte le corti europee è molto difficile valutare i progetti scenografici di Leonardo perché mancano notizie sull'attività teatrale dell'artista. È vero che nelle pagine di codici e manoscritti troviamo qualche foglio che tratta delle esperienze sceniche di Leonardo



ma le fonti sono molto scarse. Né ai disegni, né alla loro spiegazione venne dedicato molto spazio. L'artista si limitò solo ad alcune indicazioni generiche.¹⁰

Le macchine teatrali di Leonardo invece non andarono perse completamente. Uno dei codici della Biblioteca Estense raccoglie al suo interno qualche foglio molto importante che fornisce l'unica descrizione sulla prima messinscena di Leonardo da Vinci.¹¹ Il manoscritto firmato da Jacopo Trotti ambasciatore degli Estensi fornì una relazione minuziosa sulla festa grandiosa del 13 gennaio 1490 soffermandosi ovviamente anche sugli allestimenti fastosi dell'artista:

El Paradiso era factto a la similitudine de uno mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume ricontra de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, secondo el loro alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li xij signi, con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere [...] Et così discese del Paradiso con tutti li altri pianeti, et andò in vetta de uno monte, et de grado ditti pianiti se li poseno a sedere apreso.¹²

Secondo il resoconto di Trotti la parte centrale del palco fu occupata da un'enorme macchina teatrale nascosta sotto lo scenario del monte del Paradiso a forma di mezza sfera. L'altura mostrava contemporaneamente tutte le sfere celesti i sette pianeti che giravano intorno. Più in alto dell'apparecchio erano collocati dodici tondi di vetro in cui spuntavano i dodici segni zodiacali. Le parti in sé isolate dell'allestimento vennero accomunate dall'illuminazione molto forte di luce artificiale¹³ che creava un clima sovranaturale e insieme suggeriva la promessa di un futuro glorioso. Importante da notare che l'immagine del monte è molto frequente nelle pitture di Leonardo, anche se in molti casi i suoi contorni si fondono nel paesaggio

che la circonda.¹⁴ Non c'è dubbio: più ancora che nell'ideazione meravigliosa dei costumi, della decorazione e dell'architettura, l'interesse della scenografia leonardesca risiede nelle soluzioni meccaniche che colaudarono il rapporto del teatro con la scienza.

L'elemento di maggiore rilevanza del paragrafo precedente è il monte del Paradiso che dispone gli attori e le scene in una struttura plastica e prospettica. La rappresentazione e l'integrazione del topos del Paradiso si inserisce con tratti originali nella tradizione delle sacre rappresentazioni medievali. Sembra che la messinscena leonardesca si basasse su diverse testimonianze. È possibile che l'artista scenografo seguisse da vicino una relazione anonima che diede la descrizione di una delle tre messinscene religiose di Filippo Brunelleschi. La rappresentazione raffinata dell'architetto fiorentino venne descritta da Giorgio Vasari come esempio illustre della scenografia rinascimentale:



Aveva dunque Filippo per quest'effetto, fra due legni di que' che reggevano il tetto della chiesa, accomodata una mezza palla tonda a uso di scodella vota, o vero di bacino da barbiere, rimboccata all'ingù; la quale mezza palla era di tavole sottili e leggeri, confitte a una stella di ferro che girava il sesto di detta mezza palla, e strignevano verso il centro, che era bilicato in mezzo, dove era un grande anello di ferro intorno al quale girava la stella de' ferri che reggevano la mezza palla di tavole. E tutta questa machina era retta da un legno d'abeto gagliardo e bene armato di ferri, il quale era a traverso ai cavalli del tetto. Et in questo legno era confitto l'anello, che teneva sospesa e bilicata la mezza palla, la quale da terra pareva veramente un cielo.¹⁵

Il semplice confronto del brano vasariano con quello di Trotti evidenzia il rapporto fra le scenografie illustrate che viene colto nell'imponenza architettonica degli allestimenti. Tutti e due gli scenografi sostituirono le scene statiche del teatro medievale con la creazione di un allestimento dinamico. Il Paradiso di Brunelleschi, analogamente a quello di Leonardo venne reso con una mezza sfera rotante sistemata fra le assi del tetto. Tra le due macchine invece spicca per l'eccezionalità del suo meccanismo quella di Leonardo che concepì la sua costruzione con un sistema di saliscendi a contrappeso. Non solo. Per ridurre al minimo l'attrito e l'usura Leonardo si servì dell'ingranaggio.¹⁶ La combinazione rigorosa di più ingranaggi di misura differente collocati nel retropalco, fuori dalla vista degli spettatori, venne completata con altre macchine semplici, ideate da Leonardo, fra cui il dente d'arresto, la vite, la carrucola, la leva e il cuneo.¹⁷ Non c'è dubbio: nell'ambito del teatro quattrocentesco la *Festa del Paradiso* di Leonardo da Vinci occupò un posto di eccellenza come esempio singolare dell'uso della tecnica.

Il linguaggio artistico e il gusto decorativo degli ingegneri prese le mosse direttamente dal clima effervescente del Rinascimento che affrontò il problema dello

spazio secondo un'altra linea di ricerca. Dopo l'architettura e la pittura era la scenografia il campo artistico in cui i multiformi aspetti dello spazio trovarono la loro più vasta e fortunata applicazione. Il carattere bidimensionale del teatro medievale non fu più in sintonia con le nuove tendenze quattrocentesche. Scienza e architettura si unirono in uno spazio nuovo, molto diverso dalla scena medievale. Si cambiò anche l'apparato. Delle sacre rappresentazioni rimase solo la ricchezza architettonica e la presenza di uno sfondo dipinto¹⁸. Il teatro divenne un vero e proprio luogo d'attrazione per l'introduzione di una nuova tecnica di scenografia e per l'arricchimento degli elementi drammaturgici. La traduzione delle manifestazioni tardo-gotiche in soluzioni singolari arricchiva la capacità suggestiva delle rappresentazioni.

A Leonardo fu concessa grandissima libertà nella rappresentazione scenica con cui si affermò un nuovo linguaggio teatrale. La scenografia leonardesca si inserì in una tradizione molto profonda in cui egli impiegò la sua fede in Vitruvio e negli autori antichi¹⁹ come modello. Non solo, al di là della ben nota costruzione delle macchine teatrali del mondo classico, il gigantesco meccanismo leonardesco derivava dalle novità, messe a frutto grazie alla condivisione delle progettazioni di Filippo Brunelleschi²⁰. Leonardo concentrò la sua attenzione sull'ideazione di una macchina teatrale, intesa come apparecchio principale che raccorda tutta la scenografia. Il risultato era la creazione di un automa chiamato Paradiso in cui venne superato tutto ciò che c'era ancora di sperimentale e irrisolto nella scenografia greca e quattrocentesca.

La rappresentazione fu inserita in un ambiente chiuso, all'interno del palazzo sforzesco²¹ che era destinato a far parte della scena. Per trasformare la sala grande in un luogo teatrale Leonardo effettuò qualche cambiamento nello spazio: coprì le pareti con ricchi drappi, trasformò le scalinate in loggioni, costruì un palchetto per i musicisti e una tribuna per i duchi. Il palcoscenico fu eretto di fronte all'entrata, in armonia perfetta con l'altare della cappella. Con l'accrescimento consapevole dei particolari d'ambiente e l'integrazione dei particolari descrittivi l'artista scenografo aveva uno scopo molto preciso: il prolungamento della scena. L'estensione dello spazio non significò semplicemente l'integrazione del meccanismo nella decorazione della sala ma anche il coinvolgimento del pubblico nello spazio dello spettacolo.²² Il luogo della rappresentazione restò quindi in posizione privilegiata: al confine dello spazio architettonico del palazzo con quello artificiale della rappresentazione.

La scena risultò costituita dall'impostazione di tre elementi spaziali distinti: il monte con pareti ripide diviso in sette cerchi, la stupefacente ruota dello zodiaco, fabbricata con molta precisione, e lo spazio della terra alla base con lo schermo della tribuna che aveva la funzione di bilanciare la scena. La tripartizione della scenografia nella sua struttura simbolica evidenzia l'adesione di Leonardo ai valori cristiani.²³ La messinscena della *Festa* era il frutto delle riflessioni di Leonardo sulla relazione delle forme nello spazio che proponevano la regolarizzazione dello spazio irregolare.²⁴ In altre parole il coordinamento degli spazi indipendenti avvenne con l'uso della geometria che univa spontaneamente scienza e spettacolarità. L'ambiente teatrale riconobbe alla scienza un nuovo ruolo promuovendo un diverso e innovativo rapporto tra questi due campi originariamente diversi.

III. LA MESSINSCENA «SCIENTIFICA»

Per la rappresentazione teatrale Leonardo usò il libretto di Bernardo Bellincioni, poeta fiorentino, al quale l'artista scenografo si legò di profonda amicizia.²⁵ Il testo di Bellincioni si iscrive sotto il segno della letteratura rinascimentale che esalta e valorizza la donna come fonte di salvezza, creatura paradisiaca. Nei versi del poeta fiorentino il topos della bellezza sovrumana o spirituale si realizza nella figura di Isabella d'Aragona, alla quale Apollo porta il dono di Giove: «Dono a te sol le mie poche faville, // versi che di te scrisson le Sibille».²⁶ Con la figura della duchessa Bellincioni propose una nuova tipologia della figura femminile che si trova in una posizione intermedia fra gli esseri umani e quelli idealizzati. Che Isabella non si leghi né alla sfera celeste né a quella terrestre lo mostra la direzione inversa del movimento nel testo. Il testo inizia con il prologo di Giove che spiega perché vuole scendere sulla Terra: «Isabella, che all'uman gente // Risplende sì, che or, per mio piacere, // In terra voglio andar personalmente».²⁷ Quindi, Isabella invece di salire in Paradiso per porsi a fianco della Vergine Maria, attende finché gli dei non scendano sulla Terra, in compagnia delle Virtù e delle Grazie che la onorano.

Anche la lettura superficiale del testo evidenzia che il componimento encomiastico viene strutturato in base alla figura dominante della metafora della luce. Il resoconto di Trotti ci informa che Leonardo si sottomise al libretto e introdusse illuminazioni splendide e lussuose per accompagnare la rappresentazione: «et fu tanto si grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradiso»²⁸. Per una migliore conoscenza della vita di Leonardo da Vinci invece resta una domanda: un «omo senza lettere», come l'artista si autodefiniva, come poteva restare fedele al testo bellincioniano e interpretarlo adeguatamente sul palco? La risposta molto complessa sembra legarsi all'interesse scientifico e alla sensibilità artistica di Leonardo. Questo vuol dire che la rappresentazione vinciana non mirò ad esprimere il discorso rinascimentale di Bellincioni ma a inscenarlo con una serie di tecniche particolari.

Leonardo per elevare la scena ad un'atmosfera oltremondana si servì dell'uso espressivo della luce e animò la forza vigorosa della scenotecnica con vibranti effetti luministici. Le sue capacità tecniche di scienziato gli permettavano di elaborare un nuovo tipo di illuminazione scenica. Per la massima rievocazione dell'ambiente del Paradiso simulò le stelle con l'uso di candele e di torce. I lumi appesi al soffitto così come le fiacole nascoste dietro il monte servivano a dare maggior illuminazione alla scena. Non solo. Leonardo rafforzò la luminosità anche con l'uso degli specchi. Sulla base delle sperimentazioni fatte sulla riflessione sfruttò i vantaggi delle superfici levigate: per intensificare o indebolire la riflessione usò specchi curvi o sferici.²⁹ Per l'artista scenografo l'ottica si rivelò un buon mezzo per trasformare tutta la rappresentazione in una visione fuori del tempo e dello spazio. Le luci vibranti e folgoranti trovarono il loro culmine nella rappresentazione dei sette cieli del Paradiso.

Le fonti testimoniano che nella messinscena del *Paradiso* Leonardo non si abbandonò all'interpretazione religiosa dell'universo secondo la concezione fondamentale del Medioevo che intese il mondo come unità fondata su un ordine immu-

tabile. L'influenza della filosofia medievale si fece sentire di più nel modo di costruire la macchina del Paradiso che, a causa della sua struttura, separa nettamente il mondo terrestre, ossia sublunare, da quello celeste, ovvero astrale.

La rappresentazione fantastica del cosmo era l'espressione più autentica del credo di Leonardo nella scienza. La grandiosa architettura scenica rivela rapporti diretti con la cosmologia tolemaica che colloca la Terra al centro dell'universo. L'adesione dell'artista scenografo a tale sistema significa che alla base del pensiero vinciano sta l'equilibrio armonico tra scienza e religione. Collegandosi alla cosmologia geocentrica, la Terra anche nell'allestimento di Leonardo occupava la parte centrale attorno alla quale ruotavano i sette cieli paradisiaci.³⁰ La struttura del Paradiso fu stabilita secondo la gerarchia rigida della filosofia medievale. Il Cielo della Luna, di Mercurio, di Venere, del Sole, di Marte, di Giove e di Saturno vennero rappresentati secondo il loro ordine cosmico. Tutti i cieli ospitavano la loro propria divinità dello stesso nome. Per simulare l'ambiente divino e incorruttibile dei cieli paradisiaci Leonardo non si accontentava dalla creazione degli effetti luminosi. L'incredibile talento dello scenografo venne dimostrato anche nella scelta dei vestiti. L'abbigliamento di scena degli attori era in sintonia con la scena. Anche se dai fogli leonardeschi mancano le descrizioni precise dei costumi degli attori, Trotti osservò con attenzione le innovazioni apportate da Leonardo nel campo dei costumi. L'illustrazione esauriente dell'abbigliamento delle figure femminili che fecero da sfondo allo spettacolo attesta il realismo illusionistico della regia: «Et così venne quattro chioffe di maschare, vestiti de panno verde, et così le calze non certi mongini facti a la todescha fino a la polpa de la gamba, le quale erano tutte tagliuzate, et sotto v'era brochato d'oro, che faceva uno bello vedere»³¹. L'abbigliamento era sfarzoso in ogni suo aspetto.

La vita di Leonardo da Vinci sin dall'inizio fu intrecciata a momenti che lo legavano al palcoscenico. L'ambiente che lo stimolò di più allo sviluppo della sua scienotecnica fu la città di Milano. La corte sforzesca era ideale per promuovere un nuovo tipo di teatro con il coinvolgimento del sapere scientifico, meccanico e artistico.

Il testo di Bernardo Bellincioni pose il problema della sua realizzazione scenica. La rappresentazione teatrale di Leonardo invece prevalse sul testo letterario. Partendo dalla propria competenza scientifica, fondata su geometria e meccanica l'artista scenografo elaborò una sceneggiatura originale per la *Festa*. La scenografia vinciana, quindi, non era un semplice elemento complementare allo spettacolo ma un lavoro autonomo, l'intreccio singolare di scienza e di tecniche innovative. Con la rappresentazione fantastica dell'universo bellincioniano Leonardo dimostrò che la scienza non poteva esser trattata come un fenomeno a sé ma come una realtà al servizio dell'uomo.

NOTE

¹ *Prologo*, in N. Machiavelli, *Il Principe, La Mandragola*, Fratelli Melitta, La Spezia 1988, p. 136, vv. 7-9.

² La prospettiva è una tecnica maggiormente usata nel campo della pittura e dell'architettura che serve per rappresentare la realtà e i suoi oggetti su una superficie bidimensionale facendoli

proiettare da un punto fisso, detto centro di proiezione. cfr. H. Damish, *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992, pp. 200–201.

- ³ Il *De re Aedificatoria* di Leon Battista Alberti vale come testimonianza della nascita della nuova scena architettonica del Quattrocento. Il significato di quest'opera sta prima di tutto in quell'intenzione di Alberti di introdurre la scena urbana nella scenografia umanistica senza modificare gli elementi centrali dell'architettura classica.
- ⁴ Lo studio profondo delle opere di Vitruvio contribuì a far nascere l'unico trattato di carattere teatrale di Prisciani dal titolo *Spectacula*. Il testo, come rivela il titolo (*Spectacula* significa «edifici per spettacoli»), discute i luoghi ideali di spettacolo mettendo a confronto l'architettura antica e quella quattrocentesca. Lo studio agile degli edifici antichi convinse l'architetto umanista a farne modello principale nella progettazione degli spazi teatrali moderni.
- ⁵ L'architetto senese Baldessare Peruzzi si dedicò alla scenografia solo nell'ultimo periodo della sua vita ma i disegni e schizzi rimasti documentano che il suo interesse per gli edifici teatrali era una componente costante in tutta la sua attività. Il suo celeberrimo lavoro scenografico fu l'ideazione e la realizzazione della scena prospettica per la commedia di Bernardo Dovizi da Bibbiena, intitolata *La Calandrina*.
- ⁶ Fra quegli artisti, architetti e inventori che nella seconda parte del Quattrocento giunsero al centro lombardo e contribuirono a costruire la fisionomia della città, a parte Leonardo, troviamo anche Benedetto Briosco, Donato Bramante, Tommaso Masini e Bernardino Luini.
- ⁷ S. Zuffi, *Il Quattrocento*, Mondadori, Milano, 2004, pp. 198–243.
- ⁸ G. Lopez, *La roba e la libertà. Leonardo nella Milano di Ludovico il Moro*, Mursia, Milano 1979.
- ⁹ B. Bellincioni, *Festa del Paradiso*, in L. Garai, *Festa del Paradiso*, La Vita Felice, Milano 2014, p.45.
- ¹⁰ A parte qualche disegno e nota messa rapidamente su carta non ci sono altri documenti che testimoniano il legame di Leonardo con l'ingegneria teatrale. Nel *Codice Arundel* (224r e 231v.c.) troviamo il disegno di una macchina scenica creata per la rappresentazione della *Montagna che si apre* nella scenografia dell'*Orfeo*, dramma pastorale di Poliziano. L'altra traccia significativa è reperibile nel *Codice Atlantico*, documento che contiene tutte le note e schizzi di Leonardo fatti durante il suo soggiorno milanese. In questa raccolta di manoscritti due fogli rivelano i progetti scenografici di Leonardo: uno tratta di macchine sceniche (n. 358) mentre l'altro descrive il meccanismo di un sipario (131v-a). cfr. M. Angiolillo, *Leonardo. Feste e teatri*, Editrice Napoletana, Napoli 1979.
- ¹¹ Il volume è contrassegnato come «Codice italiano n. 521, seg. A J 4, 21» cfr. E. Solmi, *Scritti vinciani: le fonti di manoscritti di Leonardo e altri studi*, La Nuova Italia, Firenze 1976.
- ¹² J. Trotti, *Relazione della Festa del Paradiso*, E. Solmi, (trascritto da), *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincore (13 Gennaio 1490)*, in «Archivio Storico Lombardo: giornale della Società Storica Lombarda», 1904, XXXI, p. 86.
- ¹³ L'uso degli effetti di luce e il valore dei fuochi risulta estremamente significativo per comprendere l'intenzione dell'artista nell'ideazione della scena. Leonardo per dare maggior risalto allo spettacolo scelse un orario particolare per la rappresentazione: lo spettacolo cominciò a mezzanotte e mezza. La sua scelta fu il risultato di una decisione calcolata, in perfetto accordo con l'Astronomo di Corte. cfr. L. Garai, cit.
- ¹⁴ Accanto ai ritratti in cui alle spalle della figura rappresentata si intravede in lontananza una montagna (cfr. *La Gioconda*, *Portrait of Ginevra Cenci*, *Dama con pelliccia*) ci sono tanti altri dipinti di Leonardo in cui il monte viene inquadrato in una dimensione narrativa che assume un significato simbolico (cfr. *L'Annunciazione*, *La Vergine delle Rocce*, *Ultime cena*, *Sant'Anna*, *Madonna col Bambino e l'Agnellino*).
- ¹⁵ G. Vasari, *Vita di Filippo Brunelleschi scultore e architetto*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Newton, Roma 1991, pp. 987–988.

- ¹⁶ L. Garai, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, in *Gli automi di Leonardo*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 37–42.
- ¹⁷ Similmente al *Codice Atlantico* anche il contenuto dei due *Codici di Madrid* (1490–1508, 1491–1505) è ricco di disegni rappresentanti diverse macchine semplici con le note apposte da Leonardo da Vinci. cfr. D. Laurenza, *Le macchine di Leonardo. Segreti e invenzioni nei codici da Vinci*, Giunti, Firenze 2017.
- ¹⁸ La scenografia medievale era molto semplice e disadorna. Sul fondo del palco che ospitava le rappresentazioni veniva dispiegata una semplice tela che alludeva ai luoghi dello spettacolo. Davanti a questo scenario erano sparsi diversi oggetti fondamentali alla drammaturgia. Si deve ricordare che il teatro medievale non si servì della rappresentazione prospettica. Il palcoscenico trecentesco era nudo e non sfruttava a pieno le potenzialità e le dimensioni del luogo. Ciò spiega perché nell'ambito del teatro medievale anche la critica usa il concetto di «spazio plastico e reale» anziché quello di «spazio scenico». cfr. A. Lombardo, *Storia del teatro. Medioevo e Rinascimento*, ERI, Torino 1962.
- ¹⁹ La testimonianza più compiuta dell'uso delle macchine teatrali è la presenza ricorrente del *deus ex machina* nelle tragedie antiche. L'espressione che letteralmente significa «divinità che scende dalla macchina» presuppone la presenza di un automa con il quale si rappresenta una divinità o un personaggio emblematico risolutori di un momento difficile. I meccanismi utilizzati sul palco sono uno tra gli argomenti trattati anche dall'*Onomastikón*, opera del grammatico e lessicografo greco Giulio Polluce che giunse all'idea di formulare un codice della tecnica applicabile a ogni campo artistico. Nel gruppo non molto numeroso delle invenzioni antiche utilizzate anche nell'ambito teatrale, le macchine meravigliose di Erone di Alessandria occupano un posto centrale. Tra le macchine di Erone descritte nella *Pneumatica* e in *Sulla costruzione di automi* si distingue qualche automa ben costruito che permise di mettere in scena spettacoli completamente automatizzati. Utilizzando la forza pneumatica e idraulica egli riuscì a far funzionare diversi apparecchi meccanici destinati a levare in alto e a far scendere le persone. Un altro dispositivo di capacità illusoria era la macchina semovente che diversamente dagli automi pneumatici entrava in azione grazie alla forza regolatrice del contrappeso. Cfr. S. Vecchietti, *Automi, maschere, marionette, androidi nel teatro e nell'arte*, Roma–Bari 2016, pp. 51–73.
- ²⁰ La produzione scenografica fu un impegno dominante nell'ultimo decennio di Brunelleschi. Tra le sue messinscene la più famosa resta la scenografia dell'*Annunciazione* allestita in occasione del Concilio di Firenze nel 1439. La rappresentazione si svolse nella Chiesa di San Felice in Piazza, l'interno della quale le offriva un ottimo sfondo. L'apparato, disposto a semicerchio, seguì perfettamente la curva della tribuna della chiesa senza intaccare le sue strutture essenziali. La rappresentazione fu animata da effetti sorprendenti come i giochi pirotecnici e l'illusione del volo. Quest'ultimo fu simulato sia con installazioni fisse che con apparecchi di sollevamento. Cfr. E. Capretti, *Brunelleschi*, Giunti, Firenze 2003, pp. 59–73.
- ²¹ Lo spettacolo ebbe luogo nella Sala Verde, cappella privata di Ludovico il Moro. Cfr. Garai, Luca, op. cit.
- ²² Nell'ambito teatrale il sipario assolve alla funzione di dividere il pubblico dagli attori, ossia la platea dal palcoscenico. Il teatro medievale non conobbe ancora la funzione drammaturgica del sipario e non sfruttò i suoi vantaggi. Il suo ruolo venne riproposto nel periodo rinascimentale da quando acquistò un valore decisivo. Nello spettacolo vinciano il sipario venne sostituito da una tenda abbondante che serviva per coprire la macchina del Paradiso.
- ²³ Edmondo Solmi assieme ad altri esperti di Leonardo sulla base di un brano vasariano mette in dubbio la fede cristiana dell'artista. È vero che nella prima edizione di *Le Vite* Giorgio Vasari scrisse: «Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, che è non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano», in G. Vasari, cit., p. 452. Tale ipotesi

invece può esser facilmente confutata se non si ignora l'ommissione dello stesso brano dalla seconda edizione del libro, il che invita a riconsiderare il rapporto di Leonardo con la fede.

²⁴ Il tema delle figure geometriche occupa senz'altro una parte non trascurabile dell'operosa carriera di Leonardo da Vinci. Spiccano per questo due codici, il Codice Atlantico (1478–1519) e il Codice Forster (1487–1505), ambedue dal periodo milanese, particolarmente ricchi di disegni geometrici.

²⁵ Prima di porsi al servizio degli Sforza Bellincioni appartenne alla corte di Lorenzo il Magnifico. Con l'ambiente mediceo anche Leonardo ebbe un buon rapporto fino alla sua morte. cfr. M. J. Kemp, *Lezioni dell'occhio – Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Vita e Pensiero, Milano 2004.

²⁶ B. Bellincioni, cit., p. 47.

²⁷ Ivi, p. 45.

²⁸ J. Trotti, cit., p. 86.

²⁹ I manoscritti di Leonardo rivelano chiaramente l'interesse dell'artista per il componimento e la proprietà della luce. Per Leonardo lo studio della luce fu un nuovo campo aperto alle sperimentazioni. Si deve aggiungere che l'artista studiò i fenomeni ottici in connessione con l'anatomia e la prospettiva. Cfr. G. Giusfredi, *Manuale di Ottica*, Springer, Milano 2015, pp. 134–136.

³⁰ Nel *Codice Atlantico* Luca Garai ha individuato qualche disegno preparatorio per la fabbricazione della macchina ove resta evidente la posizione centrale della Terra. Il resoconto di Jacopo Trotti invece diede notizia di una modifica secondo la quale nel corso della rappresentazione non la Terra ma Giove fu spostato al centro dell'universo. cfr. L. Garai, cit., p. 41. «Nel mezzo del quale era Jove con li altri pianeti apreso, secondo el loro grado», in J. Trotti, cit., p. 86.

³¹ Ivi., p. 85.

Recensioni

Südtirol ricorda

Il libro *Eva dorme* di Francesca Melandri

FRANCESCA MELANDRI

Eva Dorme

Mondadori Editore, prima edizione 2010
pp. 350, Euro 20

JUDIT KIMPF

Francesca Melandri ha pubblicato con grande successo in Italia nel 2010 il suo primo romanzo «Eva dorme», ambientato nel Sudtirolo (ufficialmente nella provincia dell'Alto Adige-Südtirol), da allora tradotto nelle principali lingue europee. La reazione incredula del pubblico riguardo alla storia raccontata, come chi non ne sapesse niente di quel che era successo nella loro patria, rivela lacune di memoria del popolo. Infatti, gli italiani sanno poco o nulla delle ingiustizie accadute in questo territorio di confine tanto preteso un secolo fa dal loro paese. Nel programma scolastico è previsto ancora l'insegnamento della conquista dell'intera regione Trentino-Alto Adige/Südtirol come la ricompensa per la partecipazione dell'Italia agli sforzi bellici nella prima guerra mondiale, ma quel che è successo dopo pochi lo conoscono.

Le due etnie, italiani e tedeschi, passarono insieme l'ultimo mezzo secolo in una forma di segregazione etnica cercando di ignorare l'un l'altro, i torti subiti dai tedeschi nel passato per mano degli italiani o le difficoltà incontrate dagli immigrati italiani in mezzo ai tedeschi. Nessuno si riteneva responsabile

della condizione dell'altro. Dopo generazioni di avvicendamenti, allontanati dai eventi e



dal protagonismo della gente, la questione ora è di sapere cos'è veramente successo.

Nelle zone di confine si tende a relegare la storia all'oblio, per ovvie difficoltà di trovare un giusto equilibrio nel raccontare. «L'eccesso di memoria produce la mentalità della faida, del risentimento; l'eccesso di oblio produce irresponsabilità. La salute è nella danza tra questi due opposti, come in tutte le relazioni.»¹

Gli storici stessi ammettono che non riuscivano a scrivere delle sintesi condivise fino alla metà degli anni 2000². A cavallo dei millenni, dopo circa dieci anni di lavoro condotto da un'ampia schiera di esperti, e una serie di convegni e seminari di studio, si è arrivati a completare il progetto di dare per la prima volta una visione comune della storia della regione che distaccava da una visione critica e faziosa, e fortemente localistica della storia regionale. Mancava una rielaborazione della storia perché gli eventi storici venivano continuamente ripresi e strumentalizzati in discorsi politici di attualità, quindi assai insidiosi da storicizzare. L'arresto di una sensibilità etnico-ideologico negli anni 90', insieme all'avanzare del processo di integrazione europea che ha ridefinito il ruolo delle regioni in generale in tutta l'Europa, aiutando in modo sostanziale una dimensione transfrontaliera della realtà, ha certamente contribuito a poter elaborare una prospettiva comune.

È comunque opportuno sottolineare che «sapere non vuol dire condividere le ragioni alla base di una scelta o di un atteggiamento, ma piuttosto averne consapevolezza.»³ Un secolo fa, per esempio, gli italiani hanno versato molto sangue per conquistare il territorio fino al Brennero, e ci è voluto un mezzo secolo per capire che questo non deve garantire un prestigio e peso sociale ai «colonizzatori» italiani a scapito dei tedeschi autoctoni. Ma, una volta cambiato il quadro politico, neanche l'etnia tedesca viene giustificata per un'aspirazione sulle nuove generazioni di italiani⁴, spaesati in un quadro istituzionale dell'autonomia territoriale ormai più equa.

Come al regionalismo si affida una funzione pacificatrice che aiuta a risolvere i conflitti

nelle zone etnicamente frammentate, ricordare, conoscere la storia non è solo un fatto culturale.

«La storia, perciò, non ha soltanto una funzione narrativa rispetto al passato, ma anche una funzione sociale rispetto al presente ... deve far sì che si decostruiscano e si abbattano pregiudizi reciproci e che si costruisca e si elabori una reciproca fiducia»⁵.

Il significato profondo della conoscenza è che essa crea consapevolezza, la consapevolezza genera responsabilità e alimenta la maturità civile. Conoscere la storia in tutta la sua complessità – come nel caso degli argomenti più nobili e di altissima valenza civile, del Giorno della Memoria per commemorare le vittime dell'Olocausto, o il Giorno del Ricordo per le vittime delle foibe – contribuisce in maniera decisiva a incidere nella nostra coscienza.

Per sfuggire all'ossessione del passato Francesca Melandri ci offre una visione letteraria della questione sudtirolese per trovare una via di riconciliazione. Crede che i tempi siano maturi per un'elaborazione più condivisa da entrambe le parti. Il fatto che il suo libro è stato adottato nelle scuole del Sudtirolo è segno senz'altro che sia al passo giusto. L'uscita del suo libro è stato seguito da uno slancio nella narrativa su questa tematica⁶, con il filo conduttore dell'analisi storica, che non cerca di rimuovere le rispettive macchie oscure nascoste sotto il tappeto, anzi, affrontano con grande coraggio il passato controverso.

Francesca Melandri è una scrittrice italiana, premiata Campiello, vive a Roma, ma ha vissuto a lungo in questa provincia italo-tedesca, ed ha una famiglia bilingue. Questo presupposto crea lo spirito particolare dell'opera, prima di tutto, cioè di scrivere un romanzo italiano, con una trama svolta in un territorio storicamente tedesco del Sudtirolo, con protagonisti tedeschi, producendo una dissonanza tra lingua e prospettiva che nasconde il messaggio più profondo dell'opera: occorre trovare «una cornice unitaria entro la quale far dialogare le nostre differenze senza ridurle, bensì mediandole continuamente».⁷

La storia raccontata si aggira attorno ai concetti di mediazione e compromesso sia delle sue protagoniste femminili, Eva e Gerda, che cercano la felicità, sia della provincia stessa, specialmente la parte dedicata a due figure storiche, Aldo Moro e Silvius Magnago, che hanno portato a compimento l'accordo sull'istituzione dell'autonomia attuale, evento storico simile al «Compromesso» tra gli austriaci e gli ungheresi dell'Ottocento per instaurare la duplice monarchia. L'autrice mette in evidenza che ai compromessi si raggiunge qualcosa purché si accetti la realtà e l'impossibilità di raggiungere tutto. Secondo Melandri in Eva dorme

«nulla e nessuno ci può risarcire di ciò che abbiamo perduto, neppure coloro che sono colpevoli di quelle perdite, né quelli che direttamente o meno ne sono stati l'origine o la causa, e alla fine, quando tutti i calcoli sono stati fatti e abbiamo chiaro chi ha tolto cosa e a chi e perché, e i crediti e i debiti e tutta la partita doppia delle colpe e dei risentimenti è ordinata e precisa, l'unica cosa che conta è questo: che ci possiamo ancora abbracciare, senza sprecare più nemmeno per un istante la straordinaria fortuna di essere ancora vivi.»⁸

Eva dorme è una storia di questa provincia ignorata dalla coscienza collettiva della nazione, raccontata cercando di avere uno sguardo terzo. È certamente un episodio scomodo per l'identità italiana, in cui gli italiani si trovano a dover affrontare di essere sia vittime sia artefici di una situazione di ingiustizia e di disagio. La scrittrice, non essendo carica di risentimenti incrociati, porta una risposta di pace puntando l'attenzione sul fatto che lo scontro in realtà avvenne tra due entità politiche e dinamiche storiche piuttosto che tra le persone. Da qui possiamo arrivare all'importante insegnamento di Francesca Melandri, di non giudicare gli altri in base alla collettività a cui appartengono che offuscherebbe la distinzione tra la storia e la responsabilità collettive e individuali⁹. Il politico sudtirolese chiave, Silvius Magnago, laureato in un'università italiana

«... si era convinto che solo il dialogo, la ricerca del compromesso, il duro ma onesto confronto tra posizioni anche molto diverse sono strumenti superiori a qualsiasi, qualsiasi!, forma di violenza. Chi rinuncia all'argomentazione verbale e ricorre ad azioni distruttive contro cose o persone, per quanto giuste siano le sue ragioni, si mette dalla parte del torto ...»¹⁰.

Al centro del racconto si parla degli anni del terrorismo sudtirolese e della reazione dello stato italiano che creò una situazione «come se la guerra non fosse mai finita». Quando

«le retate, i rastrellamenti, le incursioni militari nelle abitazioni civili non si fanno quando il sole è già sorto, quando la gente ha il viso lavato e nella pancia il tepore del caffè latte ... hanno un'ora più appropriata e giusta ... quella più buia prima dell'alba. ... quella è l'ora in cui ci si aspetta che arrivino i soldati con le camionette e gli stivali, con le grida secche che non vogliono farsi capire ma terrorizzare ...»

Il libro prosegue con la pacificazione del territorio, che non è finito sul lastrico della violenza registrata nei territori irlandesi e baschi; quando bombe e attentati sono finiti, tornano i turisti, in maggioranza italiani, per ovvie ragioni geografiche, per lo più ignari di tutto, e «... restava il fatto, l'unico che contasse: i turisti portavano soldi, e i soldi non hanno lingua, né frontiere, né storia.»¹¹

Francesca Melandri è anche un'affermata sceneggiatrice cinematografica, la cui esperienza ha influito sullo stile con cui è narrata la storia, su come tessere le due linee narrative tra il presente e il flashback. Tra episodi di eventi in cui ci troviamo camminare nella storia, contestualizzata nella vita di persone comuni, e momenti di vita privata, un continuo avanti e indietro che da dinamicità al romanzo.

La storia di una bambina orfana di padre in una terra orfana di patria parla anche della figura paterna che diventa un filo conduttore tra i tre romanzi di Francesca Melandri «Eva dorme», «Più alto del mare» e «Sangue giusto». I tre libri, chiamati dall'autrice la trilogia dei padri, non sono legati da una continuità di

trama o di personaggi bensì dalla volontà di rappresentare come la figura del padre sia cambiata nel corso degli anni.

Il lettore segue la storia in prima persona con Gerda, figlia di un padre che diventa grande al momento della fine della prima guerra mondiale, vivendo il momento storico del distacco del territorio dall'Austria. Lei è la vera protagonista dell'opera, noi seguiamo il suo pensiero, la sua vita straziante. Nel presente del romanzo la giovane Eva, ormai quarantenne, è sua figlia. È una figura bella e forte, che ha il compito di trovare la riconciliazione con il padre mancato. Il suo viaggio dà senso alla sua vita: ritrovando l'affetto del padre, trova la pace per dormire, bellissima metafora per chiudere la sua ricerca della verità, correggere quel che era sbagliato.

Eva dorme ci conquista con il suo stile espressivo molto fluido nella lingua che si blocca a volte ad effetto voluto, costringendo il lettore ad uno spaesamento linguistico come chi arriva in Alto Adige/Südtirol e si trova ad affrontare le insegne bilingui e le espressioni dialettali. Del resto, così si entra veramente nel vivo di una storia del genere, poiché in fondo, la rivendicazione principale di ogni popolo è la possibilità di usare la propria lingua.

Il romanzo ci apre la mente davanti a vari argomenti, dalla difficoltà di inclusione sociale di una ragazza-madre fino all'omosessualità ed alla nuova immigrazione. Si tratta di un libro ricco di dettagli che, se da un lato ci arricchisce di conoscenze culturali, dall'altro, mantenendo sullo sfondo lo sviluppo immobiliare di un paradiso sciistico, quale è diventato il Sudtirolo, amatissimo e frequentatissimo dagli italiani per le sue montagne, offre anche un quadro della gestione aziendale della cucina di un grande albergo.

L'area mitteleuropea specialmente, il cui territorio è stato frazionato alla conclusione della Grande Guerra, ha molte zone multietniche cariche di storie che assomigliano al calvario dei sudtirolesi. Oltre ai temi trattati trasversali su sentimenti e società, conoscere

l'esperienza di cammino di un territorio di confine che è diventato un modello europeo di eccellenza per la convivenza multietnica è già un presupposto per interessare il pubblico locale al libro.

N O T E

¹ Dall'intervista con Francesca Melandri di Massimiliano Boschi, Corriere dell'Alto Adige, 7 Maggio 2015

² La prima opera di storiografia condivisa da scrittori di entrambe le due etnie è uscito nel 2007, per iniziativa del Museo Storico in Trento, a cura di Giuseppe Ferrandi e Günther Pallaver, col titolo *La regione Trentino-Alto Adige/ Südtirol nel XX secolo*. La pubblicazione è uscita 90 anni dopo l'annessione della regione Trentino-Alto Adige all'Italia, 35 anni dopo gli accordi sul nuovo statuto di autonomia (l'istituzione di due provincie autonome all'interno di una regione con lo statuto speciale), e dopo comunque 15 anni dall'entrata in pieno regime del funzionamento dell'autonomia territoriale.

³ Stare insieme è un'arte. Vivere in Alto Adige/Südtirol di Luio Giudiceandrea e Aldo Mazza, Edizioni Alphabeta Verlag, Meran/Merlandò 2012 p.64

⁴ Si fa riferimento all'attaccamento tassativo a quanto previsto nello statuto regionale, per rioccupare le posizioni nella pubblica amministrazione da dove i tedeschi erano esclusi per generazioni.

⁵ La regione Trentino-Alto Adige/Südtirol nel XX secolo, p.14

⁶ Per citare soltanto i libri più conosciuti che hanno avuto un successo editoriale nazionale annotiamo la trilogia di Lili Gruber, affermata giornalista alla Rai, di origine sudtirolese, «L'eredità» (2012), «Tempesta» (2014), «L'inganno» (2018), a lungo in testa alle classifiche; e «Resto qui» di Marco Balzano (2018), scrittore premiato Campiello nel 2015, il libro è stato finalista al Premio Strega.

⁷ Dall'intervista con Francesca Melandri al Corriere dell'Alto Adige, 22 Maggio 2010, di Gabriele Luca

⁸ Dal libro di F. Melandri, *Eva dorme*, Milano, 2010

⁹ Dall'intervista con Francesca Melandri di Josephine Condemmi su www.misteriditalia.it

¹⁰ Melandri cit.

¹¹ Ibidem.

Dekameron 2020 Magyarország

A cura di Farkis Tímea

Con i contributi di Farkis Tímea, Hamerli Petra, Hegedűs Attila, Kendeh-Kirchknopf Lili, Martinovic-Benkő Lívía, Orbán Jolán, Palkovics-Szabó Nóra, Sass István, Sediánszky Nóra, Szontagh Pál.
Illustrazioni: Németh «MNU» Zoltán
Forza KE-FA Bt. – Farkis Tímea, Keszthely 2020
pp. 199.

ZSUZSANNA ORDASI

Con l'invito, o meglio l'ordine, di rimanere a casa, il 12 marzo una gran parte degli ungheresi ha cominciato una vita mai provata prima. Non era facile capire che cosa può significare un'epidemia che stava diffondendo nel mondo, quindi studiosi o no ricorrevano alla memoria di quelle del passato. Per un italianista subito viene in mente il romanzo di Manzoni, *I promessi sposi* in cui viene descritta la terribile peste scatenatasi nel 1630 a Milano. Ma il vero punto di riferimento per chi studia la cultura italiana o la letteratura mondiale in generale, è il *Decameron* di Boccaccio del 1349-1451, che raccoglie novelle raccontate da dieci persone durante la peste propagatasi a Firenze nel 1348. L'autore diventa portavoce dei suoi personaggi inventati che, per fuggire dal morbo e per passare il tempo con diletto, sfuggono dalla città ritirandosi in una villa in campagna dove dedicarsi a un passatempo piacevole. Questi giovani si organizzano per strutturare bene le giornate di cui il clou è la riunione del pomeriggio quando ognuno racconta una novella attenendosi al tema predefinito dal re o dalla regina del giorno. I protagonisti portano nomi

fittizi, i temi delle storielle sono fantasiose, tutte molto divertenti, espongono atteggiamenti vari, vizi e virtù, questioni morali dell'epoca di Boccaccio.

Con la pandemia del 2020 l'italianista Tímea Farkis, docente presso il Dipartimento di Italiano dell'Università di Pécs, ha postato un invito su Facebook per aggregarsi a un gruppo di 10 persone con la proposta di comporre una novella, un blog, un qualsiasi scritto per 10 giorni consecutivi su temi fissati per ogni giorno da uno dei partecipanti dell'«avventura». Il gruppo si è formato presto, i membri sono 7 donne e 3 uomini, persone



vere, alcuni letterati, altri di altre professioni, alcuni italianisti, altri no, alcuni di stretta conoscenza con l'ideatrice, altri meno, alcuni molto giovani, altri di media età. Il luogo della narrazione non era una villa in campagna, il gruppo si incontrava nel cyberspazio, ognuno scriveva nella solitudine del lockdown e mandava la sua storia via e-mail a Tímea, che salvava e raccoglieva pian piano i testi nel volume dal titolo *Dekameron 2020 Magyarország*. Inizialmente il frutto di questo lavoro era stato reso disponibile online, in seguito è stata preparata anche la versione stampata. Il volume non è stato messo in commercio ed è stato riservato, almeno per il momento, ad amici, familiari, conoscenti e colleghi. La raccolta è arricchita di belle illustrazioni astratte ad opera di Zoltán Németh, la revisione è di Attila Hegedűs, mentre la stampa è dovuta a István Sass.

Similmente al format del Decameron di Boccaccio, le giornate dal 17 marzo al 4 aprile sono abbracciate da una pre- e una postfazione di Tímea Farkis che, nella prima lancia l'idea e descrive la formazione del gruppo, il sistema come realizzare l'impresa, le motivazioni, lo scopo di quest'iniziativa, nell'ultima, invece, somma l'esperienza ringraziando gli autori per la partecipazione attiva. Da questa chiusura si evince quanto questa scommessa è stata di aiuto per dimenticare il mondo esterno, il morbo che giorno per giorno seminava morti e che rendeva tutti pieni di ansia per il pericolo e per questa situazione anomala.

Il modello, come è già stato detto, era il Decameron, ma il volume di questi autori mostra analogia solo in alcuni punti con il capolavoro di Boccaccio. Un confronto accurato rivela le differenze che non dipendono solo dalla diversa epoca della nascita delle novelle. Boccaccio con la sua raccolta di novelle ha composto un'opera letteraria che si inserisce nella produzione letteraria del suo tempo, il novelliere si rivolge alle donne, consumatrici di opere di questo genere. Egli tratta temi presenti nella società di Firenze del Trecento basandosi anche sulle tradizioni letterarie co-

nosciute nel suo tempo. Infatti, gli argomenti principali sono Amore (amore felice e amore infelice), Natura, Fortuna, Furbizia, Follia, Onore, Intelligenza, Arguzia, Diletto, Beffa, Tradimento e ancora altre caratteristiche degli uomini che Boccaccio riteneva adatte ad esporre al fine di offrire divertimento ma anche di suggerire ottimismo che la vita si riprende dopo ogni tragedia.

Quando mi è arrivato l'invito a partecipare in questa iniziativa, ho chiesto qualche giorno per pensarci. In realtà avevo paura di dischiudermi, di svelare quali sono gli argomenti che ultimamente e soprattutto in questo periodo della pandemia m'interessano. Intanto si è formato il gruppo, io sarei stata di troppo. Ma è meglio così. Porto tutto il mio riconoscimento agli autori per il loro coraggio. Non sono scrittori anche se il lavoro di tutti richiede pratica nella scrittura. Invece, qui non si trattava di scrivere un saggio, ma di denudare qualcosa della propria personalità, di esporre il proprio carattere, di aprirsi davanti a persone sconosciute. Vista la grande varietà dei temi e anche le loro trattazioni nelle novelle, il lettore si forma un'idea sui membri del gruppo anche se non tutti li conosce personalmente. Negli scritti degli italianisti (Tímea Farkis, Nóra Palkovics-Szabó, Petra Hamerli, Nóra Sediánszky, Martinovic-Benkő Lívía) spesso prevale l'attaccamento all'Italia, loro raccontano esperienze vissute in Italia, negli altri troviamo temi legati ad altri momenti, non meno importanti che conservano nella memoria o con cui hanno familiarità o in cui danno ali alla fantasia. Ogni giorno è trattato un determinato tema ma col criterio di non parlare né della pandemia né di politica. La politica la si poteva evitare ma l'effetto della pandemia era talmente penetrato nella vita e nella mente che qualche volta appare negli scritti anche se non direttamente. Non c'era nessun'altra richiesta né riguardo il genere né la lunghezza dello scritto, quindi ognuno si allacciava al tema come gli pareva e piaceva. Dai testi si rivela una grande ricchezza d'animo e di cultura degli autori. E anche il piacere di partecipare in questo gioco che hanno

preso sul serio e che sicuramente ha aiutato non solo ad evitare lo sfinimento che avrebbe potuto provocare questo completo isolamento ma anche ad approfondire il rapporto con se stessi. Ed è simile l'effetto benefico anche sul lettore che si butta a leggere queste novelle.

I temi proposti dagli autori del *Dekameron 2020 Magyarország* a prima vista sono sorprendenti, interessanti, quasi neutrali:

1. Incontro (Találkozás – Dr. Szontagh Pál, március 17.)

2. Attesa (Várakozás – Dr. Farkis Tímea, március 19.)

3. Viaggio (Utazás – Dr. Hamerli Petra, március 21.)

4. Mio cane ha mal di gola (Megfájdult a kutyám torka – Sass István, március 23.)

5. Evoluzione dei nostri password (Belépési jelszavaink evolúciója – Palkovics-Szabó Nóra, március 25.)

6. Acqua (Víz – Hegedűs Attila, március 27.)

7. A casa in un'altra città (Otthon lenni egy másik városban – Sediánszky Nóra, március 29.)

8. Coraggio (Bátorság – Martinovic-Benkő Livia, március 31.)

9. Primavera (Tavaszi – Dr. Orbán Jolán, április 2.)

10. Vicinanza (Szomszédság – Kendei-Kirchknopf Lili, április 4.)

Viviamo nel secondo decennio del terzo Millennio. I temi suggeriti per i singoli giorni sono differenti da quelli del Decameron di Boccaccio, e ciò non dovrebbe stupire. Si tratta di soggetti curiosi, quasi parole chiave più o meno tipiche che ci caratterizzano: viaggio, attesa, password, coraggio. Apparentemente non si parla di amore, fiducia, natura ecc. e pure in tutti gli scritti gli autori si confessano su questi temi eterni e costanti perché sono questi a definire la vita dell'uomo. Soprattutto ai primi giorni si può notare qualche distanza nella narrazione, ma pian piano gli scritti diventano più personali, i racconti toccano episodi più soggettivi. Si scioglie quella

riserva con cui ultimamente ci atteggiavamo con gli estranei e sempre di più si schiudono i membri per se stessi, per gli altri del gruppo e così anche per il lettore. Dalla relativa riservatezza e neutralità dell'inizio si passa a una voce più sciolta, confidenziale che coinvolge anche chi se ne interessa e si apre ad accogliere momenti così particolari.

Per caratterizzare il tono e l'approccio degli autori in generale e anche singolarmente nella trattazione dei temi non si può usare un unico aggettivo. Tuttavia nel lettore si forma la convinzione che le novelle, soprattutto nella prima metà del decade, emettano una certa tristezza. E non sembra che essa sia dovuta a questa situazione. Gli episodi che gli autori descrivono non sono allegri, non c'è una battuta per chiudere con risata la storiella. Che vuol dire? Siamo seri e non di umore particolarmente buono. Tutti gli autori hanno la loro croce, le loro difficoltà nel lavoro, nella vita personale, è ovvio che ciò influisca anche sui loro modi di affrontare qualsiasi sfida, anche una gioiosa. Ma il tema del penultimo giorno, la Primavera, fa esplodere tutti, in ogni novella è fortemente presente il desiderio di un rinnovamento, l'attesa attiva di una novità che rende migliore se stessi, il mondo. E qui si nota germogliare un po' di ottimismo che, anche se spesso solo nascosto nel profondo dell'anima, è proprio di tutti gli autori.

Tímea Farkis chiama «avventura» questa impresa. Certamente è stato un impegno stimolante per tutti i membri del gruppo, una possibilità di vivere la solitudine forzata schifando le cose brutte e concentrandosi sui propri pensieri e di evocare momenti importanti della vita. Inoltre, con questa raccolta variopinta di cento brani gli artefici, intanto diventati amici, offrono agli interessati una lettura avvincente che invita a un raccoglimento, a un ripensamento dei nostri momenti vissuti o immaginati. Nello stesso tempo, il *Dekameron 2020 Magyarország*, permette al lettore di immergersi in un piacevole intrattenimento.