

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GIORGIO PRESSBURGER
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST

COMITATO DI REDAZIONE

LIVIA CASES
LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO
DI TEDESCO E ITALIANO DELL'ISTITUTO SUPERIORE
DI COMMERCIO ESTERO DI BUDAPEST

MARIAROSARIA SCIGLITANO
LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO
DI FRANCESE E ITALIANO DELL'UNIVERSITÀ DI
SCIENZE ECONOMICHE E DELLA PUBBLICA
AMMINISTRAZIONE DI BUDAPEST

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

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

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

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

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO
BERZSÉNYI DÁNIEL DI SZOMBATHELY

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

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

ÉVA VIGH
DIRETTRICE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI JÓZSEF ATTILA DI
SZEGED

N.



NUOVA CORVINA



GIORGIO PRESSBURGER	Presentazione	5
	1000	
HEDVIG SULYOK	Sulla prima traduzione ungherese della Deliberatio, trattato di San Gerardo, vescovo di Csanád	8
	1200	
GIAMPAOLO SALVI	Quanto era diverso l'italiano antico?	14
ANGELO PAGANO	La vita delle donne nell'Italia meridionale ai tempi di Federico II	22
	1300	
ISTVÁN VÍG	I protagonisti anonimi del Decamerone: ragioni e motivi di una scelta narrativa	30
ANTONIO SCIACOVELLI	Dalla Terra al purgatorio e ritorno: un omaggio decameroniano alla <i>Divina Commedia</i>	35
GIANCARLO COGOI	Il primo fu Bonifacio VIII	41
	1400	
GIANNI GISMONDI	L'assenza di Dio nella Gioconda	54
	1500	
BRUNA ROMITO	Chiesa istituzionale e religiosità popolare a Matera tra XVI e XVII secolo	62
VILMOS TÁTRAI	Paesaggio allegorico nel dipinto di un seguace di Bellini	76
ANTONIO SCIACOVELLI	Un Candelaio che illumina ancora: Giordano Bruno autore e critico del teatro del Cinquecento	83
	1600	
ÉVA VIGH	«Co' soli pié de' versi»? <i>Otium e negotium</i> in Agostino Mascardi	92
	1700	
LÁSZLÓ SZTÁNÓ	Con gli occhi del viaggiatore... Prospettiva per un'analisi degli atteggiamenti e dei giudizi dei viaggiatori in Italia	100
RITA RIZMAYER DOBOSI	Il carattere di Arlecchino, oppure l'immedesimazione degli attori con il personaggio	106
TIMEA FARKIS	Sul tema della caccia e sull'immagine del cacciatore (a proposito di un trattato settecentesco)	120

SOMMARIO

2000

7

	1800	
BÉLA HOFFMANN	Addio alla natura (Schiller, Manzoni, Puškin)	128
GIANLUCA VOLPI	Fiumani, ungheresi, italiani. La formazione dell'identità nazionale a Fiume nell'epoca dualista (1867-1914)	137
ERIKA KOVÁCS	Il <i>Canto notturno</i> nella traduzione di Sándor Weöres	147
	1900	
	LETTERATURA	
MARIO VERDONE	Savinio e lo spettacolo	154
PAOLO SESSA	L'elogio della follia e del furfante	161
ANTONIO SCIACOVELLI	<i>Qua da noi, si muore solo di corna</i> : la Sicilia di Andrea Camilleri	176
KLÁRA JÓNÁS	Tempo di erigere altari: un romanzo di Ferdinando Camon	183
FULVIO SENARDI	Jack Fruscante e i suoi doppi: sulla narrativa di Enrico Brizzi	195
	COMMEMORAZIONI	
LUIGI TASSONI	Leonardo Sciascia: Il bianco e il nero	205
ILONA FRIED	Un compagno di giochi - Gianni Rodari	212
	ESTETICA	
LUIGI TASSONI	Corpi, immagini, segni	216
	LINGUISTICA	
DARIA MIZZA	Acrobazie verbali nella lingua italiana: palindromi, sciarade, metagrammi, tautogrammi ed acrostici	229
LÁSZLÓ TÓTH	Il sintagma come oggetto dell'analisi sintattica	244
ZSUZSANNA BO CZ	Il genere dei nomi in italiano	253
	RECENSIONI	
ANTONIO SCIACOVELLI	Io crederei, se tu fossi di sasso (Le Rime di Michelangelo tradotte da György Rónay)	264
JUDIT TEKULICS	Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento	266
ÉVA VIGH	Torquato Tasso e la cultura estense	269
TIMEA FARKIS	Roberta Astori, <i>Lo specchio della magia</i>	271
HAJNAL ANDRÁS	Scrittori di terra e di mare	273
ESZTER RÓNAYK	Gianpaolo Borghello - Montale	276
JUDIT JÓZSA	Sul linguaggio poetico	278
BEÁTA TOMBI	Il poeta dello Spirito Santo	281
BEÁTA TOMBI	Fine dei tempi	285

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

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

Őszinte hálánkat fejezzük ki a Soros Alapítványnak e szám
megjelentetéséhez nyújtott támogatásért.

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

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, giugno 2000

Presentazione

GIORGIO PRESSBURGER

QUESTO SETTIMO NUMERO DELLA NUOVA CORVINA È DEDICATO AL GIUBILEO. I NOSTRI ARTICOLI SI RIFERIRANNO A VARI SECOLI DI QUESTO MILLENNIO, IN QUALCHE MODO NE RIPERCORRERANNO GRANDI TAPPE ARTISTICHE E SPIRITUALI.

DAL PROSSIMO NUMERO CI OCCUPEREMO REGOLARMENTE ANCHE DI MUSICA. IN QUESTO LASCIAMO TUTTO LO SPAZIO ALLA PAROLA E ALLE IMMAGINI.

RICONFERMIAMO ANCHE IN QUESTA EDIZIONE LA VESTE TIPOGRAFICA, ORMAI CONSOLIDATA a partire dal numero precedente.

Il prossimo numero uscirà prima della fine di quest'anno giubilare.

Il millennio

1000

Sulla prima traduzione ungherese della *Deliberatio*, trattato di San Gerardo, vescovo di Csanád.

(*Deliberatio Gerardi Moresanae Aecclesiae episcopi supra Hymnum trium pverorum*. Szeged, Scriptum Editor, 1999 XII, 765 [2] p. Ediderunt et transtulerunt: Béla Karácsonyi et László Szegfü)

HEDVIG SULYOK

LA TRADUZIONE DELL'OPERA SCRITTA DA SAN GERARDO NELL'ESTATE DEL 1042 È USCITA QUASI MILLE ANNI DOPO LA SUA NASCITA, VERSO IL NATALE DEL 1999, MA, GIÀ IN OCCASIONE DEI PREPARATIVI PER IL MILLENNIO DELLA FONDAZIONE DELLO STATO UNGHERESE, HA SUBITO AVUTO UN GRAN SUCCESSO FRA I FILOLOGI, NONCHÉ FRA GLI STORICI DELLA CHIESA E DEL **MEDIO EVO**. IL VOLUME, INSIEME AD ALTRE OPERE SCELTE, È GIUNTO ANCHE in Vaticano, in febbraio, tramite una delegazione culturale. Un mese dopo, negli ultimi giorni di marzo, a Venezia, città nativa di Gerardo, è stato organizzato un convegno su di lui al quale hanno partecipato illustri letterati, storici, diplomatici di ambedue i paesi e in questa occasione è stato presentato anche il prezioso volume in questione.

Prima di analizzare e recensire più dettagliatamente l'opera, anche per comprendere meglio il motivo per cui Gerardo ritenne importantissimo scrivere la *Deliberatio*, contenente allusioni bibliche all'età e alle situazioni socio-politiche dell'epoca, dobbiamo mettere in rilievo alcuni aspetti della sua vita e della sua attività spirituale, anche perché, a volte, al proposito vengono pubblicati articoli contenenti dati imprecisi o addirittura sbagliati.

Gerardo nacque a Venezia intorno al 980, presumibilmente dalla famiglia Morosini, secondo altre supposizioni invece da quella Sagredo. La leggenda dice che il bambino, sveglio ed

Docente presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Szeged, insegna grammatica descrittiva e storica e tiene corsi di storia. Il suo campo di ricerca spazia dalla filologia romanza a quella slava, inoltre si occupa di storia italiana ed ungherese medievale, nonché delle relazioni dalmato-ungheresi; attualmente svolge ricerche sull'attività poligrafica di Fausto Veranzio. Ha partecipato in qualità di relatore a diversi convegni nazionali ed internazionali.

intelligente, su ispirazione divina venne messo dai genitori nel Convento di San Giorgio Maggiore. (Purtroppo la leggenda in questione, riguardo agli anni trascorsi a Venezia dal Santo, ha adoperato la biografia di un altro santo veneziano, Pietro Acotanti, perciò i dati non sono sempre attendibili.) Durante gli anni di studio il frate fu anche a Cluny in Borgogna, roccaforte dello spirito conventuale riformatore, probabilmente dimorò pure in Spagna, dove consegue una eccezionale preparazione sia come teologo sia come scrittore, elevandosi in quel modo al livello degli uomini più dotti del tempo. Tornato a Venezia il religioso, ricco di sapienza, coerente nei suoi principi e mai disposto a compromessi in campo religioso ed ecclesiastico, si trovò ben presto in contrasto con gli Orseolo, i quali, appoggiati ai loro alleati (tra cui gli ungheresi), si affannavano ad aumentare il potere della famiglia anche dividendosi tra loro persino le più alte cariche ecclesiastiche (il Doge Ottone fece nominare quale Patriarca di Grado suo fratello Orso e l'altro, Vitale, Vescovo di Torcello).

Gerardo, già in quel tempo Abate del monastero di S.Giorgio, essendo stato educato nello spirito di Cluny, non simpatizzava con una tale politica e, opponendosi alle ambizioni degli Orseolo di fondare una propria dinastia, fu ben presto costretto a lasciare Venezia. Gerardo dapprima si rifugiò a Rosacis, nel territorio del Patriarcato di Aquileia, poi, quando il doge inviò la flotta di Venezia contro i croati e conquistò l'isola di Veglia (Krk), Gerardo fu costretto a lasciare anche questo luogo, unendosi con ogni probabilità ad un gruppo di monaci diretti in Ungheria. (Tuttavia secondo la leggenda, che purtroppo conosciamo solo con innumerevoli interpolazioni, quei monaci, e pure Gerardo, avrebbero voluto dirigersi verso la Terra Santa attraverso l'Ungheria, Bisanzio e l'Asia Minore, cioè la via di transito più sicura).

In Ungheria, secondo l'uso di allora, ogni pellegrino doveva presentarsi al re e nemmeno Gerardo poté evitarlo. A Székesfehérvár (Alba Regia) si guadagnò presto il favore del re Stefano, che lo nominò precettore del suo figlio ed erede, Emerico. Con il contributo spirituale di Gerardo nacque l'opera di politica governativa di indirizzo educativo (*De institutione morum*), dedicata al suo discepolo.

Nel frattempo a Venezia fu rovesciato il potere di Ottone Orseolo, e sua moglie, sorella del re Stefano, col figlio Pietro, si rifugiò in Ungheria. Gerardo, per evitare forse i contrasti, nel 1024 abbandonò la corte reale e si ritirò in eremitaggio nel monastero di Bakonybél. Verso il 1027 il re Stefano sconfisse il capotribù separatista, Ajtony, metà ortodosso e metà pagano, padrone di enormi territori nell'Ungheria meridionale. Gerardo, consigliere del re Stefano, gli diede un appoggio ideologico efficace nella lotta contro il capotribù ribelle. Nel territorio della tribù vinta fu istituito l'episcopato di Maros, in seguito Csanád (1030). Il nuovo vescovo incominciò con grande slancio ad organizzare la sua diocesi, consacrò chiese e cimiteri, organizzò una scuola capitolare. Dopo la caduta della Bulgaria indipendente (1018), i perseguitati eretici bogumili si rifugiarono in gran numero nel territorio di Ajtony, propagando i loro insegnamenti anticlericali ed antifeudali. Gerardo ritenne che il suo compito principale fosse quello di convertire questi eretici alla fede cristiana, ritenendo di servire in tal modo gli interessi dell'Ungheria e dell'intero mondo cristiano. Per la giovane cristianità ungherese il pericolo effettivo non era dunque il paganesimo ma l'eresia, che incominciava a diffondersi proprio nel territorio della

sua diocesi. Dalla sua descrizione, che dimostra una profonda preparazione scientifica ed una capacità analitica di scoprire le cose essenziali, possiamo constatare che egli aveva lottato contro il bogumilismo, eresia di origine balcanica.

Dopo la morte di Santo Stefano (1038) salì al trono, come discendente del ramo femminile, suo nipote Pietro Orseolo (1038–1041), dato che il principe Emerico era defunto (1031). Pietro cominciò ben presto a realizzare il proprio grandioso disegno storico, si oppose all'imperatore tedesco, nel sud dell'Ungheria incitò alla rivolta contro il potere bizantino, non andò d'accordo nemmeno con Gisella, vedova del defunto re, sorella dell'imperatore Enrico II. Gli ungheresi, abituati a riconoscere solo l'autorità carismatica dei propri capi, lo ritenevano uno straniero e non tolleravano il governo del ramo femminile. Le condizioni dell'Ungheria non migliorarono nemmeno quando il paladino Samuele Aba, marito di un'altra sorella di Stefano, scacciò e detronizzò il re Pietro (1041) appoggiandosi alle proprie truppe ed anche alle forze eretiche sconfitte, rifugiatesi nei Balcani essendo insoddisfatte delle azioni politiche di Pietro Orseolo. Samuele Aba aspirava all'incoronazione ma Gerardo, contrario, criticò il re fedifrago anche dal pulpito e non volle né incoronarlo né obbedire ai suoi ordini; scrisse invece l'opera fustigatrice del potere laico intitolata *Deliberatio supra hymnum trium puerorum*. (Una copia del manoscritto del secolo XI si trova alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera col numero Clm 6711, fatto del resto segnalato anche sul frontespizio.)

Questo trattato è in verità un commento in cui, in otto capitoli, Gerardo analizza alcuni versi del profeta Daniele (Dn. 3, 58-65). Chi non conosce la realtà ungherese di allora non attribuisce grande importanza all'opera, considerando tutti gli articoli della fede che egli abbraccia come «insegnamenti tradizionali della Chiesa». Ma se esaminiamo il motivo per cui Gerardo spiega gli «insegnamenti tradizionali», comprendiamo subito l'eccezionale importanza del libro. In base ad esso infatti fu possibile per esempio definire il contenuto teologico dell'eresia ungherese, menzionata anche in altre fonti, ed ottenere dati pure sul dominio di Samuele Aba (1041–1044), soprattutto quando l'autore attacca «la potenza dei superbi», la corruzione della corte reale e cerca l'origine di tutti i guai «sotto i manti più preziosi». Si lamenta inoltre che nell'Ungheria del tempo la Chiesa Cattolica era costretta in seconda linea, che non si lasciavano parlare i sacerdoti coerenti nella loro fede e che si volevano togliere i beni ecclesiastici ed imporre le tasse ai vescovi. Ma Samuele Aba, nemmeno con la sua politica demagogica, paganizzante e favorevole agli eretici, riuscì a consolidare il suo governo; Pietro, accettando il vassallaggio tedesco, restaurò il proprio potere (1044–1046) e, acceso dal desiderio di vendetta, fece una politica meno tollerabile, perciò non è da meravigliarsi se nel 1046 fu organizzata contro di lui una congiura. I cospiratori richiamarono al trono i figli esiliati di Vazul, cugino di ramo paterno del re Stefano. Il movimento, però, sorto in origine per appoggiare i tre fratelli esiliati e diretto dal capo apostata Vata, peceneggo di origine, degenerò in breve in una rivolta antif feudale e pagana di dimensione nazionale. Per scappare ai rivoltosi re Pietro tentò di rifugiarsi a Székesfehérvár (dove si trovava anche Gerardo stesso), ma gli ungheresi non lo lasciarono entrare in città, nonostante la fortezza non fosse in mano ai pagani. Il re fuggì con i suoi soldati e fautori verso il confine

occidentale; Gerardo, con gli altri vescovi, uscì allora dalla città per andare con i suoi compagni al traghetto di Pest ad accogliere i principi – fra loro Andrea, il futuro re. Alla riva del traghetto di Buda gli eretici avevano stabilito una testa di ponte ed accortisi della truppa che si avvicinava la attaccarono; oggi non è più possibile appurare se questo attacco fosse dovuto ad un involontario malinteso oppure fosse intenzionale. I pagani scaraventarono il vecchio vescovo con tutto il carro giù dal monte Kelen (oggi quello di S. Gerardo), ma nonostante la caduta il santo viveva ancora, perciò gli trafissero il petto con una lancia e gli ruppero il cranio con una pietra. La modalità dell'uccisione di S. Gerardo ci fa pensare che gli assassini – che non desideravano avere ecclesiastici gerarchicamente superiori e, tantopiù, candidati del principe Andrea – dovevano essere consapevoli che questi vescovi stessi erano stati fautori dell'avvento del principe. Dal fatto che San Ladislao, nipote di Vazul, chiese di canonizzare insieme a Sant'Emerico e Santo Stefano anche Gerardo (1083), ci sembra chiaro che quest'ultimo avesse parteggiato per il principe Andrea. Il corpo del martire fu dissepolto ed elevato a santo; secondo i libri liturgici del Medio Evo l'elevazione si festeggiava il 24 febbraio, la deposizione invece il 24 settembre.



Statua di S. Gerardo a Budapest

L'importanza dell'operato di Gerardo, oltre alla sua grande attività di missionario, si deve cercare anche nel fatto che, con una serie di iniziative di eccezionale sapienza per il tempo, di coerenza religiosa ed acume politico, egli appoggiò il giovane Stato Ungherese feudalizzante, l'organizzazione ecclesiastica in formazione e lo sviluppo socio-economico dell'Ungheria nella lotta contro la reazione eretico-pagana, favorendo così la rapida adesione dei magiari alla comunità dei popoli europei. Ecco che tenendo in mano la prima traduzione ungherese della *Deliberatio* possiamo percepire lo spirito di tutto un millennio.

Il volume bilingue, latino-ungherese, è in edizione critica. Nella *Praefatio*, prima del trattato stesso, si legge una breve ma corretta ed esaustiva introduzione sulla vita ed attività del Santo, sul ritrovamento e sulla fortuna del trattato, nonché sul suo linguaggio e stile. Il testo latino delle pagine *verso* segue il testo del codice originario secondo l'edizione diplomatica, cioè secondo le pagine, le righe e le lettere; in fondo alla pagina è stampato l'apparato critico. Sulle pagine *recto* è data la traduzione ungherese, sotto di essa si trovano i rimandi della *Deliberatio* non di origine biblica. (Le fonti bibliche vengono date dai traduttori accanto al testo latino come note a margine.)

Il lettore viene aiutato nel consultare l'opera dai dettagliati indici alla fine del volume: *Index locorum Sanctae Scripturae*, *Index scriptorum*, *Index nominum propriorum*, *Index rerum et uerborum* e l'*Appendix* che è la traduzione delle note a margine non derivanti da San Gerardo. Oltre ai *Signa et compendia scripturae in edendo textu adhibita* (cioè il significato delle abbreviazioni) il libro contiene anche una *Bibliographia* assai vasta (circa 300 voci; monografie, saggi, articoli, volumi scritti ed editi su San Gerardo in Ungheria o all'estero). Il testo è curato con profonda precisione e rispetto filologico verso lo spirito e la mentalità di Gerardo.

La traduzione, frutto di trent'anni laboriosi, è riuscita brillantemente; i traduttori rendono con grande acume in ungherese l'argomentazione, il ragionamento non semplice di Gerardo, le sue metafore, parabole ed i bisticci linguistici. Anche l'aspetto del volume è degno del contenuto, sulla copertina di similpelle color bordeaux è stampata una miniatura di S. Gerardo predicatore, tratta dal *Legendarium Ungherese* d'Angiò.

A chi possiamo consigliare la consultazione del presente libro? Non solo agli storici ma anche ai filologi latinisti ed ai filosofi medievalisti.

Il lettore infine si lasci guidare dalle parole stesse di Gerardo, ugualmente poste quale finale nella *Praefatio*: «*Hunc vero librum legentes Omnipotens Deus ab omni malo dignetur protegere. Amen*».

1200

NORMALMENTE SI PENSA CHE L'ITALIANO ANTICO NON DIFFERISCA IN MANIERA ESSENZIALE DALL'ITALIANO MODERNO.

Quanto era diverso l'italiano antico?

L'ordine delle parole

GIAMPAOLO SALVI

A QUESTA VISIONE DELLE COSE SI È PORTATI ESSENZIALMENTE DALLE SCARSE DIFFERENZE RICONOSCIBILI IN CAMPO FONETICO E MORFOLOGICO TRA I DUE STATI DI LINGUA: LE PAROLE E I MORFEMI GRAMMATICALI SONO IN GENERE FACILMENTE RICONOSCIBILI E COSÌ, PER AFFRONTARE LA LETTURA DI UN TESTO TOSCANO MEDIEVALE, NON È NECESSARIO SEGUIRE UN CORSO SPECIALE SULLA GRAMMATICA DELL'ITALIANO ANTICO. CI SONO CERTO DIFFERENZE LESSICALI IMPORTANTI, E SPESSE LE PAROLE NON HANNO ESATTAMENTE LO STESSO SIGNIFICATO DI OGGI, MA A QUESTO FATTO SIAMO GIÀ ABITUATI DALLA LETTURA DI AUTORI NON TANTO ANTICHI, COME PER ES. FOSCOLO O LEOPARDI. E ANCHE L'ORDINE DELLE PAROLE È SPESSE UN PO' STRANO, MA A BEN GUARDARE QUELLO DEI *Sepolcri* È ANCORA PIÙ STRANO DI QUELLO DI UN QUALSIASI TESTO MEDIEVALE.

All'impressione che l'ordine delle parole dell'italiano antico non differisca essenzialmente da quello dell'italiano moderno contribuisce anche il fatto che l'italiano moderno dispone di una grande libertà nella collocazione delle parole, per cui negli ordini delle parole che ci offrono i testi antichi possiamo riconoscere quasi sempre degli ordini possibili anche oggi. Se ci ponessimo però la domanda di perché l'autore abbia usato proprio quell'ordine delle parole, e non un altro che a noi sembrerebbe più naturale, ci troveremmo probabilmente in imbarazzo e ci vedremmo forse costretti a fare appello a questioni di stile (in fin dei conti abbiamo a che fare con un testo letterario e la letteratura si caratterizza tra l'altro proprio per la sua alterità rispetto alla lingua comune...).

Dobbiamo anche tener conto del fatto che il lettore è per natura un essere pronto a collaborare: presuppone che quello che sta leggendo abbia un senso e quindi, se trova delle cose che nella lingua corrente avrebbero un'interpretazione

diversa (per es. un ordine delle parole strano), non ne tiene conto e cerca piuttosto di attribuire al testo un senso coerente.

In quanto segue vorremmo invece mostrare come l'ordine delle parole dell'italiano antico, nonostante alcune concordanze significative, si basi su principi in gran parte diversi rispetto a quelli dell'italiano moderno. Per fare questo sarà necessario prestare la dovuta attenzione non soltanto all'ordine lineare dei costituenti, ma anche alla funzione che questi hanno dal punto di vista del flusso dell'informazione, per cui cominceremo la nostra esposizione con un breve esame dell'ordine delle parole in italiano moderno e della funzione che svolge nell'organizzazione del discorso.

L'ORDINE DELLE PAROLE IN ITALIANO MODERNO

Nelle frasi con verbo transitivo, l'ordine non marcato è *soggetto + verbo + oggetto diretto*:

(1) Piero mangia la minestra

Dal punto di vista della sua struttura semantica questa frase è costituita da un Tema, cioè ciò di cui si asserisce qualcosa (*Piero*), e da un Predicato, cioè quello che si asserisce del Tema (*mangia la minestra*). In italiano moderno normalmente il Tema corrisponde al soggetto della frase (ma non sempre: in una frase come *A Piero piace la minestra* il Tema è l'oggetto indiretto (*a*) *Piero*, mentre il soggetto *la minestra* fa parte del Predicato *piace la minestra*).

La frase (1) può essere usata per comunicare una informazione completamente nuova (per es. come risposta alla domanda: *Cosa succede?*) – in questo caso diciamo che l'intera frase costituisce il **Fuoco** informativo. Ma (1) è anche una risposta adatta a domande come *Che cosa fa Piero?* e *Che cosa mangia Piero?* – in questi casi il Fuoco è costituito rispettivamente dal predicato (o gruppo verbale) *mangia la minestra* e dall'oggetto diretto *la minestra*. Da questo esempio possiamo vedere che il Fuoco, cioè quella parte di un enunciato che è informazionalmente nuova e non è ricostruibile in base al contesto, può essere costituito da un'intera frase, dal gruppo verbale o da un costituente postverbale.

Un costituente la cui posizione è normalmente postverbale, come per es. l'oggetto diretto, può comparire in posizione preverbale se non è il Fuoco dell'enunciato:

(2) La minestra, la mangia Piero

(2) può servire come risposta alla domanda *Chi mangia la minestra?*: qui l'oggetto diretto *la minestra* fa parte dell'informazione nota e compare in posizione preverbale; in posizione postverbale compare invece il soggetto *Piero*, che è il Fuoco informativo. Si noti che la posizione anomala dell'oggetto diretto è qui segnalata dalla ripetizione

dell'oggetto stesso con un pronome atono (*la*), oltre che da un'eventuale pausa nell'intonazione, segnalata nella scrittura da una virgola – il pronome atono non può mancare, pena l'inaccettabilità della frase (che segnaliamo con un asterisco): **La minestra, mangia Piero.*

L'oggetto diretto in (2) occupa una posizione diversa da quella del soggetto di (1), come si può vedere da (3):

(3) La minestra, Piero la mangia controvoglia

Chiameremo questa posizione **segmento preparatorio** della frase: in esso trovano posto quegli elementi che servono a dare il quadro di riferimento entro il quale viene fatta l'asserzione (o la domanda, ecc.) che costituisce la frase vera e propria – in (3) il segmento preparatorio ci informa che l'asserzione che segue si riferisce alla minestra (potremmo parafrasarlo con: *Per quanto riguarda la minestra...*) e la frase ci dice che Piero la mangia controvoglia. Nel segmento preparatorio trovano spesso posto complementi circostanziali di tempo e di luogo che servono a creare le coordinate spazio-temporali della frase che segue, come in (4):

(4) In questi giorni, Piero mangia sempre meno minestra.
Possiamo riassumere tutti questi dati nel seguente schema che rappresenta l'ordine fondamentale delle parole dell'italiano moderno:

segmento preparatorio | soggetto verbo (Fuoco)

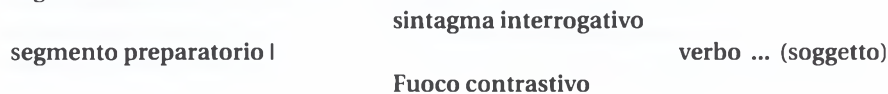
Nelle frasi interrogative parziali troviamo un ordine delle parole parzialmente diverso: qui la posizione immediatamente preverbale è occupata dal sintagma interrogativo, mentre il soggetto, se non costituisce il sintagma interrogativo, si trova nel segmento preparatorio (5) o alla fine della frase (6):

- (5) Piero, che cosa mangia controvoglia?
- (6) Che cosa mangia controvoglia, Piero?

Il sintagma interrogativo è un tipo di Fuoco – segnala infatti qual è l'informazione che il parlante/ascoltatore non conosce. Questo tipo di struttura frasale è utilizzato anche per segnalare un contrasto, come in (7), dove l'uso delle maiuscole segnala la pronuncia enfatica del costituente preverbale, che chiameremo **Fuoco contrastivo**:

(7) LA MINESTRA mangia controvoglia, Piero, non la torta

Questo tipo particolare di ordine delle parole può essere riassunto nello schema seguente:



L'ORDINE DELLE PAROLE IN ITALIANO ANTICO

Per illustrare l'ordine delle parole in italiano antico prenderemo in esame le frasi della novella II del *Novellino*,¹ integrandole, se necessario, con frasi prese da altre novelle della stessa raccolta.

Se prendiamo in considerazione solo la sezione iniziale della frase (fino al verbo flesso) e solo le frasi principali, possiamo notare che la gran parte degli esempi non presentano un ordine diverso da quello che sarebbe normale in italiano moderno. Troviamo così:

a) frasi con verbo iniziale, con un verbo impersonale:

(8) Avvenne un giorno che_ (8)

con un verbo a soggetto tematico, ma senza soggetto espresso (è questo il tipo di gran lunga più frequente e quello normale con l'imperativo – cf. (10)):

(9) Fece menare il destriere al campo (13)

(10) avisa questo destriere (15) 'esamina questo destriero!'

o con soggetto postverbale:

(11) disse lo re (71P)

b) frasi con verbo in seconda posizione; in questi casi la prima posizione è normalmente occupata dal soggetto:

(12) Il greco avisa lo cavallo (17) 'il greco esamina il cavallo'

ma può anche essere occupata da un complemento circostanziale, sia che il verbo sia impersonale (13), sia nel caso di un verbo a soggetto tematico, ma con soggetto non espresso (14):

(13) Un altro giorno avvenne che_ (25)

(14) poi disse (36)

c) frasi con verbo in terza posizione; in questi casi il verbo è preceduto dal soggetto, che a sua volta è preceduto da un complemento circostanziale (che può anche avere natura frasale – cf. (16)):

(15) Allora il greco rispuose (54)

(16) se no 'l mi dirai, io ti farò di villana morte morire (53)

Il nostro testo presenta però anche alcuni ordini, nella sezione iniziale della frase, che in italiano moderno non sarebbero possibili.

Negli esempi in (17) la posizione preverbale è occupata da un elemento diverso dal soggetto (in (17a) l'oggetto diretto, in (17b) il soggetto della frase subordinata), mentre il soggetto stesso occupa la posizione immediatamente postverbale:

- (17) a. Ciò tenne il re a grande meraviglia (22)
 b. Il cavallo cognoui io ch'era nutricato a_latte d'asina... (65P)

Gli elementi preverbal di questi esempi hanno valore di Tema: *ciò* in (17a) riprende il contenuto della frase immediatamente precedente; in italiano moderno, senza cambiare la costruzione grammaticale, occuperebbe la normale posizione postverbale dell'oggetto diretto (*Il re ritenne questo una grande meraviglia*); la posizione preverbale sarebbe possibile solo utilizzando la costruzione passiva (*Questo fu ritenuto dal re una grande meraviglia*) o utilizzando il segmento preparatorio, caratterizzato dalla ripresa con il pronome atono (*Questo, il re lo ritenne una grande meraviglia* – si noti però che il soggetto sarebbe in posizione preverbale). *Il cavallo* in (17b) rappresenta il primo di una serie di elementi con funzione di Tema (*Il cavallo* (65) ... *Il verme nella pietra* (68) ... *me* (71) ...) e in italiano moderno sarebbe posto normalmente nel segmento preparatorio e sarebbe introdotto da *quanto a* (*Quanto al cavallo, io capii che era stato nutrito con latte d'asina...*). In questi esempi anche la posizione postverbale del soggetto rappresenta un punto di divergenza rispetto all'italiano moderno, come si vede dalle parafrasi date sopra. Altri esempi di un elemento nucleare preverbale con funzione di Tema sono i seguenti, dove a differenza degli ess. in (17), il soggetto rimane non espresso:

- (18) a. Il verme nella pietra conobbi però che_ (68) 'Quanto al verme nella pietra, lo riconobbi perché...'
 b. Calda non puote essere naturalmente se non_ (69) 'Calda, non può esserlo in maniera naturale se non...'

Un elemento diverso dal soggetto può comparire davanti al verbo anche con funzione di Fuoco (il soggetto non è espresso):

- (19) a. cotanto vi dico (18)
 b. di grande scienza ti credo (45)
 c. grande prova ho veduto della tua sapienza (62)

In italiano moderno gli elementi focalizzati in (19) si troverebbero in posizione postverbale (*vi dico questo, ti credo molto sapiente, ho visto una grande prova della tua sapienza* – si noti che l'ordine degli esempi (19) è possibile anche in italiano moderno, non però con l'interpretazione di Fuoco che ha nel nostro testo, ma solo con un'interpretazione contrastiva: *QUESTO vi dico (e non quest'altro)*, ecc. – cf. sopra l'es. (7)).

Quest'ordine delle parole si trova, come abbiamo visto, anche nell'italiano moderno nel caso dei sintagmi interrogativi (cf. sopra gli ess. (5)–(6)); la situazione era la stessa in italiano antico:

(20) che domanda mi fate voi? (49)

Come negli esempi in (17), anche qui il soggetto è in posizione postverbale. L'elemento interrogativo può a sua volta essere preceduto dal segmento preparatorio in cui si può trovare il soggetto:

(21) voi quale avete più cara? (31)

(22) me come cognoscesti [_] che io fossi figliuolo di pisternaio? (71P)
'quanto a me, come riconoscesti che io ero figlio di un fornaio?'

o un complemento circostanziale:

(23) se t'intendi delle virtù delle pietre, qual ti sembra di più ricca valuta? (28P)
'...di più grande valore?'

Ancora diversamente che in italiano moderno, il verbo può essere preceduto da un avverbio che modifica il verbo:

(24) manifestamente l'hoe veduto nelle cose in ch'_ (45)

Oggi l'avverbio starebbe in posizione postverbale (*l'ho visto chiaramente nelle cose su cui*_).

Infine, la posizione postverbale del soggetto che abbiamo notato negli ess. (17) e (20), è possibile anche quando in posizione preverbale non abbiamo nessun elemento:

(25) Adomandò lo signore mariscalchi per_ (10)

Qui, diversamente che in (11), oggi avremmo il soggetto in posizione preverbale (*Il signore interrogò esperti di cavalli per*_).

In base ai fatti qui presentati l'ordine delle parole dell'italiano antico può essere caratterizzato come segue:

1) la struttura della frase prevede nella sua parte iniziale una posizione per il verbo flesso e una posizione preverbale che può ospitare un solo costituente; questo può avere qualsiasi funzione grammaticale (soggetto, come in (12) e (23), oggetto diretto come in (17), (18a), (19a,c), (20) e (21), altro tipo di complemento, come in (18b) e (19b), avverbio, come in (22) e (24); quanto alla funzione discorsiva, esso può essere sia il Tema che il Fuoco della frase (Tema in (12) e (15)–(18), Fuoco in (19)–(23)); in alcuni casi questa posizione può anche rimanere vuota, come in (8)–(11) e (25);

2) il soggetto della frase, quando è espresso e non occupa la posizione preverbale, compare immediatamente dopo il verbo flesso (come in (11), (17), (20) e (25)); se nella frase abbiamo una forma verbale composta, il soggetto compare dopo l'ausiliare flesso, quindi tra ausiliare e participio:

(26) qui ne aviano li diavoli gittata la carogna (XVII B.27) 'qui i diavoli ne avevano gettato la carogna'

In italiano moderno il soggetto non può mai occupare questa posizione (**Quando ha Piero mangiato la minestra?*);

3) la frase può essere preceduta da un segmento preparatorio occupato da complementi circostanziali che fanno da cornice (come in (13)–(16)) o da altri elementi (come in (21)–(22)).

Possiamo riassumere questi fatti nello schema seguente:

segmento preparatorio | Tema/Fuoco V_{flesso} (S) _

CONCLUSIONE

Se confrontiamo ora questo schema con quelli che abbiamo stabilito più sopra per l'italiano moderno, possiamo constatare le seguenti differenze:

1) mentre in italiano moderno la posizione preverbale è normalmente occupata dal soggetto, che è per eccellenza il Tema della predicazione, in italiano antico questa posizione poteva essere occupata da un qualsiasi costituente in grado di svolgere la funzione di Tema della predicazione;

2) inoltre la posizione preverbale poteva essere occupata anche da un costituente con funzione di Fuoco, mentre in italiano moderno la posizione del Fuoco è normalmente postverbale e può essere preverbale solo nel caso dei sintagmi interrogativi e nell'espressione del contrasto;

3) in italiano antico il soggetto, se non era in posizione preverbale, occupava la posizione immediatamente dopo il verbo flesso, mentre in italiano moderno il soggetto postverbale si trova piuttosto verso la fine della frase;

4) sia in italiano antico che in italiano moderno abbiamo un segmento preparatorio, ma in italiano antico qui trovavano posto soprattutto i complementi circostanziali, poiché gli altri elementi tematici occupavano normalmente la posizione preverbale; in italiano moderno, invece, nel segmento preparatorio troviamo ogni tipo di elemento con funzione tematica, poiché la posizione preverbale è riservata normalmente al soggetto.

Possiamo dunque concludere che l'ordine delle parole dell'italiano antico presentava notevoli differenze rispetto a quello dell'italiano moderno. Quest'ultimo è caratterizzato da una drastica riduzione nella possibilità di utilizzare la posizione preverbale: non tutti gli elementi con funzione di Tema, ma solo il soggetto, non tutti gli elementi con funzione di Fuoco, ma solo i sintagmi interrogativi e quelli contrastati.

NOTA

Le idee contenute in questo lavoro derivano o sono state ispirate soprattutto dalle ricerche di Paola Benincà e Laura Vanelli su questi argomenti; cf. in particolare P. BENINCÀ, *La variazione sintattica. Studi di dialettologia romanza*, Bologna, il Mulino, 1994; L. VANELLI, *Strutture tematiche in italiano antico*, in: *Tema-Rema in Italiano*, a cura di H. Stammerjohann, Tübingen, Narr, 1986, pp. 249–273; *Ordine delle parole e articolazione pragmatica nell'italiano antico: la «prominenza» pragmatica della prima posizione nella frase*, in: *Italant: per una grammatica dell'italiano antico*, a cura di L. Renzi, Progetto Italant, Università di Padova, 1998, pp. 73–89. Per una trattazione più tecnica di questi problemi cf. G. SALVI, *Difesa e illustrazione della legge di Wackernagel applicata alle lingue romanze antiche: la posizione delle forme pronominali clitiche*, in: *Per Giovan Battista Pellegrini. Scritti degli allievi padovani*, a cura di L. Vanelli e A. Zamboni, Padova, Unipress, 1991, pp. 439–462. Sull'ordine delle parole in italiano moderno cf. la sintesi in G. SALVI–L. VANELLI: *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1992, IV.1, e la trattazione particolareggiata di P. BENINCÀ–L. FRISON–G. SALVI: *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, vol. I, a cura di L. Renzi, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 115–225.

¹ Sia l'edizione di Guido Favati (Genova, Bozzi, 1970), qui utilizzata, sia quella di Cesare Segre (in *La prosa del Duecento*, a cura di M. Marti e C. Segre, Milano-Napoli: Ricciardi, 1966) prendono come base testimoni tardi (XVI sec.), ritenuti filologicamente più affidabili, ma che, dal punto di vista linguistico, riflettono un uso probabilmente già filtrato attraverso il modello del Boccaccio. Per questo preferiamo basare la nostra ricognizione sulla lezione del manoscritto più antico (P¹, intorno al 1300). Così, in tutti i casi di divergenza, per quanto riguarda i fenomeni qui studiati, tra il testo dell'edizione critica e la lezione di P¹ (ricostruibile in base all'apparato), utilizzeremo quest'ultima, indicandolo con l'aggiunta di una P al numero che indica la riga in cui si trova l'esempio.

HO GIÀ AVUTO MODO DI DIRE, IN UN MIO PRECEDENTE ARTICOLO SULLA SCUOLA SICILIANA, CHE I POETI FEDERICIANI HANNO ARRICCHITO DI NUOVI E, SE VOGLIAMO, PIÙ COLTI MOTIVI LA «FIN'AMOR» TROBADORICA.

La vita delle donne nell'Italia meridionale ai tempi di Federico II

ANGELO PAGANO

DAL PUNTO DI VISTA STRETTAMENTE TECNICO HANNO ATTINTO DALLA LINGUA D'OC LA TECNICA COMPOSITIVA, LE RIME E GLI SCHEMI, VISTO CHE IL PROVENZALE POSSIEDE REGOLE RIGIDE. DALLA LINGUA D'OIL, LINGUA PRATICA, SONO PRESE LE TEMAICHE, SOPRATTUTTO QUELLE LEGATE ALL'IDEOLOGIA D'AMORE. SI È GIÀ PUNTUALIZZATO INOLTRE CHE LO SCHEMATICO MODELLO DI DONNA IMPOSTO DAI PROVENZALI NON TROVA DIVERGENZE SOSTANZIALI nella poesia siciliana, fatte le dovute eccezioni per la pragmatica dama del Notaro o per la spumeggiante villana di Cielo d'Alcamo. Proprio a causa del quasi pedissequo ricorso alle fonti francesi, al rito dell'«amore differito», il complesso retroterra culturale presente nell'Italia meridionale nei primi anni del Duecento è praticamente tenuto fuori. D'altronde la creazione poetica era soltanto un esercizio retorico fine a se stesso e che non interagiva con le grandi scoperte scientifiche e mediche e con la «moderata emancipazione» delle donne di quell'epoca. Infatti le belle e algide *dames sans merci* che costellano anonime canzoni e sonetti sono lontane anni luce dalle donne in carne e ossa che vivevano fra Campania e Sicilia immediatamente prima e durante lo straordinario regno di Federico. Basti pensare solo alla leggendaria ginecologa della scuola medica di Salerno, Trotula, la cui esistenza (forse nel XII secolo) è stata spesso messa in dubbio da una cultura ostile alle donne. Cronisti sicuramente misogini le attribuivano, ad esempio, la capacità di preparare pozioni capaci

Laureato in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dal 1992 tiene corsi di lingua, storia della letteratura italiana del Seicento e Settecento, nonché di storia dell'arte medievale presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si occupa di medievalistica ed in particolare della Scuola Siciliana.



di restituire la verginità e quindi il potere di prendersi gioco degli uomini. Quante cronache dell'epoca narrano infatti di uomini in balia delle proprie mogli accusate di aver fatto loro bere «filtri d'amore»? Questi erano intrugli fatti di solito con gli ingredienti più insoliti per far guarire i mariti dalla sterilità o dall'impotenza e che rimandano a una farmacopea spicciola tramandata da madre in figlia (Tramontana: 117). Restano però gli affascinanti studi di

Trotula – la quasi totalità dei quali compilati da terzi con conseguente grande successo, mentre la *Practica*, unica opera realmente attribuita a Trotula, è stata presto dimenticata – che hanno iniziato l'umanità medievale ai misteri della donna. È celebre la metafora delle mestruazioni femminili a cui Trotula dà il nome di *fiori* nel *De passionibus mulierum ante, in et post partum*. Così come gli alberi non portano frutti senza fiori, così le donne senza fiori sono frustrate nella loro funzione di concepimento (Thomasset: p. 69). L'esperienza della ginecologa salernitana non è tuttavia isolata perché oltre alle tante ciarlatane che riempivano gli atti di accusa della Chiesa troviamo un gran numero di donne in grado di risolvere i problemi del parto, di preparare unguenti o anche cosmetici destinati alle nobili.

Resta dunque da ricostruire l'immagine della donna attraverso le tracce minime presenti nelle opere dei poeti siciliani e quella più vera, che ribalta il *topos* di «donna angelicata», ritrovabile in un clima culturale, mi si consenta il termine, preumanista.

Si comincia a discutere di amore nella sede a lui più appropriata, dunque il sonetto. La fonte di tali dispute dottrinali, e palestra di retorica per i poeti federiciani, è senz'altro l'*Ars amandi* ovidiana già diffusa peraltro in territorio oitanico. Se infatti ritroviamo spesso nella poesia dei Siciliani spunti presi dal *Cligés*, il motivo va ricercato nel fatto che a sua volta Chrétien de Troyes si rifà espressamente ad Ovidio. Bisogna infatti ricordare che sia il *Cligés* che l'*Eneas* sono testi fondamentali per la poesia siciliana. Molti studiosi ancora oggi sono però prudenti nel misurare l'entità effettiva dell'influsso esercitato dalla letteratura oitanica sui poeti della Magna Curia. Oppure, in altre parole, non sappiamo ancora bene per quale via siano giunte in Italia le fonti testé citate. Per quanto riguarda il primo romanzo Simonetta Bianchini in un suo recente studio è sicura che Federico II agli inizi del Duecento abbia soggiornato in Germania, dove il *Cligés* circolava tradotto in tedesco da un poeta di Cividale del Friuli, Tommasino dei Cerchiari, ivi trasferitosi. Sempre in Germania Federico avrebbe fatto tradurre Ovidio e successivamente l'avrebbe imposto come testo di partenza per sviluppare le dispute amorose.

I Siciliani non inventano solo il sonetto ma sono anche i perfezionatori di un'altra creazione originale, il contrasto amoroso (in francese *débat*). Il dialogo amoroso era presente anche nella precedente letteratura medievale latina ma i poeti di Federico lo rielaborano dandogli una forma propria adatta per gli espedienti stilistici. Il genere infatti si prestava a una simile manipolazione visto che consisteva in un artificio molto diffuso all'epoca e rispondente al gusto tipicamente medievale del procedimento per antitesi e delle personificazioni simboliche.

La materia di Bretagna era penetrata precocemente in Italia. Sul Portale della Pescheria del Duomo di Modena si trova il primo documento iconografico della

leggenda arturiana in Italia. Risale agli anni trenta del XII secolo e raffigura una dama che le iscrizioni chiamano Winlogea (Ginevra), da non confondersi però con la moglie di re Artù, bensì Wilogea, la regina amata dal cavaliere Yder e da lui salvata con l'aiuto di Artù. Rilievi simili ancora legati alla materia arturiana sono presenti anche sul trono di San Nicola di Bari. Ci avviciniamo alla nascita della donna nella poesia italiana.



Nei versi della Magna Curia le dame, a meno che il loro nome non sia celato dietro la *senhal*, prendono quello delle eroine provenzali e cristiane. Elena deriverebbe invece dal *Roman de Troie* di Benoît de S. Maure fatto tradurre da Federico a Guido delle Colonne. In due componimenti di Giovanni di Brienne e di Maestro Torrigiano sono poi presenti, accoppiati, i nomi di Ginevra e di Isotta. Le due donne in questo caso diventano metafora, esempi di donne colte, dipinte quasi come *trobairitz*, le poetesse provenzali. Da questa coincidenza si sviluppa una tradizione nella letteratura italiana che vuole questi due nomi insieme. Giungiamo, per fare un esempio, fino a Boccaccio nella sesta novella della decima giornata del *Decameron*. Messer Neri degli Uberti organizza per il vittorioso re Carlo I una cena nel suo giardino. In questo stupendo e suggestivo episodio notturno ecco che compaiono davanti al vecchio sovrano le due figlie di messer Neri, appunto Ginevra «la bella» ed Isotta «la bionda» perfette nella loro grazia ed educazione. Ma quanto erano concreti e che spessore avevano i ritratti femminili nella nostra letteratura medievale? Di certo non più vivi di quelli descritti dalle cronache del *Regnum*.

Si è spesso detto che i poeti della corte di Federico fossero più colti dei loro predecessori francesi. La natura dell'amore che i provenzali riducevano a severe norme dell'eros nei Siciliani veniva spiegata in termini fisico-filosofici. Anche Amore e donna erano quindi analizzati, spesso sezionati, con metodi scientifici. L'imperatore aveva concepito una visione del mondo che metteva al centro dell'universo l'uomo nella sua componente razionale e corporea. Voleva diffondere in Occidente il sapere scientifico arabo, più all'avanguardia rispetto alla scienza empirica europea, soprattutto testi di medicina e chirurgia. Erano state gettate le basi di una rinascenza culturale che, nel nostro caso, influenzava direttamente e indirettamente anche il gioco della poesia cortese e la donna che ne era la protagonista passiva. La *fin'amor* trionfava in Europa proprio quando, intorno al 1200, si aprivano gli occhi dei predicatori. Questi, dopo aver umiliato e definito la donna *instrumentum diaboli*, cominciavano a difenderla e a prendere coscienza delle sue aspettative, dei suoi bisogni spirituali. La poesia cortese nonostante fosse in realtà un gioco per soli uomini (Duby: p.311), aiutò parallelamente alla Chiesa le donne dell'Europa feudale a risollevarsi dal loro assoggettamento. Un potere illusorio che la letteratura attribuì alla donna. Viene da pensare che in una società non feudale come quella di Federico II dovesse spettare al gentil sesso un diverso ruolo. Già nelle *Constitutiones regni siciliae* compare, tra le altre, una disposizione di Guglielmo II in cui si fa esplicito divieto di usare violenza alle prostitute. Questo non bastò ad immettere la donna in una dimensione finalmente capace di riconoscerle una dignità diversa, perché quella disposizione, nella misura in cui risponde alla logica generale di una raccolta di leggi, concepite per assicurare

l'ordine pubblico, i beni e l'incolumità dei cittadini, non può e non vuole garantire altro che una pace generale (De Matteis: p. 112).

Lo stesso Federico, a quanto pare, ebbe a cuore la tutela della donna e molte dovettero trovare alloggio nei diversi luoghi di residenza imperiale offrendo in cambio, ad esempio, lavori di ricamo esplicitamente richiesti dall'imperatore. Curiosamente troviamo una situazione analoga in quella descritta da Chrétien in *Yvain* in cui il protagonista si imbatte in un castello dove trecento fanciulle pallide e denutrite sono costrette a lavori tessili. A smentire queste testimonianze si frappongono le cronache ad informarci che nel regno del *puer Apulie* le donne avevano piena consapevolezza del proprio corpo e la possibilità di curarlo ed abbellirlo con gli unguenti e il trucco a cui poco prima ho fatto cenno. La cosmesi permetteva di liberare il corpo femminile e condizionava il comportamento e la presenza della donna nella società. Dipingersi il viso e utilizzare il simbolo della vanità, lo specchio, sono gesti che ritroviamo anche nei versi del Notaro. Lo specchio viene immaginato dal poeta come gli occhi attraverso i quali si riflettono le cose, soltanto un po' rimpiccolite. La possibilità del grande di entrare nel piccolo. Nel v.14 del sonetto *Or come pote si gran donna entrare*, leggiamo «poi porto insegna di tal criatura», evidente metafora dell'occhio – presa da *Mout i fetz gran pechat Amors* di Folquet de Marseille – che cattura un'immagine per poi conservarla nel cuore.



Il culto della bellezza terrena era osservato prima di tutti dall'imperatore in persona, molto scrupoloso nell'apparire sempre gradevole, e insegnato da una miriade di manuali, in particolare i *Regimen sanitatis* redatti dalla Scuola di Salerno. Il contenuto verteva sulle norme per l'igiene generale, le istruzioni per il trucco del viso, la depilazione e la tintura dei capelli (in Sicilia era coltivata la pianta orientale dell'*henné*). Altri testi celebri sono il *Régime du corps* di Aldobrandino da Siena e il fondamentale *Liber phisionomiae* dell'astronomo e medico di Federico, Michele Scoto. A differenza delle poesie o delle cronache, è interessante notare che questo trattato nel proporre un'ideale tipologia femminile ribalti l'immagine stereotipata della musa diafana ed eterea che gli uomini avevano eletto loro signora. La donna di Scoto ha la carnagione scura, i capelli crespi e neri, è spietata, pratica ed è dotata di una grande sensualità. Lo scienziato poi passa ad esaminare l'effettivo contributo della donna nella riproduzione. Nel Medioevo d'altronde era estremamente importante avere figli e qualora si fosse verificato un caso di sterilità la colpa sarebbe stata ascritta solo alla donna. Nonostante ciò Scoto sottolinea l'importanza del seme femminile per portare a buon fine il concepimento. Nella celeberrima *Rosa fresca, aulentissima*, contrasto che prende spunto dalle *pastorelle* provenzali – in particolare *Domna tant vos ai preiada* di Raimbaut – non troviamo più la giovane contadina che cede dopo breve resistenza alla violenza sessuale del cavaliere, ma una figura femminile che sfida il malcapitato spasimante con alterigia da gran dama. La differenza fondamentale fra i due contrasti risiede nel fatto che in Raimbaut si rispetta ancora il genere *pastorella*, invece in Cielo d'Alcamo uomo e donna si trovano alla pari, entrambi contadini – lui è un giullare – e con lo scopo di beffeggiare il genere aulico della cortesia. La protagonista

femminile in questo caso abbandona il consueto ruolo passivo per diventare soggetto dell'azione. Il termine usato da Cielo, *villana*, vuole evidenziare ancora una concezione della cortesia legata non tanto ad un ideale di vita elevato, quanto al censo, concezione che si potrebbe definire «borghese» e che ci sembra in netta contrapposizione con quella ufficiale presso i poeti della scuola e soprattutto presso Federico, suo teorizzatore. L'appellativo *villana* Cielo lo indirizza direttamente alla donna, mentre gli altri poeti lo accompagnano sempre a un concetto astratto (Amore, Morte) e non si sarebbero mai sognati di rivolgerlo ad un essere umano e quanto meno a una donna. Un componimento in fin dei conti eccentrico alla Scuola, quello di Cielo, un pizzico di realismo inedito, uno spiraglio in una poesia quasi asfissata dai *topoi* della *fin'amor*.

Il corpo e la sessualità femminili, con particolare riferimento all'ultima, definita insaziabile da Ambrogio e Agostino, sono stati perseguitati in tutto il Medioevo. Gli uomini erano in imbarazzo di fronte all'appetito sessuale delle proprie compagne definito un pozzo senza fondo. Erano invidiosi della maggiore immunità delle donne nei confronti delle malattie infettive contratte dai maschi in seguito alle loro maggiori possibilità di spostamento (viaggi e guerre). L'uomo voleva quindi punire la presunta superiorità genetica dell'altro sesso. Anche inconsciamente. Non a caso, nel *Tristano* di Beroul, Isotta è punita per il suo adulterio e costretta ad essere preda di cento lebbrosi. Isotta è tuttavia intenzionata a dimostrare la sua innocenza e, salendo sulle spalle di Tristano travestito da lebbroso, attraversa la palude del lebbrosario mostrando tutta la sua prepotente bellezza, più forte del fango e della decomposizione. Isotta sfida cioè quel dualismo che vedeva la donna a metà fra bellezza e putrefazione. Raffigurazioni del genere le troviamo in molte chiese fra la Campania e la Sicilia: figure femminili nude con il corpo di pesce o di serpente (con evidenti allusioni falliche e di fecondità) o, nella cripta del Duomo di Sant'Agata dei Goti (BN), con lunghe capigliature. Siamo di fronte a iconografie assimilate dai Normanni. In Francia i capelli avevano una connotazione simbolica e valenze erotiche, magiche, demoniache (Tramontana: p. 170). Nella chiesa campana troviamo scolpiti su un capitello un giovane nudo che stringe fiori tra le braccia, un sireno con barba la cui coda termina con un giglio, un satiro e infine una formosa sirena che si stringe i capelli in due bande che si raccolgono in ciuffi laterali che fluiscono verso le spalle. Tuttavia negli scultori meridionali non c'è solo la volontà di rappresentare il male incarnato dalla donna. In alcuni rilievi si possono trovare anche alcune teste femminili i cui bellissimi volti ispirano pudicizia e innocenza. I tratti del viso sono però meno accentuati rispetto alle capigliature alle quali gli artisti hanno dedicato una cura straordinaria attratti forse da un linguaggio misterioso.

È davvero difficile rintracciare tra le parole delle sillogi siciliane i segni di quel pre-rinascimento meridionale e se, e come, era davvero diversa la vita delle donne che vivevano alla corte dell'imperatore svevo. Il linguaggio di Pier delle Vigne, del Notaro o di Guido delle Colonne sceglieva solo i toni più alti, i colori più brillanti – e per questo effettivamente sterili – della tavolozza cortese. Amore, donne e passioni politiche in Italia si libereranno solo qualche anno dopo, con Guittone ad esempio, dal freno dei sovrani. La poesia si municipalizza e si esprime finalmente senza timore.

BIBLIOGRAFIA

- Arveda, A. *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, 1992
- Bertini, F. *Trotula il medico*, in: AA.VV. (a cura di Ferruccio Bertini) *Medioevo al femminile*, Bari, 1996
- Bianchini, S. *Cielo d'Alcamo il suo contrasto*, Rubbettino, 1996
- De Matteis, M.C. *Donna nel Medioevo*, Bologna, 1989
- Duby, G. *Il modello cortese*, in: G.Duby-M.Perrot (a cura di Ch.Klapisch-Zuber) *Storia delle donne: il Medioevo*, Bari, 1995
- Fabio, F. *I rimatori della scuola siciliana*, Napoli, 1968
- Fiorino, A. *Metri e temi della scuola siciliana*, Napoli, 1969
- Fratta, A. *Le fonti provenzali dei poeti della scuola siciliana*, Firenze, 1996
- Mack Smith, D. *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Bari, 1970
- Natale, F. *Avviamento allo studio del Medioevo siciliano*, Firenze, 1959
- Pagani, W. *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, 1968
- Peri, I. *Villani e cavalieri nella Sicilia medievale*, Roma, 1993
- Tramontana, S. *Il regno di Sicilia: uomo e natura dall'XI al XIII sec.*, Torino, 1999



1300

DELLE CENTODUE STORIE NARRATE NEL DECAMERON, PRESSAPPOCO UN QUINTO COMPRENDE ALCUNI PROTAGONISTI¹ (IN CINQUE CASI ADDIRITTURA TUTTI²) CHE PORTANO SU DI SÉ IL SEGNO, PROBLEMATICO, DELL'ANONIMATO.

I protagonisti anonimi del Decameron: ragioni e motivi di una scelta narrativa

ISTVÁN VIG

CLI ANONIMI, O INNOMINATI DELL'OPERA BOCCACCIANA SONO COMPLESSIVAMENTE VENTINOVE, NESSUNO DEI QUALI INDICATO TRAMITE IL NOME DI BATTESIMO, IL PATRONIMICO O IL SOPRANNOOME, BENSÌ PER MEZZO DELLA PROFESSIONE³, DELLO STATO CIVILE⁴, DELLO STATO SOCIALE⁵, INFINE DI UNA QUALCHE CARATTERISTICA⁶ O DI UN TITOLO⁷. QUALE PUÒ ESSERE LA **RAGINE DI QUESTA SCELTA?**

La risposta alla nostra domanda viene data dal Boccaccio stesso nella terza novella della terza giornata, in cui per bocca di Panfilo ci informa che:

Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede, non sono ancora molti anni passati, fu una gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d'altezza d'animo e di sottili avvedimenti quanto alcun'altra dalla natura dotata, il cui nome, né ancora alcuno altro che alla presente novella appartenga, come che io gli sappia, non intendo di palesare, per ciò che ancora vivono di quegli che per questo si caricherebber di sdegno, dove di ciò sarebbe con risa da trapassare.⁸

È quindi l'autore, che sta dietro al narratore, a richiamare l'attenzione sulla notorietà dei suoi personaggi, alcuni dei quali ancora viventi: per evitare che la loro colpa si palesi e che per questo siano esposti a inopportune dicerie, il loro nome viene taciuto, anzi occultato *intenzionalmente*. La ragione dell'omissione dei nomi è pertanto una *discrezione manifesta*, che potrebbe anche

Collaboratore della Nuova Corvina fin dal primo numero, docente universitario, insegna croatica all'Istituto di Lingue Slave e Baltiche dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, dove tiene anche corsi di storia della lingua italiana. Tiene inoltre vari corsi di linguistica italiana alla Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si occupa di rapporti linguistici e letterari italo-croati, nonché di storia della lingua italiana.

considerarsi ultima ratio. Numerosi altri fattori ci inducono tuttavia a compiere ulteriori indagini, anziché accontentarci di tale constatazione.

La novella appena ricordata viene preceduta da sette unità narrative che hanno dei protagonisti anonimi. È poco probabile che la discrezione manifesta sopra ricordata abbia validità retroattiva, e che dunque il lettore possa estenderla anche alle novelle precedenti, già lette. La stessa considerazione deve valere anche, pur con qualche leggera differenza, per le storie che seguono questa terza novella della terza giornata. Nei casi delle protagoniste di avventure erotiche proibite dalla morale, e persino nel caso del marito di una di loro⁹, si potrebbe ancora presupporre, pur con le dovute riserve¹⁰, che la discrezione manifesta sia valida anche per loro ma, considerate da un lato la mancanza totale di allusioni a tale fatto da parte dell'autore, e d'altro canto la distribuzione alquanto diseguale di tali racconti all'interno dell'opera nel suo complesso, abbiamo seri dubbi circa l'efficacia e la validità di questa ipotesi. Inoltre, il valore della stessa ipotesi viene ulteriormente ridimensionato dal fatto che essa non può essere applicata ad altri sette protagonisti. Infine, siamo certi di poter affermare che la *discrezione manifesta e voluta* trova conferma solo nel caso dei tre protagonisti di una novella e non risulta applicabile, se non con grandi riserve e comunque solo in parte, agli altri protagonisti.

Si potrebbe naturalmente argomentare che la ragione dell'anonimato dei protagonisti sia condizionata dall'intento del Boccaccio che 1) vuole generalizzare, 2) è oculatamente cauto nei confronti dei personaggi ecclesiastici colpevoli e di facili costumi. Per quanto riguarda la prima ipotesi, potremmo rispondere che tutti i racconti trattano argomenti generali, come la fedeltà, lo spirito di sacrificio, il tradimento, l'astuzia, ecc., anche nelle novelle che hanno dei protagonisti individuati dalla presenza del nome. L'idea della generalizzazione può comunque trovare fondamento nel caso dell'abate di Cligni (I, 7 e X, 2) trattandosi di una autorità ecclesiastica notissima ed *impeccabile*, piuttosto che della persona che tale incarico ricopre storicamente. A proposito della seconda ipotesi, va notato che numerosi personaggi ecclesiastici, colpevoli e dissoluti, sono chiamati per nome da Boccaccio¹¹. Possiamo dunque concludere che la motivazione della cautela, allo stesso modo della generalizzazione, non regge: per una spiegazione che renda conto dell'anonimato di tutti i protagonisti il cui nome viene ommesso, dovremo prendere in considerazione altri fattori.

Il primo, di carattere generale, è individuabile nel fenomeno per cui il nome proprio di un protagonista conferisce un carattere individuale, un segno originale ad un'opera letteraria che, anziché avere una fisionomia generale e, per così dire, astratta, riceve in tal modo una connotazione individuale e particolare. Quanto al Boccaccio, è sufficiente citare un solo esempio: una delle fonti della terza novella della prima giornata¹² è un racconto, il LXXIII, del Novellino, che ha per protagonisti il Soldano ed un ricco giudeo. Il Certaldese, rielaborando la storia e fornendo di nome sia il Soldano (Saladino) che l'ebreo (Melchisedec), conferisce un carattere più individuale e concreto alla storia narrata.

Un altro fattore caratterizza in maniera ancora più concreta il Decameron: si tratta della *contemporaneizzazione*, procedimento caratteristico del Boccaccio, che consiste

nell'avvicinare nel tempo (e nello spazio) le storie narrate all'epoca dell'autore. La *contemporaneizzazione* si verifica anche nelle storie che si svolgono in un periodo anteriore a quello vissuto dall'autore. Tra i mezzi che consentono a questo fenomeno di avere luogo troviamo: 1) la presenza di persone fiorentine contemporanee o defunte da poco sia come protagonisti principali¹³ che in qualità di personaggi secondari¹⁴, oppure semplicemente oggetto di menzione¹⁵; 2) la rievocazione di città italiane e di parti, zone o quartieri di esse, dove alcune azioni hanno luogo; 3) l'inserimento nelle storie dei problemi e delle preoccupazioni tipiche della società del XIV secolo¹⁶.

Analizzate dal punto di vista delle fonti e della tipologia, le novelle che presentano protagonisti anonimi si dividono in tre gruppi: 1) novelle che hanno una sola fonte individuabile¹⁷; 2) novelle intessute di motivi provenienti da fonti diverse¹⁸; 3) novelle che hanno un'origine incerta¹⁹. Tutte le novelle hanno, tuttavia, una caratteristica comune: la storia di base, i motivi alla base della narrazione dovevano essere molto ben conosciuti all'epoca di Boccaccio.

Se consideriamo i racconti che precedono la terza novella della terza giornata, constatiamo che la prima storia (I,4) è un racconto oltremodo *credibile e probabile* su certi ecclesiastici che non riescono a rinunciare ai piaceri sessuali: tale credibilità e probabilità sono indipendenti da una filiazione dal Novellino o da altre storie²⁰. È invece assai più probabile che storie simili venissero bisbigliate o mormorate a Firenze, all'epoca in cui Boccaccio viveva. Né possiamo considerare casuale che la scena si svolga «... in Lunigiana, paese non molto da questo lontano...»: il fatto che siano omessi i nomi dei personaggi di una storia credibile e verosimile, e che il luogo dell'azione venga posto non molto distante dalla città del pubblico, creano la sensazione che Boccaccio volesse nascondere i nomi di persone note, viventi o da poco tempo scomparse, per evitare che le si potesse identificare. In altre parole, l'autore sta creando l'*apparenza della discrezione*. Prova indiretta ne è la seconda novella della nona giornata, in cui viene narrata, praticamente, la stessa storia, con protagonisti che hanno un nome (Isabetta, Usimbalda) e che vivono in un luogo un po' più distante (in Lombardia)²¹. L'*apparenza della discrezione* si avverte non solo nei racconti che precedono la terza novella della terza giornata, ma anche in quelli che la seguono (questo è particolarmente vero nel caso degli ecclesiastici colpevoli, in cui la storia risulta credibilissima). Aggiungeremo inoltre che – se escludiamo appunto la III, 3 – l'azione delle novelle si svolge in nove casi in Toscana²², in quattro casi in regioni limitrofe²³, cinque volte in città italiane²⁴, in due casi in Provenza ed in Francia²⁵ e solo una volta nella lontana Cipro²⁶. Quest'ultima, d'altronde, era nota all'opinione pubblica italiana dell'epoca, come la storia della gentildonna di Guascogna.

Al termine di quanto sinora affermato si potrebbe facilmente giungere alla conclusione che la ragione dell'anonimato dei protagonisti risieda nella *discrezione manifesta* e nella *discrezione apparente*. Ma si tratta di ragioni apparenti, che non lasciano intravedere quella reale: cosa aveva dovuto indurre il Boccaccio a non nominare determinati personaggi e a chiamarne per nome degli altri?²⁷ Sarebbe stato sufficiente operare con nomi fittizi per non rivelare la vera identità dei protagonisti. La vera

ragione della scelta dell'anonimato di alcuni personaggi va dunque cercata nella *contemporaneizzazione*, tanto ovvia nel Decameron, che si realizza mediante la citazione del nome di persone viventi o defunte solo da poco tempo, ma anche *in absentia*, proprio per mezzo dell'omissione del nome che, nonostante voglia nascondere qualcosa, ottiene lo stesso effetto del primo procedimento (tale procedimento è simile al concetto di *segno zero* utilizzato dalla linguistica).

L'uso di mezzi narrativi come la *contemporaneizzazione* e la *discrezione apparente* viene inoltre confermato dalla maniera che il Boccaccio ha di servirsi delle fonti e di rielaborarle. L'unico antecedente lontano della prima novella della sesta giornata è l'LXXXIX racconto del Novellino, in cui il protagonista è anonimo e viene ricordato come *uomo di corte*: la rielaborazione boccacciana fa dell'uomo di corte un cavaliere che continua a restare anonimo, ma assistiamo alla creazione di un'altra figura, più importante della prima, «*madonna Oretta (...) moglie di messer Geri Spina*». Si tratta di persone tratte dalla realtà storica: figlia del marchese Obizzo Malaspina e di Tobia Spinola, Oretta (Lauretta) è ricordata nel 1332 vedova di Geri Spina, che fu uno dei capi di parte guelfa a Firenze²⁸. Persino l'incipit del racconto suona in armonia con i canoni della contemporaneizzazione: «...egli non è ancora guarì che nella nostra città fu una gentile e costumata donna...»²⁹

Uno degli antecedenti dell'introduzione alla quarta giornata è costituito dal XIV racconto del Novellino, il cui protagonista è anonimo. Boccaccio, nell'interesse della contemporaneizzazione, gli darà il nome di Filippo Balducci: i Balducci erano una famiglia della piccola borghesia fiorentina, alcuni membri della quale erano agenti dei Bardi, proprio come i Boccacci.

Riassumendo e concludendo, possiamo affermare che l'anonimato dei protagonisti è una delle manifestazioni della contemporaneizzazione, intesa come artificio dell'autore. La contemporaneizzazione a livello dei nomi si realizza in due modi: 1) con la citazione del nome di persone contemporanee viventi o da poco scomparse, ma comunque note (in praesentia); 2) omettendo il nome dei personaggi (in absentia). L'intento e l'effetto sono identici, mentre diversi sono i mezzi.

1 I, 4, 5, 6, 7, 9; II, 2; III, 2, 3, 8; IV, 1, 9, 10; V, 10; VI, 1; VII, 2, 5; VIII, 2, 4; IX, 6; X, 2. Il Decameron, nonostante la comune accezione che ne fa raccolta di cento novelle, contiene in realtà centodue storie: nell'introduzione alla quarta giornata viene infatti narrata una novella «fuori serie», e la settima novella della prima giornata ha una struttura particolare, in cui uno dei protagonisti chiamato per nome, Bergamino, racconta una storia sull'abate di Cligni, che invece resta anonimo.

2 I, 4, 6, 9; III, 3; VII, 5

3 «un monaco giovane» in I, 4, «un frate minore» in I, 6, «un pallafreniere» in III, 2, «un religioso» in III, 3, «un mercatante ricco» in VII, 5, «un valente prete e gagliardo» in VIII, 2

4 «la donna» (del marchese) in I, 5, «una donna vedova» in II, 2, la moglie di Fernando in III, 8; il figlio di Filippo, intr. alla IV; la figlia di Tancredi, vedova del duca di Capova in IV, 1; la moglie di Guardastagno in IV, 9; la moglie di Mazzeo della Montagna in IV, 10; la moglie di Pietro di Vinicolo in V, 10; la moglie di un mercatante ricco in VII, 5; la moglie di «un buono uomo» in IX, 6

5 «una gentil donna di Guascogna» in I, 9; «una gentil donna» in III, 3; «uno dei cavalieri della brigata» in VI, 1; «un povero uomo» in VII, 2; «un buono uomo» in IX, 6

6 «un buono uomo» in I, 6; «uno assai valoroso uomo» in III, 3

- 7 «l'abate» in I, 4; «uno abate di Cligni» in I, 7; «il primo re di Cipri» in I, 9; «abate» in III, 8; «il proposto della chiesa» in VIII, 4; «l' abate di Cligni» in X, 2
- 8 Decameron I, 337
- 9 IV, 9; IV, 10; V, 10; VII, 5; IX, 6
- 10 Donne volubili sono chiamate per nome, per esempio nelle novelle I, 10 e VIII, 1.
- 11 Rustico in III, 10; Frate Alberto in IV, 2; Frate Cipolla in IV, 10; Frate Rinaldo in VII, 3; Isabetta, Usimbalda in IX, 2; Donno Gianni di Barolo in IX, 10
- 12 Branca 1960: I, 74, n.2; 75, n.2
- 13 Niccolò da Cignano in VIII, 10; Alessandro Agolanti in II, 3; Cesca da Celatico in VI, 8; Forese da Rabatta in VI, 5; Buffalmacco in VIII, 3, 6, 9; Frate Cipolla in VI, 10; Nonna de' Pulci in VI, 3; Alberto da Bologna in I, 10; Ricciardo Minutolo in III, 6; Mazzeo della Montagna in IV, 10
- 14 Pietro dello Canignano in VIII, 10; Alessandro Lamberto in II, 3; Buffalmacco in IX, 3, 5; Pietro di Fiorentino in IV, 6; Banna Orsini in VI, 3; Negro da Ponte Carraro in IV, 6
- 15 Coppo di Borghese Domenichi in V, 9; Ser Bonacci da Ginestreto in VIII, 2
- 16 Branca 1998: 24, 348-354
- 17 Novellino: I, 9 (Branca 1960: I, 109, n.1; Riesz 1988: 260); Introd. IV (Branca 1960: I, 452, n.2); IV, 1 (Riesz 1988: 283); Apuleio: V, 10 (Branca 1960: II, 105, n.2); VII, 2 (Branca 1960: II, 209, n.3)
- 18 I, 4, 5, 6 (Branca 1960: I, 79, n.1; I, 85 n.1; I, 91 n.1); II, 2 (Branca 1960: I, 135, n.1); III, 2, 8 (Branca 1960: I, 328, n.2; I, 404 n.1); IV, 1, 9, 10 (Branca 1960: I, 461, n.1; I, 549 n.1; I, 555 n.4); VII, 5 (Branca 1960: II, 233, n.1); VIII, 2, 4 (Branca 1960: II, 307, n.2; II, 332 n.1); IX, 6 (Branca 1960: II, 487, n.1); forse X, 2 (Branca 1960: II, 531, n.1)
- 19 I, 7; III, 3 (Branca 1960: I, 217, n.2; I, 336 n.1)
- 20 Branca 1960: I, 79, n.1
- 21 cfr. Branca 1960: I, 79, n.1
- 22 tre a Firenze: I, 6; Introd. alla IV; VI, 1; le altre: I, 4; III, 8; VIII, 2, 4; IX, 6; X, 2
- 23 Polesine: II, 2; Rimini: VII, 5; Perugia: V, 10; Pavia: III, 2
- 24 Salerno: IV, 1, 10; Napoli: VII, 2; Monferrato: VII, 5; Verona: I, 7. In quest'ultima la storia narrata dal protagonista Bergamino si svolge in Francia.
- 25 IV, 9; I, 7
- 26 I, 9
- 27 Cfr. la quarta novella della prima giornata e la seconda novella della nona giornata.
- 28 Branca 1960: I, 130, n.2; I, 133 n.6
- 29 Decameron I, 130
- 30 Branca 1960: I, 452, n.2
- 31 Branca 1960: I, 452, n.3
- 32 Branca 1960: I, 79, n.1
- 33 v. Riesz 1988: 262

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|------------------|------|---|
| Branca | 1960 | Note in Giovanni Boccaccio , <i>Decameron</i> , v. sotto |
| Branca | 1998 | Vittore Branca , <i>Boccaccio medievale e nuovi studi aul Decameron</i> , Firenze, Sansoni |
| Decameron | 1960 | Giovanni Boccaccio , <i>Decameron</i> . (a cura di Vittore Branca), Firenze, Le Monnier, I-II |
| Riesz | 1988 | Note in <i>Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen</i> . Italienisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von János Riesz, Stuttgart, Reclam. |

Dalla Terra al Purgatorio e ritorno: un omaggio decameroniano alla *Divina Commedia*

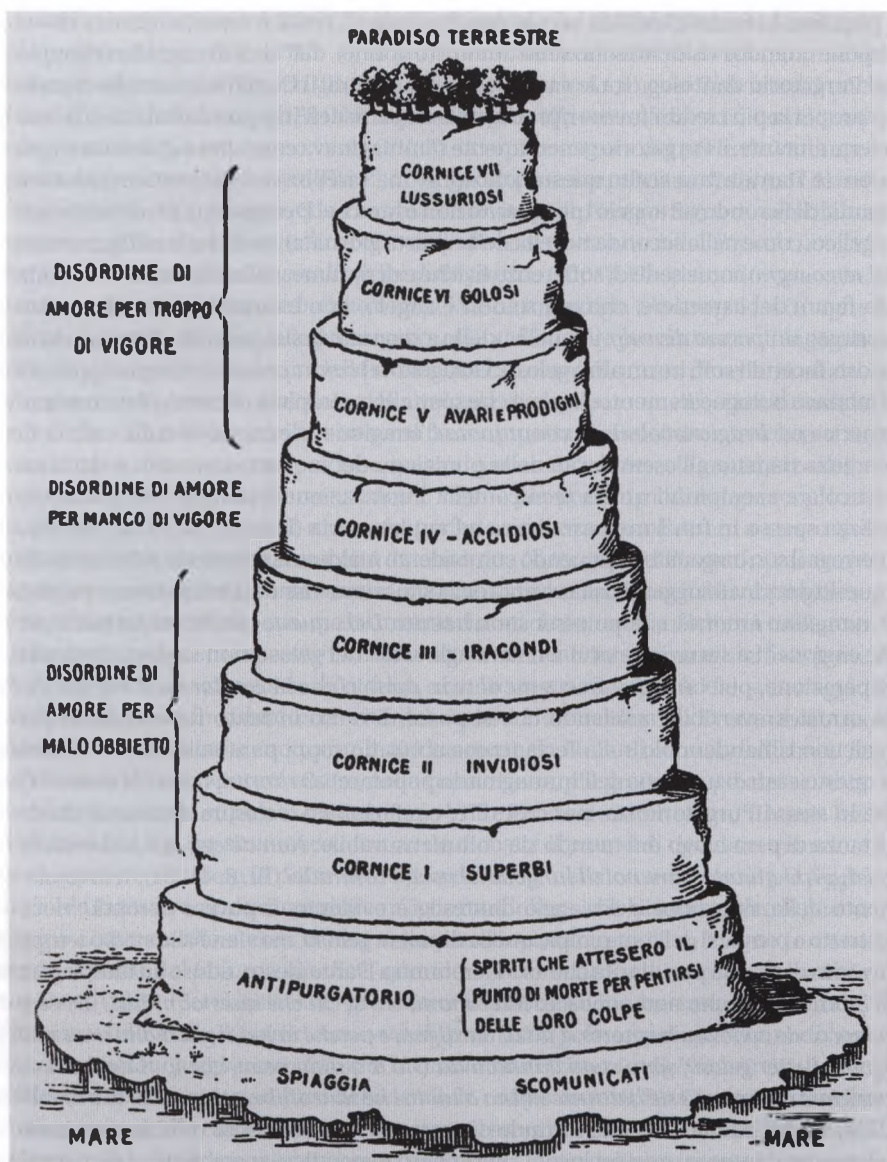
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

GLI ESPEDIENTI NARRATIVI DEL DECAMERON MIRANO SPESSO AL ROVESCIA-
MENTO DI SITUAZIONI DAL TRACCIATO APPARENTEMENTE LINEARE, DIREMMO
ANZI CHE UNA DELLE CARATTERISTICHE PIÙ ATTRAENTI DELLA *FICTION*
BOCCACCIANA SIA **PROPRIO** LA RICERCA DELL'EFFETTO A SORPRESA,
DELL'EVENTO RISOLUTORE CHE SPIAZZA IL LETTORE E LO PONE DI FRONTE
A **VERI E PROPRI** SALTI MORTALI DI LOGICA, DAI QUALI SPESSO ANCHE I PIÙ
raffinati critici vengono tratti in errore: pensiamo alla quarta
novella della prima giornata, ad esempio, assai poco chiosata
anche per la tradizionale diffidenza dei critici verso le unità del
Decameron che hanno una tematica dichiaratamente oscena,
di cui purtuttavia una magistrale lettura di Almansi riuscì a
cogliere l'intrinseca ed organica tematica del *voyeurismo*
dell'abate (Almansi: 136-141), fornendo una lettura che pure era
lì sotto gli occhi di tutti, ma che non sarebbe rientrata tra le analisi
possibili *a prima lettura*. Ed ecco, in affinità di tema (siamo di
nuovo nell'ambito della novellistica *fratesca* che non disdegna
gli accenni osceni), un'altra novella poco letta e poco interpretata,
l'ottava della terza giornata, che a somiglianza di altre (ad
esempio la meravigliosa *scatola cinese* di Bergamino-Primasso),
è scritta in chiave metanarrativa, celando a malapena un omaggio
a Dante, forse oggi più incisivo che quello stesso tributato dal
Boccaccio attraverso le sue *lecturae*, ed a Marco Polo, che viene
citato, ma solo indirettamente, essendo nella narrazione

Laureato in Filologia
e Storia dell'Europa
Orientale all'Istituto
Universitario
Orientale di Napoli,
tiene corsi di storia
della letteratura
italiana del Medioevo
e del Rinascimento
presso la Scuola
di Studi Superiori
Dániel Berzsenyi
di Szombathely.
Si interessa della
narrativa italiana
del Trecento e dei
problemi della
traduzione letteraria
tra Italia ed Ungheria.

numerosi i punti che ci ricordano quei sorprendenti due capitoli del *Milione* legati alla descrizione del Veglio della Montagna.

Ma procediamo con ordine: il primo riferimento, diretto anche se grottesco, è al Purgatorio dantesco, che viene utilizzato come sfondo dell'azione della novella, anche se si tratta di un *locus purgatorius* fittizio e visibile solo dalla prospettiva del *singolare* ingresso in esso. Esclusa la selva oscura, Boccaccio deve procurare una morte fittizia, collegando la vicenda della novella con quanto suggeriva il resoconto del viaggiatore veneziano sull'espedito usato dal Veglio per ottenere sicari fedelissimi e disposti all'estremo sacrificio: un *viaggetto nell'aldilà*, in ambedue i casi virtuale ed indotto dall'uso di sostanze stupefacenti (o, se vogliamo, da un *filtro*, topos della narrativa medievale!) che ha il compito di convincere gli animi e di predisporre le volontà. Il protagonista della novella, un non meglio identificato abate di Toscana, *ritrovata una polvere di meravigliosa virtù, la quale nelle parti di Levante avuta avea da un gran prencipe (il quale affermava quella solersi usare per lo Veglio della Montagna quando alcun voleva dormendo mandare nel suo Paradiso o trarlone (...) e di questa tanta presane che a far dormir tre giorni sufficiente fosse* (II, 8, 31) spedisce *apparentemente* l'ignaro Ferondo tra coloro che non sono più. Mentre però il viaggio propinato dal Veglio portava i giovani assassini in meravigliosi giardini dove tutto era concesso, dai piaceri della gola a quelli della carne, poiché *egli avea fatto fare tra due montagne in una valle lo più bello giardino e 'l più grande del mondo (...) quivi erano condotti: per tale veniva acqua e per tale mèle e per tale vino; quivi erano donzelli e donzelle, li più begli del mondo, che meglio sapeano cantare e sonare e ballare (...) perché Malcometto disse che chi andasse in paradiso, avrebbe di belle femine tante quanto volesse* (Marco Polo:cap.XLI); al povero Ferondo, vittima della finzione ultramondana dell'ingegnoso abate, altro non spetta che *una gran battitura* (III, 8, 38) al suo risveglio nel sotterraneo, *una tomba, nella quale alcun lume non si vedea e che per prigione de' monaci che fallissero era stata fatta* (III, 8, 35): spaventato dal buio e dalla voce ad arte resa orribile dal monaco bolognese complice dell'abate, Ferondo diviene, più per paura che per sete di conoscenza, curioso visitatore del Purgatorio suo malgrado! Non erano pochi gli esempi, che poi avrebbero costituito una solida base probante anche per la definitiva ammissione del Purgatorio tra i due regni dell'aldilà già esistenti al Concilio di Lione del 1274 (la genesi è mirabilmente raccontata da LE GOFF: cap. VIII e soprattutto:320-326), di visioni, sogni ed apparizioni avute in fin di vita, come anche esisteva tutta una tradizione che affermava la possibilità di scontare su questa terra la pena di chi fosse destinato al Purgatorio fino, talvolta, a comprovare la miracolosa risurrezione di chi poi ammetteva di aver visto *l'altro mondo*: certo, se da un lato sarebbe stato infamante ammettere di esser stati, seppur per poco tempo, ospiti di Satana, pure doveva apparire immodesto manifestare una ammissione, temporanea quanto si vuole, tra gli eletti del Paradiso; forse per questo motivo fantasie popolari e di uomini di chiesa si erano soffermate sulle risorse inattese del *regno intermedio*, che dottrinalmente rappresentava una possibilità di riscatto dal peccato, l'eventualità di poter guadagnare, con un po' di anticamera, la salvezza eterna, dopo la purgazione dai peccati ottenuta soprattutto per intercessione dei viventi, che avrebbero pregato o fatto pregare per l'anima del defunto (la suggestione è già fortissima nell'accorata preghiera che Agostino



Topografia del Purgatorio dantesco adottata dal Brunacci

rivolge a Dio dopo la morte dell'amata madre Monica). Dunque, subito dopo aver narrato la novella di Tedaldo (III,7) in cui la morte era fittizia in quanto notizia incontrollabile di una scomparsa, che viene poi smentita dall'apparizione dello scomparso, per la genesi dell'avventura di Ferondo, davanti all'estro boccacciano sono almeno due fonti (o suggestioni): la lunga lista delle *visioni* che sicuramente continuava

a popolare la fantasia del suo secolo con il crisma di verità o verosimiglianza che si impone quando i visionari sono santi uomini (o donne), dall'altro il magnifico esempio del Purgatorio dantesco. Tra le varie tradizioni, inoltre, il Certaldese avrebbe dovuto optare per la più credibilmente riproducibile da parte dell'ingegno dell'abate e del suo solerte aiutante: il Purgatorio generalmente s'immaginava custodito e *diretto* da angeli buoni (e Dante aveva scelto questa soluzione) ma sarebbe stato azzardato mettere a guardia di Ferondo un angelo (per quanto non è raro, nel Decameron, il travestimento angelico, come nella seconda novella della quarta giornata), così che la raffigurazione del *terzo regno* come sede di sofferenze fisiche e di fiamme, nel nostro caso si estende alla figura del carceriere, che pur se non è angelo, non è neanche diavolo, quanto piuttosto un *povero diavolo*, in quel budello a scontare la sua pena di aduttore di un geloso, facendo soffrire un altro geloso. La regola del *contrappasso* è dunque applicata al monaco bolognese, mentre la pena che spetta al malcapitato Ferondo è quantomai generica ed *irragionevolmente comminata* (l'irragionevolezza viene dalla caduta di coerenza rispetto all'esemplarità della punizione del monaco-custode). A darci un particolare esempio di quella tecnica della ironizzazione letteraria che Boccaccio utilizza spesso in funzione parodistica ed antiletteraria (Branca: 335–346) Ferondo interroga il suo bastonatore, ponendo con evidente maldestria ed indotto ridicolo dubbi e quesiti dottrinali suggeriti dalla vivezza della situazione vissuta: *Dunque son io morto?, O mangiano i morti?, e dopo esser stato battuto Deh, questo perché mi fai tu?, E per che cagione?* La situazione ormai chiara agli occhi del geloso non lo porta però alla disperazione, poiché arriva fino a mettere in dubbio che la *condanna* al Purgatorio sia ormai irreversibile, anelando che si possa di tanto in tanto far eccezione per qualcuno rimandandolo sulla Terra (come abbiamo sopra puntualizzato, si trattava in questo caso di un topos dell'immaginario popolare): *O ritornavi mai chi muore? O che lo stesso Purgatorio sia, per così dire, confezionato a misura d'uomo e che la distanza di esso luogo dal mondo sia commensurabile: Non c'è egli più persona che noi due?, O quanto siam noi di lungi dalle nostre contrade?* (III, 8, 41–61). Il rovesciamento della situazione del viaggio dantesco è evidente, il povero Ferondo viene costretto a purgarsi della sua colpa, quella di essere geloso, ma viene allo stesso tempo investito di alcune peculiarità che ascriveremmo a Dante stesso, aduso ad interrogare gli interlocutori che non conosce: *Ma dimmi, chi se' tu che questo mi fai?» Disse il monaco: «Io sono anche morto, e fui di Sardigna; e perché io lodai già molto a un mio signore l'esser geloso, sono stato dannato da Dio a questa pena, che io ti debba dare mangiare e bere e queste battiture infino a tanto che Idio dilibererà altro di te e di me»* (III, 8, 57–58) con le classiche formule di *presentazione* che tante volte incontriamo nel poema dantesco, non escluso il riferimento geografico-anagrafico tanto caro al sommo fiorentino; a differenza di Dante, che viene spesso invitato a trasmettere le richieste di preghiere ed intercessioni fatte dai purganti ai parenti ancora vivi (Manfredi, Belacqua, Buonconte di Montefeltro, Nino Visconti, etc.), il villano *dissipato* può constatare *de facto* l'efficacia delle messe e degli atti di devota intercessione che sulla terra si compiono per lui! Oltre le messe e le candele, il più piccante di questi segni dell'aiuto dei vivi è marcatamente boccacciano: dalla devozione della vedova nascerà, poco dopo il ritorno di Ferondo, quel figliuolo che l'abate *regala* al villano

durante la vacanza purgatoriale. Che sia l'intraprendenza di Don Felice nei confronti della moglie di Frate Puccio (III, 4), la particolare *ars maieutica* di Rustico monaco con l'aspirante eremita Alibech (III, 10), la metamorfosi in Arcangelo Gabriele di Frate Alberto (IV, 2), l'ostinatezza di Rinaldo nel dar seguito alla sua relazione con madonna Agnesa anche dopo aver preso i voti (VII, 3), la rapace astuzia del prete da Varlungo esperita da madonna Belcolore (VIII, 2), l'ingegnosa pretesa apuleiana di donno Gianni di Barletta (IX, 10), sempre questi rubizzi servitori di Nostro Signore sembrano rispondere al ritratto che apre l'ingresso dell'abate di questa novella, *il quale in ogni cosa era santissimo fuori che nell'opera delle femine* (III, 4)! Un clero, dunque, che quando non viene riprovato e *bacchettato* per la sua ingordigia e la sua golosità (come nella geniale sesta novella della prima giornata), si distingue per acutezza di ingegno nell'aprirsi la strada tra i piaceri della carne: i meccanismi di questa novella, in effetti, sono giustificati, come in altri casi, dalla volontà di eliminare quell'ostacolo sociale che è il vincolo matrimoniale, attraverso la scomparsa di Ferondo, marito, pur se soltanto momentaneamente, poiché appena si presenta l'inatteso, la gravidanza della donna, bisogna d'urgenza far resuscitare il villano per porre rimedio al guaio, prima che sia troppo tardi. Ad ogni modo, in perfetta coerenza con l'essenza stessa del Purgatorio, Ferondo sconta una pena determinata (il tempo del Purgatorio aveva la grande incognita di funzionare secondo un coefficiente inconoscibile tra preghiere d'intercessione e secoli di pena, ma numerose visioni ci testimoniano che un millennio di Purgatorio può essere spesso riscattato con un anno di intensa preghiera da parte dei vivi) e poi viene rispedito sulla terra, con lo stesso espediente del suo viaggio d'andata, diventando subito celebrità del contado, dimenticando la sua morbosa gelosia, ed infine accrescendo, con il suo racconto, la fama di santità dell'abate: la parodia dantesca non poteva essere, nella conclusione, più grottesca, poiché sembra alludere al contratto stipulato tra Bonifacio VIII e Guido da Montefeltro (Dante: Inf. XXVII 85–111)! Il papa simoniacò, che crede di avere il potere di decidere quando e per chi aprire e chiudere le porte del Regno dei Cieli, nel momento in cui patteggia con Guido lo assolve, onde carpirgli il consiglio fraudolento che gli farà vincere *la guerra presso a Laterano*: allo stesso modo, nella parodia decameroniana, l'abate toscano prende il posto del Sommo Giudice, quando afferma che *convien che egli vada in Purgatorio* (III, 8, 13) ed insiste nel presentare alla donna il futuro stato di vedova che le toccherà fino a che il marito *non sarà di questa sua gelosia gastigato*, quando *noi con certe orazioni pregheremo Idio che in questa vita il ritorni, e Egli il farà* (III, 8, 15). Se il lettore aveva potuto stupirsi della terribile confessione di Ser Ciappelletto nella prima novella del Decamerone, dove pure il confessore era *un frate antico di santa e di buona vita* (I, 1, 30), adesso gli sembrerà che Boccaccio stia deliberatamente passando il segno: a ricostruire la parabola della profanazione, ci sembra che questa novella, insieme alla già citata di Ciappelletto, a quella di Martellino (II, 1), alla conclusione dell'avventura di Masetto ortolano (III, 1) ed al travestimento di Frate Alberto (IV, 2) non solo rappresenti una maniera pregnante di rappresentare la crisi della spiritualità medievale che tocca da vicino i rappresentanti della chiesa, ma voglia indicare, nel contesto generale della struttura del Decamerone, una linea di lettura tipicamente dantesca; la corruzione della Curia romana, la vergogna della cattività avignonese, la

manipolazione sacrilega delle cose divine che sono parte integrante delle riflessioni della Commedia, in Boccaccio vengono illustrate sul piano terreno, umano, motivate più spesso dai desideri sessuali che da quel disegno grandioso e diabolico che Dante raffigura nel mostruoso carro apocalittico del XXXII canto del Purgatorio: incisiva la descrizione di Abraam giudeo, che riassume quanto visto presso la Curia romana in *niuna santità, niuna divozione, niuna buona opera o essempla di vita (...) ma lussuria, avarizia e gulosità, fraude, invidia e superbia e simili cose e piggiori ...* (I, 2, 24)! Come vediamo, Boccaccio non è nuovo a citazioni strutturali, visto che in questa enumerazione fa lampeggiare davanti al lettore le partizioni dell'Inferno o del Purgatorio piuttosto, quasi a preannunciarci che non saranno rari i richiami impliciti ed espliciti all'opera di Dante.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|------------|-------|--|
| Almansi | 1974 | Guido Almansi, <i>L'estetica dell'osceno</i> , Torino |
| Boccaccio | 19964 | Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i> (a cura di Vittore Branca), Torino |
| Branca | 1996 | Vittore Branca, <i>Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron</i> , Firenze |
| Dante | 1965 | Dante Alighieri, <i>Tutte le opere</i> (a cura di Fredi Chiappelli, edizione del Centenario), Milano |
| Le Goff | 1996 | Jacques Le Goff, <i>La nascita del Purgatorio</i> , Torino |
| Marco Polo | 1928 | Marco Polo, <i>Il Milione</i> , Firenze |

IL PRESENTE ANNO, CHE, INDIPENDENTEMENTE DALLE DISQUISIZIONI DEGLI STUDIOSI, L'OPINIONE COMUNE CONSIDERA QUALE IL PRIMO DEL NUOVO MILLENNIO, ATTINGE SIGNIFICATI E VALORI DALLE CELEBRAZIONI CHE LA CHIESA ROMANA HA PREVISTO PER SOLENNIZZARE L'ANNO GIUBILARE.

Il primo fu Bonifacio VIII

GIANCARLO COGOI

ITALIA DEI FEDELI E L'INTERA CATTOLICITÀ SONO INVITATE A RICONOSCERE NEL 2000 UNA SCADENZA SPECIALE, CHE TRAE IL SUO SIGNIFICATO ECCEZIONALE DAL FATTO CHE SI COMPIE COSÌ IL CICLO BIMILLENARIO INIZIATO CON LA NASCITA DI GESÙ CRISTO. PER QUANTO GLI UOMINI SIANO AVVEZZI DA TEMPO AD ATTRIBUIRE AI NUMERI FUNZIONI ESCLUSIVAMENTE STRUMENTALI, LA SENSIBILITÀ COLLETTIVA INDULGE VOLENTIERI AD AVVERTIRE NELL'AVVENTO DI un nuovo secolo, e ancor più di un nuovo millennio, l'eco e i segnali di una qualche presenza esterna e superiore. La Chiesa cattolica ha potuto così coniugare la propria dottrina di fede circa l'indizione dell'Anno Santo con i sentimenti di speranza con cui l'intera umanità si appresta a iniziare il millennio che viene. Secondo le parole del Papa, il *Giubileo 2000 sarà diverso da ogni altro e più grande*, perché esso permetterà alla Chiesa e agli uomini un rendiconto su duemila anni del loro passato e nel contempo fisserà i criteri per la formazione di una mentalità e di una condotta aperte sugli orizzonti del futuro.

In questi ultimi anni, che hanno preceduto le celebrazioni del *Giubileo 2000*, innumerevoli pubblicazioni hanno cercato di esaminare e commentare questo evento in tutte le sue componenti, e di esso è stato probabilmente detto tutto, fors'anche più del dovuto, per cui il presente lavoro si propone solo di sottolineare alcuni aspetti che riguardano il primo *Anno Santo* della Chiesa Romana, quello bandito settecento anni fa. Allora

Giancarlo Coghi, udinese, risiede da diversi anni in Ungheria. Insegna al dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen. Si occupa della storia e della cultura italiana.

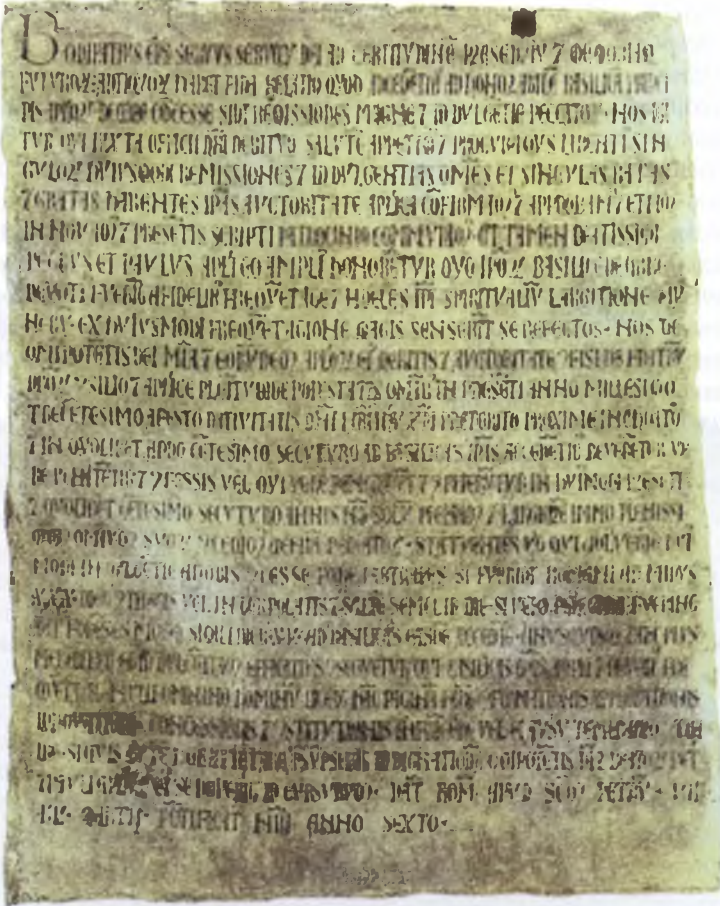


B. Bonfigli: *Bonifacio VIII (particolare)*
(Perugia – Galleria Nazionale)

l'avvenimento parve a certuni, senz'altro ai più, piuttosto occasionale o riconducibile al remoto modello dell'anno sabatico ebraico, invece esso si rivelò indovinato e foriero di una riuscita tanto duratura. Bonifacio VIII fu il primo di una lunga serie di pontefici a rendersi conto che il giubileo era insieme un'espressione di fede gradita al popolo e un'opportunità per affermare il pontificato come istituto supremo.¹

Tra le varie correnti storiografiche, permane da tempo il dibattito sulle motivazioni per cui fu ripristinata nel 1300 una pratica religiosa i cui dettami parevano dedotti dal libro veterotestamentario del *Levitico*. In questo testo, Dio aveva impartito a Mosè le direttive da seguire, se il popolo eletto voleva davvero conservare l'alleanza contratta con Jahve, ed aveva esposto le norme a cui attenersi nel dedicare al Signore l'anno che succede a sette volte sette anni, l'*Anno Santo*, l'anno del Giubileo.²

In realtà, come si vedrà meglio in seguito, il Giubileo del 1300 ebbe ben poco da spartire con quello descritto dalla *Bibbia*,³ al contrario, il punto di riferimento fu una tradizione di fede ancorata a credenze remote e rispolverata sull'urgenza delle attese manifestate dalla pietà popolare. In quell'inaspettata decisione del pontefice, non pochi storici, quelli meno inclini a rinvenirvi un'originale ispirazione di fede e una sincera esigenza di rinnovamento e di adesione agli ideali di purezza spirituale e di povertà materiale, tendono a enfatizzare, piuttosto, le opportunità di un apostolato spettacolare⁴ e quindi di sicura presa, che le celebrazioni giubilari offrivano alla Curia, nonché i robusti risvolti economici inerenti a una manifestazione della durata di un anno e capace di richiamare a Roma uno straordinario numero di fedeli. Si è scritto a questo proposito che il giubileo *convogliò ruscelli d'oro nelle casse degli osti, tavernieri, bottegai e maniscalchi... La più frequentata era la basilica di S. Pietro, dove due chierici*



*La bolla «Antiquorum Habet» con cui venne indetto il primo Giubileo
(Tavola scolpita e inserita presso la porta
Santa della Basilica di S.Pietro)*

rastrellavano monete dall'alba al tramonto: in tutto, cinquantamila fiorini d'oro, dei quali trentamila sulla tomba di S.Pietro, il resto su quella di Paolo.⁵

Secondo altri studiosi, invece, il papa colse l'occasione della scadenza secolare, e dei tredici secoli esatti che separavano allora la cristianità dalla nascita di Cristo, per riaffermare la funzione di giudice supremo, che il *Messia* aveva riconosciuto a Pietro e quindi ai suoi successori. La facoltà di bandire un *Anno Santo* equivalse, in quell'ottica, a un avallo della dottrina che riconosceva al pontefice la detenzione delle chiavi del *Regno dei cieli*, rafforzando, agli occhi dei semplici fedeli ma anche al cospetto delle istituzioni laiche, il concetto di un potere papale incommensurabilmente più forte di qualsiasi istituto politico civile gli si volesse contrapporre. *Con Bonifacio VIII (1294-1303) risorse ancora una volta il papa-re nel senso di*

*Innocenzo III, ... egli sancì in modo vincolante per la dottrina della Chiesa la supremazia del papato nella sua forma tradizionale.*⁶

Orbene, tralasciando illazioni e congetture, da certe cronache sappiamo che il provvedimento papale fu preso a seguito di un movimento popolare manifestatosi a proposito di una *generale Perdonanza*, della quale avrebbe beneficiato chi si fosse recato nella basilica di S. Pietro entro la mezzanotte del primo giorno di gennaio dell'anno 1300. Le dicerie dei credenti alludevano all'elargizione di un'indulgenza: chi parlava di uno sconto pari a cento anni e chi di una estinzione totale della pena comminata, e questo spiegava la gran folla accorsa alla basilica quella notte, nonché l'impaziente tensione di cui era animata la massa dei fedeli. Qui giova ricordare che la normativa che regolava la concessione delle indulgenze aveva subito una significativa revisione nel Duecento, non tanto dal punto di vista dottrinario, quanto sul piano pratico, con elargizioni e autorizzazioni straordinarie. Nel 1215, la *Costituzione 62* del Concilio Lateranense IV aveva tentato di fissare in disposizioni ufficiali il costume delle indulgenze, ma poi si erano susseguite le deroghe. In precedenza erano stati previsti speciali condoni in occasione della consacrazione di nuove chiese, di particolari pellegrinaggi o di eventi eccezionali, come le *crociate*. Si era poi esteso il beneficio anche al giorno della canonizzazione dei santi, grazie al quale, per esempio, nel 1225 furono concessi 20 giorni di indulgenza per la santificazione di S. Lorenzo arcivescovo di Dublino e nel 1232 di un anno per la beatificazione di S. Antonio da Padova. Nel 1235, anno della canonizzazione di S. Elisabetta d'Ungheria, lo sconto della pena salì a un anno e 40 giorni, e un tale periodo di condono venne in seguito accordato a chi visitasse almeno una delle quattro basiliche patriarcali. Nel 1289 venne inoltre riconosciuto uno statuto speciale alla basilica di S. Pietro, nella quale, una sola volta all'anno, si poteva lucrare un'indulgenza corrispondente a un periodo di 7 anni e 7 quarantene. Nel 1294, infine, Celestino aveva emanato la bolla *Inter sanctorum*, per proclamare che la *Perdonanza*, cioè un'indulgenza plenaria, si poteva guadagnare compiendo un pellegrinaggio nella chiesa di S. Maria di Collemaggio all'Aquila. Sul piano del mero diritto canonico non mancavano perciò al papa i riferimenti utili a provare la validità di un decreto di clemenza che contemplasse la remissione delle pene per un periodo indeterminato, accomunandola a dei gesti di ossequio nei confronti della Chiesa, quali potevano essere il pellegrinaggio a Roma e le ripetute visite alle basiliche della città.

Allorché, negli ultimi mesi del 1299, prese a diffondersi tra i fedeli la fiducia in un atto di remissione legato all'inizio del nuovo secolo, il papa mobilitò l'intera Curia, affinché si trovasse una formulazione giuridica per convalidare ufficialmente un gesto di misericordia così inusitato e impegnativo. In verità, le ricerche nell'*Archivio Papale* e nelle antiche memorie furono poco fortunate: non si trovò traccia di indulgenze secolari concesse dai precedenti pontefici. Il Caetani non era però personaggio da scoraggiarsi per così poco, una volta presa la risoluzione di assecondare la pressione popolare conferendo i crismi della canonicità al decreto vagheggiato dai devoti. Tant'è vero che, datata 22 febbraio 1300, chiusa da lacci rossi e suggellata con il marchio delle chiavi di S. Pietro impresso sul piombo, vide la luce la *Antiquorum habet*, cioè la bolla papale che bandiva il Giubileo e faceva coincidere la *vox populi* con la *vox*



Giotto: *Bonifacio VIII indice il primo Giubileo*
(S. Giovanni in Laterano)

dei. Un diretto testimone di quei fatti, il cardinale Jacopo Stefaneschi, nel suo *Centesimo seu Jubilaeo anno liber*, scrive che un incitamento pressoché decisivo a proclamare il tempo giubilare venne al papa dalla testimonianza di un pellegrino ultracentenario. Questi, in presenza del pontefice in persona, affermò che era venuto a Roma per ripetere il viaggio di suo padre, anch'egli pellegrino nella *Città Santa* cento anni addietro al fine di lucrare il condono straordinario previsto per il principio del secolo. Non ci fu dunque nessuna matrice ebraica nella nascita del primo Giubileo cristiano né, tantomeno, alcun premeditato progetto turistico.⁷ A contare furono, prima, la convenienza di non deludere tanti devoti, e poi, se mai, l'intuizione che quell'istintiva esternazione di fede poteva essere presentata come un ossequioso tributo collettivo alla potestà pontificia. A questo proposito, torna utile far notare



*Bonifacio VIII prigomiero ad anagni.
Miniatura da «Nuova Cronica» del Villani
(Biblioteca Vaticana)*

che il testo originario riportava la data del 16 febbraio e che la sede indicata era quella di S. Giovanni in Laterano. Bonifacio, però, a quel punto, dovette intravedere proprio il vantaggio che gli sarebbe derivato dal controllare il moto popolare, in maniera che esso desse l'estro per esibire la venerazione e il credito dovuti al *Vicario di Cristo* sulla Terra. La data divenne allora quella del 22 febbraio, giorno dedicato alla *Cattedra di Pietro*, e la sede fu quella della basilica di S. Pietro. Il *datum apud sanctum Petrum*

chiariva quindi, e neppur troppo velatamente, che era la figura di Pietro, vale a dire dei suoi successori, a esigere il massimo della devozione e della obbedienza, essendo il cardine su cui poggiavano l'autenticità, l'universalità e il perenne valore della dottrina cristiana. In effetti, da quel momento in poi, il primato di S.Giovanni in Laterano, considerata la madre di tutte le chiese, cominciò a declinare e gradualmente s'impose il concetto che identificava la Chiesa e il Papato con l'immagine di S.Pietro e della sua basilica.

La *Perdonanza* dispensata dal papa si chiamò *Centenario*, allo scopo di sottolineare il legame particolare che la Chiesa credeva di intravedere tra il ciclo del tempo e quello liturgico; inoltre, essa aveva valore retroattivo, dal momento che fissava nel 25 dicembre 1299 la data a partire dalla quale era possibile guadagnare l'indulgenza. Per dare credibilità al suo proclama, il pontefice non esitò a citare un'improbabile testimonianza, affermando, nella bolla d'indizione, che *Un documento degno di fede degli antichi riporta che a coloro che accedono all'onorabile basilica del Principe degli apostoli in Roma sono state concesse abbondanti remissioni ed indulgenze dei peccati*.⁸ Al papa interessava ancorare il credo popolare a un'iniziativa che procedesse dal riconoscimento dovuto al primato di Pietro, sia per troncane sul nascere eventuali critiche ed obiezioni alla scelta di far svolgere quelle celebrazioni straordinarie, sia per tenere sotto il suo controllo la gestione di questa esuberante dimostrazione della comunità religiosa cristiana. La preoccupazione che l'annuncio di concedere le indulgenze coincidesse con la dichiarazione della supremazia papale ben traspare anche altrove nel testo con il quale Bonifacio indisse il primo Anno Santo. Vi si può leggere, infatti, che ... *Pertanto Noi...secondo quanto spetta al nostro ministero... ritenendo giuste e ben accette tutte le siffatte indulgenze e remissioni, con autorità apostolica confermiamo, approviamo, rinnoviamo le stesse e, con il presente scritto, le ribadiamo*. E, ancora, che ... *Assolutamente a nessuna persona sia lecito togliere valore a questo scritto di nostra conferma, approvazione, rinnovamento, concessione e istituzione o ad esso opporsi con temerario ardimento. Se qualcuno però ardirà provarvi, sappia che incorrerà nello sdegno di Dio e dei beati Pietro e Paolo suoi apostoli*.⁹ Lo scenario prefigurato dal bando giubilare mostrava che i ruoli erano stati distribuiti in maniera inequivocabile e senza lasciare spazio ad eventuali autonome interpretazioni: da una parte vi erano Dio e gli apostoli, dall'altra l'umanità debole e peccatrice; da unico tramite di contatto, dispensatore autorizzato della misericordia divina mediante, per esempio, le iniziative giubilari, fungeva il papa, erede diretto di quel Pietro su cui Cristo aveva fondato la sua Chiesa. A scanso di equivoci circa il significato del suo operato, nello stesso giorno della *Antiquorum habet*, il papa emetteva un'altra bolla, la *Nuper per alias*, nella quale specificava chi dovesse considerarsi escluso dai benefici dell'indulgenza. Inutile dire che a questo punto andava persa ogni traccia, se pur vi era stata, della tradizione ebraica giubilare di condono, clemenza e tolleranza, laddove ne usciva accentuato il carattere strumentale delle indulgenze ai fini di una visione teocratica della società. Chi commerciava con i Saraceni, i Siciliani, Federico d'Aragona, i Colonna e *tutti i singoli e pubblici nemici e ribelli presenti e futuri della Chiesa* non erano ammessi a lucrare il perdono papale: la loro indegnità era il risultato di comportamenti contrari ai precetti della Sede Apostolica.

A suffragare l'opinione che il Giubileo fosse stato ideato, in primo luogo, per puntellare un prestigio papale sempre più alle prese con gli attacchi mossigli dalle istituzioni civili, sta la valutazione che si può dare della personalità di Bonifacio VII. Benedetto Caetani aveva scelto l'appellativo di Bonifacio VIII il 24 dicembre 1294, al termine di un conclave durato appena un giorno, con il consenso degli oltre due terzi del collegio cardinalizio. Egli, in verità, era arrivato al soglio pontificio in maniera un poco fortunosa e molto discutibile, giovandosi certo della mancanza di scrupoli che lo contraddistinguerà anche in seguito. Il suo predecessore, l'ex eremita Pietro Angeleri da Morrone, papa col nome di Celestino V, era stato indotto, vuoi per la natura schiva e meditabonda, vuoi per il radicato convincimento di non essere forte a sufficienza per fronteggiare le contemporanee pressioni degli Angioini, degli Aragonesi, del patriato romano e degli Asburgo, a alimentare nel suo animo l'idea dell'abdicazione, come tre soli pontefici avevano fatto prima di lui. Timoroso, tuttavia, che dal punto di vista giuridico potesse esservi qualche norma contraria a questa sua intenzione, si era rivolto a un esperto di diritto canonico, che altri non era se non il cardinale Benedetto Caetani. Questi, che fu praticamente il primo ad essere informato dei progetti di Celestino V, prodigò subito le sue energie al fine di conseguire un doppio scopo: da un lato mostrare al papa che nessuna clausola avrebbe potuto intralciare il suo desiderio, premendo anzi affinché si rin vigorisse in lui l'impressione della giustezza della sua scelta, dall'altro porre le premesse per il successo della propria candidatura nel conclave che avrebbe fatto seguito all'allontanamento di Celestino V. Ecco allora che fu lo stesso Caetani a dare una formulazione rispondente a tutti i crismi della legalità a due documenti: una *bolla*, con la quale l'abdicazione era autorizzata nei casi in cui il papa fosse in grado di esibire gravi motivi a giustificazione, e una speciale *formula*, con la lettura della quale il pontefice rendeva *ipso facto* manifesta e irrevocabile, nonché giuridicamente inattaccabile, la sua abdicazione. Come si è detto, una decina di giorni dopo, Roma scendeva in piazza per festeggiare l'elezione di Bonifacio VIII, pronto a chiarire subito, e proprio nei confronti dell'Angeleri, come egli non si sentisse per nulla intimorito dei carichi di responsabilità e decisione che gravavano sul Vicario di Cristo. Il Caetani, per cautelarsi di fronte alle eventuali mire di rivincita dei nostalgici di Celestino V, fece arrestare l'Angeleri mentre questi era in viaggio verso l'Oriente, dove contava di sottrarsi alle manipolazioni di avversari e amici. Rinchiuso prima a Capua, dopo ad Anagni, nella residenza personale del Caetani, infine nella rocca di Fumone, sopra Ferentino, Celestino V non resse a tante vicissitudini e morì il 19 maggio del 1296. Le dicerie del tempo, condivise in parte da una certa storiografia, volevano che Bonifacio non fosse del tutto estraneo a questo repentino decesso, ma a documentazione di ciò non vi sono ragioni di sostegno ostensibili.

Quali che fossero le cause che portarono alla repentina scomparsa di Celestino V, l'episodio testimonia comunque l'estrema decisione di Bonifacio VIII, uomo certo convinto di essere stato destinato a una missione decisiva per l'avvenire della Chiesa. Nato nel 1235 ad Anagni, egli, del resto, tra i suoi avi vantava anche un papa, Gelasio II, pontefice dal 1118 al 1119. Conquistatasi una certa fama come studioso di diritto, grazie agli studi perfezionati a Todi e a Bologna, aveva percorso rapidamente tutti i

gradini della gerarchia ecclesiastica, giungendo al cardinalato nel 1287. Susseguentemente alla sua elezione a papa, egli aveva dovuto affrontare l'ostilità dei cardinali Giacomo e Pietro Colonna, che gli si opposero negandogli l'obbedienza. Con l'impegnosa risolutezza che lo caratterizzava, il papa non esitò a privare i due ribelli della dignità cardinalizia, mandando inoltre le sue guardie a radere al suolo la roccaforte dei Colonna a Palestrina. Era una dimostrazione di come egli tenesse per metodo il dare soluzione perentoria e definitiva ai problemi che gli si paravano davanti. Con egual impeto si mise poi a svolgere il compito, considerato da lui primario, di inculcare nella mentalità comune il principio del potere teocratico papale universale e insindacabile: intermediario tra Dio e l'uomo, il vescovo di Roma disponeva della competenza ultima su qualsiasi aspetto della vita, e le decisioni che a lui piaceva di ricavare dalle sue valutazioni diventavano vincolanti per chiunque, fosse semplice cittadino o anche imperatore.¹⁰ Secondo Bonifacio VIII, la sfera del potere ecclesiastico doveva dilatarsi fino ad assorbire quella del temporale dei principi: la sovranità papale non poteva conoscere limiti, ma era «*plenitudo potestatis*» per origine divina.

Si può dire che tutti gli studiosi siano concordi nel porre sotto luce negativa l'impegno dottrinale profuso dal Caetani, per restituire al papato un primato che la contingenza storica denunciava invece in fase di irreversibile decadimento. A noi, in questa sede, pare invece di dover rimarcare che Bonifacio si impegnò piuttosto affinché al ministero papale fossero riservati gli onori e la riverenza dovuti.¹¹ Sul piano pratico egli lo esercitò in maniera magari indegna e fallace, ma mai venne a mancare in lui la consapevolezza che, appunto perché la contingenza storica era poco propizia, toccava al pontefice peritarsi di salvaguardare con ogni mezzo al suo ufficio l'autorità, la reputazione e le prerogative. Le testimonianze ci informano che non lasciava trascurata nessuna occasione per ribadire l'eccezionale credito che pretendeva venisse tributato alla carica pontificia, talché si era addirittura spinto, una volta, a proclamare davanti ai legati imperiali austriaci la propria supremazia con le parole: *Ego sum Caesar, ego sum imperator*. L'episodio spiega anche perché alcuni diplomatici fiamminghi lo abbiano definito *Judex omnium, tam in spiritualibus quam in temporalibus*, certi di aver trovato i termini che il papa avrebbe adoperato per descrivere se stesso.

Sulla scorta di quanto appena detto, si può ritenere a ragione che le manifestazioni liturgiche connesse all'anno giubilare rappresentassero, agli occhi del papa, un'allettante opportunità per sciorinare i lustri di una pompa inneggiante alla maestà del successore di Pietro. La Chiesa era al tempo reduce da varie vicissitudini, e tempi ancor più gravosi si stavano preparando per essa. La lunga contesa con gli Svevi, il monopolio culturale minacciato da istituti universitari sempre più refrattari a conformarsi alle direttive dei sovrintendenti religiosi, il successo degli Ordini mendicanti di un messaggio evangelico che suonava critico verso il comportamento della maggioranza dei prelati, l'irrisolta questione della sovrapposizione tra potere temporale e potere spirituale, la minaccia, forse non ancora pienamente avvertita ma incombente, che la lotta condotta contro l'Impero avesse favorito il successo di Stati nazionali più agguerriti¹² e determinati nel contendere al clero autorità e

privilegi: erano questi i lineamenti più marcati di un quadro storico che denunciava il declino della Chiesa e fungeva da presagio della prigionia dello stesso Bonifacio ad Anagni, della cattività avignonese, dello scisma, dello sconcertante futuro immeschinito nelle contese di papi e antipapi.

Forti del senno di poi, che è pur sempre lo strumento che meglio giova alle argomentazioni degli storici, possiamo pertanto argomentare che, mentre il pontefice si proponeva di arginare il declino della Chiesa pretendendo la sottomissione del mondo laico a quello religioso, l'organizzazione dell'anno giubilare gli sia apparsa, e giustamente, di grande utilità. Il Giubileo dava enfasi al mistero della nascita di Cristo e prometteva l'indulgenza plenaria ogni cento anni: era una sorta di assoggettamento del tempo civile a quello religioso. Le magnificenze rituali del Giubileo consentivano di educare alla venerazione intere moltitudini, mentre il fascino del *romeo* seduceva eminenti personalità del mondo culturale e politico. Ancora, il Giubileo portava a maturazione il processo per cui Roma, sia pure in concorrenza con altri luoghi di culto dell'Occidente, aveva concentrato su di sé la pratica devozionale del pellegrinaggio, prendendo il posto delle ormai impraticabili località della Terrasanta. A Roma si custodivano le spoglie di Pietro e qui risiedeva il suo successore: la città divenne in tal modo il centro della fede itinerante. Bandendo il Giubileo, insomma, il papa diede soddisfazione alle attese mistico-escatologiche della sensibilità popolare e nel contempo accentrò nelle mani del papa il controllo della cristianità.

Condannato dalla tetragona morale dantesca all'Inferno dei simoniaci, Bonifacio VIII resta nella storia della Chiesa l'iniziatore di una tradizione liturgica che proprio mentre scriviamo celebra forse i suoi maggiori fasti: *Il giubileo romano del 1300 rappresentò l'inizio e il modello dei giubilei che seguirono più tardi... rivelando una continuità e vitalità che hanno sempre confermato l'attualità della veneranda istituzione.*¹³

1 Nella storia della Chiesa si sono tenuti, compreso quello del 2000, 26 Giubilei ordinari e oltre un centinaio di Giubilei straordinari.

2 Va peraltro segnalato che nella *bolla* con cui fu bandito non figurava il termine *giubileo*, né esso comparve in quella con cui fu indetto quello successivo, nel 1350.

3 Non tutti sono però di questo parere; si veda, ad esempio, S.Quinzio, *Prefazione*, in AA.VV., *Il Giubileo: storia e pratiche*, Firenze 1995, p.7-11

4 Sulla megalomania di Bonifacio VIII la valutazione storica ha talvolta il sapore di una sentenza. Cfr. C.Rendina, *I Papi. Storia e segreti*, Roma 1993, p.420: *Questa sua mania di grandezza è confermata anche dal suo mecenatismo: dietro la fondazione dell'università della Sapienza a Roma, e del duomo di Orvieto e Perugia, affiora una follia «cesarea» che si concretizzò in una narcisistica idolatria.*

5 C.Marchi, *Grandi peccatori Grandi cattedrali*, Milano 1987, p.173-74

6 K. A. Fink, *Chiesa e papato nel Medioevo*, Bologna 1998, p.63

7 Gli storici hanno ridimensionato la portata economica del primo Giubileo, vanificando le accuse rivolte a questo riguardo a Bonifacio VIII. Cfr. A.Paita, *La vita quotidiana a Roma negli anni santi*, Milano 1999, p.63: *Se si tiene conto che nell'anno finanziario la Camera apostolica registra uscite per oltre centomila fiorini, il successo del giubileo, almeno sul piano economico, non fu gran cosa.*

8 AA.VV. *Anno santo La storia dei giubilei*, Milano 1999, p.35

9 *ibidem*

10 Cfr. P.Brezzi, *Storia degli anni santi*, Milano 1997, p.20: *Bonifacio indicò con il giubileo che soltanto il clero ha la potestà di amministrare il patrimonio di grazie cristiano e che vi è una sfera d'azione nella quale nessun altro potere può intervenire.*

11 Emblematico, in questo senso, ci pare l'atteggiamento del papa, che vuole impresse sulla pietra le parole dell'*Antiquorum habet*, ma si assenta personalmente da Roma nel periodo da Pasqua a autunno inoltrato di quello stesso *Anno santo*.

12 Cfr. M.Marocchi, *I giubilei. Origini e prospettive*, Cinisello Balsamo 1997, p.35

13 M.Baldini, *Pensieri sull'anno santo*, Milano 1995, p.11

1400

IL PROFESSOR CARLO PEDRETTI, DIRETTORE DEL CENTRO HAMMER PER GLI STUDI SU LEONARDO E UNO DEI PIÙ GRANDI STUDIOSI DELL'ARTISTA, DICE ESPLICITAMENTE E CON MOLTA UMILTÀ «UNA COSA È CERTA, IO NON CONOSCO PER NULLA LA GIOCONDA, È UN PROBLEMA CHE È RIMASTO CON ME COME UN'OSSESSIONE DA QUANDO HO INCOMINCIATO A STUDIARE LEONARDO».

L'assenza di Dio nella Gioconda

GIANNI GISMONDI

SU QUESTO QUADRO SI È SCRITTO DI TUTTO, DALLE STORIE PIÙ BIZZARRE A QUELLE PIÙ SERIE, FIUMI DI INCHIOSTRO SONO STATI SPESI PER CERCARE DI SPIEGARE CON PERTINENZA IL SIGNIFICATO PROFONDO DI QUEST'OPERA ENIGMATICA. INIZIANDO DAL XIX SECOLO LA LETTERATURA ARTISTICA SI È SBIZZARRITA IN OGNI DIREZIONE, QUALCUNO HA Affermato CHE SI TRATTA DI UNA DONNA INCINTA, ALTRI HANNO DETTO CHE SI TRATTA dell'uomo nel suo ambiente naturale, nel quale è inserito dall'artista in modo armonico, senza attriti, e senza rigetto; è stato detto anche che si tratta di un uomo, forse di Leonardo stesso in versione femminile. Inoltre il quadro nel corso della storia è stato, da un lato, mitizzato fino a sfiorare l'idolatria, e dall'altro è stato dissacrato, soprattutto dai dadaisti e dai surrealisti. Il Vasari fu il primo a parlarne sostenendo che si trattava di «monna Lisa» moglie di Francesco del Giocondo, e da qui deriva il titolo improprio *La Gioconda*. La donna è rappresentata in primo piano, vestita e truccata secondo la moda dell'epoca, tipica è l'assenza delle sopracciglia, che tra il Quattrocento e il Cinquecento era un elemento importante nel trucco femminile insieme ai capelli rasati sulla fronte, per rendere quest'ultima più alta e spaziosa.

Nonostante la testimonianza del Vasari, che comunque non aveva mai visto il quadro direttamente, resta il problema dell'identificazione del personaggio. Chi è realmente questa

Laureato in storia dell'arte alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, ha insegnato storia e filosofia nel liceo linguistico Enrico Medi di Sora (FR). Attualmente insegna storia dell'arte presso il dipartimento di italianistica dell'Università degli Studi di Pécs e al Liceo Szent Laszlo di Budapest. Ha pubblicato un libro di racconti a carattere popolare, collabora attivamente con articoli di argomento culturale al mensile bilingue Italia, a Nuova Corvina, e infine ha lavorato come lettore presso la Casa Editrice Lexica di Székesfehérvár.

donna, e che significato ha il paesaggio retrostante? Perché Leonardo una volta terminato il quadro non lo consegna alla committente? E inoltre perché monna Lisa non si fa ritrarre nel suo ambiente domestico per mettere in evidenza il proprio status sociale come era in uso all'epoca? E per finire, perché Leonardo lo porta con sé in Francia come se fosse una reliquia sacra, e vi continua a trasferire sopra tutte le sue esperienze? Dice ancora Pedretti «*Per Leonardo è un quadro che rappresenta una continua riflessione, è come se lui trasferisse il risultato delle sue ricerche scientifiche e artistiche in un quadro. È come un libro che l'artista continua a scrivere.*»

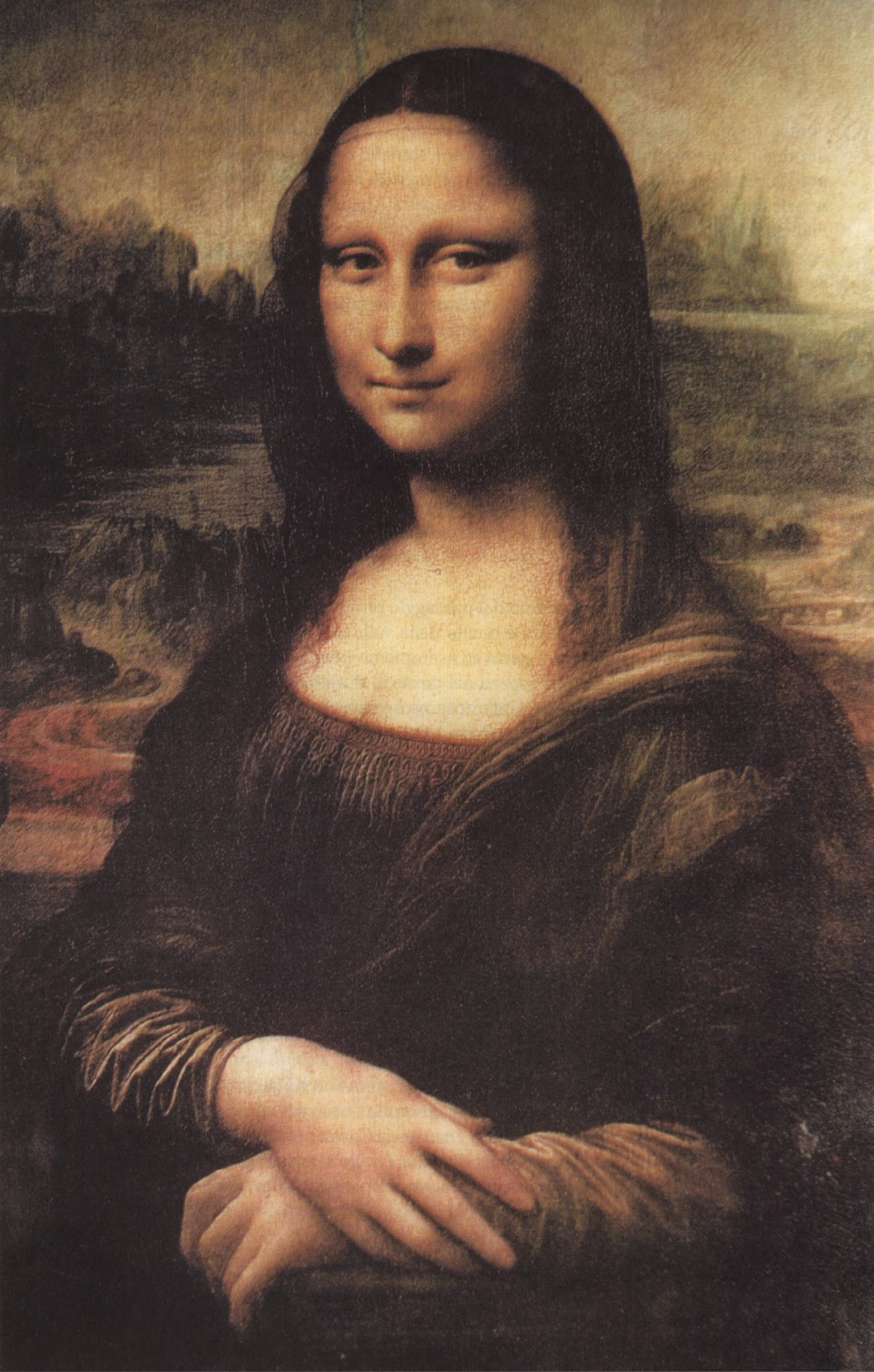
Leonardo, nonostante avesse dimestichezza anche con la scrittura riempiendo pagine e pagine di appunti relativi alle sperimentazioni che ogni giorno andava facendo, per le sue convinzioni più profonde e per esprimere la sua concezione del mondo, preferisce ricorrere al linguaggio a lui più congeniale, la pittura appunto, che consente l'utilizzo di un idioma codificato e quindi accessibile a pochi. Se *Monna Lisa* non è un semplice ritratto di donna ma rappresenta qualcos'altro di più importante che a Leonardo preme far venir fuori, allora potrebbe trovare giustificazione il ricorso a un linguaggio velato atto a consentire un riparo dagli strali dell'istituzione ecclesiastica, sempre attenta, anche in clima rinascimentale, affinché non si scadesse nell'eresia o, ancora peggio, nella messa in discussione di vecchie teorie o sistemi, oppure dogmi religiosi.

Nell'analisi del quadro partiamo dal paesaggio retrostante.

Secondo un'ipotesi l'ambiente è quello della valle dell'Arno nei dintorni di Arezzo, e a suffragare questa tesi si porta ad esempio un ponte a più arcate in stile romanico identificato secondo gli esperti nel ponte di Buriano. Superato il ponte, proseguendo sempre sulla via Cassia, incontriamo un paesaggio fantastico di rocce argillose erose dai venti e dalle acque, dette i Calanghi. Con il computer è stato ricostruito l'angolo di prospettiva per capire il punto esatto di osservazione di Leonardo, pare che corrispondesse al borgo di Quarata che forniva un punto di vista rialzato.

È vero, osservando il quadro e mettendolo a confronto con il paesaggio naturale appena descritto, emergono forti analogie, ma questo non ci dice niente. È probabile che l'artista si sia ispirato al paesaggio reale che si trova nella valle dell'Arno, con i Calanghi e il ponte, ma il quadro ce lo rende profondamente diverso: le rocce corrose, sullo sfondo, sono di un colore quasi metallico e sembrano emergere dall'acqua, e un'atmosfera densa e vaporosa le avvolge sfumandole e facendone perdere i contorni, quasi a volerle fondere con il cielo sovrastante. Queste rocce non sembrano il frutto dell'esperienza sensibile, non sono un paesaggio veduto e reale, ma sembrano rocce primordiali, di un mondo appena nato, emerso dalle tenebre della nebbia chissà per quale oscuro cataclisma.

È un mondo ancora caldo, l'aspetto delle rocce, come ho già detto è metallico, così come è metallico il cielo, e i vapori sembrano piuttosto i gas sprigionati dalla terra nell'aria: è l'universo che si sta facendo. La materia è presente al suo stato solido, liquido e gassoso, così come vi sono il fuoco, l'acqua, l'aria e la terra. È la natura colta e rappresentata nel suo ciclico trapasso fisiologico. La natura ai suoi albori, quindi già in trasformazione.



A un livello intermedio tra il primo piano e lo sfondo il paesaggio incomincia a mutare, si passa dal colore metallico degli elementi in profondità a un colore più aderente alla realtà naturale. Dunque la natura incomincia ad assumere una fisionomia diversa, più vicina a come siamo abituati a vederla, anche se non del tutto veritiera. I meandri di un fiume di colore rosso, forse di lava vulcanica, si snodano sulla destra della figura femminile in primo piano, si tratta di un'altra manifestazione della *natura naturans*.

Il colore è mutato perché tra lo sfondo e il livello intermedio del quadro vi intercorre un arco di tempo molto lungo che ha plasmato e modificato il mondo, rendendolo vivibile, anche se non vediamo direttamente la vita attraverso la fauna, vediamo comunque il prodotto dell'attività dell'intelligenza umana, cioè un ponte, che non è soltanto quello di Buriano.

In ogni epoca storica il ponte è stato sempre l'elemento di collegamento tra una sponda e l'altra, ma nel quadro assume tutta una simbologia particolare: esso può rappresentare la continuità tra un passato lontano e un passato più vicino. Stranamente l'architettura si erge proprio dove il paesaggio muta, e non è casuale. E allora, cosa vuole significare? Sicuramente rappresenta il collegamento tra due ere, una antica e una meno antica, e queste due ere non sono separate, non c'è una cesura netta, bensì c'è continuità, e questa continuità è rappresentata dal ponte appunto.

Andando avanti nell'analisi è possibile individuare un secondo significato collegato al primo in maniera strettissima: il ponte è un prodotto dell'ingegneria, e quindi il risultato di un'attività umana, sia intellettuale che manuale, e sta a testimoniare che a un certo punto del quadro compare un essere intelligente che è l'uomo, capace di costruire e di edificare. Quindi in via ipotetica possiamo affermare che il ponte ha un duplice significato, e che i due aspetti sono in sé correlati:

1) Testimonia la presenza di un essere intelligente capace di eseguire operazioni culturali che in questo caso sono espresse nella realizzazione del ponte, e allo stesso tempo, attraverso l'opera di ingegneria, dà testimonianza di sé sulla terra, ma non collocato ai primordi, come vorrebbe la tradizione biblica, bensì solo a un certo punto del processo evolutivo del pianeta.

2) È un elemento di collegamento tra un'era e un'altra, tra loro non disgiunte, in quanto un periodo successivo presuppone uno precedente, diversi quindi, ma collegati e uniti. Il secondo periodo con la sua presenza umana ha ragione di esistere solo perché c'è stato quello precedente. Pertanto l'uomo con la sua intelligenza ha radici altrove, è il frutto di un processo temporale lungo.

In primissimo piano la figura umana, presentata nella sua componente femminile secondo i canoni estetici della sua epoca: la donna dunque, nella suprema bellezza e dolcezza formale, chiusa nel suo sorriso enigmatico che sembra volerci invitare a scoprire il significato del quadro. Per dare una lettura dell'opera e tentare una identificazione della figura in primo piano bisogna partire da lontano e ricostruire la cronostoria presente nel quadro.

L'inizio è rappresentato dalle montagne metalliche e l'approdo dalla Gioconda, mentre il lungo cammino temporale ed evolutivo è rappresentato dallo spazio intercorrente tra primo piano e sfondo. Quindi la figura umana in tutta la sua bellezza è

lo stadio ultimo di una lunga evoluzione operata dalla natura nella natura, con il suo ultimo risultato di bellezza, e di intelligenza per antonomasia. Come per il paesaggio, è probabile che lo spunto l'artista l'abbia avuto da una persona reale della quale ha fatto il ritratto. La figura è seduta a ridosso di un loggiato, e si intravedono anche un parapetto e due colonne laterali di cui spuntano soltanto le basi: questi elementi da soli non sono sufficienti a descrivere l'ambiente che rende lo status sociale della gentil donna, come era usuale all'epoca.

In definitiva il quadro è privo di un ambiente architettonico domestico vero e proprio che avrebbe potuto far pensare a un ritratto fatto su commissione. Inoltre, a suffragare questa ipotesi, si può addurre anche il fatto che un qualsiasi committente dell'epoca non avrebbe certo gradito un paesaggio del genere che avrebbe avuto ben scarso significato, ammesso che fosse piaciuto.

La donna potrebbe essere realmente monna Lisa, ma con un significato diverso, cioè quello traslato che Leonardo gli ha conferito. Può anche darsi che il quadro non fosse stato eseguito su commissione come viene fatto intendere di solito dagli storici dell'arte, invece è più probabile che l'artista abbia chiesto a monna Lisa di posare per lui. Anche se non era usuale, ciò non è comunque da escludere.

E infine Leonardo si reca in Francia da dove non farà più ritorno, e il quadro lo porta con sé, non riesce a separarsene, e vi continua a lavorare sopra, lo ritocca in continuazione. Se si fosse trattato di un quadro ordinato su commissione, una volta eseguito il lavoro, l'artista avrebbe dovuto consegnarlo al committente, invece così non fu, perché, forse, non esisteva nessun committente. Si potrebbe azzardare un'altra ipotesi, cioè un rifiuto del quadro da parte di monna Lisa. Ma perché mai avrebbe dovuto rifiutarlo quando era il committente stesso a dirigere l'artista su come e dove voleva essere rappresentato? Chi posa per un quadro in un periodo abbastanza lungo ha il tempo per guidare l'esecutore su come si vuole e dove si vuole ritrarre. E perché mai, poi, Leonardo avrebbe dovuto portare con sé in Francia un quadro rifiutato e mai consegnato?

La Gioconda è un'opera che l'artista tratta in maniera diversa rispetto a tutte le altre, ha con lei un rapporto quasi morboso, non riesce a staccarsene e, come ho già detto, continua a ritoccarla, a rifinirla, a modificarla. Perché da parte sua tutta questa cura nei riguardi di un quadro, e per di più, all'apparenza un semplice ritratto?

Ma chiediamo più direttamente: cos'è il quadro detto *Monna Lisa* o *La Gioconda*, cosa rappresenta? Potrebbe veramente trattarsi di un «libro» su cui l'artista continua ad annotare il corso del proprio pensiero enigmatico? Un «libro» che parla dell'uomo come prodotto della natura, unica e vera protagonista del quadro insieme alla sua creatura meglio riuscita perché intelligente.

Se a tutto questo discorso viene dato credito, per la prima volta ci troviamo di fronte a un quadro che ci presenta l'uomo non più come figlio di Dio, bensì come figlio della terra.

Se la presenza della divinità già è difficile rintracciarla nelle altre opere con soggetti meno profani, dipinte dall'artista, in questa è completamente assente. Tutto il discorso fatto fin qui trova fondamento e può essere supportato anche dal fatto

che tutte le ricerche in campo scientifico condotte da Leonardo sull'uomo e sulla natura lo portarono verso una visione laica, non soggetta a spiegazioni di tipo religioso, e a considerazioni meccanicistiche sull'universo, che dai suoi contemporanei non potevano essere comprese e accettate, e da lui non potevano neanche essere divulgate attraverso gli scritti, ma solo mediante l'uso della pittura da tramandare ai posteri che avrebbero trovato la chiave di lettura capace di decodificare il messaggio.

1500

IN QUESTO MIO STUDIO, CHE ORA CERCHERÒ DI RIASSUMERE, ANALIZZAI A SUO TEMPO L'APPLICAZIONE DEI DECRETI DEL CONCILIO DI TRENTO NELLA DIOCESI DI MATERA, CERCANDO DI RISPONDERE ALLA FONDAMENTALE DOMANDA: TALI DECRETI QUALE ECO EBBERO NEL CLERO E NEL POPOLO DI QUELLA CITTADINA DEL SUD?

Chiesa istituzionale e religiosità popolare a Matera tra XVI e XVII secolo

M. BRUNA ROMITO

PARTENDO DAGLI ATTI DI UNA VISITA FATTA ALLA VIGILIA DEL CONCILIO DA UN VESCOVO CHE POI VI PARTECIPERÀ, SULLA SCORTA DI DOCUMENTI EDITI ED INEDITI (QUESTI ULTIMI MANOSCRITTI REPERITI NELL'ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DELLA CITTÀ), MI PROPONEVO DI TRACCIARE IL QUADRO DELLA VITA RELIGIOSA MATERANA NELL'ARCO DI UN SECOLO, DALLA METÀ DEL CINQUECENTO ALLA METÀ DEL SEICENTO, PRENDENDO IN ESAME, DA UNA PARTE le istituzioni ecclesiastiche, che tanto influirono sulla società del tempo; dall'altra il popolo dei fedeli, con la sua religione *vissuta*, in rapporto dialettico, in alcuni casi in aperto contrasto, col modello ufficiale presentato dal clero.

Ho tentato in particolare di conoscere – per quanto è possibile, date le notizie per lo più indirette ricavabili dai documenti *ufficiali* – quello che si può dire, con il De Rosa, «l'uomo che prega, ma non in un assurdo isolamento da ciò che in tanta parte lo condiziona nella vita di tutti i giorni»¹.

È l'uomo che invoca il santo perché gli guarisca il mulo, che partecipa assiduamente alle processioni ed ai pellegrinaggi, ma nemmeno è assente dalle osterie, o si astiene dalla bestemmia e dalla pratica magica; è quell'uomo che tratta familiarmente con il Cristo, la Madonna e i santi; è lo stesso che lotta per difendere la demanialità dalle rapine dei signori feudali, che partecipa con furia alle lotte contadine e litiga con il clero patrimoniale.

Laureata in Lettere all'Università La Sapienza di Roma, con specializzazione in Storia moderna e contemporanea e Storia delle religioni. Vive in Ungheria dal 1989 e attualmente è lettrice presso la Cattedra di italianistica della Facoltà di Lettere dell'Università cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba.

Tale era la realtà a Matera, tra XVI e XVII secolo, realtà assai simile a quella di tanti luoghi della Basilicata e del Regno di Napoli in questi anni.

INTRODUZIONE STORICA

Ma spendiamo alcune parole sulla storia di questa città per lo più sconosciuta agli stessi italiani.

Matera, geograficamente posta all'estremo limite della murgia pugliese, confina con le province di Bari e di Taranto. Le sue origini sono antichissime. Ne abbiamo una testimonianza prima di tutto nelle grotte dei *Sassi*, due vallette che scendono dal promontorio roccioso della Civita (o cittadella), primo nucleo abitato della città. I Sassi offrono un sicuro rifugio agli uomini dell'età della pietra negli anfratti che si aprono numerosi sui fianchi delle due conche.

Quando dalle isole dell'Egeo partirono le prime spedizioni colonizzatrici che avrebbero dato vita nelle regioni dell'Italia meridionale alla Magna Grecia, Matera era abitata da un popolo di pastori e di agricoltori. Anche se non si sa esattamente da parte di chi sia avvenuta la sua colonizzazione, da Metaponto, da Eraclea o da Taranto, ad un certo punto la città è completamente ellenizzata e dovette essere coinvolta nelle lotte intestine sorte tra le colonie greche.²

Durante la guerra tarantina Pirro, nel 280 a.C., sconfitti i Romani tra Eraclea e Pandosia, invase la Puglia cominciando da Matera. Essa restò maggiormente danneggiata dall'esercito di Annibale, che vi svernò dopo aver assoggettato le più potenti città della Puglia e del Bruzio.

Per quanto riguarda la prima cristianizzazione della regione ed in particolare la fondazione della chiesa materana, non abbiamo una documentazione sicura o quanto meno attendibile. La tradizione agiografico-devozionale ne fa risalire le origini addirittura allo stesso San Pietro, fondandosi sui toponimi apostolici numerosi in Lucania, come del resto anche in Puglia. Si sa tuttavia che le chiese primitive, sia per ragioni di prestigio che di ortodossia, vantavano quasi sempre origini apostoliche.

Durante le invasioni barbariche sembra che Matera subisse devastazioni da parte dei Goti. Ma «l'epoca della venuta dei barbari per la bassa Italia si può circoscrivere all'arrivo dei Longobardi...».³ Matera in questo periodo è al centro delle lotte tra Longobardi e Bizantini, a cui si aggiungono più tardi i Saraceni, e per quattro secoli è sottoposta a saccheggi e devastazioni dagli uni o dagli altri.

Dopo la conquista di tutta la Puglia da parte dei Longobardi, anche Matera cadde nelle loro mani nel 662. La città fu elevata a Castaldato per la sua posizione strategica, munita di fortificazioni, e fu inclusa nel ducato di Benevento e poi di Salerno.

La popolazione sotto il dominio longobardo era divisa in tre ordini: i nobili, proprietari terrieri, gli ingenui, cioè i liberi, e i servi addetti al lavoro dei campi. I Longobardi introdussero a Matera «i loro costumi, che per più secoli servirono di norma alla di lei vita civile».⁴

In questo periodo Matera aveva una gerarchia ecclesiastica e forse anche un suo vescovo e un gran numero di chiese *rupestri*, cioè scavate nella roccia, sparse

nella Civita e nell'agro. Molte erano officiate da monaci basiliani giunti numerosi in Lucania, Calabria, in Salento, in Sicilia già nel secolo VI, dopo la conquista di queste regioni da parte di Giustiniano.⁵ La loro diffusione era favorita dall'Impero bizantino, che tendeva ad imporre il rito greco, per sottrarre la popolazione all'influsso di quello latino e quindi all'autorità del pontefice di Roma. Il predominio spirituale e l'attività dei monaci basiliani perdurò fino all'avvento dei Normanni, che rimisero in vigore il rito latino.

Nel 994 i Saraceni posero l'assedio a Matera; la città, sperando nell'aiuto dei presidi bizantini vicini, resistette quattro mesi, ma infine, presa dalla fame, si arrese. Solo più tardi il Catapano di Bari la liberò dai predoni e la tenne sotto il giogo bizantino.

Giogo da cui fu sollevata e liberata con l'avvento dei Normanni. Questi nel 1042, conquistatala ai Greci, elevarono Matera a Contea, con a capo Guglielmo Braccio di Ferro; e fu una delle prime contee istituite dai figli di Tancredi di Altavilla.

Nel 1133 la Contea materana entrò a far parte della Monarchia sicula e fu data in feudo a Adamo Avanello, genero di Ruggero II, che la governò per mezzo di *Magistri*, governatori forse con potere militare o solo amministrativo.

Sotto la Monarchia, Matera conobbe un miglioramento anche della sua economia e in questo senso non fu di poco conto la potente influenza dei monaci benedettini, i quali «con la coltura dei campi incrementavano l'economia cittadina e sui plutei delle loro biblioteche conservavano le sante reliquie della civiltà classica e preparavano questi nostri secoli civili».⁶

La dinastia normanna lasciò il posto agli Svevi nel 1189, alla morte di Guglielmo II il Buono. Avanzò le sue pretese alla successione Enrico VI, figlio del Barbarossa, che aveva sposato Costanza, figlia postuma di Ruggero II. Da essa nacque il gran Federico.

Federico, divenuto Imperatore di Germania e Re di Sicilia, si diede a combattere i Baroni ribelli. Matera rientrò così nel regio demanio e godette dell'ordine ristabilito da Federico nelle regioni meridionali dopo trentatré anni di anarchia feudale, seguita alla morte di Guglielmo il Buono.

Matera, con le sue campagne vaste e fertili, dovette assurgere a grande floridezza economica. E la città non fu estranea neppure al risveglio culturale di quest'epoca: due dotti materani furono alla Curia imperiale, Filippo e Procopio, il primo Maggiordomo e Tesoriere del Regno, il secondo Protonotario.

Sempre in questo periodo la diocesi di Matera fu elevata a Metropolitana, essendo stata unita all'Arcidiocesi di Acerenza nel 1203. In questi anni, favorite dal vescovo Andrea, fiorirono nuove comunità religiose.

Col nuovo governo instaurato da Carlo d'Angiò, le condizioni economiche e finanziarie del regno non migliorarono, e le popolazioni pugliesi e siciliane, che in un primo momento lo avevano accolto con grandi feste, fiduciose nelle sue promesse di abolire gabelle e vincoli, cominciarono già a rimpiangere il passato regime e si schieravano volentieri dalla parte del giovane Corradino.

Ma sulla piazza del mercato di Napoli, insieme con la testa dell'ultimo degli Svevi, cadevano anche le speranze popolari; tra le città che si erano ribellate, Matera fu oggetto delle vendette di Carlo: i soldati francesi distrussero le sue fortificazioni e perpetrarono violenze e saccheggi.⁷



Scorcio panoramico di Sasso Barisano

La città per un secolo e mezzo fu teatro del vorticoso succedersi di conti e dinastie, che la dominarono fino al 1462, quando Matera rientrò nel Regio demanio. In questo periodo di regresso, dal punto di vista economico e sociale, caratterizzato anche dal brigantaggio, Matera fu oggetto dell'attenzione dei Sovrani che la arricchirono di numerosi privilegi, il maggior numero dei quali riflette il perenne desiderio dei cittadini materani di riposare «all'ombra grata del trono»⁸, cioè in regime demaniale, liberi dal giogo feudale dei Baroni. Questo fu loro concesso negli anni 1463-64, sotto gli Aragonesi, con tre Privilegi di Ferdinando I.

Le condizioni della città e del regno in genere in questi anni non migliorarono: mantenute e aumentate le gabelle a causa delle continue guerre, l'economia in mano ai banchieri fiorentini come nel periodo angioino. Tutto ciò aggravato dalle continue ribellioni dei Baroni, che con la loro insofferenza per le restrizioni fiscali del Sovrano, resero instabile il suo governo.

Nel 1480 vi fu l'incursione dei Turchi sulle coste pugliesi con l'assedio di Otranto. Da qui i Turchi compivano scorrerie per la Penisola. Matera nel 1481 fu scelta come quartier generale delle forze cristiane decise a combattere l'avanzata turca; i Materani misero a disposizione del re oro, argento e vettovaglie, e una compagnia di giovani si unì al grosso dell'esercito. I Turchi lasciarono Otranto dopo lunghe trattative e Matera meritò un solenne encomio da parte di Ferdinando.

Il sovrano ebbe un'ulteriore prova di fedeltà da questa città in occasione della Congiura dei Baroni, che mirava a sradicare la dinastia Aragonese. Sventato il pericolo e fatti giustiziare i principali incriminati, il Re ordinò un'erogazione annua di 300 ducati a favore dell'Università materana che, pur istigata alla rivolta, si era mantenuta fedele alla Corona.

Ma ben presto la dinastia Aragonese dovette lasciare posto a quella Spagnola, che nel 1501 si impadronì del Regno di Napoli. Intanto Matera era di nuovo uscita dal Regio demanio per finire nelle mani di un personaggio che segnò la sua «epoca triste»: il Conte Giancarlo Tramontano. Quest'uomo avido e pronto a volgersi secondo il mutar del vento, tanto fedele agli Aragonesi come poi ossequiente a Francesi e Spagnoli, instaurò nella città un regime del terrore, angariando il popolo con tasse ordinarie e straordinarie e obbligandolo a costruire per lui un nuovo castello-fortezza dove potersi rifugiare e difendere. Ma nel 1514, non sopportandone oltre il giogo, quasi in un tumulto popolare, i materani massacrarono il Conte e abbandonarono le sue case al saccheggio popolare. Non si seppe mai chi lo avesse colpito. L'intera città fu messa sotto processo e con un'ammenda di diecimila ducati versati all'erario ottenne pochi mesi dopo Indulto generale da parte del Re Cattolico.

Nonostante la città agognasse ancora la demanialità, fu venduta e rivenduta a vari signori, fino a quando nel 1577 si riscattò con mirabile sforzo di tutta la popolazione, pagando ben 48 mila ducati alla Regia Camera della Sommaria per divenire «Baronessa di se medesima».⁹

In quest'epoca (che vogliamo analizzare nel presente lavoro), la popolazione materana soffriva della palese disuguaglianza tra un ceto di nobili e ricchi proprietari terrieri e il popolo minuto, su cui si riversava quasi per intero il peso di tasse e gabelle. Ai primi bisogna aggiungere il clero, assai numeroso, che in questo periodo cede all'attrattiva della ricchezza e costituirà elemento importante ed essenziale nella società materana.

La fine del XVI secolo e i primi anni del XVII sono caratterizzati a Matera dalle contese tra i nobili di antico lignaggio e la «nuova aristocrazia della penna e del pensiero», cioè speziali, medici, notai, avvocati, a cui si voleva impedire il conseguimento di un qualsiasi titolo nobiliare.

Nel frattempo anche il popolo materano si levò, sulla scia dell'insurrezione napoletana capeggiata da Masaniello e, nel gennaio 1648, inalberò la bandiera

repubblicana, ospitando l'esercito di Matteo Cristiano, mentre la nobiltà rimaneva fedele al sovrano. Ma già nel marzo Matera ritornava regia, subendo razzie e saccheggi da parte del suo stesso popolo, deluso nella sua speranza di liberazione.

LE CONDIZIONI DEL CLERO

Il clero a Matera, nel periodo che ci interessa, cioè dal 1540 circa alla metà del XVII secolo, è assai numeroso e svolge un ruolo di primaria importanza nella società materana: di interazione con le altre forze sociali prima del Concilio di Trento, va via via assumendo in seguito una spiccata fisionomia nei confronti della società civile, «in ottemperanza alle direttive politiche che giungono dalla Roma della Controriforma». ¹⁰

Allorquando, nel 1545, fu convocato il Concilio di Trento, le condizioni del clero erano, nella diocesi di Matera, come altrove, tristissime.

Tali tristi condizioni meritavano l'attenzione di tutti i presuli che si avvicendarono sulla cattedra materana, a partire da Mons. Giovanni Michele Saraceno, il quale prendendo possesso della diocesi nel 1535, si vide presentare dal Capitolo della Cattedrale insieme con il clero e l'Università, un elenco di «grazie». In esso, tra l'altro, si chiedeva che fossero ordinati sacerdoti solo persone idonee, o almeno grammatici o cantori; che sua Signoria volesse ridurre il numero dei preti della città di Matera e, inoltre

Si supplica che S.S. R.ma si degni rimettere perdonare et relaxare ogni natura di dilitto et offese civile et criminale a tutti i preti e clerici cuiusque ordinis et conditionis del capitulo et clero di detta citta di Matera commessi et perpetrati usque in hodiernum diem con rimetterli ogni pena incorsa et cio fare onde spedire indulto generale....¹¹

Sintomatico di uno stato di disordine che perdura è il fatto che lo stesso elenco di richieste venga presentato ventitre anni dopo, nel 1558, a Mons. Sigismondo Saraceno il quale, al capo 3 citato, appone il suo

Placet...exceptis criminibus heresis, sacrilegij, assassinij, homicidij et furti.¹²

Leggendo i vari documenti, dalla visita pastorale del 1543 di Michele Saraceno al Sinodo del 1567 indetto da Sigismondo, notiamo l'attenzione e quasi lo sforzo di questi presuli nel risollevarlo il clero materano dalla miseria morale e materiale nella quale si trovava. «Ciascuno vestiva, agiva, viveva, esercitava il sacro ministero a sua guisa e molti aggiungevano agli scarsi proventi della chiesa quelli dei mestieri più svariati: da quello di contadino a quello di soldato». ¹³

I peccati e i vizi dai quali i chierici dovevano guardarsi erano: tenere concubine, giocare a carte o a dadi, trarre guadagno dall'usura o vendere beni ecclesiastici. Inoltre il vescovo invitava il clero ad astenersi dal congiurare, cospirare, parlar male contro superiori ecclesiastici. Si raccomandava poi a tutti che stessero in coro

Honeste cum honestibus vestis et qui non sint negotiatores mercatores, tabernarij, litigiosi, infames, scandalizatores ebrij faciant conversationes et scurrilitas, verbosi, iniurantes, conviventes». ¹⁴

Se non tutti, certamente molti preti attendevano a svariate occupazioni che, vietate dai canoni ecclesiastici e dalle direttive pastorali, li costringevano a trascurare, a volte in modo grave, i doveri connessi al servizio della chiesa. Infatti le entrate assicurate da benefici ecclesiastici, emolumenti dei matrimoni, messe per i defunti ecc. venivano arrotondate con i lavori offerti da una economia quale quella materana basata sull'agricoltura e la pastorizia.

A questo proposito è interessante una serie di *dubia* esposti dal clero materano alla Congregazione del Concilio: si domandava se fosse lecito ai preti far coltivare le loro terre patrimoniali da laici, allevare bestiame e far commercio dei frutti del lavoro dei campi.

Tuttavia è proprio nei secoli XVI e XVII che il clero materano raggiunge la massima espansione economica. Secondo il Giura Longo «nessuna attività produttiva, nessuna operazione finanziaria sfuggì al controllo degli Enti Ecclesiastici, tanto che il clero, dal Cinquecento in poi, sembra polarizzare intorno a sé ogni settore della vita economica locale». ¹⁵

Mons. Sigismondo Saraceno, nel Sinodo convocato a Matera il 2 luglio 1567, ammonisce severamente tutti i chierici, di qualsiasi ordine e grado di astenersi da qualsiasi 'arte vile'.

Il Sinodo, inoltre, in ottemperanza ai decreti del Concilio di Trento, ribadiva l'obbligo di presentarsi in pubblico e di tenere un comportamento sempre confacente alla dignità sacerdotale, come portare la chierica ben visibile, non tagliarsi la barba, non indossare vesti di stoffe preziose come la seta e il velluto, ma semplici tonache lunghe fino ai piedi; le calze dovevano essere bianche o nere e non di altri colori sgargianti, non si dovevano portare guarnizioni o fregi di sorta e tantomeno anelli preziosi e camicie con merletti e pizzi; il berretto doveva essere nero o bianco. ¹⁶

Lo scopo di questa azione disciplinare era anche quello di porre una certa distinzione tra clero e laici, tra attività sacre e attività profane: per esempio ai laici si proibiva di indossare la *birretta pretina* sotto pena di scomunica.

Alcune prescrizioni dei sinodali furono mal sopportate dal clero materano. Infatti ancora Mons. Giuseppe De Rossi, nella visita a Matera dell'ottobre 1606 e nel Sinodo convocato nel marzo del 1607, notava trascuratezza per quanto riguardava l'abito, i paramenti sacri, il comportamento dei sacerdoti. Anche se l'abito – ricorda Mons. De Rossi – «ad mentem Sacr. Conc. Trid. non facit monachum», tuttavia l'aspetto esterno è simbolo ed espressione dell'interiore ricchezza spirituale. Il vescovo afferma di aver trovato molti chierici che, in disprezzo dei decreti ecclesiastici, indossano vesti corte, calze lunghe di vari colori e lavorate di seta, camicie arricciate ed elaborate, cappelli alti alla moda secolare, calzature anche di vari colori; non portano la chierica rasata e, a volte, vanno in pubblico con vesti laiche. ¹⁷

Si guardino inoltre tutti dal portare armi sia per offesa che per difesa. Si raccomanda ancora di evitare le rappresentazioni teatrali, i balli, le palestre, i vani spettacoli ed ogni genere di giochi proibiti dal Concilio di Trento, soprattutto quello dei dadi che, evidentemente, era molto diffuso, se è nominato ripetutamente dai decreti sinodali.

Molto severi sono poi tutti i vescovi nel condannare i sacerdoti che non osservano il celibato, comportandosi in modo scandaloso agli occhi dei fedeli. Troviamo per esempio negli atti sinodali precedenti la visita a Matera di Mons. G. Michele Saraceno:

*Mons.re R.mo excomunica tutti, tanto Preti come laici, de ditte citate et diocesa di sua iurisdizione, quali tenesorno publice concubine volendo che ipso fatto siano excomunicati.*¹⁸

Abbiamo già accennato al gran numero dei preti esistente a Matera. Sulla base dei documenti consultati possiamo pensare che questo fosse un problema notevole e per lo stesso clero e per l'Università. Al momento dell'indizione del Sinodo del 1567 Matera possedeva ben 170 chiese, un numero imponente se consideriamo che la popolazione, secondo il censimento del 1561, assommava a 2495 fuochi, pari a 14.970 abitanti. Ma ancora più numeroso era il clero che officiava queste chiese: secondo il De Fraia soltanto i preti erano circa 300.¹⁹

Ma che cosa spingeva tanta gente a scegliere la vita ecclesiastica? Se è innegabile che alcuni lo facessero per autentica vocazione e per desiderio sincero di dedicarsi a Dio e alla Chiesa, è anche vero che a determinare una tale scelta fossero in molti casi considerazioni di convenienza, di semplice opportunismo e anche di sicurezza e tranquillità sociale, e infine l'appartenenza al clero assicurava anche dei privilegi. Si sa come i dissidi e le guerre sanguinose tra i Baroni rendessero insicuri la vita e i beni dei cittadini. Gli ecclesiastici invece riscuotevano rispetto da parte di quegli uomini forti e avidi anzi, a volte la Chiesa traeva profitto dalle loro donazioni e da parte sua il feudatario si assicurava il diritto di nominare alle dignità ecclesiastiche uomini a lui graditi.

Vi era quindi l'immunità personale dei chierici che, pur deplorata poi dal Concilio tridentino, spingeva molti ad entrare nello stato ecclesiastico. Un altro privilegio era l'esenzione da tasse e gabelle, principalmente su beni di prima necessità, come grano, olio, vino, cacio, carne. Ed esenti erano non solo i chierici, ma pure i loro parenti e servitori privi di mezzi e con essi conviventi.

Tuttavia dai documenti presi in esame emerge un'altra realtà relativa al tenore di vita del clero: accanto a preti piuttosto agiati e spesso ricchi, ce n'erano altri abbastanza poveri i quali, con i soli proventi dell'attività pastorale, conducevano una vita di stenti e di sacrifici. Questi ultimi dovevano essere la maggioranza ed erano perciò costretti, come abbiamo già visto, ad esercitare altra attività per arrotondare le loro entrate.

Qualche parola sulla preparazione culturale dei sacerdoti di Matera. Probabilmente, come per una grande quantità di preti del periodo anteriore alla Riforma, anche la preparazione di quelli materani non superava le elementari cognizioni religiose di un semplice fedele e l'indispensabile per celebrare la Messa ed amministrare i sacramenti.²⁰

Certo è che, anche se non si può generalizzare, i nobili non si sentivano obbligati a studiare, i figli dei poveri e dei contadini non lo facevano per mancanza di mezzi e di tempo, che avrebbero dovuto sottrarre al lavoro agricolo.

Vi erano scuole tenute da privati, ma ormai si sentiva la mancanza per il clero di un'istruzione seria e disciplinata che solo nei seminari poteva essere impartita.

Anche a Matera si cercò di attuare l'erezione di un seminario secondo quanto decretato dal Concilio di Trento nella XXIII Sessione. Ma, tra varie vicende, tale progetto non venne realizzato che nel 1672.

Per concludere: le condizioni del clero materano erano a dir poco miserevoli, sia dal punto di vista materiale che da quello morale. Soprattutto tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII, periodo particolarmente cruento a Matera, frequenti furono i delitti perpetrati anche da chierici. Nel 1560 il nobile Biagio Gattini fu ammazzato nella pubblica piazza da un diacono; e nel 1600 un altro nobile, Giulio Cesare Malvinni, fu ucciso «a colpo di scopettata» da un suddiacono e due chierici di Matera, sempre in mezzo alla strada.²¹

Erano tempi difficili, in cui la Chiesa offriva un sicuro rifugio e sostentamento, e molti ne approfittavano.

Non posso, in questo breve studio, dilungarmi nell'analizzare, come andrebbe fatto, anche le altre componenti della società materana tra XVI e XVII secolo, cioè la nobiltà, l'Università e la classe popolare.

Basti ciò che tratterò nelle righe seguenti, e cioè il porsi del popolo nei confronti delle direttive e dei valori rappresentati dall'autorità ecclesiastica, quindi la religiosità popolare.

LA RELIGIOSITÀ POPOLARE

Sull'argomento molto è stato scritto negli ultimi decenni da parte di storici, sociologi ed antropologi. In particolare la Basilicata, più delle altre regioni del Sud, ha assunto il ruolo di campo privilegiato di indagine, per le sue specificità storico-culturali.

Ma quale il significato da dare al termine religiosità o religione popolare?

Secondo il De Rosa esso si può definire in base al comportamento del popolo in campo religioso, comprendendo nella definizione di popolo non solo le classi subalterne, ma anche quelle più elevate, non ultimo il clero.

Infatti, considerando la realtà socio-religiosa del Meridione nell'Età Moderna, «nel comportamento del popolo, rustico o artigiano, plebeo o borghese, nei confronti della religione *prescritta* dobbiamo comprendere anche il clero locale...restio e recalcitrante ai decreti e alle prescrizioni del vescovo, in rapporto polemico...e che tuttavia non presume di stare fuori della Chiesa».²² La religiosità popolare si definisce quindi in rapporto «a un comando, a un divieto, a un modello che viene dall'autorità ecclesiastica».²³

Perciò la religione popolare non è uguale dappertutto, ma si diversifica, a seconda del maggiore o minore rapporto col modello ufficiale.

Nella religiosità popolare è compresa tutta una serie di comportamenti: da quello del contadino che chiamava il prete a benedire il campo, ai pellegrinaggi con richiesta di grazie e miracoli; alle donne che, impastando il pane al suono delle campane di Pasqua, lo ritenevano così benedetto; al rapporto *confidenziale* con i santi, invocati ciascuno secondo le più varie necessità; al culto delle reliquie e alle processioni e sacre rappresentazioni. Certamente molte di queste *deviazioni* dalla prescrizione ufficiale sconfinano nel folklore e nel mondo della superstizione.

Anche se è proprio l'aspetto magico che sembra venire più in rilievo nei documenti ufficiali, che per noi rimangono unica fonte attraverso cui studiare, *in negativo*, il comportamento religioso della massa dei fedeli. Da visite pastorali, relazioni *ad limina*, atti sinodali, libri parrocchiali ecc. ricaviamo i dati dall'elenco delle esclusioni, delle condanne, delle denunce dell'autorità ecclesiastica.

Anche per lo studio su Matera queste sono state le fonti esclusive, da cui si possono ricavare notizie appunto indirette e piuttosto scarse.²⁴

Ma prima ancora di passare a parlare della religiosità popolare a Matera credo sia importante vedere brevemente in quale contesto essa si collochi e quanto abbia influito il tipo di organizzazione ecclesiastica vigente in Basilicata.

Nella regione esisteva un sistema di diocesi risalente all'epoca normanna. L'asse portante dell'organizzazione ecclesiastica non erano le parrocchie, quanto una fitta rete di monasteri, di conventi, di *luoghi pii* e di confraternite. «I decreti tridentini non vi penetrarono per la resistenza opposta dal clero e dal popolo nonostante gli sforzi di molti vescovi zelanti... e la regione visse e subì la più pesante oppressione feudale di tutto il regno e le più travolgenti calamità naturali – dalla peste, ai terremoti, alle carestie – con il conseguente isolamento economico culturale per tutta l'età moderna...»,²⁵

Tenendo conto di tutto questo appare chiaro che, per una rigorosa disamina della religiosità popolare, non può essere sbrigativamente interpretata con la formula demartiniana del sincretismo magico-religioso, né tantomeno identificata semplicemente con la magia e la superstizione.

a) *L'istruzione cristiana*

Una delle cause del rapporto dialettico tra religiosità vissuta e religione prescritta era l'ignoranza, da parte dei fedeli, dei fondamenti stessi del catechismo e delle leggi della Chiesa. I vescovi si applicano a migliorare la situazione e raccomandano prima di tutto a parroci e sacerdoti di istruire il popolo durante la predica della messa festiva.

Gli argomenti principali di questa catechesi *dal pulpito* sono: la necessità dei sacramenti e della messa, l'osservanza delle feste di «precetto ecclesiale», l'obbligo quindi di non lavorare in tali giorni.²⁶

Ma dopo il clero, i primi responsabili dell'istruzione cristiana erano ritenuti i maestri di scuola, che potevano essere religiosi o laici. Infatti a Matera vi era lo studio di filosofia e di teologia presso i conventi dei Francescani e dei Domenicani, e diversi privati si dedicavano all'insegnamento ai ragazzi delle famiglie abbienti della città.

A tutti costoro si rivolgeva già nel 1543 Mons. G. Michele Saraceno:

*Item Mons.re R.mo ordina, sobto pena di excommunicatione, a tutti magistri gramatici che in loro scole, si publice come private, tra le altre lectione legono ad loro scolari habiano da legere et declarare saltim iuxta litteram una lectione de lo Sacro Evangelio ciascaduno giorno, per dare notitia a ditti scolari de le cose ecclesiastiche et de la doctrina evangelica.*²⁷

Nel sinodo del 1567 invece si constatava che molti, sposandosi, non conoscevano neppure le semplici preghiere di un buon cristiano e trasmettevano quindi questa ignoranza ai loro figli.

Ma di nuovo nel Sinodo del 1607 si faceva obbligo ai parroci di non insegnare e predicare altra fede

*nisi Catholicam, quam Sancta Mater Ecclesia Romana...servat, docet, et profitetur.*²⁸

b) L'uso dei luoghi di culto

È ben noto come, fin dal Medioevo, la chiesa, quindi la piazza in cui questa sorgeva, siano sempre stati luoghi di incontro dei cittadini, centro della comunità, soprattutto nei piccoli agglomerati urbani.

La chiesa, la cattedrale «serviva allo stesso tempo da borsa, da teatro, da palazzo, da foro e da luogo di riunione».²⁹ Anche nei secoli successivi si conservò l'uso di ammassare nelle chiese le provviste, le messi e il fieno per metterli al sicuro da ladri ed intemperie. Si permetteva a volte alle greggi di passaggio di ripararsi nelle chiese; in esse si trattavano anche affari di commercio.

Anche a Matera nel XVI secolo vi sono tracce evidenti di queste ed altre abitudini, non viste di buon occhio da parte dell'autorità ecclesiastica.

Infatti Mons. G.Michele Saraceno nel 1543 ordina

*...sobto pena de excommunicatione, che nisciuno presuma in le Ecclesie et maxime in li lochi sacri tenere butte et altre cose et supplectile de casa.*³⁰

E ancora nel 1607 Mons. De Rossi attesta con riprovazione l'uso di trattare affari in chiesa o perlomeno davanti ad essa.

Il comportamento dei fedeli in chiesa lasciava molto a desiderare: le sacre funzioni erano continuamente disturbate dal vociare, dal chiacchiericcio delle donne, vi si assisteva magari appoggiati agli altari o al fonte battesimale, non si faceva caso se gironzolavano per il tempio cani o altri animali, vi si passava il tempo pure giocando a carte o a dadi e qualche volta vi capitavano zuffe e duelli. Da qui il divieto a laici e preti di portare armi in chiesa, ripetuto in tutti gli atti sinodali, come quello di giocare.

Un'altra raccomandazione era quella di non suonare all'organo della chiesa canti profani e balli, ma

*solamente mutetti et soni spirituali et archoristi a laudare Dio solamente ordinati.*³¹

Inoltre, specialmente in occasione dei funerali, era frequente che la folla si abbandonasse a preghiere ad alta voce, pianti e lamenti. Anche a questa cattiva abitudine i vescovi cercano di porre rimedio. Nel 1543 Mons. G.M. Saraceno scomunica

*tutti quilli disturbano li Divini Offitii se celebrano in le Ecclesie con loro rixe questione tomolti et parlare forte et anco quilli vanno piangendo disordinatamente et forte appresso del corpo morto, impedendo lo Offitio si in le Ecclesie come in lo cammino.*³²

Sicuramente si allude anche alle *prefiche* a pagamento, che venivano chiamate per piangere il morto e la cui caratteristica, riscontrabile forse ancor oggi, sicuramente fino a pochi anni fa in Lucania, erano proprio le alte grida simili a ululati.

c) *Magia e superstizione*

Per il De Rosa «non la magia in sé, ma l'uso di tipo magico o se si vuole miracolistico dei sacramentali e degli oggetti di culto entra a far parte di ciò che noi chiamiamo *religione popolare*». ³³

Il popolo lucano in genere, e quindi quello materano: contadini, artigiani, borghesi ed ecclesiastici, ha vissuto la religione prescritta in modo para-religioso, conservando antiche tradizioni, ma mai fuori della Chiesa, del cristianesimo.

Si pensi all'uso dei sacramentali, dell'ostia consacrata, dell'olio dell'estrema unzione, o delle immagini di santi premute sulle parti malate del corpo; usi che vanno tutti collegati alla vasta richiesta di miracoli propria di un tempo e di un luogo in cui l'uomo è impotente di fronte alle morti improvvise, alle epidemie, alle forze distruttrici della natura. Si ricorreva quindi a riti che sembravano assicurare contro le avversità ed i cui elementi erano tratti dalla quotidianità, dalla tradizione, dalla religione. La Chiesa condannava l'uso del *sacro* per fini profani o che apparivano tali.

Vi era tutta una serie di usanze, dai sacramentali appunto per curare le malattie, le candele benedette usate per riti magici, formule ricalcanti quelle liturgiche per assicurarsi contro qualche pericolo o per pratiche fascinatorie; ai gesti più semplici, come quello della massaia che prima di cuocere i pani vi tracciava sopra segni di croce; a riti più specificatamente magici, aventi come fine per esempio la *legatura* degli sposi per renderli inabili all'atto coniugale, o la fascinazione di qualche nemico. ³⁴

Una chiara allusione all'uso di sacramentali per riti di tipo magico mi sembra questo passo dei *capitola sinodalia* del 1543 di Mons. Saraceno:

Mons.re R.mo excomunica tutti quilli personi tanto mascoli come donne, quali recipeno permettono et consenteno si recepa alcuna parte delli sacramenti ecclesiastici et de quelli facciano, procurano seu permettono fare altro che quello se statuisce et ordina da essi et dalla Santa Madre Chiesa.

Antichissima doveva essere anche l'usanza di portare addosso amuleti, per accrescere il potere sacrale dei quali si ricorreva al furto di reliquie.

Inoltre la Chiesa condannava il tentativo di voler conoscere il futuro o l'esito di un viaggio o di un affare interpretando il volo degli uccelli o il verso degli animali o anche l'uso di tirare la sorte. Sin dai tempi antichi i cristiani avevano pure l'abitudine di prevedere il futuro ricorrendo ai vangeli o al salterio.

Anche a quest'ultima usanza si riferiva probabilmente Mons. Saraceno, condannandola, insieme ad altre, nei decreti del 1543:

Ditto Mons.re R.mo declara et pronuntia per excomunicati tutti personij tanto mascoli quanto donne, quali usano arte diabolica, come sono streghe fatochiare et masciare, et quilli che facessero et usassero le sorte, et che legassero li coniugati et mariti ad effetto

non possessorno usare matrimonio con loro moglie ne con altre persone et impedessero il concepimento di alcuna donna, ovvero l'aborto in fare desertare la donna avante il tempo, e tutte le altre mascie che se facessero et altre arte prohibite in qualunque modo et anche quelli che con loro arte et opere guastassero debilitassero et maculassero alcune creature in alcuno loro membro, si de notte come de giorno.

Questo passo attesterebbe la presenza a Matera di fattucchiere e *masciare*, se non proprio di streghe, nel senso che questo termine aveva in altri luoghi.

Infatti studi svolti sulla magia lucana rivelano che questa non ha carattere malefico, non sembra implicare le forze delle tenebre, l'invocazione del diavolo. Il ricorso a maghi, indovini, fattucchiere era per ottenere l'amore di donne renitenti, guarire malattie e fascinazioni. Tale era l'ambiente, la realtà anche a Matera.

Tuttavia il silenzio riguardo alla pratica magica sia del Sinodo del 1567 che di quello del 1607 ci farebbe supporre che questo problema non fosse così vivo nella città, come in altre zone più isolate della Basilicata, dove la gente conservava tradizioni e caratteri *primitivi*.

Se ne ritornerà a parlare però nel Sinodo indetto nel 1684 da Mons. De Ryo Colminarez, il quale condannava ancora una volta quelli che si servivano dell'Eucaristia, dell'olio santo o altri sacramentali per usi illeciti, e coloro che compivano magie per eccitare amore o odio. 35

È un'ulteriore conferma che i decreti del Tridentino non ottenevano buoni effetti in un ambiente e fra un popolo, come quello lucano che, pur attaccato alla religione, per la povertà, la rudezza dei costumi, unite all'ignoranza, faceva ricorso alla magia come ad una sorta di giustificazione delle sventure e come mezzo per eliminarle, per sopravvivere in una società di paura.

Conclusione

Come in altre parti del Regno di Napoli, anche a Matera risultò dura e difficile l'opera dei presuli zelanti di ritorno dal Concilio di Trento. Essi si scontrarono con un terreno impermeabile e, senza voler sembrare pessimisti, lasciarono le cose quasi come le avevano trovate.

Neppure la rivoluzione tecnologica del nostro secolo è ancora riuscita a sradicare totalmente un modo di sentire e di vivere la religione, presente in Lucania e nel Sud in genere, tra gli strati più indigenti della popolazione.

1 De Rosa G., *Chiesa e religione popolare nel Mezzogiorno*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 13.

2 Cfr. F.P.Volpe, *Memorie storiche profane e religiose sulla città di Matera*, Stamperia Simoniana, Napoli 1818, p. 87.

3 G. Racioppi, *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata*, Loescher, Roma 1889, vol.II, p. 3.

4 F.P.Volpe, *op. cit.*, p. 37. Tra queste usanze ricordiamo quella del *Morgingap*, dal tedeco «dono della mattina», che consisteva nella quarta parte del patrimonio promessa, nei capitoli matrimoniali, dal fidanzato alla sposa. Si allude al Morgingap ancora nel 1531, in una carta dotale.

- 5 Il Racioppi, *op. cit.*, p. 95, dice che circa 50 mila furono i monaci che trasmigrarono dalla Sicilia invasa dai Saraceni nell'VIII e IX secolo, in seguito alle lotte iconoclaste.
- 6 M. Morelli, *Storia di Matera*, Matera, Fratelli Montemurro Ed, 1963, p. 145.
- 7 F.P. Volpe, *op. cit.*, p. 187: «Costumavano i Francesi sotto Carlo I d'Angiò situarsi...sulle principali strade e dietro le Chese Maggiori, affine di baciar le donne che vi entravano. I Materani mal sopportavano un sì insultante procedere...pensarono di moltiplicar le Chiese Parrocchiali ed aprirne di minori», che salirono a 23, per non obbligare le donne a lunghi tragitti.
- 8 F.P. Volpe, *op. cit.*, p. 144 e seguenti.
- 9 M. Morelli, *op. cit.*, p. 213.
- 10 R. Giura Longo, *Clero e Borghesia nella campagna meridionale*, Basilicata Ed., Matera 1967, p. 24.
- 11 *Liber Matrimoniorum ab anno 1565 (1555)*, Archivio parrocchiale della Cattedrale, Matera.
- 12 *Ibidem*.
- 13 *Atti della Visita di Mons. Giovanni Michele Saraceno, 1543*, Archivio Arcivescovile, Matera.
- 14 *Ibidem*.
- 15 R. Giura Longo, *op. cit.*, p. 41.
- 16 *Sinodo materese del 1597 (1567)*. Pubblicato e annotato dal Cav. Niccolò Ieno de' Coronei, opera postuma, Napoli, Stab. Tip. di Domenico de Falco, 1880, pp. 11-12.
- 17 *Constitutiones et decreta condita in synoda diocesana matherana quam illustrissimus et reverendissimus D. D. Joseph de Rubeis UID, Dei et Apostolicae sedis gratia archiepiscopus materanus et acheruntinus Matherae habuit de mense martii anno MDCVII Paulo V pont. max., Romae, apud Petrum Manelphum, 1608.*
- 18 *Atti della Visita...1543*, cit.
- 19 L. De Fraia, *Il Convitto Nazionale di Matera. Origine e vicende*, Tip. Conti, Matera 1923, p. 15. Pensiamo che qui l'autore si riferisca solo al clero secolare, non contando i religiosi.
- 20 Per le condizioni dei sacerdoti nel periodo della Riforma cfr. J. Lortz, *Storia della Chiesa nello sviluppo delle sue idee*, Ed Paoline, Alba 1967, vol II.
- 21 A. Copeti, *Notizie della città e di cittadini di Matera*, MS 1780, stampato a cura di M.Padula e D. Passarelli. Ed. BMG, Matera 1982. p.177 e 184.
- 22 G. De Rosa, *Chiesa e religione popolare nel Mezzogiorno*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 4.
- 23 *Ibidem*, p. 7.
- 24 Scarse e frammentarie per la mancanza di visite pastorali riguardanti la città di Matera dopo quella del 1543, ed anche per la mancanza di relazioni *ad limina* del periodo studiato o altre fonti, sia in loco che a Roma, nell'Archivio Segreto Vaticano.
- 25 A. Cestaro, *La religiosità popolare in Basilicata nella più recente storiografia*, in Atti del convegno ecclesiale regionale promosso dall'Istituto pastorale lucano, Rifreddo (PZ), 18.22 aprile 1983.
- 26 *Atti della Visita...*; cit.; *Sinodo materese...*; cit.; *Constitutiones et decreta...*, cit.
- 27 *Atti della visita...*, cit.
- 28 *Constitutiones et decreta...*, cit.
- 29 O. Giordano, *Religiosità popolare nell'Alto Medioevo*, Bari, Ed Adriatica, 1979, pp.147-148.
- 30 *Atti della visita...*, cit.
- 31 *Sinodo materese...*, cit.
- 32 *Atti della Visita...*, cit.
- 33 De Rosa, *op. cit.*, p. 16.
- 34 Cfr. oltre a G. De Rosa, *op. cit.*, p. 115, anche E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- 35 Cfr.: Tesi di Laurea: *I sinodi materani del 1567 e del 1684*, Biblioteca provinciale di Matera.

FRA I DIPINTI DELLA PINACOTECA DI BERLINO DISTRUTTI NEL 1945 C'ERA UNA PALA D'ALTARE CHE ERA STATA PREPARATA ORIGINARIAMENTE PER LA CHIESA DI SAN CRISTOFORO DELLA PACE, ALTRIMENTI NOTA COME SAN CRISTOFORO ALL'ISOLA.¹

Paesaggio allegorico nel dipinto di un seguace di Bellini

VILMOS TÁTRAI

L TRITTICO ERA STATO DIPINTO DA GIOVANNI BELLINI NEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC., ORMAI ANZIANO, CON LA PROBABILE COLLABORAZIONE DELLA SUA BOTTEGA. SULLA TAVOLA SINISTRA DELLA PALA VEDIAMO SAN GIROLAMO, SU QUELLA DESTRA SAN FRANCESCO, SU QUELLA CENTRALE, DI DIMENSIONI NON PIÙ GRANDI DELLE ALTRE DUE, SAN GIOVANNI BATTISTA. LA RAPPRESENTAZIONE CONTINUA DELLO SFONDO, NONCHÉ IL VOLGERSI DEI Santi Girolamo e Francesco verso il centro, mettono in relazione le tre figure separate dalla cornice e le collocano nello stesso spazio. Sebbene il trittico si trovasse in una chiesa di una zona abbastanza appartata di Venezia, su un'isoletta di fronte a quella di San Michele, tutte e tre le figure dei santi sono servite da modello per dipinti attribuibili all'uno o all'altro dei seguaci di Bellini.² Ci sono note due versioni del San Giovanni Battista al centro del trittico. Anchise Tempestini ha di recente reso pubblica l'attribuzione di una delle versioni – custodita a Rimini, presso il Museo della Città – a Lattanzio da Rimini.³ L'altra versione appartiene a quel gruppo di dipinti del Museo delle Belle Arti che János László Pyker, arcivescovo di Eger, in qualità di patriarca, si procurò a Venezia fra il 1820 e il 1826 e regalò alla Patria nel 1836.⁴ Il rapporto diretto di quest'ultima versione con la pala d'altare di San Cristoforo della Pace è assolutamente fuori discussione, mentre l'attribuzione è già più incerta. In una breve analisi del dipinto, Adolfo Venturi ha per primo citato Girolamo,

Storico dell'arte, lavora dal 1970 al Museo delle Belle Arti di Budapest, attualmente come direttore delle collezioni. Ha pubblicato libri, cataloghi, voci di cataloghi ed articoli scientifici e divulgativi soprattutto sui dipinti italiani nelle collezioni ungheresi. I suoi scritti trattano problemi iconografici e di attribuzione. Ha identificato i maestri di numerosi quadri italiani. Molte sue attribuzioni sono contenute nel primo volume del catalogo sommario della Pinacoteca del Museo delle Belle Arti curato da lui e uscito nel 1991.



*Giovanni Bellini e bottega: Trittico di San Cristoforo della Pace.
Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum*

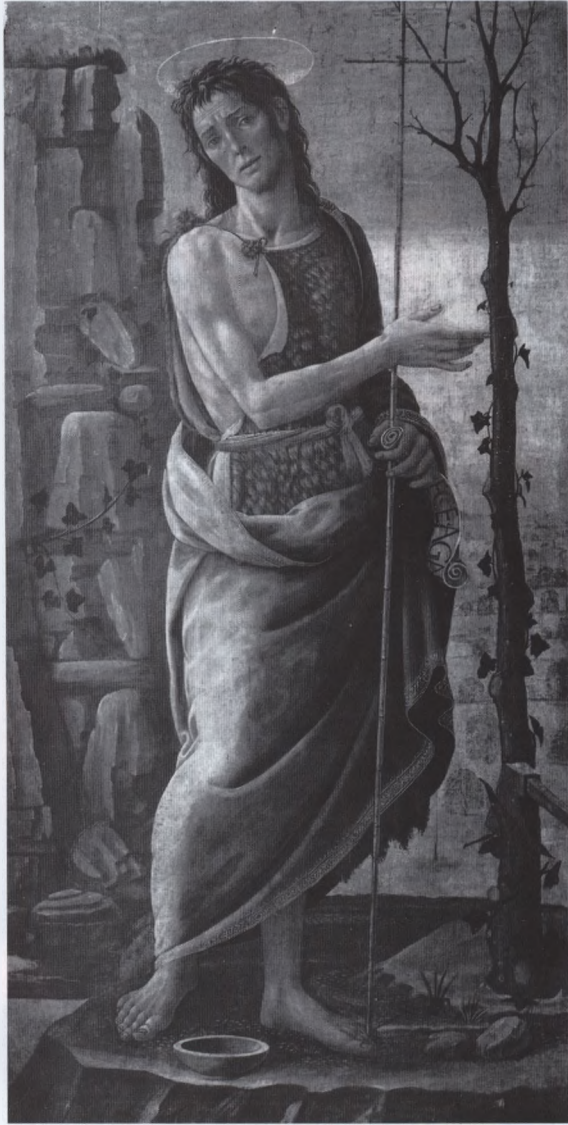
uno dei membri della famiglia di pittori Santacroce, trasferitasi a Venezia dal bergamasco.⁵ Da un lato, la firma «HIERO», leggibile nell'angolo inferiore destro, dall'altro il fatto biografico che Girolamo da Santacroce lavorò per un periodo come aiuto di Giovanni Bellini, sostengono tale attribuzione, ma genera qualche perplessità che le firme veramente autentiche indichino sempre il nome completo e l'anno, anzi talvolta specificino anche il mese e il giorno nel quale è stato terminato il lavoro, inoltre nessuna delle opere così firmate presenta indubbie ed evidenti affinità stilistiche con il Battista di Budapest. La data più vecchia a noi nota è quella del 23 ottobre 1516, riscontrabile sulla composizione della Madonna col Bambino dell'Art Institute di Chicago. Anche tale Madonna del museo americano è di derivazione belliniana, le debolezze del disegno e della modellatura la inseriscono

nella stessa categoria qualitativa del dipinto del Museo delle Belle Arti, eppure essa rappresenta un'altra fase, più intensamente influenzata dal giorgionismo, del seguace di Bellini. La cosa più probabile sembra che il San Giovanni Battista sia stato, infatti, dipinto dal maestro artigiano, nominato dal Venturi, che si adattava facilmente ai cambiamenti di gusto e, in mancanza di una sua marcata personalità artistica, aveva mutato stile più volte in vita sua, solo che l'opera va datata ancora prima del 1516, forse non troppo dopo l'esecuzione del trittico che servì da modello.⁶

La mia attenzione, tuttavia, per quanto non poco interessato alla questione dell'attribuzione, questa volta è stata richiamata da qualcos'altro nel dipinto custodito nella Pinacoteca, segnatamente dallo sfondo che è stato giudicato da Georg Gronau, eccellente studioso della pittura veneziana, «bruscamente deformato» rispetto al modello belliniano.⁷ Dobbiamo ammettere che, come nell'opera dell'epigono le mani risultano sproporzionatamente grandi, era rimasta soltanto una pallida impronta dell'ombreggiatura che rende percepibile la posizione lievemente piegata della gamba destra e il drappeggio aveva perso buona parte della sua convincente naturalezza, così nemmeno il paesaggio è dominato da quell'armonia a un tempo intima e sublime che conferisce a tante opere del Bellini, fra le quali il San Girolamo degli Uffizi, il San Francesco stigmatizzato della collezione Frick di New York o la Madonna col Bambino benedicente di Brera, una solennità che esalta il creatore nella creazione, un'atmosfera incantata. Il paesaggio radicalmente ampliato di Girolamo da Santacroce è innegabilmente un po' incoerente, i suoi singoli elementi sono talvolta separati da confini fastidiosamente netti, la linea lombare del manto prosegue artificialmente, sulla destra, con la terra arata, sulla sinistra, con la diagonale della strada fra gli alberi, il nostro sguardo – a causa di incertezze prospettiche – non può procedere abbastanza liberamente verso gli strati più profondi dello spazio, vale a dire che diamo per scontato qualcosa che non ha bisogno di essere provato, e cioè il fatto che il genio del Bellini fosse inavvicinabile per Girolamo da Santacroce e per altri artigiani-pittori dal talento parimenti modesto. Nonostante ciò, un dipinto di tale genere conserva la sua bellezza, il suo fascino: anche se non nella realizzazione di più alto livello, segue il contenuto sostanziale dell'arte del Bellini senza stonature, in modo autentico: il credo incondizionato, panteistico, solennemente sereno. Questo non si evidenzia soltanto nella forza luministica dei colori, ma anche nella metamorfosi di San Giovanni Battista: il profeta e la persona presagita nella sua profezia sembrano diventare un tutt'uno, l'asceta che annuncia il Verbo nel deserto assume le sembianze del Cristo risorto, glorificato. Come termine di confronto è sufficiente dare uno sguardo alla dolente gestualità del San Giovanni Battista del fiorentino Jacopo Sellaio, al gesto indicatore al quale associa l'immagine evangelica dell'ascia posta alla base dell'albero⁸, per persuaderci dell'originalità della concezione del maestro veneziano, la peculiarità del quale è accresciuta solamente dal fatto che l'identificazione del Battista-Cristo nel dipinto di Girolamo da Santacroce è anche

▷ *Girolamo da Santacroce (?): San Giovanni Battista.
Budapest, Museo delle Belle Arti*





*Jacopo Sellaio: San Giovanni Battista.
Budapest, Museo delle Belle Arti.*

più ovvia di quella del trittico di Bellini. Il maestro artigiano idealizza più fortemente, e certamente è quasi impossibile stabilire in modo corretto quanto ci sia di involontaria semplificazione e quanto di consapevole arcaizzazione. Di tale arcaizzazione possiamo tenere conto anche perché la presenza dello spirito bizantino a Venezia era una realtà perfino intorno al 1500.

L'ottimismo religioso menzionato – e con questo giungo al punto focale della mia analisi – è facilmente rilevabile anche nello sfondo paesaggistico, oltre che nella tavolozza e nell'identificazione Profeta-Salvatore. Il paesaggio è scandito in modo abbastanza vistoso in tre parti. Il paesaggio desertico in primo piano («Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre», Matteo 3,9), come la scena dell'attività missionaria, sono accessori di quasi tutte le raffigurazioni del Battista. Quello che però vediamo al centro e sullo sfondo non è altrettanto scontato e tradizionale. Dal suolo arido, qui e lì ancora pietroso della striscia centrale, spuntano piante cresciute selvaggiamente, mentre la terza striscia del paesaggio è inequivocabilmente terra coltivata dall'uomo, dove crescono grano e alberi da frutta e dove si erge anche una costruzione agricola. Mi riesce molto difficile non pensare che quella terra prima desertica, poi con tracce di vita incipiente, infine con i frutti dell'umano lavoro, non abbia un significato allegorico e che questo significato, in sostanza, non rappresenti le tre fasi della divulgazione dell'insegnamento cristiano. Sarebbe inutile cercare nel Nuovo Testamento il corrispondente esatto della metafora-paesaggio, ma il punto di partenza, comune a qualsivoglia predica, naturalmente lo troveremo nella Bibbia. Considerando per prima la predica di San Giovanni Battista, notiamo che gli alberi saranno quelli che producono buoni frutti, «ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco» (Matteo 3,10); i campi di grano ricordano il Cristo «che ha in mano il ventilabro, pulirà la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con un fuoco inestinguibile» (Matteo 3,12). Ma con la terra arata ci viene in mente la parabola dell'aia e della pula (Matteo 13, 24–30; 36–43), come la parabola del seminatore (Marco 4, 3–9, 13–20), che «semina la parola». Il crescendo allegorico del seme che cade sul margine della strada, sul suolo pietroso, in mezzo alla gramigna e sulla terra fertile ha sicuramente influenzato, anche se indirettamente, la concezione del paesaggio sullo sfondo del dipinto raffigurante il Battista, come pure le parole di Marco (4, 26–29): «Il regno di Dio è come un uomo che getta il seme nella terra; dorma o vegli, di notte o di giorno, il seme germoglia e cresce; come, egli stesso non lo sa. Poiché la terra produce spontaneamente, prima lo stelo, poi la spiga, poi il chicco pieno nella spiga. Quando il frutto è pronto, subito si mette mano alla falce, perché è venuta la mietitura».

A sostegno della mia interpretazione vorrei aggiungere che la rappresentazione della terra lavorata non era assolutamente tipica della pittura veneziana del primo quarto del XVI sec.⁹ Nei dipinti tardi del Bellini, nelle opere del Giorgione e in quelle eseguite sotto la sua influenza, compare un paesaggio pastorale, arcadico: i pascoli, i boschetti, le foreste intatte della mitica età dell'oro. L'*élite* veneziana, versata nella letteratura dell'antichità e che andava allestendo le prime collezioni in senso moderno, rivedeva volentieri il mondo delle ecloghe virgiliane nelle opere dei pittori da essa favoriti. Il committente del quadro di Girolamo da Santacroce certamente non apparteneva a tale *élite*: egli si preoccupò, infatti, che il pittore ossequiasse la nuova moda della raffigurazione paesaggistica, ma nel contempo desiderò che i motivi paesaggistici che rappresentano la modernità acquistassero un profondo significato religioso tradizionale tramite un'*accentuata interpretatio christiana*.

Traduzione di Mariarosaria Scigliano

- 1 Rende note anche le attribuzioni e la letteratura precedente relative al trittico: A. Tempestini, *Giovanni Bellini. Catalogo completo*, Firenze, 1992, p. 250, n. 89; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano, 1997, p. 226, n. 105
- 2 F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, vol. I, Venezia, 1962, p. 68, n. 231.
- 3 A. Tempestini, *Bellini e Belliniani in Romagna*, Firenze, 1998, pp. 148, 161
- 4 N. inv. 99. Olio su tavola di pino, 68,5 x 46 cm. Pigler A., *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest, 1967, p. 616; *Museum of Fine Arts Budapest, Old Masters' Gallery, A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*. Edited by Tátrai V., Budapest-London, 1991, p. 107
- 5 A. Venturi, *I quadri di scuola italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*. L'Arte III, 1900, pp. 214, 232
- 6 La prima compilazione monografica dell'attività di Girolamo da Santacroce non ha chiarito minimamente la questione dell'attribuzione del dipinto: B. Della Chiesa – E. Baccheschi, *I pittori di Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento II*, Bergamo, 1976, pp. 4–6, 28–34. Del dipinto collocato fra le «Opere di incerta attribuzione», a p. 42 si legge soltanto: «Il dipinto è riferito a Girolamo dal solo Berenson, per il quale si tratta di un lavoro firmato. Manca ogni altra notizia.» In effetti, fino alla pubblicazione della monografia, a parte gli elenchi di Berenson, la letteratura si è occupata per ben undici volte del dipinto, tuttavia tali voci bibliografiche sono sfuggite all'attenzione degli autori. Considerando la «profondità» non c'è da meravigliarsi che il lettore venga assalito da incertezze riguardanti la fondatezza dell'intero capitolo.
- 7 G. Gronau, *Spätwerke des Giovanni Bellini*. Straßburg, 1928, p. 8: «Die Mitteltafel kopiert in einem, wohl richtig dem Santa Croce zugeschriebenen Bild der Budapester Galerie (Nr. 177). Die schmale Tafel ist erweitert, die Landschaft arg verunstaltet.»
- 8 Sul dipinto del Sellaio v. Boskovits M., *Toskanische Frührenaissance-Tafelbilder*, Budapest 1978, n. 42–43
- 9 Tanta letteratura si occupa del ruolo del paesaggio nella pittura veneziana del Rinascimento. Lavoro fondamentale e sintetico sul tema è quello di G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance*, Berlin – New York, 1973, pp. 341–376. I capitoli sul Bellini: pp. 341–374
- In maniera sintetica viene trattata la relazione tra la poesia pastorale e la pittura nel Cinquecento veneziano in: D. Rosand, *Giorgione, Venice and the Pastoral Vision*, in *Places of Delight. The Pastoral Landscape*. Catalogue by Cafritz R., Gowing L., Rosand D., *National Gallery of Art and The Philips Collection*, Washington, 1988, pp. 21–81

Un *Candelaio* che illumina ancora: Giordano Bruno autore e critico del teatro del Cinquecento

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

L 17 FEBBRAIO È PASSATO, INSIEME ALLA COMMEMORAZIONE DEL ROGO DI CAMPO DE' FIORI CHE QUATTROCENTO ANNI FA INCENERÌ LA PERSONA MA NON IL RICORDO DI UNA DELLE FIGURE PIÙ ESTREME E COMPLESSE DEL NOSTRO RINASCIMENTO: GRAZIE ANCHE AL SUO ESEMPIO POSSIAMO PARLARE DI RINASCIMENTO NON SOLO DELLA CULTURA, MA DELLA COSCIENZA, CHE IN GIORDANO BRUNO GIUNSE FINO ALL'ACCETTAZIONE DEL SUPPLIZIO ORRENDO CUI LO DESTINARONO I GIUDICI ROMANI, PUR DI NON RINNEGARE CHE LA PROPRIA FILOSOFIA ERA NON ERESIA, MA PENSIERO IN perfetta armonia con la religione cristiana.

Non si sente molto parlare di lui, nelle aule dei licei e delle università, spesso lo si fa di sfuggita durante le lezioni di storia della filosofia o, ancora più di sfuggita, durante i corsi di letteratura italiana: la tradizione accademica che lo ricorda è sicuramente più viva al Sud, dove negli Atenei napoletani si fa onore alla conterraneità con il grande Nolano e si tenta di diffonderne l'opera già di per sé ermetica, esoterica e resta al contatto con il *grande pubblico*.

Per ricordare Bruno a quattro secoli dalla sua morte ci accostiamo adesso ad un momento particolare dell'opera del domenicano, alla sua concezione del teatro, al *Candelaio*, la commedia pubblicata per la prima volta a Parigi nel 1582 e che, ad un secolo dall'inizio della grande attività di riscoperta del dramma, della riesumazione delle commedie plautine e del trattato vitruviano, sembrava concludere una meravigliosa parabola dell'attività letteraria italiana, iniziata con la *Cassaria* dell'Ariosto, continuata con la *Mandragola* di Machiavelli, la *Calandria* del Bibbiena, le prove del Ruzante e dell'Aretino, la strepitosa *Veniexiana*, solo per citare alcune vette: rispetto al fervore della drammaturgia della prima metà del secolo (ci riferiamo alla commedia!), gli anni Sessanta e Settanta avevano sicuramente generato meno capolavori, di contro

all'incredibile sviluppo degli aspetti spettacolari del teatro e della diffusione di quest'ultimo come divertimento popolare, tanto che negli anni Ottanta del secolo il genere leggero si sarebbe rivolto anche verso altre soluzioni letterarie (Pieri:794-811).

Per tutta la prima metà del Cinquecento, inoltre, si erano confrontate le posizioni di vari letterati ed autori riguardo alla definizione di una normativa della scrittura della commedia, creando una vera e propria teoria del teatro chiamata a risolvere diversi problemi, da quello della lingua da adoperare in scena alle questioni stilistiche, in un clima di fermenti che avrebbe gettato le basi per il teatro di prosa come ancora oggi lo vediamo ed apprezziamo fino agli autori di tutto il Novecento (del nuovo secolo a venire ancora non sappiamo!): oltre ogni possibile divergenza, si era comunque concordi che le regole dettate dal buon Aristotele sulle unità di tempo, luogo ed azione, dovessero essere *a priori* rispettate, se non altro per l'omaggio dovuto *all'auctoritas*. Come ha documentatamente sottolineato Ettore Bonora, il dettame aristotelico giungeva preliminarmente mediato da altri autori, ed ogni italiano che avesse affermato o sottinteso di richiamarsi all'*auctoritas* aveva poi messo qualcosa di suo nell'interpretazione, che si trattasse del fine della commedia o della modernità del suo argomento (Bonora:148-150): molto spesso queste interpretazioni, richiami, citazioni o ringraziamenti (il più delle volte rivolti a Plauto e Terenzio) vengono fatti direttamente sulla scena, da un personaggio che porta a termine il compito di dare voce al ruolo istituzionale della commedia in cui recita, come se essa fosse coscientemente inserita in un insieme maggiore, di cui oggi abbiamo vera coscienza e che chiamiamo generalmente *la commedia del Cinquecento*. Addirittura, l'Aretino giungeva fino a postulare che il *discrimen* tra commedia e tragedia fosse segnato dal *tranquillo fine* di una *novella*: nel Prologo degli *Straccioni* del 1544, infine, Annibal Caro spiegava che l'infrazione alla regola dell'unità d'azione compiuta nel caso della sua commedia, che di azioni ne presentava tre, poteva essere giustificata con il fatto che solo dal complesso delle tre azioni la commedia sarebbe stata tale, anzi proprio la terza azione aveva lo scopo e l'effetto di realizzare l'essenza della commedia stessa (Bonora:153). Dove era finito il rispetto per Aristotele, per la comunanza di tradizioni e di obiettivi con gli antichi? Pubblicando quattro decenni più tardi il suo *Candelaio*, Bruno afferma la nuova posizione del teatro nei confronti della rappresentazione del mondo, attingendo alla propria visione filosofica e cosmologica: se infatti il teatro è una rappresentazione del mondo, bisogna che esso abbia come elemento portante il principio della variabilità, che

quando entra in rapporto con la ricerca di certezze nuove nel Rinascimento declinante, e in particolare con lo schema gnoseologico, addirittura cosmologico, che Giordano Bruno traduce nell'inquietante comicità del *Candelaio*, diventa avvertimento di un inganno, coscienza di un'apparenza; e la commedia a sua volta diventa mimesi di un mondo apparente. (...)L'accademia, che autorizza la commedia come genere letterario, incorpora il giullare con tutto il carico della sua imprevedibilità oscena diabolica carnevalesca e lo eleva di grado inserendolo nel rapporto, che la commedia rinascimentale appunto istituisce, tra il mondo qualificato e stabile della cultura e quello quotidiano e imprevedibile del vissuto: nello spazio della città, proprio del teatro comico.(Borsellino:104)

La lunga citazione dall'ammirevole *summa* analitica di Nino Borsellino era necessaria per avere un quadro del posto che la commedia di Bruno occupa nella concezione tutta particolare del teatro del sedicesimo secolo, nell'insieme di quelle *Morfologie del comico* che l'editore delle *Commedie del Cinquecento* ha voluto investigare nel fenomeno cui viene, nello stesso saggio, affidato il compito di porre le fondazioni europee del *teatro moderno* (Borsellino:98): nella sua introduzione al *Candelaio* uscito nella collana *Collezione di teatro* della Einaudi nel 1964, Giorgio Bárberi Squarotti sottolineava la polemicità di quest'opera nei confronti delle tradizioni petrarchesche e della cultura delle scuole, caratterizzandone l'essenza nel suo essere *uno degli esempi più caratteristici di unione di intrigo e invenzione linguistica* (Bruno:6) ed in questo modo limitandone la forza alle invenzioni sceniche, linguistiche, all'attacco che Bruno porta avanti nei confronti di linguaggi ormai sterili, incapaci di esprimere i portati della filosofia della natura o, più semplicemente, le sensazioni di chi è innamorato; ma se dobbiamo riconoscere la forza rivoluzionaria del Candelaio, dobbiamo cominciare dalla sua struttura e soprattutto dall'anticommedia, costituita da sei parti distinte ed a sua volta divisibile ancora in tre parti, secondo lo schema che segue:

a) *Sonetto e Dedicà*

b) *Argumento ed ordine della commedia*

c) *Antiprologo, Proprologo e Bidello*

I sei segmenti hanno tutti connessione con la commedia, anzi pur nella loro funzione dissacratoria, fanno parte di un processo *informativo* che da un lato prepara lo spettatore-lettore, dall'altro lo scoraggia, sembra promettergli che la rappresentazione non avrà mai luogo: già nella partizione a) vediamo evidente l'intenzione dell'autore di colpire la pedanteria dei critici, capaci di distruggere un'opera solo perché mancante di una presentazione autorevole, pedanteria ripresa nuovamente nella dedicatoria, che viene offerta, dopo lunga inquisitoria fila di domande, non a Sua Santità, a Sua Maestà Cesarea, o a Sua Serenità, ma alla dotta, saggia, bella e generosa Morgana, che dovrà pure farsene qualcosa: *e voi o l'attaccarete al vostro gabinetto o la ficcarrete al vostro candelaio* (Bruno:21) (questo è il primo accenno alla funzione equivoca dell'oggetto che dà il nome all'opera). A rafforzare invece la nostra proposizione iniziale è il *memento* che l'autore ci offre in fine di *dedicatio*: *Il tempo tutto toglie e tutto dà; ogni cosa si muta, nulla s'annichila; è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno, e può perseverare eternamente, uno, simile e medesimo*. (Bruno:22)

Se passiamo a leggere la parte b), ci accorgiamo che le tre descrizioni dell'argomento della commedia altro non sono che la relativizzazione di una serie di eventi rispetto al punto di vista espresso da ognuno dei tre personaggi principali (pur riconoscendo che nessuno di essi tre sarà presente continuamente sulla scena): Bonifacio, Bartolomeo e Manfurio sono infatti coinvolti nell'azione in virtù e cagione

delle tre materie principali della commedia, amore, alchimia e pedanteria, ma naturalmente le materie potrebbero essere innumerevoli e comprendere dunque le prospettive di tanti altri personaggi (Vittoria, Scaramur , Gioan Bernardo, etc.); in questo modo, comunque, l'azione   almeno tripartita, tanto che davanti a noi si pongono tre differenti letture della commedia stessa, se vogliamo a tutti i costi essere antiaristotelici, tre azioni differenti e separate. Ancora una volta il principio della variabilit  viene applicato non solo dal punto di vista dell'azione in s , ma dalla prospettiva della lettura dell'opera letteraria: non possiamo infatti immaginare (al di l  degli evidenti limiti di rappresentabilit  della commedia stessa al giorno d'oggi) come possano queste tre letture effettivamente servire allo spettatore, mentre invece abbiamo l'impressione che tendano piuttosto a confonderlo, a riempirgli la testa di favole, sebbene in tal modo si ricevano importanti particolari sul comportamento dei singoli personaggi descrivendoci il punto di vista delle tre vittime, dei tre raggirati, chiamati a rappresentare tre categorie umane che vengono continuamente bersagliate, anzi durante lo svolgimento della commedia vengono addirittura distrutte, fiaccate in quello che hanno di pi  santo: Bonifacio, che con il suo nome ispira l'idea di un personaggio intriso di bont  ed amore, rappresenta infatti l'estrema beffa del petrarchismo inteso come vuota produzione di melensaggini ormai prive di ogni crisma letterario (il sonetto tutto in rima baciata della scena sesta dell'atto primo ne   mirabile esempio); Bartolomeo, che nell'immaginario studentesco doveva riecheggiare il Bartolo, summa delle opere del celeberrimo giurista Bartolo da Sassoferrato (1314-1357), viene qui a figurare un'altra grande passione del secolo, l'alchimia, scienza nel suo caso pi  subita che acquisita, visto che cade preda del raggiro di un venditore di fumo, Cencio; infine Manfurio, che potremmo scrivere anche M'anfurio, vista la velocit  con la quale la sua iracondia si manifesta ogniqualvolta qualcuno abbia l'ardire di contraddire la sua scienza filologica, poetica ed oratoria, anch'egli beffato da tagliaborse sui quali fino all'ultimo momento cercher  di attirare l'attenzione degli astanti, gridando aiuto in un idioma talmente strambo (*Al involatore, al surreptore, al fure, amputator di marsupii ed incisor di crumene! Tenetelo, ch  ne porta via gli miei aurei solari con gli argentei!*) che nessuno lo comprender  (Bruno:87). Eccoli, gli antieroi della commedia, che devono scontrarsi con tutta una schiera di imbroglioni, ladri, prostitute, servi di tre cotte, ed insieme devono fare i conti con i differenti schemi linguistici, poich  se Manfurio parla per latinismi ed etimologie, Bartolomeo   instancabile produttore di metafore e di giochi di parole con cui condisce il suo linguaggio furbesco ed oscenamente ironico, coscientemente operando quanto per semplice ignoranza fa anche Sanguino che stigmatizza il parlare *delegante e latrinesco* (Bruno:43) del *magister*, Cencio e Scaramur  devono necessariamente paludarsi nella pseudoscientificit  del parlare, a che non venga fuori la verit  sulle loro doti soprannaturali, e non si scopra che altro non sono se non ciarlatani, mentre gli altri ingannatori, ladri e rapinatori, si impongono con la violenza, con la prevaricazione accentuata dal travestimento (da rappresentanti della giustizia) che si rispecchiano nelle loro parole, nelle frasi aggressive, sanguigne, che cercano in ogni motto dell'interlocutore un appiglio per far scaturire la bastonata, lo schiaffo, l'umiliazione.

CANDELAIO

COMEDIA DEL BRV-
NO NOLANO ACADEMI-
co di nulla Academia; detto il fo-
stidito.

IN TRISTITIA HILA-
ris: in Hilaritate tristis.



IN PARIGGI,

Appresso Guoelmo Giuliano. Al
segno de l'Amicitia.

M. D. LXXVII.

Dopo l'accanito gioco di prospettive dell'*Argomento*, quando sembra che tutto sia pronto per ben disporci ad ammirare la commedia, appare l'*Antiprologo*, prima parte della sezione c) del nostro schema iniziale di lettura: se *Sonetto* e *Dedica* hanno il compito di parodizzare gli orpelli dell'opera letteraria in generale, se l'*Argomento* vuole proporci la variabilità bruniana della lettura della commedia, una volta giunti alle ultime unità dell'anticommedia, *Antiprologo*, *Proprologo* e *Bidello* si pongono davanti a noi come le tre fiere della selva dantesca, costringendoci a muoverci con circospezione e prudenza nella nuova arena di aggressività linguistica che l'autore ci ha preparato. L'*Antiprologo*, che in effetti ha la vera e propria funzione del prologo come la troviamo in numerosi altri esempi del teatro cinquecentesco, inizia a raccontarci le vicende degli attori, tutti fiaccati da insormontabili problemi organici, passando alla descrizione dell'opera stessa, *barconaccio dismesso* (Bruno:30), per giungere alla descrizione dell'autore, *ch'ave una fisionomia smarrita* (Bruno:31) e parlare infine di se stesso, come antonomasia dell'attore ma anche dell'uomo del popolo come lo ritroveremo nelle epopee miserrime di Ruzante: *ho tanta de la fame, tanta de la fame, che si me bisognasse vomire, non potrei vomir altro che il spirito; si me fusse forza di cacare, non potrei cacar altro che l'anima, com'un appiccato*. (Bruno:31). Primo personaggio che esprime con l'asprezza del linguaggio un lamento che poi si fisserà nei tipi della commedia successiva e della Commedia dell'Arte, l'*Antiprologo* bruniano grida al cielo la sua disperazione, ritornando nella traccia dell'esperienza della poesia verista, oscena e maledetta che mette insieme i minori e proibiti della nostra letteratura (pensiamo soltanto a Cecco Angiolieri ed a Francesco Berni): Machiavelli ce ne aveva dato un prototipo, con altre motivazioni, nel suo Nicia, dottore presuntuoso e marito cornificato della *Mandragola*, che con le sue espressioni trasudanti significanti fecali, cruenti e triviali, conferma da un lato la propria vuotaggine, dall'altro si pone automaticamente ad un livello inferiore rispetto a Callimaco; il prototipo machiavelliano non risente però della profonda opera bruniana di avvicinamento della letteratura alla realtà del suburbio napoletano, forse più prossima alla meravigliosa avventura di Andreuccio da Perugia nel *Decameron*, non foss'altro per la presenza di prostitute, ladri, ma soprattutto della indimenticabile figura dello Scarrabone, gigante in penombra e simbolo del pericolo ignoto, appena visibile ma inquietante che è pronto ad aggredirci saltando come tigri dal profondo dei bassifondi metropolitani. Una volta lanciata la sua filippica contro la incongruenza della commedia e dei suoi protagonisti, vera e propria critica dell'arte della commedia, l'*Antiprologo* lascia il posto al *Proprologo*, che svolgerà alcune delle funzioni tradizionalmente affidate al *Prologo*: presenterà i luoghi della scena, e si esibirà subito dopo in una descrizione dell'azione che pare davvero un fuoco d'artificio della favella umana, un mirabile esempio dell'accumulo esornativo che trionferà nel barocco e che sarà prima materia stilistica di un altro grande campano, il grande Giambattista Basile. Il *Proprologo* descrive i protagonisti virtuali della commedia, poi le reazioni degli amanti, le mille espressioni degli occhi delle donne, la vuota maestà di Manfurio, in girandole coloratissime di epiteti, variazioni di significati, accatastamenti di verbi in sinonimia o in contrasto, farneticari di paratassi che non sarà difficile, per il lettore accorto, ritrovare pari pari in gran parte

dei racconti de *Lo cunto de li cunti*, anzi nello stesso idioma napoletano o napoletanoide, che in fondo costituisce la lingua di fondo del *Candelaio* (sul plurilinguismo come caratteristica fondamentale del teatro del Cinquecento si veda Folena:119-147). Il discorso del *Proprologo*, immancabilmente, si chiude con un'altra critica alla commedia nel suo insieme, poco *di bello e nulla di buono* (Bruno:35), cui segue immediatamente l'ultima figura introduttiva, il *Bidello*: di fronte a questa ennesima profanazione del genere stesso, che pare anticipare le nuove letture del teatro del Novecento, lo stesso Bruno sembra reagire, sdegnato, a chi domanda cosa c'entri il bidello con la commedia, spiegando che ogni innovazione ha un principio, una prima volta, e se prima che fossero viste commedie nessuno aveva visto commedie, allora anche la commedia, una qualche volta, ha cominciato ad essere, ad esistere, ad essere vista, poiché il Bidello pone proprio l'accento sull'esser visti: *e dove mai fuste visti, prima che voi fuste?* (Bruno:35) Nell'ultima partizione dell'anticommedia l'autore si desta e, leonino, costringe l'uditorio a prendere atto della particolarità di quel suo *soggetto*: dopo aver più volte accarezzato con le *banderillas* della derisione, della messa in ridicolo, dell'ostentata oscenità e dell'insulto all'autorità letteraria costituita il toro della commedia del suo secolo, Bruno ne festeggia la morte e la rinascita aprendo davanti a noi il sipario del suo *Candelaio*.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|------------|------|---|
| Basile | 1986 | Giambattista Basile, <i>Lo cunto de li cunti</i> (edizione a cura di Michele Rak), Milano |
| Bonora | 1970 | Ettore Bonora, <i>Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento</i> , Milano |
| Borsellino | 1989 | Nino Borsellino, <i>La tradizione del comico. Letteratura e teatro da Dante a Belli</i> , Milano |
| Bruno | 1993 | Giordano Bruno, <i>Candelaio</i> (edizione a cura di Giorgio Bárberi Squarotti), Torino |
| Folena | 1991 | Gianfranco Folena, <i>Il linguaggio del caos: studi sul plurilinguismo rinascimentale</i> , Torino |
| Pieri | 1994 | Marzia Pieri, <i>Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte</i> In: Franco Brioschi – Costanzo Di Girolamo (a cura di) <i>Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi</i> . Vol.II, Torino |

1600

SE GLI AUTORI ANTICHI E I CLASSICI DELL'ETÀ MODERNA FIN DAL PETRARCA DOVEVANO RENDERSI CONTO DEL FATTO CHE LE LETTERE IN SÉ NON BASTAVANO ALL'AFFERMAZIONE SOCIALE, ANCHE I POETI E GLI SCRITTORI DEL TERZO MILLENNIO SICURAMENTE POTRANNO PORSI LA DOMANDA SEGUENTE: CON LA SOLA PENNA (IN SENSO METAFORICO ORMAI, NEL MONDO COMPUTERIZZATO) SI POSSONO ACQUISIRE ONORE E ONORI NELLA SOCIETÀ O NO?

«Co' soli pié de' versi»? *Otium e negotium* in Agostino Mascardi

ÉVA VIGH

LA LETTERATURA E IL LAVORO FILOLOGICO SARANNO MAI TANTO APPREZZATI DA POTER OFFRIRE AL CULTORE UNA CERTA INDIPENDENZA ECONOMICA E /O INTELLETTUALE? LA QUESTIONE IMPOSTA DAL TITOLO E FORMULATA (DICIAMOLO SUBITO, NON IN FORMA INTERROGATIVA) DA AGOSTINO MASCARDI NEL SUO DISCORSO *INTORNO AL FUROR POETICO*¹ (CC.1622)

PUÒ ESSERE INTERPRETATA, ALLO STESSO TEMPO, ANCHE DA UN ALTRO punto di vista: cioè, se le sfide della vita pubblica e la corsa ai beni materiali permettano o meno ai letterati di poter dedicare qualche tempo, e possibilmente molto tempo, alla letteratura, nella quiete tanto ambita dagli stoici. Ovviamente questo grande tema, in ogni tempo e in ogni spazio sempre attuale, quello dell'*otium* e del *negotium*, era particolarmente all'ordine del giorno nei momenti storici in cui si è fatta avanti una serie di impostazioni etiche delle condizioni e dei doveri dell'intellettuale.

L'Umanesimo italiano, tanto sensibile ai quesiti morali, poteva offrire un terreno molto fertile per ragionamenti di questo genere. Alla fine del '400, Lorenzo il Magnifico, pur essendo piuttosto uno statista che un puro letterato, cercava di trovare tempo anche per le Muse. Sono noti i versi della sua *Altercazione* in cui il poeta, sfuggendo «l'*aspra civil tempesta*», si rifugia «in più tranquillo porto», in una «*amena valle*», «*là dove un verde lauro facev'ombra*», nella speranza di potersi dedicare alla poesia che gli promette l'immortalità poetica.² Il caso del Magnifico è

Attualmente direttrice del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Szeged, insegna letteratura italiana del Rinascimento e del Barocco. Si occupa prevalentemente delle questioni di etica e retorica dell'epoca barocca. Ha pubblicato recentemente un libro in ungherese dal titolo *Tra Ethos e Kratos. Corte e cortigiano in Italia tra i secoli XVI-XVII*. (Budapest, Osiris, 1999)

ovviamente diverso da quello dei letterati i quali, per l'affermazione sociale e (spesso) per la sussistenza, erano costretti a spingersi avanti per i sentieri pericolosi della vita civile — e non sempre «co' soli pié de' versi». Per non parlare di casi tanto acclamati come quello di Bernardo Tasso che, per far piacere al suo signore, depositario del potere assoluto, componendo il suo *Amadigi*, dovè cambiare anche «pié de' versi». ³

Alla metà del Cinquecento, almeno in teoria, in alcuni trattati di etica, sembrava ancora possibile accordare l'ideale umanistico dell'*otium* e del *negotium*, soprattutto se il letterato svolgeva un'attività affine al suo servizio di corte, in qualità di bibliotecario o di storico. Giraldi Cinzio, per esempio, in un suo trattato dedicato all'istruzione del giovane nobile, ribadisce che le lettere possono essere un ornamento del servizio a corte, ma soltanto come elemento accessorio, come *decorum* della vita cortigiana: «Et certamente è di gran ornamento a nobil Giovane, che serva a gran Principe, il saper chiuder qualche suo glorioso fatto, non dirò in un lungo poema (...) ma in un gentile epigramma, greco o latino, in una selvetta, in una oda, in un panegirico (...) secondo il gusto del Signore...»⁴. Il proprio esempio personale invece dimostrava che Giraldi, pur essendo eccellente professore di retorica, *poeta princeps*, e pur avendo gran fama come tragediografo, siccome in mezzo agli intrighi dei *negotia* non trovava le modalità necessarie per difendersi e, dovendo fare i passi opportuni per il contrattacco, rischiava che si annullasse tutta la sua opera finora svolta.

L'età della Controriforma, nonché gli avvenimenti sociali ed ideologici a cavallo tra i secoli XVI e XVII, resero sempre più evidente il fatto che, per i letterati dell'epoca, l'unica possibilità di affermarsi nella società poteva essere ormai una partecipazione pur passiva alla vita pubblica, al servizio diretto del potere. La corte ormai non ha niente a che fare con il ruolo sempre più compromesso di centro propulsore della vita culturale, e i letterati stessi devono saper imparare a mettere in atto sempre nuovi mezzi del loro intelletto. Ma, tra questi mezzi, i «pié de' versi» non occupano necessariamente il primo posto. Soltanto a pochissimi poeti fu data la possibilità di acquistarsi onori in società tramite la poesia, a prescindere dal caso forse unico, di Marino, che si costruiva l'immagine di un letterato indipendente e si vantava di poter contare sulla sola fama poetica, passando da una corte all'altra e mettendo in mostra le sue indiscutibili capacità di poeta. L'esercizio della poesia, per la stragrande maggioranza dei letterati, poteva garantire ormai soltanto un posto assai modesto tra gli altri servitori.

La vita e l'attività letteraria di Agostino Mascardi⁵ possono essere un esempio eloquente di chi riconosceva lo stato di fatto e poté magistralmente adattarcisi. Benché anche il Mascardi fosse partecipe delle dispute accademiche tanto care ai letterati del primo Seicento, svolte prima di tutto in ambito romano ed emiliano sul ruolo e sulla funzione di un letterato, il nostro non volle prendere posizione così ferma e decisa come fecero un Peregrini o un Manzini⁶. Vi fu, infatti, una disputa molto acuta tra le diverse parti nello stesso arco di tempo in cui vennero letti all'Accademia degli Umoristi e dei Desiosi di Roma i discorsi del Mascardi⁷ sul letterato di corte e sulle sue condizioni di vita tra *otium* e *negotium*. Il nostro autore, conscio delle vie sempre più tortuose dei *negotia*, fece vari tentativi, letterari e no, per riconciliare l'*otium*, dedicato alle lettere, e il *negotium* degli uffici pubblici.

Come letterato apprezzato del suo tempo e protagonista attivo di diverse accademie e di altrettanto numerose corti, il Mascardi venne mosso «da certa turbo- lenza»⁸ da un posto all'altro, cosa che non gli impedì né di maturare le proprie idee sulla storia, sulla poetica e sulla morale, né di vendere «le merci» dell'intelletto, partecipando alle dispute accademiche e dando alla stampa i frutti dei suoi ragionamenti, completati, a volte, con quelli dei suoi amici accademici. I prodotti dell'intelletto creati nei rari momenti dell'*otium* erano considerati, infatti, merci commercializzabili sul mercato della sfera intellettuale. Seppure la critica moderna non cessi di rilevare le intonazioni stoiche senza dubbio spesso presenti nell'opera mascardiana, è impossibile non prestare maggior attenzione alla coesistenza (diremmo pacifica e parallela) di elementi utilitari nella sua concezione. Ciò gli permette di esporre «le merci» dell'intelletto maturate nell'*otium* difficilmente acquisito al margine del servizio cortigiano e di cercare di servirsene prima nell'ambito delle dispute accademiche, poi in un servizio ottenuto spesso per la sua fama di letterato. In altre parole, anche l'*otium* diventa un passo obbligatorio, ma ovviamente non esclusivo, per l'affermazione sociale. Non si parla ormai del ritiro stoico dei filosofi e dei letterati, se non di chi, per natura, è incapace di adattarsi «alla scuola di servitù»; questo letterato, invece, «fugga dalla conversazione de' Cortigiani e si ritiri in se stesso, dove in compagnia de' suoi eruditi pensieri, andrà senza impedimento, disponendo a se medesimo la felicità che desidera». L'interesse del Mascardi, invece, si concentra piuttosto su chi, nei *negotia*, «porgerà modo d'essercitar infatti quello c'averà longamente appreso con la speculatione»⁹. Il puro raziocinio degli stoici, dunque, per il letterato barocco, secondo almeno la posizione mascardiana, può essere un punto di partenza, una fase di preparazione indispensabile per i *negotia*. I «pié de' versi» possono servire da lasciapassare per poter entrare nella vita pubblica.

Il distacco stoico, tuttavia, è sempre presente nell'impostazione mascardiana. Nonostante l'obbligo stressante del servizio, il letterato deve riuscire a mantenersi indipendente, almeno in fondo all'anima, e far sì che «risolva il nostro autore dunque il sensato Cortigiano di soprastar con la sublimità del suo ingegno a' consigli della plebe cortigianesca senza contaminarsi benché viva in mezzo di quella». La metafora del sole che illumina la terra, tanto usata ed abusata dai poeti fin dagli stilnovisti, viene ripresa dal Mascardi per dare maggior peso alla sua idea: «il Sole non impon macchia allo splendore della sua bellissima ruota, benché mandi i suoi raggi in mezzo alle sozzare della terra».¹⁰ Con questi termini, il nostro autore spera di poter salvare l'anima del suo letterato e di poter collocarlo in mezzo alla «plebe cortigianesca». Lo splendore filosofico dell'ozio può esser conservato, siccome l'appartarsi del letterato gli assicura sia l'indipendenza intellettuale, sia un certo mescolarsi tra la gente semplice.

Naturalmente, dobbiamo chiederci che tipo di servizio può esercitare un siffatto letterato? La risposta del Mascardi è una soluzione teorica basata sulla convinzione delle funzioni etiche del letterato: «gli esercitii di lettere debbono rivolgersi, come a scopo, alla disciplina de' costumi»¹¹. Quest'affermazione, pur avendo tutta una serie di precedenti filosofici e letterari, offre, anzi ripropone, l'idea dell'ufficio ormai storico del letterato. In teoria è un'idea molto chiara, molto nitida. Il letterato s'affatica



Francesco Guardi: «Banchetto ducale» (Nantes, Museo)

parecchio nell'*otium*, leggendo opere edificanti, dedicandosi alla contemplazione, riflettendo e filosofando sui grandi problemi dell'umanità «con incredibile fatica» del suo intelletto, dopodiché mette in atto i frutti dei suoi raziocini e, con la massima soddisfazione e con il pieno accordo dei principi e di altri cortigiani (letterati e no), riesce a vendere a buon prezzo i prodotti del suo intelletto per l'edificazione morale dell'intera società cortigiana: «perché se il fuoco della virtù s'avviene in ben disposta materia, subito in un meraviglioso incendio si spande...». Magari fosse così semplice e così immediata la funzione etica del letterato. E magari bastasse «il fuoco della virtù» per insegnare al «Cortigiano men dotto (...) quella dottrina, che altri per gl'infiniti volumi de' filosofanti, con incredibile fatica ha raccolti»¹². Le incredibili fatiche svolte nell'*otium*, le quali possono esser paragonate solo a quelle di Ercole, servirebbero all'utile dei singoli membri della società e, quindi, potrebbero recare utile e onore anche al «filosofante» stesso.

Con questo compito del letterato che insegna le virtù, ci si ricollega alla questione dell'onore e dell'utile. Anche in Cicerone e nei suoi seguaci moderni, il tema era sempre in stretto rapporto con l'etica pratica, cioè con i problemi concreti imposti dalla prassi della vita attiva. In fondo, anche il Mascardi è convinto che tra onore (come frutto delle azioni oneste) e utile vi sia un contrasto apparente. L'utile, in effetti, deriva da una saggia speculazione, da una capacità intellettuale tale da poter gestire l'*honestum* alla ciceroniana. Mi sembra doveroso citare qui Cicerone, tanto sono consone le sue parole a quelle dell'autore secentesco: «...a tutti gli essere viventi la natura ha dato l'istinto di conservare se stessi, la vita ed il corpo, di evitare tutto ciò che può nuocere»¹³. È una regola di vita che moralmente spiega l'utile...

È da segnalare, allo stesso tempo, che in fondo anche il Mascardi era convinto che la libertà stoica del letterato non avrà mai soddisfazioni nei *negotia*, appunto perché sarà privo di libertà che è «compagnia indivisa dell'animo addottrinato». Il nostro autore ribadisce infatti una tesi nettamente stoica, visto che «non è la Corte stanza proportionata alle Lettere, e perciò malamente v'allignano i Letterati», o, come dice altrove, «la Corte non è stanza proporzionale ad un valent' uomo, perché l'astringe a fare, o almeno a tollerar cose indegne del suo nobile e honorato mestiere»¹⁴. Il Mascardi delinea qui una tesi naturale paragonando gli uomini alle varie piante per le quali «non ogni terreno è fecondo (...). Tanto si può dir della Corte, la quale può ben esser giovevole a certa sorte di gente, ma non mai all'huomo Filosofo e destinato a gli studi»¹⁵. Con il paragone tra il letterato e il terreno cortigiano non sempre necessariamente fecondo per le sue qualità, il Mascardi propone, di conseguenza, una via di mezzo o meglio una via d'uscita per il letterato: deve convertire il suo talento sul grande mercato delle vanità umane vendendo o almeno mettendo in mostra i prodotti dell'intelletto, perché in questo modo riesca ad accontentare almeno «l'ultima veste dell'humana caducità di cui l'huomo saggio si spoglia»¹⁶.

Il Mascardi, malgrado queste posizioni stoiche, considerato il suo senso di realtà senza dubbio molto forte nelle cose pratiche, sentiva il bisogno di spiegare le motivazioni per cui il letterato, con l'*institutio* dei suoi «pié de' versi», mirava ad essere utile al consorzio umano. Ed ecco che emerge un'altra categoria fondamentale, ambigua e sempreverde (anche per la sua stretta affinità con la speranza): è l'ambizione che spinge l'uomo avanti verso mete mai sperimentate, è quel *lauro verde* in cui sono deposte tutte le speranze dei poeti. L'ambizione letteraria, secondo l'impostazione del Mascardi nelle *Prose vulgari*, non può trovare spazio adatto nelle corti, ma considerando il fatto che il letterato non può rimanere neanche nel buio e che la sua mente ha bisogno di mettersi alla prova in paragone agli altri letterati, deve uscire allo scoperto e deve dimostrare le sue capacità, essendo costretto dalla natura (dal Creatore stesso) «al *necessario commercio*»¹⁷. La virtù non basta in sé come premio delle azioni giuste, ci vuole anche un teatro con gli applausi degli spettatori... Conviene sottolineare a questo punto che per il Mascardi, e per la massima parte degli intellettuali del suo tempo, l'accademia costituiva lo spazio idoneo al «terreno» delle manifestazioni intellettuali, una *res publica* letteraria tra persone grosso modo eguali, mosse dalla stessa ambizione.¹⁸

La commercializzazione dei prodotti dell'intelletto, in questo approccio, può accontentare l'ambizione del letterati e, quindi, può rendere qualcosa anche al livello dell'affermazione sociale. Il letterato, infatti, può guadagnarsi fama e onori anche nelle società con la sua operosità letteraria e può emergere, almeno in teoria, sopra le masse dei servitori. In realtà, invece si «impongono anche all'huomo di lettere misteri indegni (...) non havendo il letterato mestiere che sia suo proprio»¹⁹. E benché i «pié de' versi» possano teoricamente servire da punto di partenza per un letterato avido di gloria mondana, Agostino Mascardi ribadisce con molta amarezza una posizione, al di là delle idee stoiche ben radicate, secondo la quale il letterato, a prescindere da qualche rara eccezione, nell'ambito dei *negotia* è solo una sorta di buffone, un commensale da intrattenimento. Il letterato, arrivato a corte «co'soli pié

de' versi», «ambisce un carico in ricompensa del suo servire: gli esce per fianco il ballarino, il suonatore, il buffone o chi che sia; e si gli dichiara competitore»²⁰. La sua ambizione e le sue capacità intellettuali lo spingerebbero più in alto, la realtà invece lo trattiene, lo lega, si potrebbe dire, alla gerarchia degli affari pubblici in cui può fare parte soltanto degli «arredi da pompa non da servizio»²¹ vero e proprio.

Il Mascardi osserva con ironia che molti principi trattano i letterati come si suole fare con gli animali rari che aggiungono pompa e splendore al loro corteo o durante i trionfi, senza volersene servire negli importanti uffici di corte. Per non parlare del fatto che tutti quanti sono «soggiogati e schiavi del trionfante»²², che è la cosa più odiosa per un letterato dedito alla libertà stoicamente intesa. Il *decorum* è rimasto infatti l'unica vera opportunità di questa rara specie di animali, chiamata letterato, oltre alle teorizzazioni stoiche o aspettative idealistiche, per poter esibire con le merci del suo intelletto e per poter trarne qualche profitto durante i *negotia*. Nelle *Prose vulgari* il Mascardi espone, anche qui, una posizione ben radicata sulla forma di vita dei letterati del suo tempo. I principi non sono ormai così come una volta, «tengono avvinti i letterati alla lor servitù per acquistarne fama di protettori delle lettere e sentirsi riempir gli orecchi di que' vanissimi nomi di Mecenati ed Augusti. Nel resto poco o nulla di lor si vagliono...»²³

Il compito del decoro è, anche esso, un elemento formale, è l'apparenza spesso fastosa di una realtà molto più povera e cupa. Il letterato fa parte, in caso estremo e fortunato anche «co' soli pié de' versi», dei *negotia*, recita la sua parte di comparsa nel *theatrum mundi*, per dirla con la metafora tanto cara all'età barocca, con la speranza che riesca a salvarsi almeno l'immortalità letteraria...

1 Il contesto prevede addirittura la morte di fame per i letterati: «...i padroni han posto così lontano il pane dalla bocca de' famelici servidori ch s'altri *co' soli pié de' versi* argomentasse di corrergli dietro giungerebbe prima al fin della vita che al cominciamento della tavola». Cfr. Agostino Mascardi, *Al signor Tomaso Grimaldi, Intorno al furor poetico*, in *Prose vulgari*, Venezia, Baba, 1653, p. 172. Il corsivo è mio.

2 Cfr. Lorenzo de' Medici, *Altercazione*, vv. 1-15.

3 Cfr. Bernardo Tasso, *Lettera a Sperone Speroni*, in *Lettere*, Comino, Padova, 1733, p. 169.

4 Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe*. Pavia, 1569, p. 30.

5 Il Mascardi (1590-1640), acquistando «il nome di moderno Tullio d'Italia» per le sue orazioni in latino e in volgare, fu un letterato tipico della sua epoca: gironzola tra varie corti signorili, stabilendosi ora a Roma, ora a Genova, ora a Venezia; si procura l'ammirazione della famiglia d'Este, appartiene alla corte del cardinale di Savoia, diventa cameriere d'onore del papa Urbano VIII, ottiene la cattedra di retorica a Roma, frequenta le più famose accademie del suo tempo. Le sue opere più famose sono i trattati e i discorsi teorici sulla storia, sulla poetica e sulla morale (*L'Arte Historica, Prose vulgari, La Tavola di Cebete*). L'opera mascardiana è stata messa in rilievo nella critica moderna da E. Raimondi (*Letteratura barocca*, Firenze, Olschki, 1982, *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966), e più recentemente da E. Bellini (*Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997).

6 Tra Matteo Peregrini e Giovan Battista Manzini, negli anni '20 del Seicento (protratto, da parte del Peregrini, anche nel decennio successivo) si svolge un dibattito accademico-letterario sulla

- questione delle circostanze del servizio cortigiano. Basta citare i titoli delle singole opere per dare un'idea approssimativa riguardante le posizioni degli autori sul «savio» letterato. Il Peregrini nel 1624 pubblica il suo trattato dal titolo *Al savio è convenevole il corteggiare*, seguito, due anni dopo, dall'opera del Manzini, intitolata *Il servizio negato al savio*. La polemica accademica continua con altri due trattati del Peregrini, di cui uno è emblematico, nei quali continua la *Difesa del savio in corte*, nel 1634. Per un'analisi e una bibliografia ampiamente documentata vedi G. L. Betti, *Il «savio» in corte*, in «Studi secenteschi», XXXV, (1994) pp. 169–186.
- 7 Convieni ricordare a questo proposito i tre discorsi fondamentali di Agostino Mascardi (i quali servono da base anche per questo nostro *excursus* dell'opera mascardiana), inseriti tra le sue *Prose vulgari*, a proposito dei rapporti tra letterato e corte, e le argomentazioni moralistiche: *Che gli esercitii di lettere sono in Corte non pur dicevoli, ma necessari; Che un cortigiano non dee dolersi perché vegga più favorito in Corte l'ignorante che 'l dotto, il plebeo che 'l Nobile; Che la Corte è vera scuola non solamente della prudenza né delle virtù morali*. In *Prose vulgari*, Venezia, Baba, 1653. pp. 1–20.; pp. 20–46.; pp. 466–63. (La prima edizione dei discorsi fu data alla stampa, sempre a Venezia, nel 1630, dallo stesso Mascardi.)
- 8 Di questa «turbolenza» fa menzione anche una biografia coeva all'autore, «tratta dal libro delle Glorie de' Signori Accademici Incogniti di Venetia», in *Prose vulgari, op. cit.*, s.n.
- 9 Agostino Mascardi, *Che un cortigiano...*, *op. cit.*, p. 31, 29, 30.
- 10 *Ivi*, p. 22.
- 11 *Ivi*, *Che gli esercitii di lettere...*, p. 17.
- 12 *Ivi*, pp. 17–18.
- 13 Cfr. Cicerone, *De officiis*, Libro I, 11. Per la questione tra *utile* e *honestum* in Cicerone più dettagliatamente cfr. III, 36–37.
- 14 A. Mascardi, *Che un cortigiano...*, *op. cit.*, p. 24; 23; 27.
- 15 *Ivi*, pp. 23–24.
- 16 *Ivi*, *Che la corte...*, p. 52.
- 17 *Ivi*, *Che un cortigiano...*, p. 23. Il corsivo è mio. Il Mascardi ribadisce la stessa tesi anche nella sua *Letzione sopra un testo del quinto libro della Politica d'Aristotele*: «Né mi dica di qualche ingegnoso amico dell'otio che miglior s'approfitta l'animo nelle lettere all'ombra d'una vita sequestrale, e solitaria, anche al chiaro d'un esposta e popolosa adunanza». (In *Prose vulgari, op. cit.*, p. 143.)
- 18 Il Mascardi si dilungava sull'importanza delle accademie nel primo discorso delle *Prose vulgari*, paragonando le riunioni accademiche a quelle dei mercati: «come le fiere sono più dilette perché ogni mercatante secondo il suo mestiero vi porta il fior delle merci, così degne di maraviglia riescono le Accademie, per lo concorso di tanti nobili ingegni...» (*Che gli esercitii...*, *op. cit.*, p. 16.) Per questa «repubblica letteraria» cfr. A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura Italiana*, (dir. A. Asor Rosa) I. *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, specialmente pp. 852-858.
- 19 *Ivi*, *Che un cortigiano...*, p. 25.
- 20 *Ivi*, *Che la corte...*, p. 55.
- 21 *Ivi*, *Che un cortigiano...*, p. 25.
- 22 *Ivi*, p. 25.
- 23 *Ibidem*

1700

LO SCOPO DEL PRESENTE LAVORO È QUELLO DI ABBOZZARE UNA PROSPETTIVA CHE RITENGO SIA INTERESSANTE DAL PUNTO DI VISTA DI UNA LETTURA AUTENTICA DELLE ESPERIENZE E DEGLI ATTEGGIAMENTI DEI VIAGGIATORI IN ITALIA.

Con gli occhi del viaggiatore...

Prospettiva per un'analisi degli atteggiamenti e dei giudizi dei viaggiatori in Italia

LÁSZLÓ SZTANÓ

MI NONO IMPOSTO VOLONTARIAMENTE DEI LIMITI PIUTTOSTO RISTRETTI NELLA SELEZIONE DEI TESTI MENZIONATI, SCELTI A PURO TITOLO DI ESEMPLIFICAZIONE, TUTTI RISALENTI AI SECOLI XVI–XVIII. OCCORRE, PERTANTO, SOTTOLINEARE CHE SI TRATTA DI UN'OTTICA GENERALE, APPLICABILE, CON I DOVUTI ADATTAMENTI, A TUTTI I LIBRI DI VIAGGIO DI OGNI EPOCA. RITENGO, COMUNQUE, CHE LA VISIONE DI UNO STATO DI COSE POSSA CAMBIARE (E FORSE CAMBI NECESSARIAMENTE) CON L'ACCRESIMENTO DEI DATI ESAMINATI, LE CONCLUSIONI ACCENNATE O IMPLICITE, QUINDI, NON possono essere che provvisorie e di parziale validità.

In una prima approssimazione si possono individuare due indirizzi fondamentali della ricerca sui testi scritti o compilati dai viaggiatori. L'esame dei testi e dello sfondo biografico e, più generalmente, storico dei viaggi può mettere in luce le caratteristiche personali delle varie esperienze di viaggio. Queste caratteristiche derivano dalla posizione dell'autore nella società dell'epoca, quindi devono essere valutate in questo senso, oppure dai suoi atteggiamenti individuali nei confronti delle cose viste e vissute, e in tale caso possono apportare, qualora sia interessante, eventuali ulteriori contributi alla conoscenza della sua personalità. In questa prospettiva un confronto fra i brani relativi allo stesso fenomeno nei diversi libri di viaggio evidenzia tutt'al più una diversità di cultura e di carattere. Non sappiamo nulla della vita e della persona di András Kászonyi¹, ma il resoconto del suo viaggio compiuto a Venezia nel 1797 permette di intravedere un tratto del suo carattere. Mi riferisco alla descrizione degli alimenti dei veneziani che rivela un giudizio poco lusinghiero. Ecco il menù nell'interpretazione di Kászonyi: «al posto del brodo un piatto di riso così denso che lo si potrebbe mettere in bocca con la forchetta, seguito da una fettina di carne di manzo magra e asciutta, cotta solamente in acqua salata,

perciò completamente insipida. Il terzo piatto è pasta o verdura misera, poi carne in umido, di colombo o di altro pollame, comunque magra, per lo più cotta sempre in acqua salata. Infine viene servito all'ospite un arrosto di pecora. Il pane non è più grande di un pugno ed è duro al punto che bisogna spezzarlo con un martello prima di mangiarlo...» e così via. Dopo ciò non possiamo meravigliarci se «poiché le vivande italiane sconvolsero il mio stomaco magiaro, e l'aria languida indebolì le mie viscere e infine cominciò a turbare la mia salute» il viaggiatore sofferente interrompe il suo viaggio e torna a casa (Kászonyi, 789–792). Il gusto di Kászonyi appare schizzinoso soprattutto se messo in contrasto con quello di altri viaggiatori che affrontano lo stesso problema. Un padre francescano, István Kiss, contemporaneo di Kászonyi, in pellegrinaggio a Gerusalemme, prima di imbarcare si ferma a Venezia per una decina di giorni, e ne lascia una deliziosa descrizione². Verso la fine del suo soggiorno anche lui cade vittima della tavola italiana e solo una buona dose di teriaca³ lo salva dal rimanere a letto. Ma il Nostro prende questo infortunio con francescana serenità: «è indifferente ovunque la morte mi colga, ma mi colga in stato di grazia la dipartita da questo mondo» (Kiss, 62). Jean-Baptiste Labat⁴ ha la nausea del piatto di maccheroni con carne di gallina che gli viene servito durante una tappa forzata dal maltempo, a Sanremo, non meno del vino, del pane «mal cotto e assai pesante» e del formaggio «duro come il gesso e più o meno dello stesso sapore»; a questo proposito, però, inserisce nel suo racconto una piccola dissertazione imparziale sui vari tipi di pasta e sulle pietanze a base di pasta (Correnti – Insolera 1995, 18–20). Un alimento inusuale come la rana pure reca meno problemi a Thomas Coryat, viaggiatore inglese del primo Seicento, a Sámuel Fogarasi o all'americano James Fenimore Cooper che non un semplice piatto di pasta o di carne a Kászonyi. Sámuel Fogarasi a Vienna deve l'avventura culinaria alla sua ignoranza della grammatica tedesca: ordina *Frösche* senza sapere che è il plurale di *Frosch* (rana), la mangia quindi senza sapere che cosa sia, e solo quando alcuni giorni dopo osano dirglielo «cominciai a riflettere se fosse stata cattiva. ... Poi anche sapendo la mangiavo, ma solo fritta» (Fogarasi, 170).

Un altro tipo di indagine mira a ricostruire l'immagine che gli osservatori stranieri crearono di un paese. I resoconti di viaggio vengono spesso utilizzati come fonti più o meno attendibili di informazioni sulle condizioni dei luoghi visitati, sugli aspetti minori della vita quotidiana. Anche in tale contesto, tuttavia, la provenienza e la formazione culturale dei viaggiatori costituiscono una specie di variabile della quale la ricerca deve tener conto⁵. Nel Seicento correva voce, in ambienti protestanti, che a Roma le meretrici venissero tassate dalle autorità ecclesiastiche e i proventi venissero reimpiegati per lastricare le vie della città. Il padre Labat dichiara categoricamente che questa notizia è «una calunnia delle più nere» (Correnti – Insolera 1995, 50). Un viaggiatore aristocratico russo alla fine del XVII secolo, come P. A. Tolstoj ha un giudizio decisamente positivo su Venezia «città grande e divinamente bella», si meraviglia delle strade ben lastricate e delle case tutte in muratura, si entusiasma della ricchezza dei negozi e dell'ospitalità nelle osterie (Piovene Cevese 1983, 177–179), nota che «la frutta e gli ortaggi non mancano mai durante tutto l'anno, d'estate e anche d'inverno»⁶ e che «i forestieri sono sempre numerosi» (*ibid.* 12–13). Se per il viaggiatore russo, come osserva il curatore dell'edizione italiana del libro,

l'abbondanza della frutta, specialmente d'inverno, costituisce una novità da annotare, non lo è per l'anonimo compilatore di una guida francese di Roma, dello stesso periodo, che nota, come se scrutasse la merce in un mercato, che «le pere sono nodose e granulose», «le prugne sono sempre acidule», e in generale i frutti sono «poco succosi, anzi per la maggior parte secchi, per cui hanno un'asprezza e una ruvidità alle quali il palato difficilmente si abitua», insomma normalmente non reggono il confronto, né in qualità né in quantità, con quelli della Francia e della Provenza (Specchio, 129–130). In questo caso la divergenza di opinione è dovuta evidentemente al differente luogo di provenienza dei due viaggiatori. Per quanto riguarda il resto, appena trent'anni dopo il viaggio dell'aristocratico moscovita un altro nobile, Charles Louis de Secondat, barone di Montesquieu afferma che «vivono oggi a Venezia soltanto le persone in disgrazia nei loro paesi» (Montesquieu, 6) e disegna un'immagine di una città in declino, caratterizzata dalla sottomissione della gente, compresi i nobili, dal libertinaggio eccessivo e dall'onnipresente spionaggio (Cfr. Kanceff 1994, 290). Qui però la diversità dell'ottica assunta dai due autori è conseguenza non solo di differenze personali, ma anche di cambiamenti obiettivi avvenuti in quel breve lasso di tempo che separa i due soggiorni. Nei primi decenni del secolo XVIII, infatti, si accelera il declino della Serenissima Repubblica per una serie di eventi, fra i quali le conseguenze negative, in terraferma, della neutralità armata assunta nella guerra di successione della Spagna, la perdita di molti patrimoni veneziani nel Mediterraneo durante la guerra contro gli Ottomani, e la minaccia della crescente potenza austriaca, che si fa sentire pesantemente nell'istituzione del porto franco a Trieste e a Fiume⁷.

Una delle caratteristiche più rilevanti del viaggio in Italia nel Seicento e nel Settecento, e in parte anche nell'Ottocento, è la massiccia presenza di stereotipi che invadono tutti gli aspetti del viaggio (dalle condizioni materiali ai giudizi estetici, dalle motivazioni alla realizzazione del percorso) i quali nei resoconti di viaggio si traducono in altrettanti *topos* o luoghi comuni, in modo che la relativa letteratura di viaggio viene a configurarsi come un vero e proprio genere letterario non solo tematicamente, ma anche per la stabilità e la ricorrenza più o meno obbligatoria di elementi formali e contenutistici⁸. E a questa situazione non si sottraggono nemmeno gli autori più originali. La ricerca, quindi, dopo aver individuato questi *topos*, può anche essere orientata a confrontare la loro presenza/assenza e soprattutto la forma e il peso della loro comparsa con la provenienza, condizione sociale e individuale dei diversi viaggiatori, da un lato, e con i cambiamenti della realtà del viaggio e dei luoghi visitati, dall'altro.

I fatti ricordati dai viaggiatori ci pervengono, dunque, filtrati attraverso la personalità e le condizioni esterne di chi scrive nonostante ogni apparenza di obiettività dell'osservazione, non di rado atteggiamento assunto dall'autore stesso o attribuito generalmente alla condizione del viaggiare. La soggettività dei viaggiatori romantici del primo Ottocento è comunemente fuori discussione. Non è meno noto che quelli dei secoli precedenti, intenti programmaticamente ad osservare e a descrivere la realtà dei paesi visitati (e a questo scopo vennero elaborati complessi sistemi e metodi) spesso ricopiavano con disinvolta naturalezza nel proprio giornale di viaggio intere descrizioni da libri precedenti (metodo praticato,

peraltro, anche da alcuni viaggiatori ottocenteschi). Esistevano addirittura dei «best-seller» (come il *Nouveau Voyage d'Italie* del Misson nel Settecento, che ebbe otto edizioni e circolava anche in traduzioni inglesi, tedesche e olandesi) che erano tali non solo perché letti, ma anche perché copiati o utilizzati da una lunga fila di proseliti⁹. Tuttavia meritano un interesse particolare non tanto le copie dirette, quanto piuttosto le esperienze che «erano nell'aria» (ma in realtà trasmesse ugualmente dai libri di viaggio), cioè delle quali difficilmente il viaggiatore poteva fare a meno: le viveva o almeno ne scriveva. Lo stesso si può dire dei giudizi espressi dai viaggiatori, più o meno stereotipi sotto il doppio aspetto del loro contenuto e della scelta dell'oggetto. La presenza di questi *topos*, conseguenza dell'aderenza dei viaggiatori ai modelli vigenti dell'epoca, è stata ripetutamente segnalata. È altresì noto che la visione di una realtà è condizionata dagli atteggiamenti e dai gusti dell'osservatore, radicati ancora nella cultura e nelle ideologie della sua epoca e del suo ambiente¹⁰. In una ricerca sistematica questi *topos* possono funzionare da termini di confronto, oltre che da prova della stessa esistenza del filtro di cui abbiamo parlato, in quanto, pur essendo stabilmente presenti, la loro realizzazione e il loro peso nei testi si discosta in una misura maggiore o minore, talvolta in modo caratteristico, dalla loro configurazione ideale che si può ottenere intuitivamente dalla somma delle loro ricorrenze.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOTTA, G. *Il paesaggio della Bassa Lombarda: intellettuali italiani e viaggiatori stranieri nel Settecento e Ottocento*. In: *Cultura del viaggio. Ricostruzione storicogeografica del territorio* (a cura di Botta, G.), Milano, 1989, 301-316
- CAVAZZA, F. *Le scuole dell'antico Studio bolognese*, Milano, 1896
- COMPARATO, V. I. *Giornali di viaggio e modelli politici tra Sei e Settecento*, Bollettino del C.I.R.V.I. 3, 1981, 79-85
- CONCONI, B. *Un non conformista nella Milano del '700*, In: *Francesi a Milano* (a cura di Balmas, E.), Genève, 1988, 67-90
- CONCONI, B. *Il paesaggio italiano nel 'Nouveau Voyage d'Italie' di Maximilien Misson: tradizione e modernità*, In: *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio* (a cura di Botta, G.), Milano, 1989, 275-299
- CORRENTI, F. INSOLERA, G. *I viaggi del padre Labat dalle Antille a Civitavecchia 1693-1716*, Roma, 1995
- FOGARASI, S. *Marosvásárhely és Göttinga, Önéletírás (1770-1799)*, (a cura di I. Juhász), Bukarest, 1974
- HARDER, H. *Le président De Brosses et le voyage en Italie au XVIII siècle*, Genève, 1981
- KANCEFF, E. *Tra i riflessi della laguna*, In: *Poliopticon italiano*, Genève, 1994, vol. 1, 255-297
- KÁSZONYI, A. *Magyarországról Velencébe tett utazás*, In: *Magyar utazási irodalom, 15-18. század* (a cura di Iván Kovács Sándor e István Monok), Budapest, 1990

- KISS I. *Jeruzsálemi utazás* (a cura di L. Pásztor), Roma, 1958
- KOVÁCS S. I. *Szakácsmesterségnek és utazásnak könyvecskéi*, Budapest, 1988
- MONTESQUIEU *Voyages de Montesquieu*, Bordeaux, 1894–1896 (Viaggio in Italia, Bari, 1990)
- PIOVENE CEVESE, C. *Il viaggio in Italia di P.A. Tolstoj* (1697–1699), Genève, 1983
- SÁNDOR I. *Egy külföldön utazó magyarnak barátjához küldetett levelei* (a cura di Z. Éder), Budapest, 1990
- SCARAMELLINI, G. *Natura, uomo e società in relazioni di viaggio del secolo XIX*, In: AA.VV.: *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, Milano, 1980, 199-235. Ora anche in: *Cultura del viaggio. Ricostruzione storicogeografica del territorio* (a cura di Botta, G.), Milano, 1989, 111–139
- SPECCHIO DI ROMA BAROCCA *(Description de Rome moderne*, a cura di Connors, J. e Rice, L.), Roma, 1991
- SZAUDEK, J. *Kiss István utazó könyvecskéje Velencéről* 1766-ban, In: Szauder: *Olasz irodalom, Magyar irodalom*, Budapest, 1963, 435–459
- TASSINI, G. *Curiosità veneziane*, Venezia, 1863

NOTE

- 1 V. le notizie limitate al suo libro di viaggio in: Szinnyei J.: *Magyar írók élete és munkái* (Vita e opere di scrittori ungheresi); e in: Gulyás P.: *Magyar írók élete és munkái, új sorozat* (nuova serie)
- 2 István Kiss (1733-1798) già nel 1750, anno del giubileo, si recò a Roma a piedi per ottenere l'indulgenza, come ci informa lui stesso nella Prefazione al suo libro. Nel 1766 partì dal convento di Kecskemét per la Terra Santa, attraverso Vienna, Trieste, Venezia (dove s'imbarca su una galea), Zante, Alessandria, Giaffa. Si trovò a Venezia fra il 9 e il 19 luglio. Il libro intitolato *Jeruzsálemi utazása Pater Kiss Istvánnak Szerafikus Szent Ferentz Atyánk szerzetében a Magyarországi Üdvözítők Provinciabeli prédikátornak* (Viaggio a Gerusalemme del pater István Kiss, predicatore dell'ordine del nostro padre serafico San Francesco nella Provincia del Santo Salvatore in Ungheria) venne compilato dall'autore un quarto di secolo dopo il viaggio, nel periodo 1792-1795, in forma di diario nella parte che descrive il suo tragitto fino alla Terra Santa. Il manoscritto conservato nella Biblioteca del convento francescano di Gyöngyös, è pubblicato da Lajos Pásztor (Roma, 1958). Sul viaggio di Kiss v. l'Introduzione all'edizione summenzionata e Szauder 1963.
- 3 La teriaca o triaca (dal greco = contro i morsi di animali velenosi) è un medicinale menzionato frequentemente nei secoli XVI–XVIII, la cui ricetta era custodita gelosamente dalle autorità e veniva preparata sotto il controllo di medici e dava luogo a diverse cerimonie festive popolari. A Bologna, ad esempio, dal 1550 veniva fabbricata dalla Corporazione degli Speciali nel cortile dell'Archiginnasio, sede dell'Università (Cavazza 1896). Era particolarmente famosa la teriaca veneziana la cui ricetta (presumibilmente diversa da quella della teriaca bolognese) si riteneva provenisse dall'Oriente o dalla Grecia, e dal 1603 la si fabbricava nella farmacia della Testa d'Oro a Rialto (Tassini 1863). Conteneva una cinquantina di ingredienti, fra i quali il più importante era la carne di vipera. Il suo effetto era ritenuto universale, quindi poteva servire anche contro i problemi metabolici del padre Kiss.
- 4 Jean-Baptiste Labat (1663–1738), padre domenicano. Fra il 1693 e il 1705 fu missionario nelle Antille. Al ritorno in Europa, nel 1706 si recò a Bologna, via Genova e Livorno, per partecipare al capitolo generale del suo Ordine. Nel 1709–1710 era di nuovo in Italia, nel convento di Tivoli, e i sette anni successivi li passò a Civitavecchia. Dopo il ritorno in patria si dedicò alla stesura delle sue memorie

- di viaggio. Il *Voyage du P. Labat de l'Ordre des FF. Precheurs, en Espagne et en Italie* venne pubblicato per la prima volta a Parigi, nel 1730 (ne esce una seconda edizione l'anno successivo ad Amsterdam).
- 5 Cfr. Scaramellini 1980: „Sono queste rappresentazioni personali preesistenti del mondo reale lo strumento per mezzo del quale l'autore si accosta al mondo oggettivo e lo interpreta In questa ricostruzione del mondo reale allora, potrà entrare anche la relazione di viaggio ... il cui peso come elemento utile alla ricostruzione della «geografia del passato» (e non soltanto come uno dei termini di paragone la cui veridicità bisogna verificare) dipenderà dall'attendibilità che l'analisi preliminare ha permesso di riconoscere ad essa (1989, 137–138); Botta 1989, 303: «... ogniqualvolta si analizza l'opera di 'testimoni' è necessario porsi alcune domande: quale è la finalità della loro testimonianza, quali le sollecitazioni politiche, burocratiche, quali le condizioni concrete in cui si trovano ad agire...»; Conconi 1989, 298: «è in funzione delle sue passioni che l'uomo interroga la realtà che lo circonda, ... ogni viaggio finisce col rivelarsi più che un tentativo di conoscere e di capire l'altro, la ricerca di conferme alle proprie certezze.»
- 6 L'abbondanza della frutta a Venezia è rilevata, un secolo dopo, anche da István Sándor. Il viaggiatore ungherese, peraltro, mantiene l'equilibrio fra i giudizi negativi e positivi sulle abitudini alimentari dei veneziani: da una parte nota l'abbondanza e la varietà dei pesci e la freschezza dell'olio usato per la frittura, di gran lunga migliore del burro avariato del suo paese, dall'altra parte arricchia il naso di fronte alla puzza onnipresente degli stessi pesci, al sangue di pollo venduto in brocche, alle viscere di pesce e alle salsicce bianche, nere, gialle e blu (???), (Sándor 94–95).
- 7 Il cambiamento della visione di Venezia rappresenta un caso paradigmatico del rapporto fra immagine della realtà e ideologia. Il «mito» di Venezia quale la perfetta forma di Stato caratterizzata innanzitutto da una lunga storia, dalla libertà e dalla stabilità politica e sociale (visione ripresa dai viaggiatori) e legato, come osserva Comparato (1981), a un modello politico statico. Quando, dalla seconda metà del Seicento, questo modello assume aspetti dinamici che s'incarnano nella figura del commerciante e dell'esploratore (nel senso geografico e anche intellettuale), le stesse caratteristiche vengono viste in chiave negativa, come segni del declino, del dispotismo, dell'isolamento dalle tendenze di sviluppo europeo. Sulle varie immagini di Venezia v. il già citato Kanceff 1994.
- 8 La presenza di stereotipi e del filtro della personalità del viaggiatore (v. nota 5) sono, per Comparato (1981) due caratteristiche essenziali dei giornali di viaggio. Cfr. anche Kovács 1988, 122.
- 9 Maximilien Misson, magistrato ugonotto esiliato in Inghilterra dopo la revoca dell'Editto di Nantes (1785). Pubblicato per la prima volta nel 1691, il *Voyage* del Misson era citato, ma anche largamente criticato da molti viaggiatori successivi. Lo portarono con sé, fra i viaggiatori menzionati in questo saggio, De Brosse e padre Labat che non gli risparmiano critiche citandolo per correggerne i dati. Sul l'importanza di Misson nella letteratura di viaggio v. Harder 1981, Conconi 1988.
- 10 Ad esempio, Conconi (1989) nota che nella percezione del paesaggio italiano, da parte del Misson, agli schemi tipici contemporanei si sovrappone l'atteggiamento anticattolico dell'autore.

Il carattere di Arlecchino, oppure l'immedesimazione degli attori con il personaggio

RITA RIZMAYER DOBOSI

LA FIGURA PIÙ FAMOSA DELLA COMEDIA DELL'ARTE È ARLECCHINO, RE DEI BUFFONI. UN PERSONAGGIO DI INNUMEREBOLI ASPETTI: A VOLTE È PAZZO, MA NON COSÌ COME LO CREDONO GLI ALTRI; A VOLTE È MATTO, IN QUANTO TRASPORTATO DALL'IRA SI METTE A BATTERE I PIEDI, A SMANIARE ED A SBUFFARE; ALTRE VOLTE È UN VERO PAGLIACCIO CHE CON LE SUE FINTE GOFFAGGINI (CHE IN VERITÀ SONO MOVIMENTI DI UN ACROBATA AGILISSIMO) RIESCE A FAR RIDERE TUTTI; MA PRIMA DI **TUTTO È UN BUFFONE**, O MEGLIO DIRE, È *IL BUFFONE* PERFETTO PER ANTONOMASIA.

Nonostante io non abbia intenzione di parlare delle sue origini, menzionerei le caratteristiche dei diversi personaggi delle diverse epoche che nella sua persona si intrecciano: a volte ci si presenta come *Maccus* della fabula Atellana dell'antichità, uno sciocco ingannato, beffato e anche picchiato che qualche volta capita in situazioni di buffi travestimenti; certe volte riconosciamo in lui le qualità di *Bucco*, il ghiottone abile e furfantesco. Come il *mimus calvus*, è lui il vero capo della compagnia (e del resto generalmente appare con testa rasata). Come i *mendicanti* medievali è bravo nel cantare. Ha lo stesso ruolo o importanza (se non maggiore!) nella società, o meglio dire nella cerchia dei nobili (dei duchi e dei re) che avevano i *buffoni di corte*. Di tanto in tanto si fa vedere sul palco nel ruolo di un *ciarlatano* o di un ruffiano. Dal *carnevale* portava con sé prima di tutto il carattere demoniaco che si riflette nella maschera, nelle vesti e nell'agilità e, essendo lui il discendente del secondo *Zanni*, gli assomiglia in tanto, ma non in tutto.

Vedendo la vita, il comportamento e le lettere dei singoli attori e vedendo la vita della maschera Arlecchino negli scenari, ogni tanto mi balzavano agli occhi delle somiglianze. Per dirne solo una, l'attore Tristano Martinelli (1556–1630) qualche volta si comportava in modo furbo e sfacciato parlando per esempio con il re di Francia,

come lo era Arlecchino nei diversi scenari. Ce ne sono tante di queste somiglianze. Ma come è possibile questo? Come mai questa confusione di ruoli? Forse perché fare il buffone comportava un vantaggio: l'attore poteva mettersi la maschera (in senso traslato) quando voleva e questa gli serviva per continuare la recita fuori scena e così poteva dire e fare quello che pensava – senza correre troppi rischi. Insomma, fare il buffone non era un'umiliazione, ma una difesa o un trucco che gli permetteva di trattare da pari a pari con i principi e i re.

Vedendo tutto questo, ho ritenuto interessante confrontare le caratteristiche di Arlecchino maschera con quelle degli Arlecchini attori.

1. IL COMPITO DI FAR RIDERE

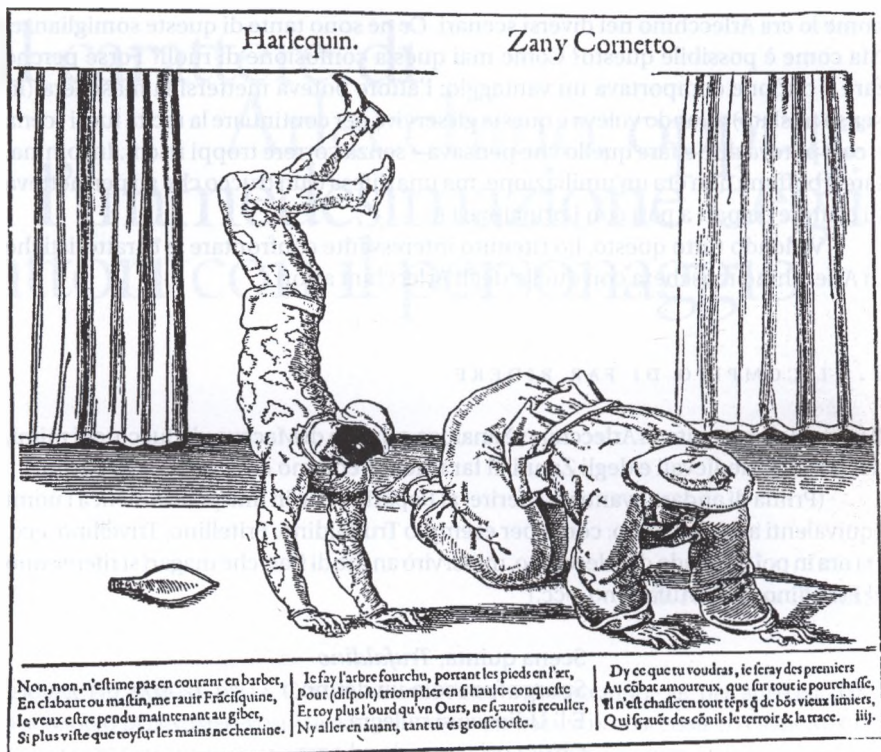
Il principale compito di Arlecchino è analogo a quello di Maccus, di Bucco, dei mimi, dei buffoni medievali e degli Zanni: il far ridere. Vediamo cosa ne dice Raparini.

(Prima di andare avanti mi riferirei al Raparini, che in una poesia elenca i nomi equivalenti ad Arlecchino, come per esempio Truffaldino, Fritellino, Trivellino, ecc. Da ora in poi parlando di Arlecchino, mi servirò anche di frasi che magari si riferiscono al Fritellino, o al Truffaldino, ecc.)

Scena quinta, *Trufaldino*
 Sporge fuor solo un detino,
 E l' Udienza si rallegra,
 Ch'era pria mucida ed egra.
 Torna l'anima nei cuori,
 Si fan vivi gli Uditori,
 Dove ognun giaceva esangue.
 A ciascun circola il sangue,
 Ch'era omai coagulato.
 Si rinfranca a tutti il fiato,
 Come suol svenuta Ninfa
 A vibrar di fresca linfa,
 Ch'ove si sentia mancare,
 Poi le par risuscitare.

Io te sol, non gli altri miro,
 Io te sol fra tutti ammiro,
 Te sol amo, Te idolatro,
 Rara perla del Teatro¹

Non dimentichiamo che il successo della rappresentazione dipendeva in gran parte dalla personalità dell'attore. Scene o parti che nell'interpretazione degli altri attori riscuotevano mediocre consenso, tenevano invece viva l'attenzione se recitate da *Tommaso Antonio Visentini* (1682–1739) e portavano al successo. Molti scenari, in



seguito al successo riportato da lui, mutarono titolo: *La Signora invisibile* divenne *Arlecchino perseguitato dalla dama invisibile*, ecc. La personalità di **Domenico Biancolelli** (1636/37–1688), col suo stupendo gioco scenico, era talmente decisiva che prevaleva sull'interesse dell'intreccio della commedia, e la sua figura invadeva la scena, a danno dell'equilibrato sviluppo dell'azione.

Vediamo ora il compito, l'importanza e il successo degli attori nella vita fuori dal teatro! Il re e le regine quasi gareggiavano per diventare padrino o madrina di un figlio di un attore (per esempio Maria de' Medici per il bambino di Tristano Martinelli, li volevano presenti sempre attorno a sé, e prima di tutto ai loro pasti (erano quasi come i buffoni di corte). Anzi, c'è un aneddoto secondo il quale la simpatia del Re Sole per i comici dell'arte italiani, e soprattutto per Arlecchino, era tale che già da bambino non poteva fare a meno della loro presenza: quando, nella culla, come tutti i bambini, faceva bizzesse e non finiva, si riusciva a calmarlo facendo intervenire, nel suo abbigliamento scenico, l'attore **Tiberio Fiorilli**, fra le cui braccia il fanciullino volava soddisfatto, non senza mostrar codesta soddisfazione col rendere il seno e le gambe del povero Scaramuccia oggetti d'una non piacevole ma pur regale inondazione.

Per un attore capace di calmare perfino il bambino disperato e piangente, non poteva essere un compito difficile far ridere lo spettatore più triste. E, infatti, non lo era affatto!

2. IL SERVO FURBO E IL PADRONE

Il rapporto Arlecchino – padrone è uno degli elementi più importanti e determinanti nelle commedie dell'Arte. Come ho potuto constatare in base ai testi consultati, tuttavia, ormai non si tratta tanto di un contrasto o di un'opposizione, quanto di una mutualità o, qualche volta di un rapporto in cui il servo è il più furbo, il più abile e per questo diventa lui il «padrone», cioè quello che comanda, che dice dove andare, cosa fare. (Vedremo che la classificazione dei teorici dell'arte, in base alla quale il secondo zanni, cioè Arlecchino, dovrebbe essere lo sciocco, non trova sempre risonanza nelle commedie.) Dunque, ci troviamo di fronte ad una confusione di ruoli, in quanto il servo non è più servo, e il padrone non è più padrone nel senso originale della parola. Ecco per esempio la commedia di Pier Maria Cecchini, intitolata *La Flaminia schiava*, in cui il giovane amante viene «aiutato dal fedele e astuto servo Fritellino»² che con i suoi inganni riesce a mettere tutto a posto e per questo alla fine dell'opera «tutti insieme ringraziano l'astuto Fritellino che ha portato ogni cosa a buon fine»³. Basta menzionare *L'inavertito* di Nicolò Barbieri (detto Beltrame) in cui il servo astuto e fedele che «promette al giovane padrone di aiutarlo»⁴ è Scappino, che durante la commedia avrà bisogno di non poca pazienza perché il suo padrone è talmente a corto di ragione che lui stesso manderà a monte le invenzioni più astute del servo.

A causa dell'ingenuità dei padroni che, come abbiamo visto, spesso non fanno altro che ostacolare, talvolta i servi devono mettere mano all'affare e fare tutto da loro. Così dice Scappino al suo signore: «Ritiratevi, e lasciate parlar à me.»⁵ O vediamo il dialogo tra Volpone e Fulgenzio in *La Lucilla costante* di Silvio Fiorillo: «F: ... Però dicami, di grazia, in che modo potrai giovarmi? / V: Con l'acutezza del mio ingegno ... Ve'l dirò doppo ... andate ad aspettarvi in piazza. E achetatevi la mente, non vi disperate, perché io vi prometto senza dubbio alcuno sicurissimo aiuto.»⁶

Il servo può assumere una posizione tale che, oltre a dar aiuto, potrà arrivare perfino a rimproverare il proprio padrone, come lo fa Fritellino nella commedia soprammenzionata. (Una posizione ben simile a quello dei buffoni medievali che avevano il privilegio di poter dire la verità al signore.): «*Fritellino*: ... vi sò dire, che le cose vostre non stanno troppo bene ... /

Oratio: Talché? *Fr.*: Talché quando si va allo studio bisognerebbe attendere al Dottore, e non al Ruffiano, à i libri, e non alle donne, à procurarsi una Cattedra in terra, e non una Galera in acqua; Signore il caso è brutto.»⁷

Come in questi scenari, anche negli altri da me presi in considerazione, «astuto», «furbo» e «fedele» sono generalmente gli attributi assegnati ai servi. Tuttavia disponiamo seppur in misura minore anche di esempi diversi, cioè del servo sciocco, equivalente al secondo zanni: in un'altra commedia di Cecchini, intitolata *L'amico tradito*, ci sono due servi, l'uno (Bagattino) rappresenta il servo sciocco, l'altro (Fritellino) quello astuto. Anche Bagattino, che pensa solo alla pancia, riesce, in caso di necessità, ad usare il suo ingegno naturale: per esempio quando porta una lettera dall'amante (suo padrone) alla signorina Flaminia arrabbiata, che inizialmente non ne vuole sapere nulla, riesce ad ottenere che la signorina legga fino alla fine la detta

lettera: «*Flaminia*: Sue lettere ? o questo no! / *Bagattino*: Lézila e po' stràzzela. / *Fl.*: Legger caratteri impressi da quella mano che mi voleva uccidere? chi mi consigliarebbe? / *B.*: Ah signora, che intenziù del signor Cinzi no ha mai peccat, se bé la colera l'ha fat pari peccador. Lézine dò rughe sole.»⁸

Comunque sono vere le parole della poesia del Raparini:

«Che non sei pazzo così,
Qual ti crede ognun ch'è li.»⁹

Anzi, secondo Raparini, Arlecchino è così «intelligente» che riesce a tener testa perfino al Dottore:

Nella stanza ov' è l'Inferma,
Il valore tuo si conferma,
E la tua fonda dottrina
Sta in discorrere su l'urina.
Là tu sai da più diagnostici
Cacciar fuor veri pronostici,
E di Febo il sen ripieno
Citi *Ippocrate* e *Galeno*.
Dice ognun, ch'ai nello stomaco
Il saper del vacchio *Andromaco*.
Ogni po' da te s'accenna
Qualche passo d'*Avicenna*.
Ma lasciam fuori gli antichi.
Tu ne sai più del *Malpichi*,
Più del *Fabbri*, e *Muratori*,
Più del *Grandis*, più del *Flori*,
Più del *Manzi*, più del *Mini*,
Più del *Borsie* del *Zanforti*¹⁰

È vero, queste righe sono un po' caricaturistiche, ma più avanti avremo modo di constatare come gli attori avevano una cultura notevole.

Sofferamoci ancora sull'opera intitolata *Lamico tradito*. Questa commedia mette in evidenza un altro lato di questi servi: soprattutto nel caso dei servi sciocchi, i soldi hanno un'importanza abbastanza grande e per questo si affaticano a trarre vantaggio da tutto. Quando i padroni lasciano la casa, Bagattino vende i mobili rimasti, per trarne frutto. E vediamo il ragionamento che si fa sul denaro: «Gran cosa che l'è 'l danaro a sto mondo. L'è la mazzor lettera de raccomandazion perché con sta sorte de supplica se ottien tutto. Coi bezzi se fa comparir tutto bello, tutto ben. Col danaro i asini diventa filosofi, se cala gli anni alle donne, se drizza le gobbe, le brutte i diventa belle, le pазze i diventa savie, in una parola se covre tutte le magagne, tutti i defetti.»¹¹

Tuttavia, anche se i ruoli tra il servo e il padrone talvolta cambiano, la dipendenza economica (sia sul palco che nella vita quotidiana degli attori) generalmente rimane.

Ma il rapporto servo – padrone non era sempre così «tranquillo», giacché anche per loro potevano capitare dei momenti negativi, per non parlare di litigi e bastonate (che nel caso degli zanni erano così frequenti):

Chi potria dir le infinite
 Beghe, cabake et uncini
 Perché quei non s'avvicini
 Ch'egli trova, ch'Egli inventa,
 E par ch'ei non se la senta;

Pure alfin, visto il Padrone
 Gruda? *Al sangue, al cospettone,*
 Batte i piè, sfida alla zuffa,
 Sfonda il palco, smania, sbuffa,
 Poscia vuol che si divida
 Il terren, perché l'uccida.¹²

Infine osserviamo la vita degli attori anche durante i giorni feriali. Anche in questo caso si assisterà ad una confusione o ad un cambiamento di ruoli? Può succedere tra re e attore quello che succede sul palco tra Pantalone e Arlecchino? Per rispondere cito un aneddoto su Tristano Martinelli, il famoso Arlecchino:

Arlecchino venne a Parigi con la sua compagnia e quando andò a salutare il re seppe approfittarne tanto bene, perché era molto pronto, che, essendosi il re alzato dal suo seggio, Arlecchino se ne impadronì, e come se il re fosse stato Arlecchino, gli disse: «Beh, Arlecchino, siete venuto fin qui con la vostra compagnia per divertirmi; ne sono contento e vi prometto di proteggervi, di darvi tanti soldi di pensione ecc. Ecc». Il re non osò contraddirlo, ma gli disse: «Olà, avete fatto la mia parte (mon personnage) abbastanza a lungo, adesso lasciatela fare a me.»¹³

Di questo cambiamento di ruoli, che possiamo ormai definire di posizioni, disponiamo anche di testimonianze scritte attraverso le lettere. Per esempio in una divertentissima lettera scritta da Parigi nel 1613 Tristano Martinelli finge di essere a Mantova e di essere lui il duca di Mantova (al quale invece la lettera è indirizzata) e di scrivere a Parigi, al re, «Serenissimo Monsieur, mon Compere et Cosin». E gli fornisce notizie di Mantova e ne chiede altrettanto di Parigi, in particolare informandosi se è «il vero che la regina abia fato tante acoglienze a Arlecchino»¹⁴. Comunque possiamo constatare che l'attore, richiesto da re e da principi, amato dal pubblico, trasferiva nella vita tutti i suoi atteggiamenti da istrione. Così, come parla una serie di aneddoti sulla libertà dei suoi rapporti con i potenti, qualche volta poteva perfino richiedere ai duchi (anche il granduca di Toscana) di eseguire quanto lui comandava.

I veri attori, oltre ad essere furbi, erano veramente intelligenti. La descrizione del Raparini sull'intelligenza di Arlecchino poteva essere anche vera: gli attori sapevano citare i classici, dato che tanti di loro avevano ricevuto una buona educazione, un addestramento tecnico, mimico, acrobatico e culturalmente preparato. *Pier*

Francesco Biancolelli (1680–1734), venne educato dai gesuiti di Parigi; **Evaristo Gherardi** (1663–1700) studiò filosofia al College de la Marche e secondo un documento era «professeur des langues etrangeres»¹⁵; **Carlo Bertinazzi** (1710–1783), la cui madre provvide con ogni cura all'educazione del giovane figlio, era eccellente nel ballo e sapeva suonare vari strumenti.

Anche lo stato economico degli attori dipendeva in gran parte dal padrone: una posizione accanto al re era quanto mai fastidiosa e difficile. A tal fine gli attori usavano il loro ingegno come abbiamo visto nell'aneddoto di Martinelli, che sedendo nel seggio del re si fa promettere tanti soldi, e come possiamo vedere nel seguente aneddoto su Domenico Biancolelli, l'Arlecchino preferito del re Luigi XIV: «One evening at a royal supper, he regarded anxiously a certain dish of partridges. Louis XIV, observing his glance, said to a lackey: 'Let this dish be given to Domenico.' 'And the partridges also?' enquired Domenico. 'And the partridges also,' replied the King, appreciating the comedian's ready wit. The dish was of gold.»¹⁶

Pensiamo a Martinelli che ha scritto le *Compositions de rhétorique* proprio per sollecitare il re Enrico IV di Borbone a regalargli una medaglia d'oro con relativa collana.

Comunque la posizione sociale di questi attori, come possiamo notare, era simile (se non migliore!) a quella dei buffoni di corte medievali. Li vediamo assumere il medesimo atteggiamento accanto ai potenti (re, regine, duchi, principi): scherzano con loro, dicono delle impertinenze, fanno e dicono cose che altri mai oserebbero, e nonostante tutto sono amati, richiesti, coccolati. Di ciò gli autori stessi hanno coscienza e (per essere consapevoli della loro posizione o per esprimere la loro fedeltà?) sono grati qualche volta fino alla morte. Possiamo citare il caso di Domenico Biancolelli che morì per una polmonite sopravvenutagli dopo aver abbondantemente sudato nell'eseguire la parodia di una danza, prolungata per il compiacimento del re.

3. I PIACERI DELLA VITA

La caratteristica dello zanni che pensa solo alla pancia, prende vita anche nella persona di Arlecchino sciocco che parla così di se stesso: «Mi son omo che sa far de tutto; magnar, beber, dormir, far all'amore colle serve, e no g'ho altro difetto che no me piase a lavorar.»¹⁷ L'Arlecchino imbecille, come il Bagattino nella commedia intitolata *L'amico tradito*, è ghiottone come Bucco delle favole atellane:

Franceschina: Ah an, ha fatto bene, mangiamolo noi.
Bagattino: Andemoi a mangià.
Fr.: Bisogna prima cucinare e poi mangiare.
B.: Ul se cusina a chi ha temp d'aspettà.
Fr.: Vuoi tu dunque mangiar questa carne cruda?
B.: La mangiaravi anc viva.
Fr.: O lupo, entriamo, e lascia far a me.¹⁸

E anche nel poema del Raparini, Arlecchino, fallito in amore, si consola all'osteria.

E con questo siamo arrivati ad un altro fra i passatempi amati dal nostro personaggio, «far all'amore colle serve». È un ambito che, tuttavia, non gli porta sempre successo, se solo pensiamo al dialogo seguente portato nei generici:

- Arlecchino:* Addio, la mia luna piena in quinta decima.
Colombina: Addio, sbozzo imperfetto, muso da baboino.
Arl.: Questo l'è un torto che se fa alla bon anema de mia madre, che la me chiamava el Narziso della bellezza.
Col.: Se tutti gli uomini fossero simili ad Arlecchino son sicura che le donne conserverebbero il pregio della verginità.
Arl.: Oh via, vegnemo ai nostri conti. Quando te ghe intenzion de sposarme.
Col.: Mai.
Arl.: Come? tante promesse, tanti zuramenti e po te ma impianti como un cavolo?
Col.: I giuramenti in verbo non tengono.
Arl.: Li porto scritti nel mio cor.
Col.: Prendi una penna e cancellali, ch'io non voglio maritarmi con una figura di Biribisso.
Arl.: Oh donne, donne, asino chi v'adora, sciocco chi vi crede, quando non regna in costanza e fede.¹⁹

Che corteggiatore mai sarà quel buffone per il quale, come abbiamo già visto, il cibo ha un posto più importante dell'amore? Forse con similitudini goffe, magari estrapolate dall'ambito culinario? Secondo il Raparini sicuramente:

Idoletto mio bellissimo,
 O mio zucchero dolcissimo,
 Il mio cor già per voi cùcciolo,
 Vi saluta adesso in sdrucchiolo.
 Del Ciel tutti gli Elementi
 Smammeranti in complimenti,
 Ed il centro della Luna
 Stimerà sua gran fortuna
 Che si come, verbogratia,
 Cioè a dire, attenti in grazia.
 Voglio dire, sto per dire:
 Non mi fate ohimè morire
 Col tenor d'avversa stella,
 Frà le brutte, la più bella,
 Voi nel fronte avete un raggio,
 Siete voi di quel formaggio,
 Di cui gustano gli amori,
 Che ne dicono lor Signori?²⁰

Ma qualche volta (forse quando usa parole ben più dolci) il suo corteggiamento giunge a buon fine: nel secondo scenario del *Teatro delle favole rapresentative* di Flaminio Scala, Arlecchino viene perseguitato proprio per aver tolto l'amante al Capitano.

Anzi, in qualche commedia (per esempio nella *Isabella Astrologa* della raccolta dello Scala, o nella *Lucilla costante* del Fiorillo) riesce nell'amore al punto che sarà lui a trovare donne agli altri, ma ... come ruffiano di mestiere ! E non se ne vergogna affatto, anzi ne è fiero e loda: «E certo, se non fosse così pericolosa l'arte ruffianatoria, sarebbe la meglio del mondo, perché il scaltro ed eccellente ruffiano, come sono io, è sempre chiamato, invitato, amato, e stimato da cortesi innamorati e da bellissime donne.»²¹ Non dimentichiamo che anche questo è un mestiere che chiede abilità e furberia, qualità tipiche di Arlecchino.

4. MEZZI PER FAR RIDERE: TRAVESTIMENTO E ACROBAZIE

Se non ci basta la maschera e l'abbigliamento multicolore di Arlecchino per rallegrarci dimenticando i problemi della vita, ecco la nostra cara versatile figura travestitosi da donna o da dottore. Nella *Flaminia schiava* lo vediamo travestito da cassiere; nel *Finto marito* dello Scala, dopo aver preparato una serie di inganni e travestimenti, appare travestito da donna; in *Trufaldino medico volante* si traveste da donna; e infine in *Pantalone mercante fallito* di Simon Tomadoni «Arlecchino travestito da 'cercantino' offre pane a Pantalone affamato che vorrebbe altro cibo.»²²

L'Arlecchino Carlo Bertinazzi era eccellente nel rappresentare più persone nella stessa commedia. Bartoli ne parla così:

All he did was to change wigs, according to the character he performed, he wore a black wig or a gray (round) wig, or a third one, after the French fashion, with a pouch attached to it; with this small, yet important change, and by disguising his voice and varying his carriage, many of the spectators never could understand that it was he alone who performed the three characters.²³

E se non fossimo ancora soddisfatti, ma tristi e impensierati, Arlecchino tenta di rallegrarci : si mette a saltabellare come un gatto, con incredibile agilità, finge di cader per terra o fa capriole tenendo in mano una bottiglia pieno di vino, riuscendo a non versarne neanche una goccia (Tommaso Visentini).

Quando a un tratto eccoti rotte
 Dei calzon le fibbie, e spande
 La camicia quanto è grande;
 Questa dietro se gli snoda,
 Perché è sei braccia di coda.
 Scappa allora, e gire intorno.
 La camicia seco attorno
 Va pur anco, e in quell'intrico

Con le gambe del Nemico
S' involuppa e casca in terra,
Che a ciascun tutto si serra
Dalle risa il petto tanto
Che ne cade morto e spanto.²⁴

Alle acrobazie naturalmente si associava il ballo, il divertimento con strumenti musicali, che erano frutto delle loro serie esercitazioni:

Ecco Ei danza, oh come lesto!
S' Egli salta, oh come presto
Il piedin sul palco sciscia!
A la vita come biscia,
Si divincola, si stende
E dal suon sempre dipende,
Che l'orecchio delicato
Al violin pare incolato,
E che poi con una corda
Mova il piè, tanto s'accorda
Piede, orecchio, e violino,
Che non sgarra d'un tantino.

Camerata, e ballerino
Ecco balla il cappellino.
Or lo sorge, or lo ritira,
Or lo circola, e rigira,
Che l'aiuta alle cadenze
A far belle riverenze.
Se lo mette, se lo cava,
Se 'l rimette, se 'l ricava,
Poi col piè lo lancia in sù,
Ed in quel ch' Ei torna giù,
Ei col tempo della balla
L'à sul capo, e mai non falla.
Balla ancora il pistolese,
Cui ballando il braccio appese,
E a girar e si disposto,
Che rassembra un Menarosto,
E non pirla così snello
Della seta il molinello.
Mò, mò, vedi ch'Ei si slunga,
Quasi stringa lunga lunga,
Poi si scurta, e s'incavicchia,
Quasi rana Ei si rannicchia,

Ora incurva una gambina,
Come fà quando s'inchina,
E con grazia il corpo atteggia,
Da una parte sol sfiancheggia,
E à la mano alla correggia.
Poi pentito di quell'atto
Zumpa come un picciol gatto
Con quei moti si galanti,
Quando vede a se davanti
Ciondolar sciolta cordella.

Or fà l'asino, or fà il gallo
Or imita il Papagallo.²⁵

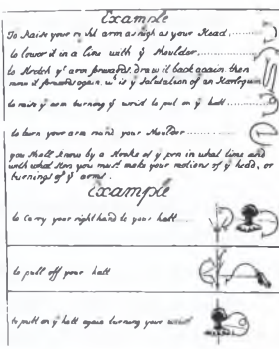
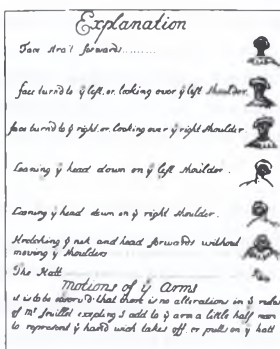
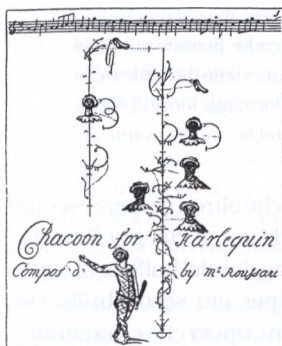
Quanto sia autentica e veritiera la descrizione del Raparmi, è testimoniato dagli aneddoti e dai disegni che rappresentano i diversi movimenti che l'attore doveva fare con il proprio cappello.

5. I GIOCHI DI PAROLE

Il comico fa ridere non solo con gesti e movimenti, come abbiamo visto sopra, ma anche con le parole. Arlecchino è tanto furbo nei fatti quanto nella parola. Per esempio nella commedia intitolata *L'amico tradito* con la sua cavillosità o sofisticheria riesce ad ottenere che Celia, che in un primo momento non vuole neanche sentire del progetto di Fritellino, alla fine acconsenta:

- Celia:* O questo non farò mai.
Fritellino: Fate punto su il 'non lo farò^a e levate via quel 'mai^a.
C.: Io dico che non lo farò mai, mai, mai.
Fr.: Questa moltitudine di mai è la rovina de i vostri negozii.
C.: E come?
Fr.: Né io mai, anzi mai, mai, vi condurrò il Capitano, e, di più, procurarò ch'egli se ne vadi via della città. A Dio signora.
C.: Férmati, ch'io levo il mai! Ma mi riserbo però il quando.
Fr.: Il quando lo so io.
C.: E come lo sai tu, s'io non l'ho ancora determinato?
Fr.: Sarà quando vorrete il Capitano.²⁶

Oltre alle commedie scritte, i diversi generici e le raccolte dei lazzi, costituiscono importanti e attendibili fonti. Tra i lazzi è sicuramente uno dei più importanti lo *Zibaldone di concetto comici* di P. M. Placido Adriani. (È un fatto molto interessante che lui fosse un monaco benedettino e, comunque, dedicatesse tempo e fatica non solo alla raccolta e alla composizione di lavori del genere, ma addirittura



incoraggiasse i compagni monaci e sacerdoti a rappresentarli. Inoltre, si distinse nella parte di Pulcinella. Eppure sappiamo che la Chiesa non era tanto affezionata a queste rappresentazioni comiche.) Anche se questo Zibaldone comprende i lazzi di Pulcinella, in base alle somiglianze tra questo e i generici di Arlecchino, se ne può citare uno dal titolo *Lazzo di Pul: ch'è nato prima di suo Padre*. «Il Lazzo presente è che Pul: dice à Cou: esser nato prima di suo Padre: Cou: lo nega essendo impossibile: Pul: dice, che caminando suo Padre per soletto cadde, e poco mancò, che una carrozza non li passasse per sopra, onde uno disse, mò sij nato; onde essendo ciò successo L'anno passato lui è prima di suo Padre.»²⁷

È chiaro come l'uso dei doppi sensi, il cambiamento dei significati primari e secondari, sono occasioni di burla. Si potrebbero citare esempi divertentissimi senza fine, uno migliore dell'altro, ma ci accontenteremo di quest'ultimo: «I disse che l'acqua del mese di maggio la xe tant'oro. Mi son andà in cantina, ho levà la spina dei vasselli per riempirli de st'acqua piovana sulla speranza che la diventasse tant'oro; ma non ho trovato che acqua e po acqua, e mi provo che sto proverbio l'è una vera impostura.»²⁸

E siamo arrivati ad un nuovo punto di collegamento tra la maschera e l'attore, perché i comici usavano la lingua di Arlecchino anche fuori del teatro. Ne dà un esempio eccellente una lettera di Tristano Martinelli che scrisse da Firenze il 26 ottobre 1612 al suo «compare Tortellino illustrissimo» e cioè al cardinale Ferdinando Gonzaga. La lettera riflette da più vicino sia il loro rapporto che il modo di parlare «arlecchinesco», con gli arguti spostamenti nel significato delle parole, con le allusioni oscene e con un complicato percorso di ragionamento:

A li 25 del presente, ma non di quel presente che aspetto da voi in favore del vostro comparadico, ho ricevuto una lettera da me tanto desiderata, ma col presente insieme qual desidero più che non fo il preterio né il fotturo, con grande allegrezza ho aperto la vostra lettera, la quale con bellissime parole e cattivi fatti per me, ho inteso che mi amate e che desiderate giovarme e altre simili paroline delicata da magnar colla mostarda, ma me ne avrebbe dato più assai se mi avesse scritto come fa la mia cara comadre galina, la qual mi consola sempre nel ultimo delle sue regie letere, dicendomi e più volte replicandomi, venite signor Arlecchino da noi che vogliamo incatenare il nostro comparaggio. O belle parole e in tutte le sue letere che la mi scrive si ricorda di metterci questa bellissima chiusa

che tanto piace e diletta alla persona nostra : lei intende miei lettere, ma voi non troppo l'intendete, o non volete intendere, ma per parlarci chiaro perché pensate voi ch'io m'affatichi nel scrivervi tante lettere? ... Aricordandovi che l'amore viene da l'utile e che se voi non mi avessi più volte visitato con pavoni, nedrassi, caponi, formaggi, lonze di vitello, bulbari, se non avesti fatto così la nostra antica amicizia non sarebbe andata avanti ...²⁹

Questa lettera potrebbe avere una funzione riassuntiva, perché oltre a porgere esempi di burle, riflette anche il carattere del rapporto servo – padrone su cui, pur tuttavia, lasciano il segno sia la dipendenza economica che la sfacciataggine del buffone di corte.

Salutiamo infine degnamente il nostro eroe che per più secoli brillò sul palcoscenico, citando ancora una volta il poema di Raparini, opera che ci ha aiutato in modo efficace a conoscere Arlecchino, simbolo della libertà e dell'agilità dello spirito di quell'epoca, re dei buffoni nella vita e personaggio principale delle commedie. Viene rappresentato in ogni sua varietà teatrale, talvolta anche con audaci trasposizioni fantastiche:

Qual fulgor è così bello?
Qual'è questo ardor novello?

Ravvisandol per quel tale
Che quaggiù cotanto piacque
E che in Bergamo già nacque;
Tanto che di fiato avrebbe,
Tutto lieto esclamerebbe:
Viva l'Astro del mattino
Fatto STELLA TRUFALDINO
Or compito è l'Emisfero,
Ora il Ciel può dirsi intero,
Ogni sfera n'è più bella,
ARLICHINO È FATTO STELLA.³⁶

A.M.D.G.

1 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 221.

2 Pier Maria Cecchini, *La Flaminia schiava*, Milano, 1610, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, p. 56.

3 *Ivi*, p. 57.

4 Nicolò Barbieri, *L'inavertito*, in: *Ivi*, p. 209.

5 *Ivi*, p. 211.

6 Silvio Fiorillo, *La Lucilla costante*, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 564.

7 Pier Maria Cecchini, *La Flaminia schiava*, Milano, 1610, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, p. 59.

- 8 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 717.
- 9 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 229.
- 10 *Ivi*, p. 228.
- 11 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 329.
- 12 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 231.
- 13 Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, 1985, p. 109.
- 14 In: *Ivi*, p. 110.
- 15 In: *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, 1966, vol. V, p. 1186.
- 16 Cyril W. Beaumont, *The History of Harlequin*, New York, 1976, pp. 52–53.
- 17 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 326.
- 18 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 702.
- 19 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 325.
- 20 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 232.
- 21 Silvio Fiorillo, *La Lucilla costante*, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 561.
- 22 Simon Tomadoni, *Pantalone mercante fallito*, Venezia, 1693, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, 284.
- 23 In: Cyril W. Beaumont, *The History of Harlequin*, New York, 1976, p. 60.
- 24 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 231.
- 25 *Ivi*, pp. 237–239.
- 26 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 704.
- 27 Placido Adriani, *Zibaldone di concetti comici*, Perugia, 1734, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 267.
- 28 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 323.
- 29 In: Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, 1985, pp. 110–111.
- 30 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 242.

Sul tema della caccia e sull'immagine del cacciatore (a proposito di un trattato settecentesco)

Dio disse: Facciamo l'uomo a nostra immagine e a nostra somiglianza, e domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano nella terra.

[Genesi (1,26)]

TÍMEA FARKIS

CON MOLTA PROBABILITÀ IL BRANO DELL'ANTICO TESTAMENTO POSTO IN APERTURA È IL PRIMO RIFERIMENTO ALLA CACCIA.¹ DALL'ANTICHITÀ FINO AI NOSTRI GIORNI QUADRI, DIPINTI, MOSAICI, AFFRESCHI RAPPRESENTANO L'UOMO CACCIATORE CHE COSÌ DIMOSTRA LA SUA SUPERIORITÀ SU TUTTO IL MONDO ANIMALE, SU TUTTA LA NATURA.

La caccia, soprattutto quella di animali feroci, è sentita come somigliante alla guerra e addestramento ad essa, dato che le armi usate sono praticamente uguali. Quando si intende la caccia come guerra si predilige lo scontro con gli animali feroci, che attaccano e combattono, e contro i quali si misura la propria abilità di combattente, ma nella caccia si intende anche associare l'animale al nemico che si sta di fronte, e per converso in guerra il nemico è sovente paragonato ad una fiera. Nell'iconografia la figura² dell'eroe-cavaliere si presenta sia guerreggiante, sia cacciatore: i gesti sono simili e nel suo antagonista (avversario umano, belva o mostro che sia) si individua il simbolo di un nemico, di un male da sconfiggere.

Dall'inizio dell'Alto Medioevo i documenti³ che forniscono informazioni sulla caccia sono numerosi. La caccia non è più un mezzo per procurarsi il cibo e per difendersi, diventa anche un'occasione di divertimento e un modo di sostenere il proprio status sociale. Ma anche dal punto di vista della storia dell'alimentazione la caccia occupa un posto decisivo: l'alimen-

Ricercatrice di storia presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs, frequenta i corsi di PhD in storia all'ELTE di Budapest, con una ricerca sull'epoca di Federico II e la caccia imperiale. I suoi campi di interesse riguardano specificamente la storia medievale.

tazione dei ceti inferiori si basò prevalentemente sui cibi di origine vegetale (cereali, verdure) mentre il consumo di carne (soprattutto la selvaggina e la carne fresca) cominciò a diventare un privilegio, uno status-symbol.



Nel corso di secoli, diplomatici, scienziati e guerrieri non disdegnarono la caccia, che ritenevano anzi uno degli esercizi più confacenti al perfetto cavaliere. Falconi⁴ e cani formavano oggetto di doni graditissimi fra potenti signori, e centinaia di uccelli di rapina facevano parte dei cortei e delle solenni cerimonie. Quindi animali feroci o esotici, che il sovrano possedeva, furono segni di potere. Ma prima di tutto la caccia col falcone insieme con la guerra, con il torneo e con l'amore cortese è fondamentale status-symbol del ceto feudocavalleresco per secoli.

La caccia ha una parte di primo piano nell'educazione militare dei giovani appartenenti all'aristocrazia, oltre ad essere la principale attività in tempo di pace.

Lo spazio della caccia è il luogo privilegiato per le iniziazioni virili le quali non sono separabili dall'educazione. Un giovane signore, principe che sia, prima di tutto deve sconfiggere la paura quando entra nel luogo della caccia, nella foresta, nel bosco.⁵ L'alterità iniziatica della foresta si esprime a tre diversi livelli: può essere luogo pericoloso, di rifugio, di passaggio, ma in tutti e tre i casi l'entrata nel bosco è un elemento costitutivo dell'autocoscienza del guerriero.

Dopo questo breve discorso fatto sulla caccia in generale, vediamo qui cosa scrive Filippo Baldini, accademico dell'Istituto delle Scienze di Bologna, socio delle Reali Accademie dei Georgofili, dei Fisico-Bottanici e delle Scienze di Siena⁶ nel suo libro dedicato a S.R.M. Ferdinando IV, Re Delle Due Sicilie, e di Gerusalemme, Infante di Spagna, Duca di Parma, Piacenza, e Castro, Gran Principe ereditario di Toscana ecc. ecc.

Lo scopo dello scrittore è esplicitamente chiarito nella dedica⁷ della quale riportiamo il passo relativo alla parte che ci interessa.

Signore,

un cittadino, che colle Sue letterarie fatiche desidera di rendersi utile allo Stato, che si studia di mettere a profitto i suoi, comeché piccioli talenti, e che cerca con tali mezzi di stabilire la sua fortuna, non ad altri si deve indirizzare, che al Sovrano, al Padre comune. Se ciò è vero in ogni altro stato, è vero massimamente nel nostro, in cui sotto i gloriosi auspici della M.V. le belle arti e le Scienze giunte sono al più sublime grado di perfezione e di splendore. I tanti Collegi istituiti per la educazione della gioventù nella carriera politica e militare: le pubbliche scuole riordinate, ed in miglior forma ridotte: l'Università dei Regi Studi ristorata, e con maggior numero di Professori arricchita: e l'Accademia delle Scienze novellamente eretta, e fondata, son cose tutte, che siccome manifestano la sublime protezione, che la M.V. ha per le Scienze, ed accrescono la gloria del Vostro soavissimo governo (...). Ecco dunque la ragione, che mi ha spinto ad implorare l'onore, che V.M. si è degnata di accordarmi, di poter fregiare col Vostro Augusto Nome questa mia, quale che sia, meschina operetta: in cui trattando dei favorevoli effetti, che l'esercizio della caccia produce nel corpo umano, ho voluto impiegare i scarsi talenti miei nel coltivare quelle Scienze, che al mio Istituto appartengono.

Prostrato perciò innanzi al Real Trono, umilmente alla M.V. dedicandola, Ve la presento, e consagro: e nel tempo stesso Vi supplico, che coll'usata Real Clemenza vogliate degnarvi di sovraneamente proteggerla, accettandola come un attestato di quel impegno, che anima i miei debilissimi studi, per secondare le sovrane mire della M.V. nell'ingrandimento delle Scienze. Io sono Della S.R.M.V. il più fedele vassallo: Filippo Baldini.⁸

Insomma della caccia si occupano ormai scienziati, ricercatori di biologia, di geografia. Quindi nel Settecento, nel Secolo dell'Illuminismo lo studio di essa comincia a diventare un vero e proprio lavoro scientifico, che significa anche opportunità di studi anatomici approfonditi effettuati sul campo:

Non vi ha persona, che non sappia essere la nostra vivente macchina in tal maniera costrutta, che lungamente sana mantenere non si potrebbe, senza un frequente moto, ed un continuo esercizio corporale: imperocché essendo quella in mirabile e perenne intreccio di vasi, e di canali, per dove i fluidi incessantemente circolano, e dipendendo dalla circolazione dei fluidi l'adempimento di tutte le funzioni della vita, si comprende facilmente che l'esercizio sia molto essenziale per continuare l'esistenza (...), l'esercizio della caccia mi è sembrato fra tutti uno di quelli, che senza esitazione in se racchiude il maggior bene ed il minor male possibile. In tale esercizio il nostro animo viene ricreato senza mollezza, le membra ricevono robustezza e vigore, e gli umori acquistano quella forza, ch'è necessaria, per poter continuare l'usato loro movimento. Quindi è, che mi son messo di proposito in questa operetta ad indagare i favorevoli effetti, che tal esercizio produce nella nostra vivente macchina, radunando quel che particolarmente ho potuto su tal soggetto trovare nella storia naturale (...), ma per procedere ordinatamente ho voluto prima di ogn'altro narrare l'origine progresso dell'uso della caccia (...), ho creduto ben fatto di dividere l'opera in tre parti: nella prima parte si tratta degli effetti provenienti dall'esercizio della caccia nel coadiuvare le forze all'uomo, nel prevenire (...) molte malattie, nel debellare i mali cronici, e nel procurare una vecchiezza tranquilla. Nella seconda si esamina il valore della caccia nel guarire le malattie dello spirito (...), e nella terza finalmente si descrivono i vantaggi di ciascuna caccia in particolare, e le cautele da osservare nell'uso di quest'esercizio.

L'autore dichiara di nuovo esplicitamente che la caccia non è un lavoro (il nobile sovrano non lavora!), ma essa è semplicemente ciò che sa fare in quanto aristocratico, a partire dal dover mantenere il corpo sano: per conservare la sanità si devono fare esercizi fisici, i quali possono essere praticati durante la caccia. Varie testimonianze⁹ sono concordi nell'affermare che per Ferdinando IV – che non aveva esitato a sottoporre la corte e la famiglia a periodici spostamenti legati alle stagioni e alla presenza delle prede – l'occupazione preferita senza dubbio era la caccia, e forse questo è il motivo principale per cui Baldini nella prefazione al proposito trattato esalta la caccia ponendola sull'altare degli affari dello stato scrivendo:

(...) ho procurato, per quanto potuto, e mi è stato lecito di osservare quel buon ordine, che nelle ricerche mediche è precisamente necessario, cioè di considerare i fenomeni, le proprietà e le condizioni tanto dello Stato sano, del corpo umano, che del morboso (...).¹⁰

Una parte della preparazione viene dedicata alla *Istoria dell'origine, e progresso dell'uso della caccia* dove l'autore descrive dettagliatamente tale esercizio fisico, che enorme importanza ebbe presso gli antichi popoli, menzionando personaggi illustri dell'Antico Testamento (Nembrot, Genesi, cap. XX.X.v.9.) della Persia, della Scizia, della Grecia, e facendo riferimento a vere e proprie fonti come per esempio: Plinio, il naturalista, Xenofonte, Platone. Poi parla dei Romani presso i quali il Senato per premiare i suoi virtuosi capitani usava assegnare delle ville di caccia. Continuando Baldini dice:

(...) e dopo della decadenza del Romano Impero, fu altresì in grande uso la caccia in queste nostre contade, come narrasi dei Svevi, dei Longobardi, e dei Franchi, i quali tutti talmente furono trasportati per la caccia, e per i cacciatori, che arrivarono ad ordinare, che trattandosi di levare i pegni ad alcuno, per qualche pena, non si toccasse né spada, né sparviere.¹¹

Naturalmente nell'elenco non possono mancare riferimenti ai grandi sovrani, imperatori – che divennero famosi per la loro passione per la caccia, come Federico II o Ferdinando III – e alle nazioni presso le quali questo esercizio utilissimo e vantaggioso era importante per conservare e recuperare la sanità fisica.



La prima parte del trattato di Baldini, intitolata *Degli effetti provenienti dall'esercizio della caccia nel corpo umano*, è divisa in quattro capitoli nei quali l'autore dimostra, descrivendo dettagliatamente le varie funzioni del corpo umano, che la caccia in quanto esercizio fisico, come aiuta la digestione, così ristabilisce i nervi, rafforzando allo stesso tempo l'attività del cervello. Dichiarò che il modo migliore di prevenire molte malattie e mali cronici è andare a caccia, cavalcare, stare all'aria aperta. Inoltre, secondo Baldini è l'unico modo per un nobile o aristocratico per prolungare la vita e combattere la vecchiaia. Tutto questo discorso fatto nella prima parte sulla caccia è riferito al corpo umano e alle sue funzioni. La seconda parte riguarda invece le malattie dello spirito.

(...) infatti allorché l'anima è tranquilla tutte le parti del corpo sono in uno stato di quiete (...)¹²

In quanto la debolezza del cervello è dovuta alla disordinata circolazione del sangue si consiglia di esercitare la caccia che aiuterà a reprimere gli effetti delle disordinate passioni. Baldini da bravo «psicologo» afferma che contro l'ipocondria e contro la malinconia e l'ira è molto efficace qualsiasi movimento, ma siccome il destinatario è Ferdinando IV, l'occupazione principale non può essere altro che la caccia.

Nell'ultima parte abbiamo a nostra disposizione analisi dettagliate riferite ad ogni tipo di caccia, tenendo presente il fatto che durante la caccia si corrono sempre dei rischi ed è insomma molto pericolosa. Anche l'esigenza di un apparato di persone non è trascurabile, per esempio per la caccia del cinghiale ci vogliono almeno quaranta persone.

Alla fine dell'ultima parte si arriva alla caccia con gli uccelli rapaci, la quale per Baldini, lo studioso tipico del Settecento, sta perdendo importanza, in quanto

non offre al cacciatore movimento sufficiente. Riconosce inoltre che questo tipo di caccia forse è il più interessante e divertente, ma siccome «(...) questa caccia porta della grande spesa non si conviene, che ai signori, e ai ricchi, (...) ci vuole della molta industria, e pazienza per addestrare i falconi, e gli astori alla caccia (...)»¹³ Naturalmente ci narra dettagliatamente come devono essere addestrati gli uccelli di rapina, quale enorme fatica e diligenza ci vuole per avvezzarli a restar saldi sul pugno del cacciatore. Ed enorme sarà la gioia dell'anima vedendo tornare il falcone con la preda, quindi ciò che maggiormente rinvigorisce e ristora il corpo è «l'innocentissimo piacere del cuore»¹⁴, cioè la vittoria sulla natura.

Possono dire che il trattato sulla caccia di Baldini si inserisce pienamente nella trattatistica sviluppatasi durante i secoli precedenti, in cui si dimostrava grande perizia in merito. Baldini organizza le conoscenze e le idee correnti intorno a un tema per così tanto tempo in auge in modo da approfondirne il ruolo educativo, lo sviluppo storico e le modalità pratiche. Il rituale e l'immaginario della caccia hanno avuto per così tanti secoli una importanza così rilevante dal punto di vista storico, importanza che in prospettiva rischia di essere sottovalutata attualmente. Ponendomi in questa prospettiva mi sia consentito, concludendo, citare quanto ha scritto su questo tema uno storico espertissimo della materia come Franco Cardini:

Sport, attività propedeutica alla guerra, status symbol, divertimento, misura per rimanere giovani e sani, simbolo di realtà spirituali più alte, memoria archetipica di civiltà precedenti. La caccia, che ha ispirato filosofi, poeti e artisti, non può essere degradata a semplice attività utilitaristica o a brutale esprimersi d'un gusto per il sangue fine a se stesso. Gioco che ha le sue regole – prima delle quali è l'amore e il rispetto per gli animali e per l'ambiente che li ospita – essa è una delle più alte espressioni di civiltà che l'uomo ha saputo esprimere nei millenni della sua esistenza. Non a caso, alla caccia è legata la sua sopravvivenza, ma anche e forse soprattutto, il suo immaginario.¹⁵

1 Sulla caccia in generale abbiamo a nostra disposizione una vasta bibliografia. Fondamentali sono i manoscritti e i trattati medievali sulla caccia redatti durante la prima metà del secolo XII nell'ambiente della corte reale della Sicilia appena strappata ai musulmani. Fra i trattati più antichi e più diffusi se ne possono citare tre, dedicati alla falconeria e attribuiti uno a un mitico Dancus Rex e gli altri a due falconieri chiamati Guillelmus e Gerardus, sicuramente vissuti nella cerchia del re normanno di Sicilia, Ruggero II (1095–1154). Questi manoscritti sono ancora privi di ogni illustrazione, siccome, come è noto, solo dalla metà del secolo XIII, la miniatura fu praticata da artisti laici e fintanto che la produzione dei manoscritti fu riservata agli *scriptoria* ecclesiastici, questi non si interessarono di un soggetto profano come la caccia.

2 Per quanto riguarda la rappresentazione dei motivi di caccia, ne possiamo distinguere due tipi: 1.) caccia a piedi, 2.) caccia a cavallo. La caccia a piedi sembra essere più antica e derivare dal modello della caccia al cinghiale di epoca romana. Soprattutto nell'arte romanica: avori, stoffe, pitture e sculture architettoniche. La caccia a cavallo è presente anch'essa nell'arte romana. Figure di cavalieri e animali si trovano nei rilievi a fasce verticali fiancheggianti il portale della Chiesa di S. Marcello Maggiore a Capua, del secolo XII.

3 È importante il trattato di Harduin De Fontaine Guérin del 1394, *Trésor de Vénerie*, che segue in buona parte il testo del poema *La chace dou cerf* redatto da un autore anonimo. Il *Trésor de Vénerie*

inoltre influì sulle successive composizioni musicali. Fra il 1200 e 1250 il trovatore Daude de Pradas scrisse *Lo romans dels anzels cassadors* il più completo poema-trattato di falconeria. Uno dei più celebri e importanti trattati di falconeria è di Federico II, il *De Arte Venandi cum Avibus*. La bibbia dei cacciatori e un riferimento essenziale per tutti quelli che si occupano della caccia è il *Livre de la chasse* di Gaston Phébus (1331-1389).

4 Sulla falconeria è fondamentale l'articolo di Franco Cardini intitolato: *Federico II e il De Arte Venandi cum Avibus*, in *Politica e cultura nell'Italia di Federico II* a cura di Sergio Gensini, Pacini Editore Pisa, 1986.

5 Cfr. Carla Villani, *Il bosco del re: consuetudini di caccia negli Annales Regni Francorum*, in: *Il bosco nel Medioevo*, a cura di Bruno Andreolli e Massimo Montanari, Bologna, 1995.

6 Il libro di Baldini intitolato *Dell'esercizio della caccia, atto a conservare ed a restituire all'uomo la sanità ed il vigore* fu stampato a Napoli nel 1778. Per le mie ricerche ho usato l'esemplare della Biblioteca Vaticana (URBS, BAV, STAMPATI, MON, R. G. MEDIC. IV. 72.)

7 Baldini, Filippo, *op. cit.*, pp. 2-6.

8 *Ibidem*, pp. 7-9.

9 U. Caldora, *Diario di Ferdinando IV di Borbone (1796)*, Napoli, 1965., R. Mincuzzi, (a cura di), *Lettere di Bernardo Tanucci a Carlo III di Borbone (1759-1777)*, Roma, 1969.

10 *Ivi*, p. 9.

11 *Ivi*, p. 23.

12 *Ivi*, p. 94.

13 *Ivi*, p. 142.

14 *Ivi*, p. 144.

15 In: Franco Cardini, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Lettere, Firenze 1992, p. 279.

Adieu alla patria

(Missa Gioacchino Rossini)

1800



È UN'ESPERIENZA COMUNE A TUTTI CHE IL DOLORE PROFONDISSIMO SENTITO PER UN INCOMBENTE DISTACCO, PER UN COMMiato, «TROVI LA SUA ESPRESSIONE» NEL TACERE, NEL NON ESPRIMERSI, NELLA MANCANZA DELLE PAROLE ADEGUATE A COMUNICARE QUEL DOLORE.

Addio alla natura (Schiller, Manzoni, Puškin)

BELA HOFFMANN

QUESTO STESSO FENOMENO SI PRESENTA NELLA LETTERATURA, INCARNANDOSI PIUTTOSTO IN UNA DELLE VARIANTI DEL MONOLOGO INTERIORE, PRESENTE ALLO STESSO MODO IN OPERE TRA LORO DIFFERENTI PER GENERE LETTERARIO: TALE OSSERVAZIONE SI DIMOSTRERÀ VALIDA NEI CASI DEL DRAMMA IN VERSI DI SCHILLER (*LA PULZELLA DI ORLEANS*, PUBBLICATO NEL 1801), DEL ROMANZO STORICO DI MANZONI (*I PROMESSI SPOSI*, USCITO NEL 1825-27) e di quello in versi di Puškin (*Eugenij Onegin*, pubblicato nel 1831).

Il silenzio pudico viene articolandosi nel **discorso interiore**, rivelando **una posizione interna**, assunta nel primo caso dall'autore e negli altri due dal narratore, nei confronti dell'eroina. Questa posizione interna sottolinea anche la vicinanza delle loro visioni ideologiche del mondo e la loro identità a livello fraseologico e psichico. Mentre nel monologo de *La Pulzella di Orleans* è talvolta la parola dell'autore ad assorbire quella del personaggio, ponendo il discorso di Giovanna in terza persona, nel commiato di Lucia la prima e la terza persona si congiungono fino a diventare soggetto generico, «abbracciando» così tutti gli sfortunati a lei simili. Nell'*Onegin*, il commiato di Tatiana viene formulato con un **metodo misto** in cui il discorso in prima persona viene accompagnato e preceduto dalle parole del narratore che si basano sulla sua posizione interna.

Il presente saggio ha dunque per tema l'analisi dei menzionati passi letterari alla luce dell'intertestualità, della

Collaboratore della Nuova Corvina e di altre riviste scientifiche ungheresi, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Novecento alla Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Autore di numerosi studi sulla letteratura italiana moderna e contemporanea, nonché di letteratura comparata, si occupa del romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento e di problemi di poetica.

comparazione testuale. Una importante ricerca **filologica**, quella di Lotman¹, ha richiamato l'attenzione sulla parentela tra il monologo interiore di Tatiana e quello di Giovanna, ma le altre due possibili connessioni derivanti dalla presenza di un terzo elemento di comparazione, per quanto mi è noto in questo momento, non sono state nemmeno menzionate, sebbene numerosi siano i fattori che, rendendo verosimile questa ipotesi, sono degni di essere analizzati.

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

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

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

*«Addio, luoghi di pace, addio, diletto
rifugio solitario» – e il cuore intanto
sente spezzarsi, e scoppia Tania in pianto.
(Capitolo VII, strofe 28; 29; 32)*

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

alla direzione dello sguardo che si muove procedendo dall'esterno verso l'interno, trasformando le cose vedute in cose sentite.

A questo punto siamo costretti, sulla scorta di quanto già verificato da Lotman, ad affrontare un problema **filologico**, che al tempo stesso si presenta anche come la dimostrazione dell'**intertestualità**. È cosa certa che Puškin lesse il dramma schilleriano solo ventitré anni dopo la sua pubblicazione, nella traduzione di Žukovskij (1824), anche se avrebbe avuto la possibilità di leggerlo anche prima, nella forma manoscritta vergata dal poeta russo con cui aveva ottimi rapporti: come accennato da Lotman, il commiato di Tatiana venne costruito da Puškin seguendo il modello schilleriano.²

Leggiamo dunque il brano schilleriano in questione:

Addio o monti, o pascoli amati, valli fide e silenziose, addio! Non più su voi passerà Giovanna; Giovanna vi dice per sempre **addio!** **Prati** che irrigai, **alberi** che io piantai, continuate lieti a verdeggiare. **Addio o grotte o fresche fonti!** E tu, **eco**, voce soave di questa valle, che rispondesti a canti miei, Giovanna se ne va e non ritorna più! **O luoghi** tutti delle mie quiete **gioie**, vi lascio dietro a me per sempre. Disperdetevi **agnelli** per la campagna! Ora voi siete un **gregge** senza pastore! Perché un altro **gregge** devo pascolare sul **campo sanguinoso** del pericolo. Così mi chiamò la voce dello Spirito, non mi muove vano **terreno desiderio**. (Atto I, scena IV)

Dopo aver letto il monologo di Giovanna, ci sembra che nessuno possa negare la giustezza della posizione critica di Lotman. Lungi da noi l'intenzione di farlo, pure ci sorprende l'analogia non meno vistosa che lega il testo puskiniano a quello manzoniano, riportato di seguito:

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

A questo punto sorgono due domande, anch'esse di carattere **filologico**: la prima è quella di un eventuale influsso del monologo di Lucia su quello di Tatiana, la seconda vuole indagare l'influsso esercitato dal monologo di Giovanna su quello di Lucia.

Per quel che riguarda la prima questione, è noto l'enorme interesse di Puškin per la drammaturgia manzoniana e per le opere teoretiche del lombardo, nonché per lo stesso romanzo manzoniano, la cui prima valutazione è dovuta appunto a lui,

secondo Tomaevskij.³ È certo che il poeta russo aveva letto *I Promessi sposi* (pubblicati tra il 1825 e il 1827 in tre tomi), nella traduzione francese del romanzo, uscito nel febbraio del 1828 in due tomi con il titolo *Les Fiancés*. Puškin avrebbe terminato la stesura dell'*Onegin* nel 1831 ma, come Lotman osserva, il commiato di Tatiana era già finito tra l'aprile e il novembre del 1828.⁴ Ad ogni modo, in base ai dati in nostro possesso, ora come ora non si può dare una risposta esatta alla domanda sebbene, per la brevità di tempo intercorso tra i due scritti, pare sia più probabile che Puškin avesse letto il monologo di Lucia dopo aver già steso quello di Tatiana.

Per quel che riguarda la seconda questione, sembra che nessun critico abbia promosso o approfondito un'analisi testuale tra il monologo di Giovanna e quello di Lucia. Chi conosce però l'interesse del Manzoni per le teorie drammaturgiche, dovrà concordare sull'evidenza che il dramma schilleriano gli fosse ben noto, tanto più che Manzoni era lettore sistematico de *Il Conciliatore*, in cui venivano pubblicati i saggi di Pellico, come pure nel 1819 era apparso un saggio di Visconti su *La Pulzella di Orleans*.⁵ Purtroppo, neanche a questa domanda si può dare una risposta esatta e di coscienza, per quanto ne sappiamo.

Nonostante i limiti della verosimiglianza storica di queste ipotesi, le connessioni testuali che tra i tre brani esistono sono innegabili. Nel momento del commiato, tutte e tre le eroine intraprendono un discorso con se stesse, e questo le conduce all'eliminazione della dimensione cronologica: il tempo si ferma e getta l'ancora nel presente, come si può notare nelle forme verbali che preferiscono il tempo dell'attualità. Il dolore delle eroine costrette a prender congedo è causato dall'inesorabile presa di coscienza del passare del tempo: dall'abbandono ineludibile dello spazio intimo e familiare, dalle minacce dello spazio esterno ed estraneo, fino alla distruzione del paesaggio e dell'uomo ideali. Nei monologhi di Lucia e di Tatiana il contrasto tra la vita in campagna e quella in città si rivela più accentuato di quanto sia nel monologo di Giovanna, in cui esso è presente piuttosto in modo implicito. Tutte e tre le eroine vengono caratterizzate da un ideale di umanità per cui «la moralità per loro non si manifesta quale prodotto del pensiero umano, risultato come tale dell'essere disgregato, bensì come la bella natura nata e creata insieme con il mondo»⁶. I valori morali sono dunque dati nel carattere, ed è appunto la loro validità ad essere, in parte, analizzata e addirittura misurata dalle tre opere.

La relativa identità dei monologhi a livello musicale, può essere colta nella tensione tra melodia e tono, nel conseguente ritorno dei motivi di base del tema musicale, grazie al quale in ognuno di essi riecheggiano gli altri due.

Afferma A. Marchese, a proposito della concezione spaziale del Manzoni: «Ne *I Promessi sposi* la percezione manzoniana dello spazio fa trasparire, al di là di ogni chiusura nella mera descrizione sociologica e naturalistica, le valenze metafisiche del racconto cristiano. Si pensi alla sublimata pagina dell'*Addio monti*...» – mutatis mutandis – quanto postulato dal critico italiano è valido anche per gli altri due monologhi.

Non v'è dubbio, che qui, attorno alla spazialità limitata e protettiva del borgo, nelle figure tipiche del *romance* idillico, si descriva ben più che una realtà di paesaggio: emerge un

ideale di vita raccolto e tranquillo, affatto estraneo alle sollecitazioni evasive o «esotiche» di uno spazio diverso, cioè quello della città. La contrapposizione non potrebbe essere più netta, tant'è moralmente rilevata la negatività persino materiale del mondo urbano: l'ampiezza uniforme, l'aria pesante e smorta, il tumulto delle strade, le case soffocate... Qui è il simbolismo stesso della topologia narrativa che costituisce la fondamentale chiave interpretativa del senso profondo...⁷

Più che verosimile è che la fonte a cui attingono i passi manzoniano e puskiniano fosse il monologo schilleriano, ma è facile che in tutti e tre i monologhi si nasconda un **archetipo** comune ad essi; il segno di quella topica poetica che si articolava nelle lodi della **bellezza della Natura**, del **paesaggio ideale** fatto dei suoi elementi tipici, e che spesso giungeva fino a riferirsi all'**immagine dell'uomo ideale**, tralasciata dalla **retorica epidittica**⁸. In parole povere, è questo il paesaggio ameno ed originario in cui l'essere umano ritrova l'armonia con ogni suo elemento: l'albero, il ruscello, il monte, ecc.

Osserviamo, dunque, questo **paesaggio ideale**, analizzando il carattere **descrittivo e figurativo** dei monologhi.

Lo sguardo di tutte e tre le ragazze percorre – pur con le dovute differenze nei cambiamenti di direzione – sia verticalmente che orizzontalmente lo spazio, ma sarebbe più giusto dire che è l'animo imbevuto di malinconia a percorrere e toccare ciascun elemento del paesaggio ameno. Per quel che riguarda la dimensione, lo sguardo oltrepassa le esteriorità topografiche, la visione immanente di questo mondo, lodando, come aveva fatto San Francesco, il trionfo della Natura creata e creatrice, ora giungendo fino al pianto, poiché il giardino di Dio è minacciato e turbato dalla storia umana. Le parole non hanno il compito di segnalare semplicemente i momenti della natura, bensì anche quelli dell'animo, in un discorso articolato dalla morale e dalla fede, che trasforma sempre la visione orizzontale in verticale, e il discorso referenziale in simbolico. Così si intravede nella **montagna**, simbolicamente, il punto d'incontro del cielo e della terra, e quindi la prossimità di Dio come esperienza di base; nel **cielo** il genitore della luce, a sua volta creatrice della vita; nell'**acqua** (del ruscello, della fonte, dei torrenti) si riconosce chiaramente la connotazione semantica della purezza morale, del rinnovamento dell'anima, dell'innocenza e del battesimo; nel **bosco** viene figurata l'amenità della natura, creata per la gioia dell'uomo; nell'**albero** è il simbolo della vita che si radica nel passato, che si erge dinanzi a noi nel presente e ci fa intuire il processo verso il futuro, che infine collega il sopra e il sotto, come metafora centrale dell'**axis mundi**; nella **grotta** si nasconde il punto d'incontro dei segreti dell'animo umano e dell'esistenza stessa; nella **casa** abita il punto centrale del mondo e dell'utero, insieme creatore e difensore; nel **prato** il luogo dell'esistenza senza peccato; nel **giardino** la natura difesa dall'uomo e fatta a sua somiglianza; nella **eco** si intravede il discorso moralmente identico della natura e dell'uomo, mentre nella **chiesa** è evidente la presenza di Dio.⁹

Mentre per Giovanna tra gli elementi visti, esterni, e quelli sentiti, interni, del paesaggio c'è un equilibrio, nel caso di Lucia la sintassi figurativa ci offre l'immagine della ragazza che, allontanandosi in barca, a capo chino, percorre i luoghi della propria vita: nei suoi pensieri sono le lacrime a ricostruire gli elementi del paesaggio a uno a uno, per poi creare nel loro confluire l'immagine interna. È il pianto di Lucia

a rapire la penna dell'autore, generando parole. La posizione in movimento di Tatiana le si contrappone: adesso è l'esterno a trasformarsi in interno, sono gli elementi del paesaggio a trasformarsi in lacrime, affinché poi nascondano con il loro velo ciò che sta per sparire.

Questo paesaggio pacifico continua ad arricchirsi anche di colori caratteristici: ecco il **verde**, che simboleggia l'eterno rinnovamento della natura e la speranza stessa, poi l'**azzurro**, come colore quasi immateriale e trascendente, infine le tinte **diafane** che con la loro limpidezza tramutano il paesaggio ideale fino a farne un **mondo idillico**.¹⁰

Il paesaggio ideale e idilliaco non può essere interpretato senza la **figura dell'uomo ideale**: ritornando alle nostre eroine, noteremo che anche i nomi ne segnalano il carattere, richiamandosi in più a nomi di **martiri**. La loro visione è quella della gente semplice (nel caso di Tatiana, questo è vero solo perché dalla sua balia ha ricevuto un'educazione che la avvicina al punto di vista della gente semplice, in cui ricevono il giusto posto anche il timore di Dio, la conoscenza e la visione della vita popolare). Nel romanzo manzoniano Lucia è l'oggetto di Dio, colei che pur restando immobile fa muovere gli altri, colei a cui tendono tutti: il nome di Lucia, nel suo derivare da **lux**, ci rivela che ella è la luce stessa che con la sua vita mostra a tutti la retta via.¹¹ Tatiana è variante del nome maschile latino *Tatius*; secondo la leggenda, per effetto della preghiera della santa, gli idoli presenti in un tempio pagano cadono in frantumi: allo stesso modo, il comportamento della Tatiana puskiniana provocherà la disfatta di Onegin.¹² L'interpretazione data dalla devozione popolare russa investe questo nome del significato di **fondatrice**;¹³ associandosi così al senso dell'opera della martire che aveva fondato una nuova moralità della fede. Il nome dell'eroina di Orleans (nel dramma schilleriano *Johanna*), è la variante femminile di *Johannes* che aveva significato frastico, epigrammatico: *Dio fu misericordioso*. Questo nome veniva dato ad un bambino da tanto tempo atteso.¹⁴ Anche tale consuetudine può spiegare con chiarezza la scelta di questo nome da parte di Schiller.

La vita delle **tre vergini** è anche, e questo s'intende da sé, un **mistero**. Grazie a Giovanna, ispirata e chiamata da Dio, i francesi recupereranno la stima della propria nazione; il fatto stesso che Lucia esista porterà alla conversione dell'Innominato, mentre Tatiana introdurrà nell'ambiente aristocratico una nuova atmosfera culturale, la nobiltà dell'anima, legata però strettamente anche alla moralità popolare. In ognuna delle tre donne c'è la capacità di votarsi all'**astensione**: di contro al desiderio (o attrazione) di contrarre il matrimonio si pone il dovere sentito per la patria e per Dio, che trionfa in Giovanna; in Tatiana sarà l'atteggiamento morale con cui accetta la propria sorte, mentre in Lucia è il primato di Dio a trionfare sul desiderio del talamo. Tutto ciò che in Tatiana si concentra sotto l'aspetto di una fedeltà integrale, in Lucia e in Giovanna si articola in un vero e proprio voto di castità. Tutte e tre le ragazze hanno conservato dentro qualcosa di puerile: l'innocenza, la purezza, l'integrità, caratteristiche che verranno riscontrate e verificate nel processo in cui diventano adulte, in seguito alla vicissitudine che segna le loro vite.

Nessuna delle tre può sfuggire al *topos* del *navigare necesse est*. Non sono esse ad avviarsi, soggiacendo alla seduzione intellettuale delle sirene, bensì vengono

scacciate, o rapite dalla sorte. E poiché le tre eroine, nel momento in cui si abbandonano alla contemplazione, compiono un viaggio in se stesse, il paesaggio viene sempre accompagnato dai sogni. Rimarrebbero volentieri a solcare questa via verticale, invece di percorrere quella orizzontale; sceglierebbero Orfeo, invece di seguire Ulisse. Il *topos* del viaggio non si presenta loro come condizione dell'autocomprensione e della conoscenza, poiché non manca loro nulla di nuovo, anzi, al contrario: hanno paura di un'eventuale perdita d'identità. Il viaggio di Giovanna ha un aspetto lievemente differente: anche se accetta il viaggio, lo fa perché nel suo paese tutto possa rimanere com'è.

Non a caso il discorso dell'uomo ideale è dominato dal **bello**, anche a livello stilistico: dal ritmo dei versi, dall'influsso poetico che rende completa l'attesa dell'eterno ritorno. Questo vale anche per il monologo di Lucia, in cui il contrasto, la similitudine, il carattere metaforico delle parole e il ritmo, deviano la prosa nella direzione della poesia: se non bastasse l'atmosfera elegiaca che percorre tutto il brano, basterà esaminare gli endecasillabi delle ultime righe del monologo.

Passiamo adesso ad analizzare il **come** della rievocazione del discorso, ovvero del linguaggio della **tradizione**. Se cerchiamo di interpretare i tre passi entro i limiti dei monologhi stessi, ci pare che in essi sia dominante la considerazione precristiana che vede nella Natura il secondo libro di Dio: esso, come tale, crea un ponte che ci permette di passare dall'epoca precristiana al medioevo cristiano, fino addirittura ai giorni nostri. I monologhi lasciano però trasparire persino i *topoi* poetici della natura colta in senso pagano – benché essa venga qui sottoposta a Dio – ovvero sia la **lode della natura**, che nella maggioranza dei casi assume la forma di un'**invocazione alla natura**. Ritroviamo questo *topos* in altrettanti passi – per menzionare solo alcuni esempi più rappresentativi – dell'*Iliade* di Omero, del *Prometeo* di Eschilo, in numerosi luoghi delle opere di Teocrito, di Virgilio, di Stazio, nonché nella poesia bucolica rinascimentale.¹⁵ Se però dobbiamo citare un brano che davvero abbia consonanza di temi con quanto finora detto, dovremo saccheggiare l'*Aiace* di Sofocle, in cui la lode della natura assume la forma del **commiato** dell'eroe, ormai prossimo alla morte: «O, tu **Sole splendente!** O, tu **Elio!** *cavaliere celeste!* *Mi rivolgo a voi l'ultima volta...*, *m'allontano per sempre...* O, tu **luce del Sole!** O, **Salamide, Patria mia nativa!** *Focolare pacifico degli avi miei!* *E Voi, gloriosi ateniesi, stirpe fraterna!* *e Voi ruscelli e fiumi, e te pianura di Troia. Nutrici mie! Addio! non pronuncio più parola...* *Agli dei sotterranei il resto poi dirò.*» (vv. 856–865)

Il paesaggio ideale, nella sua valenza di *topos*, è presente anche nei nostri tre monologhi, ma non siamo in presenza di una semplice imitazione: esso viene rivalutato nell'ottica della visione cristiana. In altri termini, in essi si manifesta, in altro modo, qualcosa di cui, nonostante tutto, si sa che è ciò che parla.

Alla **topica storica** appartiene il contrasto, nei monologhi espresso in maniera latente, tra la città e il paese, oppure tra lo spazio intimo e quello estraneo. Le fonti provengono da un passato lontano: potremmo risalire, ad esempio, al romanzo bucolico di Longo, il cui problema centrale si cristallizza nella contrapposizione della peccaminosità e dell'immoralità della città, alla purezza della vita contadina. Nei monologhi di Tatiana e di Lucia è questo stesso giudizio a trasparire, evidentemente

poiché «il romanticismo solennizzava la natura e ne faceva creatura divina, allo stesso tempo condannando la città in quanto opera umana. Rousseau identificava la forma di vita delle metropoli con l'uniformità e l'alienazione, mentre era nella vita agreste che aveva scoperto la fonte della policromia umana». ¹⁶

Non si dubita minimamente che nei monologhi da noi presi in considerazione siano riecheggianti pensieri che percorrono lunghi secoli. Anzi, tematizzando non poche idee considerate in senso lato, ne predicono altre: i monologhi si pronunciano, infatti, su quella terra di nessuno che separa la **giovinezza** dall'**età adulta** nella sfera della **vita privata**; il **paese** dalla **città** sul livello sociale e storico dell'organizzazione della vita umana; la **poesia** dalla **filosofia**, l'**età dell'Anima** da quella dello **Spirito** su un piano in cui, servendosi dell'analogia con la vita individuale, viene descritta la divisione in periodi dello sviluppo delle capacità umane. Ma si separano anche la **cultura** e la **civilizzazione**, in virtù dei cambiamenti radicali avvenuti all'interno della visione del mondo, come anche trovano vie diverse, a livello **poetico e intellettuale**, il **candido** e il **sentimentale moderno**, intesi come atteggiamenti con i quali si osserva la storia umana. Non è difficile accorgersi di alcuni momenti essenziali appartenenti a diverse ispirazioni teoriche: Vico, Rousseau, Leopardi, lo stesso Schiller, ed anche alcuni pensieri sviluppati più tardi da Spengler.

Per poter chiarire come la visione artistica valuti il discorso delle eroine, e in esso il linguaggio della tradizione, si deve ricorrere ad un'interpretazione che consideri il complesso delle tre opere. La questione riguarderà dunque la possibilità, per Giovanna, Lucia e Tatiana, di ripetere i propri monologhi dopo che le avventure verso le quali si sono avviate, si saranno concluse.

Dobbiamo in primo luogo sottolineare che, quando il processo narrativo delle tre opere si compie, la loro autovalutazione e le riflessioni narratologiche modificano l'essenza del discorso precedente. Dunque, Giovanna non potrebbe – in caso di necessità – riformulare le parole del suo commiato, poiché avrà sperimentato la contraddizione ineliminabile tra la forza dell'amore e il proprio voto, giunta com'è ad una angoscia mai sentita prima, ad una situazione di ambiguità, per cui non può non uscire dalla sfera idillico-armoniosa del paesaggio ideale e dalla propria natura, quando si accorge della presenza, in sé medesima, di qualcosa di estraneo.

Lucia invece, una volta ricercato l'ambito spaziale del proprio intimo, prenderebbe commiato dall'idillio del suo paese allo stesso modo: l'esperienza ha verificato la validità della sua fede nella Provvidenza. Qui è Manzoni, però, a porre un punto interrogativo, ritenendo casuale che tutto abbia avuto un esito fortunatamente felice. Infatti, non si può decidere se la sua espressione «miglior vita» si riferisca ad un futuro «reale» o piuttosto alla vita ultraterrena.

Nel capitolo ottavo Tatiana arriva a corrispondere all'ideale puskiniano in cui lo spirito popolare e l'intelletto costituiscono un'unità organica. Grazie alla sua esperienza ed alla comprensione mostrata verso Onegin, che riconosce come il peccato dell'eroe sia individuale in quanto prodotto dello spirito di una certa epoca, diremo che Tatiana non sarebbe disposta a ripetere le proprie parole, sebbene non possa neanche negarle. Per poter rimanere quella che era, ha dovuto cambiare e comprendere se stessa, nei confronti del mondo esterno. Ha dovuto ottenere che

valore e realtà coincidessero, che il paese idilliaco cedesse il posto al mondo, ormai compreso. Tatiana, partendo dallo stato d'animo **candido** arriva così a quello **sentimentale moderno**.

L'uomo creatore della cultura (di una nuova vita cittadina) ha ormai quasi lasciato cadere dalle mani il filo con cui era sempre stato legato alla natura. «Stanco delle contraddizioni della civiltà moderna, comunque sogna questo rapporto cessato. È contento di essersi liberato dallo stato di antica genuinità, e sa che ritornare in questo Paradiso dal carattere non speculativo, è ormai impossibile. Schiller ha dimostrato che i peccati compiuti dalla cultura possono essere eliminati solo dalla cultura stessa. A modello di ciò Schiller considerava l'unità della cultura e della natura: tutto questo vuol dire il rapporto tra l'uomo e il sacro, l'equilibrio armonico dell'intelletto e della percezione, della volontà e dei sentimenti, della precisione e della fantasia.»¹⁷

È più che verosimile che sia Manzoni, sia Puškin condividessero quest'opinione. E se ai nostri giorni questa risposta viene giudicata irrealistica e sbagliata, un'altra, nonostante ciò, non è ancora nata. La domanda continua, dunque, a porsi.

1 Lotman, Ju., *Roman A. S. Puškina (Kommentárij)*. Leningrád, Proszvescsenyie, 1983, p. 321

2 *Ibidem*

3 Tomaevskij, B. V., *Puškin i Francija*. Leningrád, 1960, pp. 401–402

4 Lotman, Ju., *op. cit.*, p. 364

5 Bellini, E., *Manzoni e Pellico*. In: *Manzoni tra due secoli*. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1986, pp. 114–123.

6 In: Török, E., *Szemfényvesztések kora. (L'epoca delle illusioni)* Budapest, Liget, 1993, p. 9

7 Marchese, A., *L'officina del racconto*. Milano, Mondadori, 1990, pp. 109–110

8 Curtius, E. C., *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, p. 207

9 In: Bederman, H., *Szimbólumlexikon. (Enciclopedia dei simboli)*, Budapest, Corvina, 1996

10 Hoppál M. – Jankovics M. – Nagy A. – Szemadám Gy., *Jelképtár. (Galleria dei simboli)*, Budapest, Helikon, 1995 (v. i termini corrispondenti, segnati in grassetto)

11 Spada, D., *Il Nuovo Dizionario dei Nomi*. Milano, Gruppo Editoriale Armenia Pan Geo, 1992, p. 102

12 *Katolikus névszótár (Dizionario cattolico dei nomi)* Budapest, Szent István Társulat, 1997

13 *Ruszkie imená. Narodnij kalendar. Arhangelszk, Szevero-zapadnoe izdatyelsztvo*, 1993, p. 36

14 Spada, D., *op. cit.*, p. 62

15 Curtius, E. R., *op. cit.*, pp. 107–108

16 Szegedy-Maszák M., *Minta a szőnyegen (Disegno sul tappeto)*. Budapest, Balassi, 1995, p. 121

17 Przybylki, Risard, *Oszip Mandelstam Rómája (La Roma di Osip Mandelstamm)*, In: Pannonhalmi Szemle, Pannonhalma, 1996, IV/2, p. 33

Fiumani, ungheresi, italiani

La formazione dell'identità nazionale a Fiume nell'epoca dualista (1867-1914)

Nel primo decennio del ventesimo secolo le città «italiane» appartenenti all'impero austro-ungarico entrarono nelle rivendicazioni irredentiste di parte dell'opinione pubblica del regno sabauda: di queste, due erano destinate a colpire l'immaginario popolare al momento dell'entrata dell'Italia nella Guerra Mondiale, Trento e Trieste.

GIANLUCA VOLPI

SE L'ANTICA SEDE DI UN VESCOVADO TEDESCO NELLA VALLE DELL'ADIGE E IL PRIMO PORTO DELL'IMPERO SULL'ADRIATICO ERANO PER LE GENTI ITALIANE SOLTANTO UN MITO NAZIONALE, CONFUSO ANCHE GEOGRAFICAMENTE PER EFFETTO DELL'ASSOCIAZIONE PROPAGANDISTICA DEI DUE NOMI, LE CITTÀ DI GORIZIA, POLA, FIUME E ZARA POTEVANO COLPIRE SOLTANTO L'IMMAGINAZIONE DEL PUBBLICO COLTO, TRA LE CUI FILA BEN POCCHI AVREBBERO POTUTO PARLARNE CON COGNIZIONE.

Nel 1907 Fiume era comparsa in un articolo del periodico *Italia all'estero*,¹ che parlava per la prima volta al pubblico italiano di magiarizzazione della città. L'autore aveva citato a sostegno della sua polemica i provvedimenti che il governo di Budapest tentava di introdurre a scapito della storica autonomia del Corpo Separato, riannesso alla corona d'Ungheria nel 1868.

Nel parlare di Fiume si dava ovviamente per scontata l'italianità linguistica e culturale della città: si denunciava altresì la politica nazionalista ungherese affinché nessuno in Italia s'illudesse che Budapest avesse soltanto l'intenzione di estendere a Fiume le medesime istituzioni in vigore nelle altre città del regno, come invece asserivano le fonti governative ungheresi.

L'allarme sulla situazione fiumana era giustificato ma prematuro: per magiarizzare Fiume si sarebbe dovuto alterarne la toponomastica, estendere l'uso del magiaro e diffondere istituzioni culturali ungheresi: qualche garanzia di successo si sarebbe potuta avere applicando la politica scolastica che la Coalizione governativa portava avanti nel paese con la legge sull'istruzione elementare, ma il Ministro del Culto e della Pubblica Istruzione, conte Albert Apponyi, non aveva ancora introdotto la lingua magiara nelle scuole elementari e negli asili d'infanzia.

Il deputato della città al Parlamento ungherese, Riccardo Zanella, rappresentante il movimento autonomista schierato con i partiti della Coalizione nazionale, aveva chiesto al Ministro di non procedere in tal senso in segno di rispetto verso gli Statuti cittadini: Apponyi, che si era sempre dichiarato un difensore della Costituzione ungherese, la stessa che garantiva a Fiume la sua autonomia, non aveva opposto un rifiuto: prova delle sue buone intenzioni verso i fiumani era stato il tacito assenso alla proposta di istituire una scuola media comunale con lingua d'insegnamento italiana².

I lettori di *Italia all'estero* non potevano sapere che alla formazione dell'identità italiana di Fiume aveva contribuito proprio il governo ungherese, nei decenni in cui Budapest e la parte più intelligente dell'élite locale fiumana avevano collaborato nello sviluppo delle potenzialità economiche della città.

Dimensione empiriale e urbanizzazione avevano riunito sulle sponde dell'Adriatico una numerosa comunità italiana, accanto alla quale cresceva numericamente quella ungherese a sua volta orgogliosa di appartenere alla città e decisa a difendere la propria identità magiara.

*

Fiume era l'oggetto di un contenzioso con la Croazia sin dall'epoca in cui l'imperatrice e regina Maria Teresa aveva reso di pubblico dominio il diploma del 23 aprile 1779, che annetteva la città all'Ungheria con la titolatura di *Corpus separatum adnexum sacrae hungaricae Coronae*.³

Il regno uno e trino di Croazia ne rivendicava infatti il possesso diretto, sulla base del diritto storico e della decisione sovrana in data² ottobre 1776, nella lettera della quale si era detto che Fiume dovesse essere *reincorporata* al regno croato.

L'assunto di fondo, tipico delle culture slave, era poi che la città dovesse seguire la sorte del territorio al quale apparteneva, nella fattispecie il neocostituito comitato di Severin, sottoposto all'autorità luogotenenziale di Agram (Zagreb)⁴.

Gli ungheresi ritenevano invece che Fiume appartenesse all'Ungheria perché la Croazia stessa ne faceva parte: l'imperatrice Maria Teresa aveva anche affidato la tutela degli interessi commerciali dell'Ungheria a Fiume alla persona di un governatore ungherese e confermato l'autonomia della città.

Il Ministero presieduto dal conte Gyula Andrassy con la Legge XXX/1868 aveva ratificato l'annessione di Fiume all'Ungheria, violando in parte la lettera della *Nagodba*, l'accordo con cui Ungheria e Croazia avevano stabilito il loro compromesso costituzionale dopo la nascita della Duplice Monarchia.

La questione di Fiume rimaneva per ungheresi e croati un provvisorio, salva la diversa interpretazione che a Budapest si dava in proposito: gli ungheresi infatti ritenevano risolto il problema della posizione di Fiume sotto il profilo del diritto pubblico, si trattava di mettere a punto i dettagli che la legge del 1868 aveva lasciato in sospenso.

Per gli abitanti della città, che già in epoca teresiana avevano dichiarato di preferire l'unione alla Sacra Corona d'Ungheria, si trattava di evitare il rischio di cadere direttamente sotto l'amministrazione croata.

Il circondario della città era etnicamente un mare croato. Soltanto gli Statuti municipali, riconfermati dagli Asburgo sin dal momento in cui la città si era formalmente sottomessa al loro potere (1465), difendevano nel quadrato delle mura gli storici diritti del patriziato urbano di lingua e cultura italiana.

I fatti del 1848 erano ben vivi nella memoria dei fiumani: i croati avevano occupato in armi la città, che l'Ungheria non era stata in grado di difendere a causa dell'evolversi negativo della situazione politica e dello scoppio della guerra contro l'Austria.

Al principio degli anni sessanta del secolo, il progetto di trasformazione federale dell'impero asburgico, fieramente avversato dall'opposizione ungherese, aveva contemplato l'incorporazione di Fiume alla Croazia sulla base della prevalenza etnica croata nel territorio circostante (Patente imperiale dell'ottobre 1860).

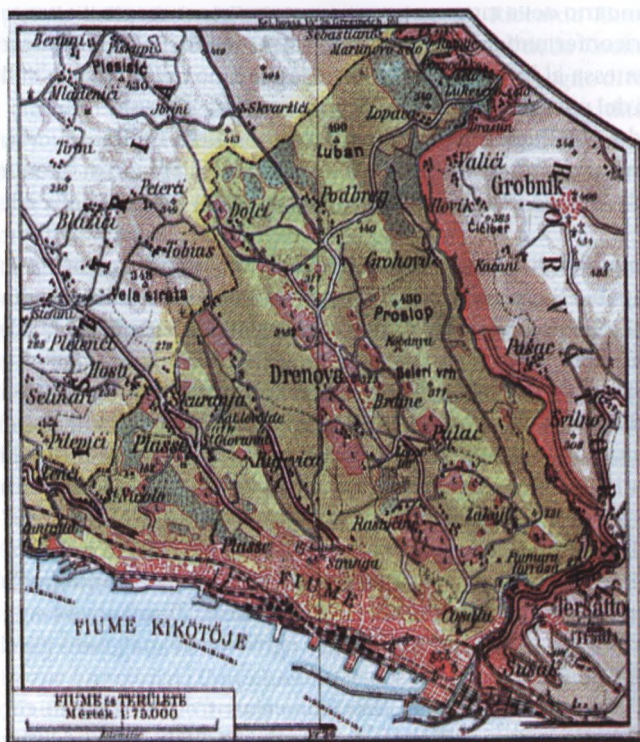
La reazione dei fiumani aveva costretto le autorità asburgiche ad imporre in città lo stato d'assedio, il 12 febbraio 1861. Non appena la reincorporazione all'Ungheria divenne una possibilità concreta, l'ostilità popolare si rivolse contro l'istituzione che più d'ogni altra rappresentava agli occhi della cittadinanza uno strumento di snazionalizzazione, il Ginnasio croato, dato alle fiamme il 12 luglio 1867.

Se dobbiamo prestar fede ad Alan J. P. Taylor, nel 1851 la popolazione che si riconosceva italiana per lingua e cultura era di 651 persone, contrapposte a 12.000 croati⁵: l'identità italiana coincideva con la nozione di «fumano» e con il vernacolo locale, appartenente al gruppo dei dialetti istro-veneti malgrado gli elementi di distinzione dalle parlate della penisola istriana.

Dopo l'annessione di Fiume, atto che aveva trovato il pieno consenso del patriziato locale, il governo nazionale dell'Ungheria dualista favorì l'immigrazione di italiani dalle regioni limitrofe dell'Istria, del Litorale austriaco e del Trentino, terre sottoposte all'amministrazione austriaca, ma anche dal Veneto e dal Friuli, dal 1866 annessi al Regno d'Italia. La politica di rafforzare la presenza italiana a Fiume per contrapporre alla rivendicazione croata della città gli interessi di una forte comunità italoфона mirava a creare equilibri sui quali poggiasse saldamente la sovranità magiara.

Lo stimolo per l'immigrazione a Fiume, Corpo Separato annesso della Corona ungarica e isola linguistica in cui per concessione del governo vigeva l'uso ufficiale della lingua italiana, divenne potente con il progressivo sviluppo del porto, delle attività commerciali e industriali. Lo stato ungherese intervenne nella costruzione delle infrastrutture ferroviarie e portuali nel corso degli anni settanta-ottanta del XIX secolo: intervento che divenne vero e proprio protezionismo quando si trattò di rilanciare la marineria attraverso la costruzione di vapori e la fondazione di compagnie di navigazione sovvenzionate con sussidi governativi.

La popolazione italiana crebbe costantemente per tutta la seconda metà del XIX secolo: ma a partire dal 1900 il suo incremento fu meno sostenuto di quello del gruppo ungherese. Secondo quanto riportato dalle statistiche nazionali la comunità magiara nel 1900 contava 2.842 persone, quella italiana 26.564 (24.000)⁶; il censimento imperiale e regio del 1910, a fronte di 27.307 italiani, contò ben 6.493 ungheresi, fra i quali si annoveravano in gran parte i membri della locale comunità



Fiume e dintorni

israelitica; il numero era meno importante della condizione sociale, dato che si trattava per lo più di un ceto dirigente composto di funzionari, impiegati pubblici e privati, insegnanti, professionisti di vario livello.

Dopo gli italiani e gli ungheresi i tedeschi costituivano il gruppo nazionale più consistente (1.945 nel 1900, 2.315 nel 1910); lo sviluppo della popolazione nella cittadina croata di Sussak, oltre il corso della Fiumara, confine politico-amministrativo del Corpo separato, non fu meno rapido: dai 7.497 abitanti del 1900 ai 12.926 del 1910⁷.

*

Nel primo novecento l'identità nazionale degli italiani di Fiume era senza dubbio più forte che in passato, perché era condivisa da una numerosa e prospera borghesia impegnata nelle attività economiche peculiari della città: persone che non avevano mai dovuto rinunciare alla loro lingua e cultura pur avendo ottenuto la cittadinanza ungherese.

Gli stessi cognomi italiani non risentivano più della slavizzazione, evidente nelle desinenze in *ic* che erano state la caratteristica delle famiglie dell'antico patriato.

Per alcuni decenni, dalla reincorporazione di Fiume al Millenario del regno ungarico (1868–1896), l'identità dei cittadini del Corpo separato si era mantenuta essenzialmente ibrida: sotto il titolo di fiumano non veniva compresa la nozione di italiano, mentre tutti si sentivano indistintamente tanto fiumani che cittadini ungheresi per l'appartenenza geopolitica di Fiume al regno d'Ungheria.

Questa flessibilità si specchiava nell'atteggiamento della vasta élite economico-culturale della città, che vedeva la chiave della prosperità presente e futura nella cooperazione tra italiani e ungheresi, la via obbligata dello sviluppo cittadino nella coincidenza degli obiettivi della borghesia locale con gli interessi nazionali dell'Ungheria.

Strumenti culturali dell'adesione a questo modello furono il Ginnasio ungherese con lingua d'insegnamento italiana e le diverse forme di aggregazione comune, il Casinò patriottico, l'associazione dei funzionari fiumani o il Lloyd fiumano. La *Bilancia*, il periodico economico, politico e culturale della Camera di Commercio di Fiume, accanto al *Magyar Tengerpart* (Il Litorale ungherese) costituivano la stampa in lingua italiana e magiara al servizio dell'ideale della cooperazione.

Significativamente il professor Korösi, illustre linguista e insegnante nel locale Ginnasio ungherese, autore del saggio sulla società locale nel volume della collana *Città e comitati d'Ungheria* dedicato alla città di Fiume, non fece distinzione tra italiani e magiari nel menzionare le associazioni culturali e ricreative, mentre tese a separare piuttosto i tedeschi da tutti coloro che considerava ungheresi⁸.

Sándor Korösi e il collega Aladár Fest, direttori del *Magyar Tengerpart* a partire dal gennaio 1893, rappresentavano bene il tipo dell'intellettuale assiduamente impegnato nel mantenere un proficuo rapporto di amicizia tra italiani e magiari.

Malgrado fosse quello il periodo felice dei rapporti italo-ungheresi, l'idillio era minacciato dalla stessa ricchezza culturale dell'ambiente fiumano: inevitabilmente la particolare autonomia della città, la mancanza di restrizioni sulla libertà di stampa e le attività culturali favorirono lo sviluppo di una profonda sensibilità nazionale, che inesorabilmente spinse gli italiani alla scoperta e valorizzazione della patria ideale, l'Italia. Si aprirono scuole, apparvero giornali in lingua magiara e italiana, si formarono altre associazioni culturali, ricreative o di beneficenza a carattere più marcatamente italiano (il circolo letterario italiano, il Club alpino fiumano, l'associazione italiana di beneficenza) o magiario (circolo di canto magiario di *Fiume/fiumei magyar daloskör*, l'associazione dei veterani/*veterán egyesület*, La Società dei Carpazi ungarici, sezione fiumana/*A magyar Kárpátgyesület fiumei osztálya*, la Società turistica ungherese, sezione fiumana/*A magyar turistaegylet fiumei autonom osztálya*).

Benché Fiume fosse la perla più fulgida della Corona di Santo Stefano, come si compiacevano di chiamarla gli ungheresi, la sua posizione geografica la collocava al di fuori delle regioni storiche dell'Ungheria: le linee ferroviarie che la collegavano all'interno del paese erano legami artificiali, come le navi che solcavano il mare verso lidi lontani. Per i fiumani di lingua italiana l'Ungheria era la patria che si rispettava razionalmente, la fonte del benessere materiale, la garante stessa dell'ordine e del diritto.

Il consenso nei confronti dell'Ungheria e degli ungheresi era perciò legato al perdurare di una situazione in cui i primi nulla facessero per tentare di assimilare culturalmente e linguisticamente Fiume.

I magiari che abitavano nel Corpo separato erano portatori di un'istanza opposta: vedendo giorno dopo giorno sorgere una nuova città, moderna e pulsante di vita attiva, amavano considerarla la loro nuova patria sulle sponde dell'Adriatico e desideravano che fosse parte dell'Ungheria non soltanto dal punto di vista istituzionale.

*

La riscoperta e la valorizzazione dell'identità nazionale magiara e italiana non tardarono a relegare in secondo piano la comune «fiumanità», ma questo fatto non avrebbe portato a grandi cambiamenti se l'onda lunga del nazionalismo non avesse raggiunto anche le sponde del golfo del Quarnaro. In passato l'atteggiamento del governo ungherese era stato improntato al rispetto degli accordi con il Corpo separato: l'unica iniziativa dall'alto che si potesse definire un'eccezione a questa regola era stata l'introduzione dello Statuto del 1872, che consegnava in pratica la città ad una Rappresentanza municipale più ampia, pegno dell'affermazione politica della nuova borghesia accanto al vecchio patriziato.

Nel 1883 le delegazioni ungherese, croata e fiumana si riunirono per accordarsi sulla definizione esatta dei rapporti reciproci: gli ungheresi riuscirono a far accettare il principio che le leggi nazionali valessero anche per Fiume, con le modifiche richieste dalle condizioni particolari del Corpo separato e non senza aver prima consultato in merito la Rappresentanza municipale⁹.

La data che segnò una svolta negativa nei rapporti ufficiali tra italiani e ungheresi a Fiume fu il 1896: il governo presieduto dal barone Dezső Bánffy non si curò di consultare la città circa l'introduzione della nuova giunta amministrativa e la modifica del codice di procedura penale¹⁰.

Il primo provvedimento non era che l'estensione a Fiume della riforma amministrativa già approvata nei territori del regno, secondo la quale veniva creato un organo intermedio tra la rappresentanza municipale delle città e le autorità ministeriali. Nel caso di Fiume, i rapporti politico-amministrativi non sarebbero più stati semplicemente gestiti direttamente dal Governatore ungherese e dalla Rappresentanza cittadina guidata dal podestà, come avvenuto in passato.

L'operato del governo Bánffy si valeva di un immediato precedente, la legge sul registro delle nascite, sul matrimonio e sul divorzio (1894), introdotta a Fiume senza trattative preliminari con la giunta municipale. Dinanzi alle proteste e all'ostruzionismo del Municipio, il governo reagì con la sospensione dell'autonomia cittadina.

I metodi autoritari del «barone di ferro» rappresentavano una tendenza di fondo: il desiderio che le antiche prerogative della città non ostacolassero il cammino del progresso, inteso soprattutto come livellamento delle differenze esistenti tra l'Ungheria e il Corpo separato.

I segnali di insofferenza verso l'autonomia fiumana apparvero parallelamente allo sviluppo del nazionalismo magiaro assimilatore. A Fiume la comunità ungherese non desiderava rimanere un'isola in una città divenuta grande e moderna proprio grazie all'Ungheria: certamente la frangia più radicalmente nazionalista, quella che vedeva di buon occhio la politica del guanto di ferro, invocava la trasformazione di Fiume in una città magiara a tutti gli effetti.

Le prospettive legate allo sviluppo del traffico marittimo e alla creazione di una marineria ungherese apertamente competitiva nei confronti dell'Austria stimolavano l'orgoglio patriottico e portavano all'identificazione del progresso stesso di Fiume con il superamento dell'autonomia: del resto parte dell'opinione pubblica ungherese a Fiume riteneva che il governo fosse in errore nel sottomettere decisioni di importanza vitale per il destino economico e geopolitico della nazione alla condiscendenza di un Municipio riottoso.



Stemma di Fiume

Perché mai la città doveva decidere se fosse il caso o meno di ospitare un battaglione della *Honvédség*¹¹, introdurre la Polizia confinaria di Stato, fondare istituzioni culturali deputate alla diffusione della lingua nazionale?

Lo Stato non aveva il diritto di imporre decisioni legalizzate dalla sanzione del Parlamento nazionale (nel quale Fiume aveva il suo rappresentante)?

I governi ungheresi dal 1899 al 1905 mantennero un indirizzo politico centralista senza adottare nei confronti di Fiume misure apertamente assimilatrici, ma riuscirono soltanto a provocare l'opposizione italiana,

senza ottenere il consenso dei magiari.

La nascita e l'affermazione del partito autonomista di Michele Maylender e Riccardo Zanella, che trionfò nella consultazione elettorale del 1905 per la scelta del deputato al Parlamento, furono l'originale conseguenza della frattura tra il governo e la città sulle questioni politico-amministrative.

L'importanza storica dell'autonomismo fiumano fu duplice: per la prima volta nell'epoca dualista Fiume ebbe alla camera dei Deputati un rappresentante pronto a battersi in difesa degli interessi della comunità italiana, fatto non meno gravido di significato, la valanga di voti che gli autonomisti ottennero era la presa di coscienza definitiva, irreversibile, della diversità di fondo tra italiani e magiari nel Corpo separato.

La salita al potere del governo della Coalizione nella primavera del 1906 fu accompagnata dalla polemica rovente tra nazionalisti e autonomisti; questi ultimi erano allarmati dall'alleanza della Coalizione con il nuovo fronte politico serbo-croato, formalizzata con la «Risoluzione di Fiume» del 3 ottobre 1905, un passo che sembrava minacciare da vicino gli italiani e rompere la tradizione consolidata dei comuni interessi italo-ungheresi.

Gli autonomisti, fatti oggetto di una campagna giornalistica diffamatoria dietro la quale si muoveva con scarso tatto e poca fedeltà al tradizionale ruolo di rappre-

sentanza anche il governatore della Coalizione, conte Sándor Nakó, gareggiarono con i magiari di Fiume nel ribadire la loro lealtà verso l'Ungheria, ma lo fecero con la netta coscienza di essere i cittadini italiani del regno di Santo Stefano. Nel difendere tenacemente l'autonomia cittadina, lo status di Corpo separato, ricordavano al governo che quei diritti erano la sostanza stessa dei valori della Costituzione ungherese.

Il ritorno al potere dei liberali guidati da István Tisza (1909–10) si tradusse nel compromesso con il movimento autonomista. Non fu la riedizione del buon tempo antico, ma la ricerca di un equilibrio fondato sul reciproco interesse: l'unica politica praticabile per evitare che gli italiani di Fiume cominciassero a guardare con simpatia le rivendicazioni del regno d'Italia nell'area adriatica.

La Monarchia asburgica si stava orientando verso una politica di riarmo, coerentemente a quanto avveniva in Europa: la classe dirigente ungherese desiderava la parità con l'Austria anche in campo navale, voleva un coinvolgimento maggiore della nazione sul mare, sia nel settore mercantile che in quello militare. Fiume, con il cantiere navale *Danubius* e il silurificio *Whitehead*, costituiva uno dei settori industriali fondamentali per la realizzazione del programma di ammodernamento della marina imperiale e regia¹².

Il governo Tisza ritenne che l'autonomismo fosse per l'Ungheria il male minore, soprattutto quando si levarono anche a Fiume le prime voci dell'irredentismo italiano. Lo spettro dell'irredentismo, a lungo evocato dagli intransigenti magiari come l'obiettivo segreto degli autonomisti, si materializzò nell'associazione «Giovane Fiume».

I suoi adepti appartenevano all'ultima generazione di fiumani divenuta adulta sotto la bandiera ungherese. Nati per lo più negli anni Ottanta del XIX secolo, non avevano vissuto l'idillio italo-magiario dei decenni precedenti e pensavano all'Italia come patria spirituale, riscoperta attraverso la lingua, la letteratura e la cultura: un mondo affascinante, che destava un prepotente interesse anche solo per il fatto di costituire l'alternativa al magiarismo. I giovani fiumani sollevavano l'idea di Fiume italiana in opposizione all'atteggiamento prosaico della borghesia cittadina e all'autonomismo, considerato un fenomeno transitorio.

La «Giovane Fiume» rappresentava l'equivalente fiumano dei gruppi di attivisti che stavano conquistando uno spazio politico autonomo dopo essere stati per anni l'ala giovanile dei diversi movimenti nazionali dei popoli della Duplice Monarchia: ostile al compromesso, attendeva il momento propizio per la riunione alla madrepatria italiana.

Il partito autonomista con il suo giornale, la *Voce del Popolo*, divenne più per conseguenza della situazione che per volontà propria l'ago della bilancia politica fiumana, un freno al nazionalismo magiaro nell'interesse degli italiani di Fiume, dell'irredentismo italiano a vantaggio del governo, che poteva così contare su una maggioranza italiana contraria a staccare il Corpo separato dal Regno di Santo Stefano.

La linea politica dagli autonomisti, fondata sulla lealtà verso l'Ungheria e la tenace difesa dell'identità italiana, era un programma praticabile finché duravano

le buone relazioni europee e si manteneva stabile l'equilibrio interno della Duplice Monarchia.

Alla pace ed all'integrità del regno di Santo Stefano era pure legato il destino della comunità ungherese di Fiume. Lo scoppio della Grande Guerra (1914) e il successivo intervento dell'Italia contro l'Austria-Ungheria (1915) misero gli italiani di Fiume nella condizione psicologica dei romeni di Transilvania e dei serbi della Bácska e del Banato: sudditi dell'Ungheria, nemici dei loro connazionali oltre confine.

La fine della guerra pose termine ad anni di angosciosa attesa, di restrizioni economiche e militari¹³. La dissoluzione dell'Ungheria storica (1918–19), con la diaspora dei magiari dalla città e dal suo territorio, segnò anche il tramonto dell'autonomismo, superato dalla tumultuante volontà di annessione all'Italia espressa dalla massa della popolazione.

- 1 *La magiarizzazione di Fiume*, di Vittorio Racca, *L'Italia all'estero*, anno I, n.2, Roma, 15 gennaio 1907, pag.11.
- 2 R. Zanella, *Discorso di riscontro dell'attività parlamentare pronunciato dall'Onorevole professor Riccardo Zanella (rappresentante fiumano al Parlamento ungarico) nel comizio pubblico la sera del 30 aprile 1910 al Teatro Comunale*, Fiume, 1910.
- 3 E. Capuzzo, *Da «Fedelissima» a «irredenta»: l'autonomia della città di Fiume*, in *L'autonomia fiumana e la figura di Riccardo Zanella*, Atti del Convegno, Trieste, 3 novembre 1996., Linotipo Spoletoni, Roma, 1997, pp. 19–41.
- 4 Kraljevina Hrvata Deputacija, *Risposta della Deputazione regnicolare croata all'eguale Deputazione ungarica concernente la città di Fiume ed il suo territorio*, pag. 7, Trieste, Tipografia del Lloyd austriaco, 1867.
- 5 Taylor, A.J.P., *The Habsburg Monarchy 1809–1918. A History of the Austrian Empire and Austria-Hungary*, Hamish Hamilton, London, 1957, Appendix: *The political and ethnographical Structure of the Habsburg Monarchy*, § 4, *The National Composition of Hungary*, pp.268–269.
- 6 Magyar Statisztikai Közlemények, 1910. évi népszámlálása, (Censimento dell'anno 1910) I. rész, kiadta a Magyar Királyi Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, Athenaeum ny. 1912, pag. 23; Taylor, *cit.*, pag. 269.
- 7 *Ibid.*, pag. 23 ; Taylor, *cit.*, pag. 269.
- 8 *Fiume társadalma*, (la società fiumana), di S. Korösi, in *Fiume és a Magyar-horvát Tengerpart, in Magyarország vármegyei és városai*, collana enciclopedica curata dal dr. János Sziklay e dal dr. Samu Borovszky, Budapest, «Apollo» részvénytársaság, Légrády ny., 1896, pp.154–158.
- 9 S. Samani, *I rapporti politico-istituzionali di Fiume con l'Ungheria*, in Studi Fiumani, Atti del Convegno, Roma 4 dicembre 1982, Roma 1984, pag. 27.
- 10 Legge XXVI/1896, 27 luglio; Legge XXXIII/1896, 4 dicembre.
- 11 La nuova *Honvédség*, istituita con le leggi militari del 1868, era nata come milizia territoriale ungherese, destinata ad operare accanto all'esercito comune imperialregio: doveva altresì difendere la pace e l'ordine interno nel regno d'Ungheria. A seguito della ristrutturazione dei battaglioni territoriali in reggimenti (1890), la compagnia di fanteria *honvéd* di stanza a Fiume, distaccata dal 77° battaglione di Nagykanizsa, divenne a sua volta un battaglione del 19° reggimento fanteria *honvéd* di Pécs. Imre Suhai, István Berkó e altri, *A magyar királyi Honvédség története 1868–1918*, (Storia della reale *Honvédség* ungherese), edizione dell'Archivio ungherese di Storia militare, Budapest, 1928; Tibor Papp, *A magyar Honvédség megalakulása a kiegyezés után 1868–1890*, (La costituzione della *Honvédség* ungherese dopo il Compromesso 1868-1890) in «Hadtörténelmi közlemények» (Contributi di Storia militare), Budapest, 1967, u.f., 14/2.

- 12 Mihály Krámlí, *Az S.M.S. Szent István. Magyarország és az osztrák-magyar dreadnought program*, (La nave di sua Maestà «Santo Stefano». L'Ungheria e il programma austro-ungarico per le dreadnoughts) in «Hadtörténelmi Közlemények», a Hadtörténelmi Intézet és Múzeum folyóirata, 113. e.f., 2000. március, 1. szám, pp 1-33.
- 13 All'apertura delle ostilità con il Regno d'Italia, Fiume e il Litorale ungherese vennero inseriti in un settore difensivo (IV *Abschnitt*) del nuovo teatro operativo. La giurisdizione militare e il blocco del traffico navale adriatico ad opera della marina militare italiana paralizzarono le tradizionali attività economiche dei fiumani, riducendole alla pesca e alla navigazione d'altura.

Il Canto notturno nella traduzione di Sándor Weöres

*Come non sento il genere della luna e del sole,
mi sono indifferenti anche il maschile e il femminile,
se non li incontro per strada ma nella grammatica.
Se la nostra lingua, finora, non ne ha sentito la
mancanza, non dovremmo accorgercene neanche
noi. Pericoloso è civettare con le lingue straniere,
invidiare proprio ciò di cui noi non disponiamo.*

(Dezső Kosztolányi)

ERIKA KOVÁCS

PERCHÉ PARLARE DI UNA TRADUZIONE IN PARTICOLARE DEL CANTO NOTTURNO? SICURAMENTE QUALSIASI APPASSIONATO DI LETTERATURA SI RISERVA L'ESPERIENZA DI POTER SCEGLIERE E, DI CONSEGUENZA, SCEGLIE TRA LE DIVERSE VARIANTI DI TRADUZIONE, COME È INDISCUTIBILE CHE LA DECISIONE PER UNA TRADUZIONE DATA POSSA BASARSI SUL RAPPORTO TRA IL TESTO ORIGINALE E IL NUOVO TESTO.¹ LA DECISIONE DI UNA DETERMINATA traduzione *si riferisce sempre al totale, inteso come complessità* e mai a tutte le sue componenti strutturali. Cosa c'è alla base del rapporto tra testo di partenza e testo di arrivo? Che rapporto si instaura là dove il nuovo testo, realizzato come risultato della traduzione, rivela nello stesso tempo l'*impossibilità* e la *possibilità* dell'operazione, come dice Walter Benjamin e certamente non per mettere in questione l'opposizione di fedeltà e infedeltà strutturale statica?² Se risaliamo all'autore del nuovo testo, l'*estetica ermeneutica della ricezione*, cercando di spiegare la traduzione dal punto di vista ontologico, risponde sottolineando l'importanza della definizione della *teoria soggettiva*, secondo cui il testo d'arrivo prova l'esistenza di una lingua comune che rivela il *modo di essere dell'io intersoggettivo* e perciò non è altro che il risultato della comprensione dell'originale, l'*impronta oggettivata della ricezione attiva*³, ovvero un *testo conservatore* che trasmette l'aspetto *estraneo* del testo originale alla lingua di destinazione.⁴

Laureata in Lingua e Letteratura Inglese ed in Lingua e Letteratura Italiana, tiene corsi di lingua italiana e seminari di traduzione presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa delle tematiche legate alla traduzione ed all'interpretariato nel segmento che va dalla formazione linguistica agli sbocchi professionali.

Anche se accettassimo questa concezione della teoria della traduzione, non potremmo trascurare l'analisi linguistico-poetica delle opere concrete, né possiamo tralasciare l'interpretazione comparata del testo originale e di quello «comune». La nostra analisi dovrebbe compiere tutta quella strada che è stata fatta anche dal traduttore per la realizzazione del testo nuovo (ma nello stesso tempo comune), strada che passa attraverso l'interpretazione del testo nuovo rispetto al testo ricostruito come interpretazione: la comparazione di questi significa quella base del rapporto *critico* che non passa indifferentemente accanto all'interpretazione della traduzione come trasformazione tra i testi, che non contabilizza soltanto le perdite e per la nuova creazione chiede conto sempre di una nuova creazione, senza accorgersi che la traduzione è sempre il risultato di un'operazione svolta tra paradigmi che non si sovrappongono perfettamente. Come tale ha la funzione di conciliare la differenza tra le due culture collegandole nello stesso momento e indicando per questo la natura della comprensione ontologica.

Siccome ogni traduzione è anche un'interpretazione e il risultato della comprensione è proprio l'opera nuova, comune, anche la critica della traduzione non può fare altro che confrontare la propria interpretazione (un testo non oggettivo) con il testo originale e con il testo tradotto. Battere sul discorso della fedeltà o infedeltà della traduzione al testo di partenza avrebbe senso – a mio modesto parere – solo se si potesse di conseguenza intervenire sulla traduzione stessa. Il nuovo testo può essere detto comune perché non traduce al contrario l'immagine della concezione della vita e dentro questa unità della concezione della vita si manifesta la diversità di natura linguistico-poetica, appare *l'estraneità del peculiare*.⁵ Certamente possiamo misurare in modo implicito la fondatezza dell'unità delle concezioni di vita e del mondo linguistico, soltanto a partire dalle soluzioni linguistico-poetiche.

È evidente già ad una prima lettura che Leopardi allarga quasi in una dimensione cosmica la solitudine, l'isolamento dell'uomo mediante la soluzione che per il cammino della vita, per l'attività giornaliera proietta il corso della luna e dietro l'apparenza nascosta nell'analogia rappresenta l'indifferenza, la mutezza e l'estraneità del satellite. Le domande stesse, monologiche, ora concluse, ora spezzate, indicano l'opposizione anche *a livello della sintassi e dell'intonazione* – oltre lo stato d'animo dell'io lirico ed il suo modo di vedere il mondo. Siamo di fronte all'opposizione di cui si nutre il tentativo di interpretare la vita del pastore e gli interrogativi legati a questa stessa vita: è questo che ci fa sentire tutto il *pessimismo cosmico* che impregna l'opera come conseguenza di una visione logica. Ecco l'oggetto primario del nostro esame: stabilire se questa unità percettiva nella traduzione di Sándor Weöres si mantenga coerente, e quale eventuale soppressione potrebbe originare una nuova creazione non più nel senso concreto della parola ma nel senso ontologico della traduzione della parola.

L'interpretazione della poesia e della traduzione parte dal motto: la traduzione di Weöres rievoca la *silenziosa luna* di Leopardi con *Nagy-csendű szöke lányka* (propriamente *bionda fanciulla dai grandi silenzi*). Guardiamo quanto è più semplice la rappresentazione dell'immagine della *silenziosa luna*, mentre la traduzione ci presenta una figura umana, una ragazza. Weöres antropomorfizza la luna, anzi le attribuisce il genere femminile! Ogni traduttore ungherese incontra il problema della mancanza

dei generi grammaticali, vera tormentosa particolarità della lingua ungherese. Il genere femminile grammaticale della *luna* in italiano non può essere restituito direttamente in ungherese, perciò Weöres cerca di raffigurarlo con la parola *lányka* (fanciulla). Ma questo sostantivo femminile è davvero diretto al *genere femminile*? Esaminiamo gli attributi usati da Leopardi per la parola: *intatta, mortal non sei, solinga, eterna peregrina, pensosa, muta, giovinetta immortale*. È indiscutibile che il significato della luna corrisponda a *hold* dell'ungherese. Ma che cos'è, poi, la luna? Un satellite del sistema solare: gli attributi usati da Leopardi lo personificano, ne fanno indiscutibilmente un essere vivente. Dopo questa prima impressione, se esaminiamo meglio questi attributi o predicati, ci troviamo evidentemente in un campo lessicale relativo alla dimensione dell'universo, all'isolamento e all'immensità. Per il traduttore la luna è, nei nostri pensieri, il simbolo dell'amore, se pensiamo agli effetti del plenilunio ed alle fasi lunari, alla loro ciclicità. Inoltre, l'attributo *szőke* (bionda) nella lingua ungherese si riferisce chiaramente alla femminilità, perché la biondezza è parte dell'ideale femminile del classicismo. Dunque, per Weöres la luna è uguale all'eterno desiderio.

Proseguendo nella poesia, il verso *Sorgi la sera, e vai* nella traduzione diventa *este ágyán* (propriamente *nel letto della sera*) che sostiene più acutamente la falsa interpretazione che la sera diventi l'amante della *szőke lányka* (bionda fanciulla), motivo completamente estraneo alla poesia di Leopardi, a segnalarci come il traduttore, con molta erudizione e molta sensibilità poetica, modifichi il significato di questa parte: la luna nel *Canto notturno* è l'alter ego del pastore errante.

A mio modesto parere, nel Canto leopardiano si trova anche un accenno all'eclisse lunare ricordata nei versi:

*...questo supremo
scolar del sembante,
e perir dalla terra, e venir meno
ad ogni usata, amante compagnia. (vv.65-68)*

che significherebbero la fase decrescente della luna, l'impallidire dell'immagine sulla terra, infine la scomparsa della luce lunare. In questo verso si può sentire il significato simbolico dell'eclisse lunare riferita alla brevità della vita.

Molto importante nella poesia è il ruolo della parola *deserto* tradotta da Weöres con *puszta*. Ma nell'ungherese esiste anche la parola *sivatag* per *deserto*: tale *deserto* è un *mondo orizzontale* dove l'uomo non può vivere e la sua stessa esistenza è in contraddizione con il luogo. La *puszta* invece, nella cultura, nella storia ungherese ha sempre indicato uno spazio vitale perché nell'immaginario degli ungheresi la *puszta* è accompagnata dall'immagine di esseri viventi, animali, butteri e mandriani, mentre il *deserto* indica piuttosto una distesa di sabbia immensa, interminabile. Nella poesia di Leopardi ha un ruolo importante lo spazio vitale dell'uomo indicato da due parole che suggeriscono immagini opposte, cioè *deserto* e *valle*: se il deserto è un mondo orizzontale la valle indica un dolce movimento in verticale. Una comunanza di valore delle due parole è invece causata dall'espressione *valle di lacrime* che collega un significato negativo all'immagine della valle. Weöres riesce a rimanere indifferente a tutti i dolori che ci sono sulla terra: le ferite causate dal dolore, l'immagine del cuore spezzato, tutto vien proiettato sulla terra, sullo spazio vitale umano.

Notevoli in Leopardi le strutture verbali che danno luogo ad un valore ossimorico, come per esempio il *breve vagar mio* e il *corso immortale* resi con *földi ösvény* (propriamente *sentiero terreno*) ed *égi pálya* (propriamente *strada celeste*). Il contrasto rimane, tra le parole *földi* (terreno) ed *égi* (celeste), mentre *ösvény* (sentiero) è come una stradina tortuosa che ci porta lì dove passa il sentiero e dura fino ad una lunghezza determinata, nonostante chi lo percorre non sappia quando finisca, ma soltanto che deve finire: il sentiero è chiaro riferimento al compimento della vita umana e alla incalcolabilità degli eventi umani, al modo di *pálya* (strada) che indica un movimento regolare, continuo. In questa, contrariamente all'immagine del sentiero, è compresa più determinatezza, fatta di ordine metodico, fermezza e continuità, uguale all'immortalità.

Questi contrasti di significato ci richiamano a considerare l'infelicità della vita terrestre e la vita dell'uomo che soffre. Prendiamo come esempio le coppie *cade — risorge* o *vita mortale*, elementi opposti della nascita e del tramonto, dell'inizio e della fine, della vita e della morte. Leopardi pronuncia l'espressione *vita mortale* per mostrarci la vita, il movimento ma anche i loro contrari, la morte e l'immobilità.

Intatta luna, tale

è lo stato mortale. (vv. 57–58)

La traduzione di questi versi è:

Ó, Hold, te tiszta lányka,

Örök az élet árnya.

Lo *stato* si riferisce all'immobilità, alla vita umana che è morte. Alla traduzione manca l'effetto di questa immobilità, simile all'inesorabilità della sorte.

Più avanti nella traduzione, in *nappénybe felmutatni* (traduzione di *dare al sole*, propriamente *mostrare al sole*) si trova un richiamo all'antichissimo culto del sole, anche se Leopardi vuole proprio schierarsi contro questa tradizione. Per Leopardi non esiste un rapporto mistico tra l'uomo e il suo creatore, che vive nel collegamento tra la vita celeste e terrestre.

La traduzione è piena di immagini poetiche che modificano l'atmosfera della poesia originale: troviamo immagini in contraddizione sia nei dettagli sia nel totale delle sue figurazioni, come per esempio in *fénysátor* (propriamente *tenda di luce*), *szöke lányka* di cui abbiamo già parlato, tutte associazioni che mettono in primo luogo l'importanza del desiderio d'amore e che sprigionano calore; *immensa solitudine* diventa *szikrázó magány* (propriamente *scintillante solitudine*) e mentre in Leopardi sentiamo la solitudine infinita assai prossima alla solitudine cosmica, Weöres usa degli attributi che bruciano, in opposizione all'alcore cosmico.

La sofferenza umana si esprime anche nella strutturazione della poesia, in cui i versi sono caratterizzati dallo sminuzzamento, dall'irregolarità, da unità ritmicamente brevi e spezzate.

Un altro verbo scelto ambigualmente è *bolyong* (errare, vagare). Per Weöres il pastore girovaga ma siccome egli è l'alter ego della luna, essa stessa vaga. Probabilmente Weöres, usando il verbo *bolyong*, ha voluto introdurre la propria interpretazione, perché mentre nella realtà l'orbita della luna è regolare, il verbo *bolyong* invece ci fa pensare che la luna non sappia di preciso dove andare o come ruotare.

La poesia di Leopardi esprime la mancanza di rapporto tra il mondo celeste e quello terrestre e non può accettare un mondo terrestre non commisurato all'uomo. Leggendo la poesia di Leopardi l'uomo moderno avverte una profonda sensazione di vuoto. Secondo Leopardi dio o il cosmo non sono *per l'uomo*, non hanno niente a che fare con l'uomo, che trova il senso della propria sorte nella solitudine cosmica, quando non ha più illusioni, ha perso l'arte poetica e gli è rimasta soltanto la logica: l'uomo è entrato nell'età dell'adulto, è cominciato un processo irreversibile. Leopardi è il primo a non desiderare che questo avvenga, cercando la disgrazia dell'uomo moderno nella conoscenza. Perciò nella penultima lassa esalta gli animali che non sanno della propria miseria: *Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra* che in Weöres diventa *Füvön, árnyékban üldögelek én is*; *Ed io* pur si riferisce anche al fatto che la vita dell'uomo assomiglia a quella dell'animale.

Analizzando la traduzione del *Canto notturno* mi sembra palese che quanto detto nella parte introduttiva di questo saggio si verifichi nei sentimenti personali e propri di Weöres per il quale la poesia tradotta diventa un'opera propria ma nello stesso tempo non indipendente dal testo originale. Questa interpretazione dipende dalla cultura, dal suo posto nella società, dalle impressioni dell'epoca data e non per ultimo dalla personalità dell'interprete. Tutti questi caratteri non possono essere separati certamente dalla capacità, dalla attitudine poetica. Bisogna prendere in considerazione anche quanto il traduttore riesca a ridare un'immagine realmente originale, il significato identico di essa nella cultura ungherese: pensiamo all'espressione *szöke lányka*, che non restituisce pienamente l'immagine della luna, nonostante che la luna possa anche essere caratterizzata dal poeta in questa forma.

Infine, non dobbiamo dimenticare che tradurre poesia è un caso speciale,

siccome la «bella infedeltá» della fedeltá e la libertá, o la copiatura e la fantasia — come appariscenti tropi retorici antropomorfi — ritornano a quella esperienza umanista secondo cui la necessità ermeneutica della traduzione nasce non dalla tensione della parità di grado dei testi ma dalla parzialità teorica della comprensione del testo monologico dell'io di fronte al testo, dunque dall'impossibilità di restituire fedelmente il testo abolito nella pretesa esterna, di cui il testo è diventato oggetto.⁶

1 Horváth Kornélia, *A fordítás és intertextualitás. (Traduzione ed intertestualità)*, Budapest, Valóság 1995/5, p. 103

2 v. Benjamin Walter, *A műfordítás feiadata. (Il compito della traduzione letteraria)* In: *Angelus Novus*, Budapest, Magyar Helikon 1980

3 Kabdebó Lóránt, *Műfordítás és/vagy intertextualitás. (Traduzione letteraria e/o intertestualità)* In: *A fordítás és intertextualitás alakzatai. (Forme della traduzione e dell'intertestualità)* Budapest, Anonymus 1998, p. 38

4 Kulcsár Szabó Ernő, *A saját idegensége (L'estraneità del peculiare)* In: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Budapest, Anonymus 1998, p. 198

5 *ibidem*.

6 Kulcsár Szabó Ernő, *A megértés alakzatai (Forme della comprensione)*, Alföld könyvek, Csokonai Kiadó 1998.

1900

IL CRITICO FRANCESE WALDEMAR GEORGE DICEVA CHE NELLE PITTURE DI SAVINIO C'ERANO SCENE DA COMMEDIA.

Savinio e lo spettacolo

MARIO VERDONE

LA STESSA AFFERMAZIONE TROVO IN UN COMMENTO DI GIORGIO VIGOLO, MENTRE ENRICO SOMARÉ NOTAVA NEGLI ANNI VENTI CHE NELLE PITTURE DI DE CHIRICO E SAVINIO «STRANI PERSONAGGI ERANO RICHIAMATI LÀ DENTRO COME PER RAPPRESENTARE SOPRA UN PALCOSCENICO PITTORESCO LA COMMEDIA PATETICA DEI SENTIMENTI». IN EFFETTI, NEI DIPINTI DI SAVINIO SI AVVERTE SPESSE LA «SCATOLA TEATRALE», LA SPETTACOLARIZZAZIONE, L'ANTROPOMORFIZZAZIONE. E SAVINIO DOVETTE INFLUENZARE ALTRI PITTORI PRE-SURREALISTI E SURREALISTI: IL BELGA MAGRITTE, AD ESEMPIO, mentre il futurista Aldo Ginna, nelle illustrazioni del suo libro di racconti *Le locomotive con le calze* (1919), mette personaggi che hanno le stesse caratteristiche degli uomini-uccelli di Savinio. Ma Savinio ebbe a che fare più propriamente con lo spettacolo in teatro, nella scenografia e regia, e persino col cinema, e vedremo come.

Io conobbi, da giovanissimo, Alberto Savinio, a Roma, in serate negli studi di amici pittori. Aveva già l'aria di un rispettabile patriarca – un po' sornione, come un gatto che osserva – abbastanza riservato, almeno così mi parve, ma sardonico e salace nei commenti. Data la mia giovane età, e la poca esperienza di vita letteraria, non osavo attaccare discorso con un personaggio che mi incuteva assoluto rispetto. Saluti di circostanza, da parte mia, qualche risolino alle sue battute, ma niente più. Eppure mi sbagliavo di grosso. Intanto era già apparso su un settimanale letterario, *Meridiano di Roma*, un articolo nella rubrica «Calendario», firmato da un per me misterioso S., che aveva elogiato senza riserve un mio libro di prose liriche: *Città dell'uomo*. Forse gli era piaciuta una certa atmosfera metafisica dei miei poemetti in prosa: per esempio quello in cui rassomigliavo la mia città, Siena, le sue case raggruppate come gregge infreddolito, sotto la neve, a una donna curva sotto il peso delle sue sofferenze e della sua sciagura: mia madre. Peraltro era nel programma metafisico di Savinio



di - cito - «dare una personalità agli oggetti, un'anima alle cose, ai mobili, alle case». Quando lo incontrai, dunque, non ero ancora abbastanza esperto della società intellettuale per stabilire l'identità di una semplice S.: e mi mancò questa prima bella opportunità di parlare più a lungo con lui, con un vero maestro, non genericamente di letteratura e di pittura, ma proprio di quanto veniva espresso metafisicamente.

A quell'epoca Savinio aveva già scritto per il teatro. A dire il vero la critica di allora non comprese subito appieno il suo spirito. Se leggiamo quello che ha detto di lui Corrado Pavolini nella pur autorevole *Enciclopedia dello Spettacolo* sono molti i dubbi e le riserve, anche per un testo come l'*Alceste di Samuele* che è particolarmente da notare per quel che riguarda la concezione di un *teatro moderno*, che non è lontana dalle ricerche e dai manifesti delle avanguardie, espressa nel dialogo tra lo «Spettatore» e l'«Altoparlante»: dove l'autore afferma che il teatro è sempre spettacolo, che non si limita alla scena, ma «la scena è tutto, attori siamo tutti, e nel teatro lo spettacolo ritrova la sua coscienza plastica, la sua coscienza parlante».

Il testo apparso nel 1914 nella rivista *Les Soirées de Paris, Les Chants de la Mi-mort*, poteva lasciare interdetti: avanguardia pura, quando teatro futurista ed

espressionista non trovavano generali consensi. Ma gli uomini dell'avanguardia procedevano incuranti, col loro passo abituale. Nel *Préface poétique* è un'allusione ai manichini, «uomini senza voce, senza occhi e senza volto»: ed è qui che pittura, letteratura drammatica, scenografia, hanno la loro prima complessa e totale manifestazione in direzione metafisica, con una tendenza indicata esplicitamente da Savinio.

Può darsi che i suoi testi drammatici – privi, come annota Giovanni Calendoli, di «lenocini commerciali» – lasciassero incerti i critici coevi, ed apparisse anche anacronistica la scelta dei classici e omerici nomi greci dei protagonisti, put presentati sempre in abito moderno, con intenzione dissacrante, se non anche grottesca, e con intento innovativo e d'arte. Sono nomi di personaggi tragici ed eroi, come Ulisse, Alceste, Oreste, Enea, Didone, Giocasta e Niobe. Ma spesso essi erano tutt'altro che eroi e semidei. Savinio, e questa era la sua originalità, li presentava come «umani», sovente contemplati con sguardo ormai distaccato, talvolta quasi irridente, e che comunque li spogliava della loro severità originaria. Ulisse, che in *Capitan Ulisse* è un moderno comandante di marina, finisce per indossare un semplice abbigliamento «con soprabito, cappello in testa e bastone», cerca un'indipendenza individuale, si libera dei condizionamenti del passato e fugge per affrontare il suo «destino terrestre». Nei dialoghi non mancava l'*humour*. Vivace nelle coloriture di comicità grottesca, Savinio era propenso a fare uso – cito – del «bisenso, che gli altri chiamano freddura, ed è il naturale nemico dell'idea fissa, questo fondamento della dittatura». E qui si può leggere un atteggiamento politico, oltre alla convinzione dell'importanza dell'«ironia», opposta come alternativa alla tragedia del mondo: «L'uomo – ha scritto – dopo che ha patito la tragedia, arriva al senso ironico». Nell'atto unico *L'Orfeo vedovo* il mitico Orfeo è presentato, allo stesso modo, in termini dissacratori, quasi come una vicenda «comica». Questo senso ironico piaceva ad André Breton, che lo volle inserire nella sua *Anthologie de l'humour noir*.

Visse più intensamente del fratello, di cui si ricordano le suggestive scenografie, nel mondo teatrale, perché fu anche regista, oltre che scenografo e drammaturgo. Nel 1923 diresse l'orchestra della Compagnia italo-russa di ballo di Antonio Valente, e qui furono realizzate le sue scene de *La ballata delle stagioni*, con immagini di misteriose foreste.

Per gli *Chants de la Mi-mort* Savinio fece nel 1914 anche le scenografie, che non risulta siano state conservate. Il contributo scenografico di Savinio fu generalmente molto apprezzato. Era il teatrante metafisico totale, la cui spinta verso il teatro era irrefrenabile fin dal balletto *La morte di Niobe* del 1914. Ha commentato Giorgio Vigolo: «Niente lo appagava quanto la musica e il teatro in musica: lavorare alle sue opere, immaginare i soggetti, scrivere le parole dei personaggi e le note della partitura, dipingere i bozzetti, inventare i costumi».

Lavorò per La Scala di Milano (*Oedipus Rex* di Strawinsky, *Racconti di Hoffmann*, *Oiseau de feu* di Strawinsky, tra il 1948 e il 1949) per il Maggio Musicale Fiorentino: l'*Armida*, di cui fu anche il regista nel 1952 e che resta una delle sue realizzazioni più importanti. Apprezzato da Pirandello, progettò per il suo Teatro d'Arte il già ricordato *Capitano Ulisse, Vita dell'uomo* (1940), *La Famiglia Mastinu*, l'atto unico



*La bataille (1928)
olio su tela, 116x90 cm
firmato e datato in basso a sinistra «Savinio 1928»
collezione privata*



*L'Annunciazione (1932)
tempera su tela 55x46 cm
firmato in basso a destra «Savinio»
Collezione privata, courtesy Claudia Gian Ferrari, Milano*

Il suo nome, e il bel monologo, vibrante, interpretato magistralmente da Paola Borboni, *Emma B. Vedova Giocasta* (1949), la tragedia *Alceste di Samuele* (con quelle mani gigantesche che escono dalle nubi), e l'intrigo, quasi borghese, di *Orfeo vedovo*.

Meno nota è l'attività di Alberto Savinio in campo cinematografico. Ricordo di essere stato invitato presso la sede della Settimana Incom, nel dopoguerra, alla visione di un documentario di cui era stato soggetto e supervisore, mentre la regia era di Carlo Malatesta: *Andrea Mantegna*. Nella sua concezione il pittore doveva essere presentato non soltanto nell'evoluzione stilistica, ma nella sua stessa vita, «al modo di un vasto dramma in cinque atti».

Lo incontrai poi nella saletta della Incom e potei ascoltare alcune delle sue idee sul cinema, che non considerava affatto un'attività artistica minore, come ancora appariva a certuni, anche con nomi di grande spicco, e che poi si erano ricreduti.

Scrisse molti soggetti, quasi con baldanza creativa, ma nessuno giunse alla realizzazione, come non trovava ascolto che raramente il suo teatro. Anche qui, per i produttori, forse quell'ostacolo, che non li convinceva appieno, dei fantasmi del mondo greco? Certamente gli sarebbe piaciuto scrivere opere di valore pittorico per mezzo del cinema. «Se mi fossero forniti i mezzi lo farei io stesso. Comporre sequenze di quadri, figure, paesaggi, nature morte. Il che darebbe inizio a una cosa nuovissima: la pittura in movimento». I soggetti da lui ideati sono prevalentemente «omerici», si ispirano al «mito», e sono in un certo senso fuori epoca. È il momento del neorealismo, ma Savinio vede la vita senza mai separarsi, come in pittura, dalle sue statue. Ha il gusto della favola che non sia troppo carica di spezie e di droghe, che nasca nella luce, che sia eroica e sovranaturale, surreale, anche se descritta in forma realistica. Si è definito un omèride, dal cuore «greco», e vede il mondo attraverso i miti, i semi-dei e gli dei, cerca ovunque il «mistero». *Didone abbandonata* è immaginata come una «ballata cinematografica», con Enea sbattuto sulla riva dopo un naufragio, incontrato da Didone, ma all'arrivo di Arbace pronto a ripartire alla volta dell'Italia, in un poetico viaggio verso la mèta. Nel 1944 scrive *Lasino d'oro*, ispiratogli da Apuleio, e, come nei dipinti, cerca il «metafisico», quando vuole visivamente la trasformazione di Lucio in un asino. Alla testa di Lucio, dice, «si applicherà una testa d'asino stilizzata del pittore Savinio, con soluzione simile a quella del film *Sogno di una notte di mezza estate*». *Vita di Mercurio* (1945) è ugualmente «fuori epoca». Un dio greco, Ermete, stanco della sua «immortalità» inutile, vuole farsi uomo per poter morire. Scrive anche la favola *La notte e la mano morta*, un *San Francesco*, e *Se Cristoforo Colombo facesse visita a Truman* (che è del 1950): ma si tratta soltanto di un pescatore di molluschi che si presenta al Presidente degli Stati Uniti. Savinio tenta altre strade, ma le sue idee non si conciliano con quelle dei produttori e con il neorealismo dell'epoca.

Non mancano di interesse le sue critiche teatrali e sui film, apparse in rubriche settimanali di rotocalchi a grande tiratura e le riflessioni teoriche in riviste letterarie. Ammette di essere preso dal fascino dello schermo, anche se non crede che nella cinematografia l'arte debba essere specchio diretto della realtà: se mai «riflesso lontano e mnemonico» che si avvicina al sogno. Il suo realismo è quello dei surrealisti: cioè un realismo interiore. In questo senso, rivelando il campo vero rivoluzionario della nostra epoca. Nella critica, di qualunque mezzo espressivo, non tollera

un'erudizione fuori posto. Le chiede chiarezza e umanità, qualità che sembrano facili da raggiungere, ma che sovente sfuggono ai grandi filologi. Come critico cinematografico fu colpito, nel periodo del «muto», dai film di Douglas Fairbanks, cioè Zorro, campione «ariostesco», lodò i film di Julien Duvivier, come *Pepé le Moko*, per la bravura di Jean Gabin, «con i suoi occhi di montone biondo». Fu convinto dai film di Renoir, come *La grande illusione*, e di René Clair. I suoi film, diceva, si muovono con ritmo di danza, con passo di ballata – *A noi la libertà, Il milione* – «nel libero esilio della poesia». Amava quei caratteri che egli chiama «meccanici» dello spettacolo cinematografico per la sua essenza di «sogno» di «organismo meccanico» che si avvicina non poco a quegli spettacoli che vediamo nel «sogno». Caratteri che gli suggerivano una felice e personale definizione: «sogno meccanico».

Ho detto prima che Savinio era un'umorista. Per esempio chiamava il regista René Clair «Renato Chiaro». Secondo me era una presa in giro del vezzo autarchico di sostituire con nomi italiani quelli stranieri. Per esempio le autorità fecero chiamare il Grand Hotel des Bains di Venezia «Grande Albergo dei Bagni», che faceva tutt'altro effetto; il bar «Quisibeve». Savinio poteva scherzare col nome di Renato Chiaro, la cui ironia a pochi riusciva comprensibile, ma era, anch'essa, una manifestazione della sua maniera di «mentalmente vivere», anche in un regime sospettoso e invadente, «perfettamente libero».

L'elogio della follia e del furfante

La commedia dell'arte, il gioco dei burattini, la favola moraleggiante, la farsa e la commedia in generale, discendendo a stadi mentali pseudo-etici ossia ad atteggiamenti e a valutazioni di tipo sadico infantile (5-10 anni) o sadico giovanile, mitifica ed elauda come onorevole rivalse la prodezza del furbo, del frodatore, del lestofante, del ladro con destrezza, dell'astuto ingannatore (la volpe, il formaggio, l'adulazione, il corvo) e degli animali che nella favola sogliono rappresentarli: volpicciatolo, gattino, topolino, cagnoletto, scimmiotto. Donde un'ammirazione tradizionale per il furbo, per l'escroc e per la relativa attitudine mentale, teoretica: e per contro la derisione e lo scorno per le vittime del furbo.

C.E.Gadda, Vocabolario dell'italiano: furberia, 1958¹

PAOLO SESSA

ON LA CONSUETA «ANGOSCIA DELL'INFLUENZA»² RISPETTO AI MODELLI LETTERARI AMATI E RISPETTATI, ED IL PIGLIO DELL'ESEGETA INTERESSATO A MAGNIFICARE I TEMI E GLI ASPETTI DELLE OPERE DEL PASSATO CHE RIVELANO CONSONANZE MORALI E SCELTE STILISTICHE SIMILI ALLE PROPRIE, COSÌ CARLO EMILIO GADDA SI ACCOSTA ALL'ARTE DI FRANÇOIS VILLON NEL CELEBRE saggio *Je meurs de seuf au près de la fontaine*:

Villon possiede l'arte di adibire al caso singolo, al suo caso personale, gli stilemi e le formule generali del linguaggio, quelli che potremmo chiamare gli «standards» del linguaggio d'uso. E voi comprendete bene quale partito tragga, da quest'arte, la poesia di lui, la poesia di qualunque poeta. Inserendo nel discorso poetico la formula d'uso, la frase tecnica di repertorio, Villon opera d'istinto, nella gioia di un vivificante à propos. Inevitabile come una calamita, la frase di repertorio lo attira: né lui, né noi stessi, l'avremmo potuta evitare.³

Nei confronti di quegli autori che ritiene dei 'precursori', l'atteggiamento di Gadda oscilla, in maniera spesso contraddittoria, tra l'idealizzazione dell'altro e la decisa appropriazione del modello tramite 'deformazione'. Ne deriva che alcune scelte stilistiche d'importanti autori, seppur rappresentino per Gadda dei traguardi espres-

Nato a Gorizia nel 1966, laureato in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ottenuto nel 1994/95 una borsa di studio per frequentare un corso di Specializzazione Post-laurea in Italianistica presso l'Université Stendhal di Grenoble III in Francia. Ha frequentato il corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica sui «Problemi relativi alla nascita, formazione e sviluppo della letteratura di massa» presso l'Università degli Studi di Trieste, e ha discusso nel 2000 la tesi dal titolo *La serie gialla. Il romanzo poliziesco italiano degli anni Trenta*. Attualmente riveste l'incarico di ricercatore presso l'Università degli Studi di Pécs in Ungheria. I suoi interessi sono rivolti allo studio della dinamica dei generi letterari tra Settecento e Novecento con particolare riguardo al genere poliziesco e all'opera di Carlo Emilio Gadda.

sivi imprensindibili e degni d'imitazione (come, ad esempio, molte scelte linguistiche del Manzoni), possano piegarsi alle esigenze della deformazione parodistica, mentre altre sono, per i risultati conoscitivi raggiunti, assolutamente indeformabili: ciò accade per la scrittura di Dante, Shakespeare e Leopardi.

Nel caso dell'arte del poeta «bandito», Gadda ne esalta la componente espressionista, vale a dire l'abilità di Villon di incastonare la vivificante «formula d'uso» nel discorso poetico. In effetti, le argomentazioni critiche di Gadda sono generalmente volte a cogliere la mescolanza degli stili e dei punti di vista, vale a dire quegli aspetti espressionistici della lingua letteraria, tipici della scrittura di autori ingiustamente considerati, da certa critica, dei minori. Del resto, in quegli stessi anni, con acute e raffinate analisi stilistiche l'amico Gianfranco Contini aveva individuato, proprio in tali componenti espressionistiche, i principali fattori caratterizzanti una solida tradizione che, iniziata con Dante, riemergeva potentemente nel Novecento con le opere del 'Gran Lombardo'. Va aggiunto che la consonanza di 'stile', avvertita da Gadda nella scrittura del pericoloso bandito affiliato alla «Compagnie de la Coquille», non si limita all'attrazione per la «calamita» rappresentata dalla frase di repertorio, ma riguarda pure alcuni aspetti conoscitivi del suo linguaggio, soprattutto quello gergale e fuffantesco, ricco di allusioni e di doppi sensi.

C'era le Roi de la Coquille, il capo della banda. Gascâtres, nel gergo, erano i novellini, i nuovi iscritti: le longs (i lunghi) erano gli specialisti: «bien sublils en toutes les sciences, ou en aucunes d'icelles»: le scienze, beninteso del grimaldello, del conio falso, della «piperie», cioè del barare: al gioco dei dadi. Si chiamava baladeur colui che entrava in relazione con la gente del contado, con vecchi preti di campagna desiderosi d'un calice o d'un ostensorio, per piazzare anelli, arredi d'oro falso: «le confermeur de la balade» s'incaricava poi di legittimare – a chiacchiere – la provenienza della merce, o di garantirne la qualità: oro a diciotto carati! Gli ufficiali di polizia, les sergent du Guet, venivano designati col termine di «gaffres»: il grimaldello era «le roi David», il re Davide. «Les blancs coulons», cioè i piccioni bianchi, andavano a dormire alla locanda, negli stanzoni a più letti. Mentre i mercanti loro «vicini di letto» ronfavano supini col velopèndolo nei sette cieli sognando affaroni, gli amabili colombi li derubavano coscienziosamente: gettavano il bottino dalla finestra al compare che fischiava nella ruelle, nel buio vicolino.⁴

Oltre alla varietà e ricchezza della lingua di Villon, non è quindi a caso che Gadda renda omaggio anche allo 'stile' rocambolesco della vita del poeta bandito, dotato di una inimitabile capacità «di sghignazzare tra le lacrime, la risata che si alterna alla preghiera, alla pietà filiale: la voce più vera del dolore, la desolata contemplazione del proprio destino.»⁵ La critica euristica di Gadda tende, così, a magnificare la vita avventurosa di questo «mariolo giròvago, questo pseudoclerico e delinquente autentico». Desidera, altresì, persuadere i lettori della sincerità e «veridicità disperata» della poesia del ladro Villon attraverso un'attenta esegesi dei mutevoli registri del verso di Villon, che fissano le alterne fortune delle drammatiche evenienze biografiche in immagini in cui si mescolano il pathos e lo scherno.

L'analisi gaddiana dell'arte di Villon parte dal semplice scandaglio dei sentimenti immedicabili d'odio e di sdegno che emergono dal racconto in versi, per poi concentrarsi nel tratteggio della particolare 'tonalità' del dolore di Villon,

rappresentata dalla maledizione del destino di poeta. La predisposizione al poetare è rintracciata nella giovinezza di ragazzo povero, nel clima parigino votato alla *bohème*, negli studi irregolari, e poi nelle donne e nel gioco: «è quello che accade un po' per tutto, dopo ogni guerra. Gioventù bruciacchiata, se non bruciata, gli studenti, ch'erano spesso tra i poveri, cercavano di trarsi d'impaccio senza guardare per il sottile.»⁶

È sorprendente questo ritratto di Villon, quasi un «ragazzo di vita» pasoliniano. Anche lui, come Gadda, un «umiliato e offeso», un «preso a calci dal destino», che ha saputo portare ad espressione il proprio dolore, il proprio amore e odio della vita.

La disperazione di Villon, la sua cognizione del dolore, è interpretata come il precipitato del sentimento di colpa, dell'educazione difficile, dell'ambiente inadatto e dei tempi turbolenti. La personalità di Villon, che emerge da queste pagine, è in parte anche un'immagine del critico stesso, un *Doppelgänger* di Gadda simile ai tanti che costellano le opere narrative maggiori. Non per caso, ciò che il critico scrittore percepisce specchiandosi nell'arte di Villon è l'amore per il gioco espressivo, per «l'allusione inattesa: ne rampollano a grappoli doppi sensi, i morsi repentini e continui, come d'un cane impazzato nel suo gioco.(...) Una tiritera che sembra dover procedere a caso, per accostamenti verbali impreveduti, piena di incidenze, di parentesi, di subiti «*divertissements*».⁷

Oltre al linguaggio, il fascino esercitato da Villon risiede nella sua personalità 'deviata' che ha saputo cogliere le ragioni del proprio disadattamento, fino a trovare, nell'umiltà della confessione in versi, «la grazia possibile del riscatto». La curiosità di Gadda per la personalità del genio creativo, e per l'anima da 'deviato' che vi sarebbe rinchiusa, non si esaurisce nell'elogio del solo Villon. Con le opportune cautele e distinzioni del caso, in un altro celebre saggio, anch'esso dal titolo in francese, *Il faut d'abord être coupable*, l'ammirazione di Gadda è accordata ad un altro scrittore d'oltralpe dall'anima torbida e, ancor più di Villon, dalla biografia di ladro inveterato: Jean Genet.

Il quadro psicologico del ritratto gaddiano di Genet è più complesso di quello proposto per Villon, poiché viene ad aggiungersi lo scottante tema dell'omosessualità che l'abile lirismo dell'autore del *Journal du voleur* tende a concretare e a mitigare in un'immagine audace e perfetta, disegnata attraverso una prosa a volte secca ed acre, a volte allusiva e composta in caute perifrasi e in deliziosi sottintesi. Un'immagine di sé in quanto personaggio, autore ed artista che appare deliberatamente dalla parte del ladro, e che non sempre riesce a mascherare la sottostante personalità narcisistica e volitiva.

Lui è un ragazzo abbandonato, raccolto al brefotrofo della carità senza carezze, scampato per un pelo al riformatorio, all'istituto dei corrigendi: laureato dal carcere. C'è del compiacimento, se pur freddo, nel suo rimestare: una esibizione istintiva, disperata, incoercibile: una leggera falsificazione dei moventi, forse dei «modi». È da concedere che in ogni uomo o scrittore, in ogni memoria, in ogni consapevolezza d'uomo o di scrittore, si può sceverare dal referto un'autoapologia: ogni uomo si sente «momento espressivo» d'una dialessi, e tende a porre in luce la «necessità» e quindi il merito della propria posizione. Nei patetici termini, magari, del pentimento cristiano.⁸

La narrativa di Genet interessa Gadda non soltanto per il particolare autobiografismo, per l'abile costruzione della personalità dell'autore che comporta abbellimenti e infedeltà al referto della spietata realtà, ma perché la bruciante passione della carne spinge lo scrittore a indagare gli ambigui e «muti» rapporti psicologici tra vittime e carnefici, tra carcerieri e delinquenti. L'apprezzamento di Gadda è accordato alla straordinaria capacità di «analisi infinitesimale» psicologica dello scrittore francese.

Molto attento ai rapporti psicologici fra persone (fra delinquenti, o fra delinquenti e vittime, o fra delinquenti e carcerieri, e poliziotti) Genet contribuisce con molti altri scrittori allo studio di quei mutui (e talora muti) scambi d'energia per cui i trattatisti non hanno ancora escogitato una nomenclatura. E nemmeno sono pervenuti a riconoscerli, nonché a studiarli, a sistemarli in un ordine di cognizioni positive. Eppure queste «azioni gravidiche», simili alle attrazioni-repulsioni di Newton e degli elettrologi, sono operanti e manifeste nella società delle anime: e sono gran fatto e potenza nel gioco intricatissimo delle umane relazioni. La «massa psichica» agisce da persona a persona come agisce da un corpo a un altro la massa gravidica. L'iter-azione psichica è acutamente osservata e segnalata nel racconto.⁹

La psicologia e le scienze cliniche non possiedono un linguaggio idoneo a ritrarre questi «mutui» e «muti» rapporti, queste «azioni gravidiche» tra gli individui che, invece, la letteratura può, ed è chiamata a ritrarre. Ogni racconto, secondo Gadda, è permeato da una forte componente autobiografica, che si traduce in immagini liriche, più o meno autenticamente ancorate al vissuto, che abbelliscono il mero dato storiografico, e in argomentazioni esegetico-critiche volte a giustificare le scelte etiche e conoscitive della scrittura. Compito del critico è, allora, quello di ristabilire il contenuto di verità del racconto mettendo a nudo il «gioco» espressivo adottato dallo scrittore nell'edificazione della personalità d'autore, vale a dire il particolare punto di vista dell'enunciazione narrativa che, nel caso di Genet, è fortemente condizionato dall'inclinazione omoaffettiva.

Genet, abbandonato dalla madre, esce dallo squallore d'un orfanotrofio alla strada: alle strade senza meta e senza fine. La gioia del furto è, talora, in lui, rivalsa, è «vendetta». Dacché la società si identifica nel delitto della madre, che ha tradito, cioè abbandonato il bambino. Altre volte egli «ama» e «insegue» nella disperazione la madre: una immagine sconsolatamente astratta per lui, un concetto: la sconosciuta e pressoché metafisica entità da cui è disceso alla fame, ai turbamenti della carne. Ma il sistema totale degli interessi, degli appetiti, dei pruriti, dei sogni, di tutti gli stati e i moventi psicologici (ed etici) del vagabondo giovinetto si coagula, in realtà, in una bruciante passione: a' passione sua: nata, forse, dalla «modalità» stessa della vita collettiva tra maschi (orfanotrofio), dalla mancanza di «affetti domestici», da predisposizione malinconica, da scompensi endocrini, che so: confortata dalle condizioni del carcere (dove i moralisti baffoni vorrebbero rinchiodare tutti coloro che. Bel merito. E avreste voglia a pagar tasse, da fabbricare penitenziari bastevoli).¹⁰

La critica eclettica di Gadda, in sintonia con la tradizione impressionista inaugurata da Sainte-Beuve, muove alla ricostruzione dell'ambiente, dell'epoca in cui è vissuto l'autore focalizzando l'attenzione sulla personalità dello scrittore, sul suo essere personaggio e sui modi in cui il racconto si trasforma in autobiografia dei desideri

dell'Io più profondi e inconfessabili. La 'causa interna' (la personalità omoaffettiva di Genet) e le 'cause esterne' (sociali o indotte dagli ascendenti: il clima dell'orfanotrofio, la madre) concorrono a chiarire le ragioni che muovono a quella probabile ricostruzione del sé che è il racconto autobiografico.

L'autobiografia non è la storia d'una vita già sofferta, ma una scelta di immagini con cui io, ora, al tavolino, costruisco me stesso, e rappresento me stesso dopo colpo, vale a dire dopo consumata la festa, interpretando a ritroso un passato ineffabilmente probabile. (Concetto della probabilità fisica nella teoria dei quanti. Onde di probabilità.)¹¹

Più che all'autobiografia in quanto genere letterario, Gadda sembra interessarsi a quello che Enzo Neppi, in termini fenomenologici, chiama «discorso autobiografico», vale a dire «l'atto riflessivo attraverso il quale il soggetto narra e spiega come sia divenuto ciò che è, cioè appunto un esistente individuato infallibilmente da un particolare "essere-nel-mondo"».¹² Il discorso del soggetto del testo di Genet viene individuato da Gadda, più che nel desiderio autobiografico di un recupero mnemonico, in una «mistica del voler essere», nell'ansia di una scelta «liricizzante». Questa proiezione fantasmatica del soggetto è, a detta di Gadda, pregio e limite dell'arte di Genet.

Quest'ansia del voler scegliere e del «voler essere stato» ottiene tre effetti, alla pagina: 1) scombina i tempi dell'accaduto, e i luoghi, talvolta: una certa storia viene anticipata ad un'altra, che nella realtà l'ha preceduta: un fatto viene collocato a Barcellona mentre s'è svolto a Cadice; 2) perviene a falsificare la grossezza sporca e pesante della reale vicenda, cioè a lavarne via l'abominio; 3) tende a sublimare le immagini con iniezioni d'eroina (dialettico-lirico-critica) investendole d'un significato rigoroso, che permetta di inserirle in un rigoroso (e arduo) sistema di conoscenza.¹³

Perché Gadda si interessa alle opere di questi grandi artisti bizzarri che avevano tentato «di sceverare il bene dal male»? Che cosa sente vicino al proprio vissuto nella biografia di questi due orfani rinnegati dalla vita?

Senz'altro la prigionia, le devastazioni della guerra, l'abiezione morale, lo scontro drammatico di una personalità sensibile con un ambiente inadatto sono i temi narrativi che avvicinano questi scrittori a Gadda, ma soprattutto la sintonia di interessi conoscitivi sembra raggiungere l'apice nel momento in cui si affronta il vasto regno del patologico. Il male «oscuro» che spinge alla ribellione, e che attanaglia l'animo di questi autori, si manifesti sia nei toni violenti e satirici di Villon, sia nella costruzione dell'immagine omoaffettiva di Genet, e ha a che fare, nell'interpretazione gaddiana, con l'abbandono della madre. Le conseguenze sociali, etiche, affettive del «tradimento» materno sono, per Gadda, le principali cause della devianza, ma rappresentano anche i «momenti espressivi» della vita che spingono alla vocazione artistica.

Pertanto, induce al sospetto l'eccessiva insistenza manifestata da Gadda nel saggio su Genet nell'allestire un lungo e puntuale elenco, con relative note esplicative, di illustri artisti omosessuali della storia dell'arte e della letteratura. Un'urgenza espressiva che tende a normalizzare la propria diversità analoga a quella riscontrabile

nell'altrettanto minuzioso catalogo dei famosi personaggi storici senza prole (tra i quali si era collocato) della nota espunta dall'edizione definitiva del *Pasticciaccio*. Tanta acribia e ostinazione conoscitiva gaddiana, che si traduce in puntuali riferimenti ad opere d'arte in cui traspare la tonalità omoaffettiva, non nasconde in realtà un interesse per un «oscuro» male inconfessabile?

Per comprendere il fitto intrecciarsi nella scrittura gaddiana dei temi conoscitivi, etici e filosofici con il filo rosso rappresentato dal patologico, occorre innanzi tutto mettere a fuoco la particolare concezione relativistica del male che aveva lo scrittore lombardo. Ancora una volta il saggio su Genet è decisivo nel chiarire, per differenza e concomitanza con le idee di illustri predecessori, l'importanza che Gadda attribuiva a una adeguata impostazione del tema del crimine al fine della riuscita della costruzione narrativa.

Il «bene» si separa dialetticamente dal «male» attraverso le disgiunzioni operate ed espresse da una storia, vale a dire da un'esperienza: non è bene dove non è altrettanto male nella dialessi del mondo: bene-male sono i due diòscuri altalenanti sulla linea dell'orizzonte, che quando uno sorge, l'altro sommerge. (...) Questo avvertimento ci porta a considerare il crimine, il male, il peccato, i peccatori, i delinquenti, come termini connessi all'articolazione, cioè alla espressione, della vita (...).¹⁴

La riflessione sul male, formulata da Gadda sia in termini filosofici (*Meditazione milanese*) sia in quelli critici (*I viaggi la morte*), trova il suo terreno di verifica più idoneo proprio in sede di costruzione narrativa. L'opera di Carlo Emilio Gadda è costellata di personaggi dall'anima torbida, deviata, dissociata, di figure criminali in potenza e in atto, e di furfanti, più o meno simpaticamente ritratti, che hanno fatto dell'intelligenza al servizio del male una ragione di vita. Questi scaltri lestofanti non sono quasi mai delle semplici comparse nella rappresentazione romanzesca, ma, al contrario, l'epicentro narrativo di accurate indagini psicologiche.

Pratico però, è ovvio, il culto dei confessori, dei martiri: e, in appendice, una certa indulgenza verso i dissoluti, materiale didattico per la scuola di virtù. (...) Tutti i colpevoli, tutti i peccatori, sono dunque necessari alla definizione della colpa, della non-colpa: e alla conseguente pratica del bene, e al ripudio del male. Ogni più sinistro e pericoloso ribaldo, ogni pendaglio da forca, è cavia benemerita: della farmacopea generale dell'umanità: così come ogni cavia in gabbia, ogni sciagurato rattonzolo, a Careggi, è strumento benemerito delle nostre cognizioni cliniche o batteriologiche, è confessore, cioè martire, del «bene» che siamo pervenuti a conoscere: bene clinico: o batteriologico.¹⁵

La devianza non risparmia alcun personaggio gaddiano, siano essi in parte autobiografici, come Gonzalo Pirobutirro d'Eltino nella *Cognizione*, o dei «doppi» della personalità dell'autore, come Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*, o, infine, il risultato di una rielaborazione fantastica, una raffinata 'summa' di illustri modelli della letteratura del male, come Zamira Pàcori. Il male che alberga nelle menti è, secondo Gadda, opera silenziosa del risentimento, del rancore e del non detto più che dell'eccessiva passionalità del momento. È questo il caso di Gonzalo, la cui inquietudine è frutto sia di un carattere «involuta» e «tarata» sia di una ipersensibilità

che lo fa sentire corresponsabile al perpetrarsi del male del mondo, e che si concreta in frequenti «deliri interpretativi», «perversioni» dell'immaginazione che lo spingono addirittura a desiderare il più orrendo dei crimini: il matricidio. Anche il personaggio apparentemente più virtuoso e cristallino, come la splendida Liliana, si rivela ben presto, con il dipanarsi dell'intreccio poliziesco del *Pasticciaccio*, una vittima e un carnefice allo stesso tempo, poiché la sua psiche, colpita da un insano desiderio di maternità, calamita su di sé l'invidia e il male. Dal pensiero all'azione il passo è breve, e così la «non vita», la «dissoluzione», la «morte» si concretizzano nell'atto omicida ad opera di una delle figliocce adottive, con la quale la «madre» Liliana aveva perfino condiviso il fascino dei riti di Lesbo. In conclusione a questo breve tratteggio dei «caratteri» dell'arte gaddiana, non può mancare un accenno all'arte diabolica e lasciva di Zamira. Personaggio più cartaceo, ricalcato sulla celebre figura protagonista della Celestina di Ferdinando de Rojas, l'oscena maga incantatrice rappresenta la quintessenza infernale dell'universo romanzesco che attesta la presenza enigmatica di un mondo caotico e alla rovescia.

A questo punto vanno precisati i fondamenti culturali sui quali poggia la riflessione gaddiana sul male. È stato recentemente notato da alcuni critici¹⁶ come lo scrittore lombardo avesse approfondito la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud solo intorno agli anni Quaranta. L'utilizzazione compiuta da Gadda di temi circolanti nelle teorie sull'analisi del profondo e sulla psicologia delle masse del medico viennese è tutt'altro che il frutto di una lettura fedele. Come vedremo, le conoscenze psicologiche possedute da Gadda appartengono, in realtà, principalmente al prefreudismo.

Da quanto emerge dalla lettura degli scritti postumi, ed in particolare del breve saggio che porta il titolo meramente editoriale di *I miti del somaro*¹⁷, sappiamo che Gadda guardava con simpatia e attenzione a quegli uomini analitici e curiosi, che avevano saputo pervenire laboriosamente ad «una reale, una macerante dedizione degli animi alle discipline conoscitive». ¹⁸ Si tratta di scienziati oggi poco noti se non per la bizzarria delle loro dottrine, come il frenologo François Joseph Gall, lo studioso di fisiognomica Johann Kaspar Lavater, lo psicologo Tito Vignoli¹⁹, i cui libri «vividamente sperimentali», pieni «d'un succo veridico», Gadda afferma di aver letto diciottenne. Queste letture avevano sicuramente contribuito ad allargare il bagaglio di «collazioni psicologistiche» necessarie ad intradarlo verso «la consapevole scienza» positivista, il cui obbiettivo consisteva «nell'incenerire il mito in una somma di conoscenze reali.»²⁰

L'interesse per le scienze cliniche, che ritroviamo anche in alcune interviste rilasciate da Gadda allo scopo di chiarire la sua formazione culturale²¹, abbracciava discipline come il 'magnetismo' o le terapie 'psicodrammatiche' di Charcot. Discipline che, con lo sviluppo della psico-analisi, erano state tacciate di ciarlataneria o che avevano perso quell'aura di scientificità, quell'attrattiva, che aveva spinto lo stesso Sigmund Freud a recarsi, in veste di allievo, presso il famoso ipnotista della Salpêtrière. Inoltre, in un articolo del 23 novembre 1950, dal titolo *Variazioni sui grandi Uomini*, Gadda conferma l'importanza dei suoi interessi psicologico-criminologici. I suoi puntuali riferimenti alle teorie lombrosiane, estrapolate sicuramente dall'*Uomo di genio*, scandagliano la singolare parentela tra genialità e

folia che l'illustre antropologo lombardo aveva indagato all'inizio del secolo. Gadda recupera alcune intuizioni lombrosiane in un periodo in cui gli intellettuali avevano preso le distanze dalle sue teorie (l'uomo delinquente, le razze) in seguito alle interpretazioni strumentali che esse avevano subito durante il regime.

I grandi uomini d'oggi possono (talvolta) apparirci un po' più piccoletti di quanto l'idea di grandezza comporterebbe, però che la diretta conoscenza della loro vita fisica ci ha smalzato sul loro essere: le loro funzioni fisiche di futuri immortali eguagliano in tutto quelle dei comuni mortali: (sebbene mi dicano che Cardarelli accenda la stufa nel mese di agosto). Gli ingorghi nevrotici della loro attività bio-psichica risultano essere più frequenti e più gravi che non quelli dei comuni nevroptici, cioè dei comuni mortali. Lombroso ha avuto il coraggio di affermarlo, con chiaroveggenza felice. Il genio è contrappesato dall'anomalia.²²

Queste letture volte alla fisiognomica, all'antropologia e alla psicologia sono importanti non tanto per certificare la curiosità criminologica della mente di Gadda (questione che appassionerebbe la psico-biografia), bensì per le suggestioni che tali teorie esercitarono sulle sue creazioni letterarie. L'analisi di Gadda della 'devianza' sociale sembra avere delle motivazioni originate da un triplice interesse: quello filosofico sul carattere 'polare' di bene e di male, quello narratologico sui modi della rappresentazione di un carattere criminale e, infine, quello linguistico sulla specificità del 'linguaggio' del deviato. Nelle note critiche del *Racconto italiano* Gadda si interroga costantemente sul fragile limite che separa l'anormalità dalla normalità.

«Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure apparentemente sono *ex lege*». Per mezzo dello spostamento della sensibilità e della coscienza del disperato (o criminale) io voglio esprimere artisticamente questa verità filosofica.²³

Fin dai suoi primissimi scritti Gadda è, dunque, affascinato da personalità ambigue e ipervolitive, capaci di passare immediatamente all'azione senza l'intermediazione dell'attività riflessiva, spinte dal desiderio irrefrenabile di sovvertire le norme comunemente accettate dalla società, di infrangere gli schemi morali della borghesia meneghina.

Questa ribellione alla norma non è, però, da interpretare nel senso di un semplice fascino per i delinquenti, i mariuoli, i comuni trasgressori del codice penale, e non è neanche un sentimentale parteggiare per essi in polemica con l'attività legislativa e punitiva dello Stato alla quale, invece, Gadda, uomo d'ordine, crede. Non si deve neppure pensare che portare l'attenzione su coloro che sono ai margini della società significhi una semplice insofferenza nei confronti del codice etico-civile imposto da una decadente classe borghese, fatta ormai di 'profittatori' e speculatori. Classe borghese che non incarna più i valori patriottici e risorgimentali della buona società milanese passata, anche se a questa altezza cronologica (gli anni Venti), Gadda è ancora lontano dall'aperta polemica anti-borghese che esploderà nei *Disegni milanesi dell'Adalgisa*, e dall'ossessivo furore contro il narcisismo legato al senso di proprietà che esprimerà Gonzalo Pirobutirro d'Eltino nella *Cognizione*. La polemica di Gadda sembra invece investire la società italiana in generale, che impedisce, sia per ragioni storiche, sia per ragioni legate all'idea di 'razza', l'emergere di personalità d'ingegno.

Il protagonista del progettato, e mai portato a compimento, *Racconto italiano di ignoto del Novecento* – il romanzo sul 'lavoro italiano' con cui l'esordiente scrittore intendeva porsi all'attenzione del *melieu* letterario partecipando al premio Mondadori, e che in realtà rimarrà, come tanti altri 'pezzi' narrativi, nel famoso 'baule' per oltre un cinquantennio –, è l'affascinante figura di Grifonetto Lampugnani, eroe *in pectore* del 'ribellismo fascista' contro la degenerazione della forma democratica della società italiana postbellica, minacciata dall'ascesa dei 'borghesazzi' e dei 'profittatori di guerra'.

Grifonetto è il tipo «maschio intelligentissimo», un po' criminale, destinato al fallimento, alla tragedia interiore. In più, Grifonetto non è semplicemente un personaggio dotato di cattiveria, perfidia ed esibizionismo finì a se stessi, rappresenta invece il mezzo per accedere ad un'analisi compiuta del male della società.

In una recensione, del 1945, alla rappresentazione teatrale de *La cena delle beffe* del drammaturgo Sem Benelli, Gadda denuncia proprio l'incapacità del personaggio benelliano di fare della cattiveria individuale una vasta e compiuta critica sociale. Il personaggio del giovane beffatore benelliano, calcato su paradigmi ibseniani, gli appare troppo sofisticato, preso unicamente dal proprio psico-dramma. Personaggio dotato sicuramente di una certa «cattiveria tagliente», che nel complesso risulta, però, una «perfidia inutile: una scarsa motivazione etica di questa perfidia: una ferocia fredda, continuamente esibita, priva di causali o di attenuanti o di dirimenti umane e fonde. Una pubertà cattiva, rancurosa, uno scherno e una beffa che divien sangue, sangue teatrale.»²⁴ Gadda, quindi, non si appassiona al dramma del personaggio benelliano, perché mancante del rapporto tra tragedia psichica e mondo esterno. Mancherebbero proprio quegli elementi che collaborano alla creazione del personaggio e che più interessano l'arte gaddiana: le «risonanze» e le amplificazioni offerte dal conflitto dell'Io con il costume dell'epoca.

Il ragazzaccio tutto sé, tutto imprigionato nel gran fatto della sua sottigliezza vendicativa. Questa fattispecie piuttosto frivola potrebbe rivestirsi per noi di un certo interesse psicologico ove avesse risonanze antitetiche da qualche avvenimento esterno, da qualche commozione o significazione di costume.²⁵

Nel saggio su Genet, Gadda aveva messo in guardia contro i facili espedienti, i trucchi che gli autori di consumo mettono in pratica per catturare le simpatie dei lettori, contrapponendo ad essi proprio la diversità del protagonista del *Journal du voleur*.

Non opera, non può operare, è ovvio, con quel tanto di mistero iniziale e di ansia investigativa con che il racconto giallo arriva a identificare e poi a raggiungere il voleur, uscendo in battuta alla metropoli dagli uffici di polizia: egli è dalla parte del ladro, non dalla parte della polizia. E neppure giova a quella «epicizzazione fanfaronesca del delinquente diavolo» che la deteriore letteratura da edicole e più d'una volta il cinema hanno sceneggiato pei ragazzi, o per i loro adulti equivalenti:²⁶

La riflessione gaddiana sul patologico muove da ciò che di più alto ha espresso sull'argomento la sua terra di nascita sul finire del secolo XIX: il Positivismo lombardo. Quella positivista è un'epoca cara a Gadda, e spesso riattivata nella memoria, carica di

un'aura mitica, di rimembranze familiari, di accenni ad avi operosi della propria stirpe: un periodo 'aureo' al quale contrapporre la 'crisi' del presente storico novecentesco.

L'elogio del Positivismo è, infatti, orchestrato a fini polemici, per avvalorare una propria distinzione tra buoni e cattivi miti (quasi un'ossessione da cui è necessario liberarsi se ad essa ha dedicato parte dell'incompiuto saggio *I miti del somaro* e l'intero libello antimussoliniano *Eros e Priapo*).

Il positivismo non ha creduto di attaccar miti qua e là. Come ogni sincera scepsi, quel groppo di idee ci presenta la figurazione contraria. In una sorta di apologetica a rovescio ha negato, ha demolito, ha incenerito i miti banali e le fittizie psicagogie d'ogni voluta e architettata prevaricazione. Almeno, ha tentato di farlo. Ha posto in luce o ha cercato di porre in luce il meccanismo del mondo, il segreto biologismo e della storia umana e della natura universa. (...) In primo piano la consapevolezza scientifica, la informazione, il dato, il documento: anche là dove preconcetti pneumatologici potevano intralciare il lavoro: (psicologia sperimentale, psichiatria, neurologia, embriologia, sociologia, antropologia, criminologia: e da ultimo, con irresistibile impeto endocrinologia e sessuologia). Il «progresso della scienza», «l'eguaglianza civile» furono di fatto i suoi miti. E la «sua» scienza fu una gnosi universale, non un'accentuazione particolare.²⁷

L'elogio nasce dall'urgenza di offrire un esempio di mito 'positivo', conforme all'etica dello sforzo conoscitivo, da contrapporre, come un antidoto, agli effetti nefandi di altri pericolosi 'miti', quelli 'narcissici' che, propagandati dalla ideologia fascista, erano circolati massicciamente durante il ventennio causando barbarie e sopraffazione.

Il discorso gaddiano sul 'mito positivo' non è però esente da una *parts destruens* che coinvolge quell'eccessiva fiducia deterministica nelle 'felici sorti e progressive' dell'umanità. Ottimismo generato dalla credenza, non ancora sfatata dal pensiero relativista, nell'esistenza di alcune verità assolute che la scienza dell'epoca porterebbe con sé in dote e che, secondo Gadda, darebbero origine a concezioni discutibili, a «superfetazioni retoriche che quelle idee direttrici hanno comportato – calami e sterpi fluitati dalla piena di un fiume generoso»²⁸. Il Positivismo è l'epoca che ha reso degno di studio ogni 'oggetto', che è stata capace di costruire nuovi saperi soprattutto nel mondo biologico, psicologico, psichiatrico, criminologico e che Gadda sente con fastidio irridere e canzonare ingiustamente. Ed è anche l'epoca dei grandi clinici come Lavater e De Laennec, degli «acchiappamicrobi» come Koch, Pasteur, dei criminologi come Lombroso, Ferri che per primi si erano posti, su basi statistico-cliniche rigorose, il quesito sulla diversità, o perlomeno avevano tentato di dare una spiegazione antropologica all'origine della devianza. Nonostante Gadda giudichi favorevolmente l'invito rivolto dagli scrittori positivisti a tutti i lettori a condividere i propri modesti sforzi conoscitivi, e a continuare la propria opera positiva di dissoluzione dei pregiudizi e di chiarimento dei misteri psichici umani (e perfino animali come nel caso di Tito Vignoli), pure egli non assolve il pensiero psicologico positivista da una pesante accusa: quella di aver creduto nell'esistenza della cosiddetta 'normalità' dell'individuo.

È nota la polemica di Gadda nei confronti dell'uomo normale, nel quale la «nevrosi crudele» opererebbe inconsapevolmente. Se una diversità tra uomo normale

e anormale deve essere necessariamente riscontrata, essa risiederebbe nella paradossale superiorità dell'individuo anormale nella coscienza dei propri atti.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa solo: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto metafisico, de' suoi stati nevrotici o paranevrotici, gli uni su gli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza veruna del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d'ogni incertezza: da ogni conato d'evasione, da ogni tentazione d'apertura di rapporti con la tenebra, con l'ignoto infinito: mentrèché lo anomalo raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la propria morte delle sue proprie nevrosi.²⁹

In poche e vivide parole, Gadda enuncia il suo programma narrativo inneggiando proprio alla nevrosi che, da malattia di 'cognizione del dolore', si trasforma in energia intelligente, motrice della coscienza e, quindi, della capacità creativa. Con il consueto gusto del paradosso, Gadda addita nella coscienza della propria diversità la prima necessità dell'artista. La creatività paga il prezzo rappresentato da un lento processo di cognizione del dolore. Il pesante contrappeso dell'anomalia e della genialità sono la solitudine e l'incomprensione da parte dei cosiddetti individui normali. Con questa strategia giustificativa Gadda annovera se stesso nella folta schiera dei geni nevrotici, rispecchiando, dove gli è possibile, se stesso nelle biografie dei precursori geniali e pertanto anormali.

Quando si passerà dalle biografie «idolatranti» a un tipo di biografie più deliberatamente critiche, più smaliziate, meno bamboccesche, seppur meno edificanti, allora molti difetti e più d'una mala azione dei grandi uomini del passato verranno a riva, come relitti d'un naufragio dopo la tempesta. (E la tempesta è stata la vita).³⁰

Dal punto di vista teorico, Gadda però non crede fino in fondo alle affermazioni lombrosiane sancite con fermezza nell'*Uomo delinquente*. Tali teorie postulano l'esistenza del cosiddetto individuo normale, per arrivare in seguito, attraverso perentorie comparazioni e distinzioni, a definire la vasta gamma delle patologie deviate. Anzi, secondo Gadda, queste convinzioni vanno corrette alla luce delle conoscenze relativiste novecentesche, su questo punto è stato molto chiaro in sede di progettazione del *Racconto italiano*:

In sostanza io voglio affermare che le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro più che al determinismo-eredità (Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici) alla mia idea della combinazione-possibilità.³¹

Approfondendo questo concetto, ancora «oscuro» della «combinazione-possibilità», Gadda afferma:

La combinazione, l'istinto di combinazione è nell'universo – L'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre ciò che non sussiste è l'incombinabile, cioè l'irreale. È l'errore. —³²

Gadda intende riformare la concezione determinista del concetto di causa, ai suoi occhi troppo gerarchizzata, e che non tiene conto delle «concause», vale a dire della molteplicità e dinamicità del sistema dei fattori causali di un evento. Gadda, con evidente contraddittorietà, rifiuta le scienze psicologico-positiviste più per ragioni metodologiche che per le conclusioni a cui erano pervenute. Mentre, da un lato, Gadda critica l'esistenza del cosiddetto individuo normale, dalla cui esistenza teorica Lombroso era partito per definire l'anormale, dall'altro sposa le conclusioni a cui era pervenuto il criminologo sebbene si fosse appoggiato a postulati erronei: cioè la credenza dell'innatismo criminale.

In sede di progettazione dei caratteri dei personaggi del *Racconto italiano* Gadda ha invece solamente flebili dubbi sull'esistenza dei criminali nati:

Passando ad altre polarità, sono esse veramente polarità o vere e proprie «delinquenze» (lasciare per sempre una riva?)³³

In fondo lo scrittore, come spesso gli accade, accetta le idee degli altri che giustificano le proprie convinzioni, senza soffermarsi a riflettere sulle conseguenze aporetiche a cui inevitabilmente conduce un tale atteggiamento mentale. Un esempio di pregiudizio gaddiano fondato su falsi presupposti weiningeriani³⁴ è il suo, neanche troppo celato, antisemitismo³⁵. In conclusione, per il rigore dell'analisi, per l'ostinata ricerca della verità, e soprattutto per la sua lotta senza quartiere al pregiudizio, causa di molti mali dell'uomo, il Positivismo è secondo Gadda da elogiare. Contemporaneamente, però, esso postula, come nel caso del determinismo, dei falsi principi metodologici che vanno corretti alla luce del pensiero sistematico e relativistico novecentesco.

Il modo migliore di accedere al personaggio gaddiano ci sembra consistere nel rivelarne la natura bifronte, che non ammette un giudizio definitivo sulla sua complessa natura morale. La particolare costruzione del personaggio impedisce una precisa ricognizione e catalogazione dei fattori innati o dei fattori ambientali che lo determinano. Non esiste, perciò, la possibilità di indicare con precisione le responsabilità delle sue azioni dovute ora all'ereditarietà, ora a fattori legati a una sbagliata educazione.

Gadda privilegia, a seconda dei casi, e spesso con scarsa coerenza, ora le cause sociali dei mali, come l'educazione asfittica e 'catechistica' dell'etica borghese, ora quelle innate, come dimostrano molti suoi personaggi 'tarati' e inspiegabilmente votati al male. I protagonisti dei 'tratti' narrativi gaddiani sono quasi sempre legati ad un loro «doppio» ideale, costruito con l'obiettivo di rinviarne l'immagine e di potenziarne il carattere ambiguo e perennemente minato da un sentimento di corresponsabilità per tutto ciò che gli accade. Essi sono delle vittime e contemporaneamente colpevoli, avvicinabili alla figura del *pharmakos* descritta da Northrop Frye nell'*Anatomia della critica*:

Il *pharmakos* non è innocente né colpevole. È innocente in quanto ciò che gli accade supera di molto le conseguenze logiche del suo agire, come il grido del montanaro che provoca la valanga. È colpevole in quanto appartiene ad una società colpevole o vive in un mondo dove tali ingiustizie sono parte inevitabile dell'esistenza. I due fatti non

procedono uniti, ma rimangono ironicamente separati. Il *pharmakos*, in breve, è nella situazione di Giobbe. Giobbe può difendersi dall'accusa di aver compiuto delle azioni che rendano moralmente comprensibile la sua catastrofe; ma il successo della sua difesa la rende moralmente incomprensibile.³⁶

Il delinquente dall'innata vocazione al male interessa marginalmente a Gadda. La semplicità e linearità della predisposizione al male, dell'individuo evidentemente 'tarato', non permettono un'accurata disamina delle misteriose origini della devianza, che è il fulcro dell'interesse narrativo. Le caratteristiche psichiche primitive del delinquente scarsamente intelligente possono 'emozionare' il pubblico dai 'buoni sentimenti' e dalle facili identificazioni.³⁷ Sono espedienti utili al cinema come anche in numerosi *feuilleton* ottocenteschi, che soddisfano i gusti e le attese degli spettatori e dei lettori attraverso il collaudato stereotipo dell'eroe negativo o dell'epopea del povero sfortunato ladro braccato dai cattivi gendarmi. Allo scrittore lombardo, invece, interessa fare del crimine un'analisi che vada al di là di una semplice istruttoria sui motivi sociali che lo generano. Certo, c'è anche questo, ma l'indagine delle cause morali e sociali mira al superamento di ciò che le discipline sociologiche o criminologiche possono spiegare del crimine, e questo, secondo Gadda, lo si può raggiungere solo attraverso quelle analisi «psicologiche infinitesimali» dei turbamenti del deviato che tanto gli piacciono, lo abbiamo visto, in Genet. Gadda lo si può sicuramente inscrivere in quella grande tradizione letteraria i cui tratti sono stati succintamente descritti da Michel Foucault:

una letteratura in cui il crimine è glorificato, ma perché è una delle belle arti, perché non può essere opera che di nature d'eccezione, perché rivela la mostruosità dei forti e dei potenti, perché la scellerataggine è ancora un modo di un essere privilegiato (...). I bei delitti non sono per i poveracci dell'illegalismo.³⁸

Il criminale dotato di un'esistenza misteriosa, di acume, di astuzia, oltre a rappresentare un eroe negativo, è una potente figura di movimento, capace di sospingere la narrazione alla scoperta dei dettagli più morbosi della psiche. La sua forza consiste nel riportare in letteratura quello 'splendore del crimine' scomparso dopo l'epoca dei mostruosi re shakespeariani, che avevano così potentemente affrontato il tema dell'ingiustizia della Legge. Gadda trasporta nella vita quotidiana la minaccia del criminale, lo splendore della sue finezze psicologiche di tenebra. I rapporti tra delinquenti e vittime, tra ladruncoli e poliziotti sono, come abbiamo visto, «momenti espressivi della vita».

Ciò che unisce il Gadda critico a quello narratore è la consapevolezza dell'importanza, nel mestiere dell'artista, di una tecnica compositiva che renda partecipe il pubblico, faccia cioè identificare il lettore con i turbamenti del narratore, come nota giustamente Gian Carlo Roscioni, il più acuto e fedele critico dello scrittore lombardo.

Abbiamo parlato, seguendo l'esempio dello stesso Gadda, di malattia, di patologia. Abbiamo anche detto che all'enfasi, all'exasperazione con cui egli denuncia i misfatti, reali o presunti, dei genitori, oppure le sue proprie colpe, vere o immaginarie, fanno riscontro solo rari elementi di prova. Essenziale è aggiungere che quell'exasperazione,

come questa indeterminazione, sono estremamente funzionali sul piano dell'arte. Proprio perché «invisibili», perché «oscuri», i mali di cui parla assomigliano a quelli che affliggono molti di noi: né ci sentiremmo così coinvolti se avessimo sotto gli occhi una più chiara, inequivocabile sintomatologia. Visto sotto questo profilo, essere «dimenticati dallo sguardo di Dio» – come Gadda, sempre suggestionato da Baudelaire, ribadisce – è il male per eccellenza, quello che ogni istante tutti ci minaccia.³⁹

Quando la scrittura si trasforma, come quella di Gadda, in «cognizione del dolore» riesce a far sì che anche la propria autobiografia, o quella degli altri in cui ci si specchia, ci riguardi, parli di noi lettori e ci coinvolga al punto di sprofondarci in quel fondo torbido, inquieto e buio del nostro Io, dove tra mostri, fantasmi e paure dell'ignoto ci giunge la consolazione e la certezza che, in realtà, nel mondo esiste un pensiero, simile al nostro, o forse ancor più terribile del nostro, che alberga nella mente.

1 Voce 'fureria' compilata da Carlo Emilio Gadda per il *Vocabolario dell'italiano*, apparsa in «La Fiera letteraria», a. XIII, n.50 (14 dicembre 1958) e successivamente inserita nell'*Almanacco letterario Bompiani 1959*.

2 La terminologia utilizzata è di Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983. Lo studio di Bloom è teso a individuare le differenti influenze che i modelli letterari esercitano sulle opere degli artisti: una varietà che va dall'idealizzazione (con evidente impossibilità di liberarsi dal peso e dalla forza immaginativa del modello) alla capacità di appropriazione del modello (con il difficile superamento «dell'angoscia dell'influenza» che l'operazione di deformazione del gesto altrui comporta).

3 Carlo Emilio Gadda, *Je meurs de seuf au près de la fontaine, 1951*, in *I viaggi la morte*, in SGF, I, pag. 529. La sigla SGF e (più avanti) la sigla RR seguite dai numeri romani I e II, stanno rispettivamente per i volumi *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, 2 vol. (1991 e 1992), e *Racconti e Romanzi*, 2 vol. (seconda edizione 1994), mentre la sigla SVEP sta per *Scritti vari e postumi*, ultimo volume (completato da un secondo tomo di *Bibliografia e Indici*) delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, (1988-1994).

4 SGF, I, pag. 524.

5 SGF, I, pag. 527.

6 SGF, I, pag. 533.

7 SGF, I, pag. 530.

8 Carlo Emilio Gadda, *Il faut d'abord être coupable*, in *I viaggi la morte*, SGF, I, pp. 614—615.

9 SGF, I, pag. 620.

10 SGF, I, pag. 615.

11 SGF, I, pag. 621.

12 Enzo Neppi, *Soggetto e fantasma*, Pacini Editore,

13 SGF, I, pag. 622.

14 SGF, I, pag. 613.

15 SGF, I, pag. 613.

16 Mi riferisco in particolare al capitolo *Gadda lettore di Freud*, del saggio di Guido Lucchini, *L'istinto della combinazione*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1988.

17 La scelta del titolo è una felice denominazione di Alba Andreini in occasione della loro pubblicazione: C. E. Gadda, *I miti del somaro*, Milano, Libri Schewiller, 1988.

18 SVEP, pag. 909.

19 Tito Vignoli è ricordato da Gadda per uno studio sulle manifestazioni d'intelletto negli animali dal titolo *Della legge fondamentale dell'intelligenza nel regno animale*, Milano, Dumolard, 1877. L'opera più famosa di Vignoli è *Mito e scienza*, Milano, Dumoland, 1879, il cui titolo, seppur non menzionato da Gadda, rinvia sorprendentemente agli argomenti del saggio *I miti del somaro*.

- 20 *SVeP*, pag. 913.
- 21 Cfr. Carlo Emilio Gadda, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», Milano, Adelphi, 1993. In particolare mi riferisco a *La formazione dell'ingegnere*, un'intervista concessa ad Arbasino, già edita con il titolo di *Genius Loci*, in *Certi romanzi*, Torino, 1977. Inoltre, nell'intervista citata, Gadda fa riferimento anche a Breuer, un altro psicologo la cui dottrina era quasi praticamente ignorata nell'ambiente letterario italiano intorno agli anni '30.
- 22 *SGFI*, pag. 798.
- 23 La sigla «*R.I.*» sta per *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in *SVeP*, pag. 406.
- 24 *SGF*, I, pag. 887.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *SGF*, I, pag. 619.
- 27 *SVeP*, pag. 910.
- 28 *SVeP*, pag. 910.
- 29 C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *SGFI*, pag. 438.
- 30 *SGFI*, pag. 979.
- 31 *SVeP*, pag. 406.
- 32 *SveP*, pag. 407.
- 33 *SVeP*, pag. 463.
- 34 La lettura di *Sesso e carattere*, scritto nel 1899 dal giovane suicida viennese Otto Weininger, è sicuramente anteriore al 1924 (data di composizione del *R.I.*), come attestato dalla lunga nota critica in cui viene tentata una soluzione al problema dei modi dell'espressione narrativa della sessualità dei personaggi: «Forse a noi appare di essere solamente maschi, ma in realtà, nei misteriosi fondi della natura, siamo semplicemente dei «polarizzati» e «potenzialmente» possiamo essere l'uno e l'altro. E di questa potenzialità precedente il nostro sviluppo, ci siamo dimenticati. (...) Delucidare questo argomento con la lettura di Weininger, che comprenderò, e con i Greci: (Nicomachea). Essi hanno chiamato pane il pane e vino il vino.» *SVeP*, pag. 463.
- 35 Una breve collazione delle più rilevanti invettive antisemite gaddiane si trova nel saggio di Manuela Bertone, *Il romanzo come sistema, Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- 36 Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pag. 56.
- 37 A questo proposito Gadda parla di «"epicizzazione fanfaronesca del delinquente diavolo" che la deteriore letteratura da edicole e più d'una volta il cinema hanno sceneggiato pei ragazzi o per i loro adulti equivalenti.» *SGFI*, pag. 619.
- 38 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire, Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, pag. 74.
- 39 Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e Giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, pag. 87.

Qua da noi, si muore solo di cornea: la Sicilia di Andrea Camilleri

«Quando vai in pensione puoi metterti a scrivere romanzi.»

«Scriverei certamente dei gialli. E non ne vale la pena.»

«Perché dici accusi?»

«I romanzi gialli, da una certa critica e da certi cattedratici, o aspiranti tali, sono considerati un genere minore, tanto è vero che nelle storie serie della letteratura manco compaiono.»

«E a te che te ne fotte? Vuoi trasire nella storia della letteratura con Dante e Manzoni?»

«Me ne affrunterei.»

«Allora scrivili e basta.»

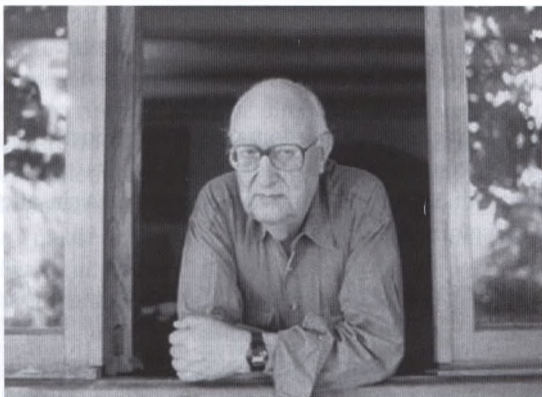
Andrea Camilleri, *La gita a Tindari*, pag.261

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

QUANDO INSIEME AD ALTRI COLLEGHI, TUTTI INSEGNANTI DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE, SIAMO STATI CONVOCATI ALL'INIZIO DELLA PRIMAVERA DI QUEST'ANNO, PER UN CORSO DI AGGIORNAMENTO CHE AVEVA COME ARGOMENTO LA PRESENTAZIONE DI UN SISTEMA DI CERTIFICAZIONE DELLE COMPETENZE LINGUISTICHE (CHE IN UNGHERIA È L'ESAME STATALE DI LINGUA STRANIERA), CI SIAMO RITROVATI IN DUECENTO AD ASCOLTARE STATISTICHE E VALUTAZIONI RELATIVE, TRA L'ALTRO, ANCHE AGLI ARGOMENTI DI CUI SI DISCUTE DURANTE UN ESAME DI LINGUA CHE ABBA LO SCOPO DI MISURARE LA COMPETENZA DEI GIOVANI UNGHERESI NELLA CONOSCENZA DELL'INGLESE, DEL TEDESCO, DELL'ITALIANO O DI QUALCHE ALTRA LINGUA STRANIERA: come prevedevamo, i due argomenti di cui si parla poco (e di cui si auspica una più ampia trattazione in sede di esame) sono, brutalmente, le droghe e l'informatica. Il relatore ha poi precisato che il cimento con il linguaggio dell'informatica è ancora da ponderare, visto che tutti parlano di calcolatori, Internet, modem e siti WEB, ma forse non tutti hanno dal vivo sperimentato l'uso del computer nelle sue novità più scottanti. Un pensiero malizioso mi si è insinuato nella mente: dobbiamo dunque immaginare che le droghe costituiscano ormai un argomento sperimentato non solo teoricamente dagli esaminandi magiari? Proseguendo sul filo dei miei irrispettosi pensieri, mi sono ricordato come molti dei miei studenti, quando si rivolgono a me per chiedermi un argomento per la tesi di laurea e non si sentono ferrati in storia della letteratura, principiano così: – Si può scrivere una tesi su un tema di attualità, che so, sulla mafia? Al che io mi ritraggo spaventato ed inizio a spiegare che la mafia non è un fenomeno di folklore, oppure un succulento spunto letterario (da cui nascerà un sicuro successo cinematografico) ma un serissimo e gravissimo problema che attanagliava ed attanaglia non solo l'Italia, ma il mondo intero in una rete inestricabile di incompatibilità e

connessioni tra i due mondi (e modi) possibili della convivenza umana, il lecito e l'illecito. Dopo una dissuasiva (nelle intenzioni) e breve introduzione al problema, mi affretto a consigliare la lettura de *Il giorno della civetta* o *A ciascuno il suo*, dopodiché mi rassegno a proporre un altro argomento per la tesi di laurea dell'incauto interlocutore.

Non possiamo negare che proprio l'opera di Sciascia, adeguatamente giustapposta alle meravigliose pagine del *Gattopardo* che fanno presentire tanto della storia moderna della Sicilia e dell'Italia unita, abbia parlato per la prima volta apertamente e convincentemente di quei meccanismi di mimetismo della mafia contemporanea, con i quali essa abilmente tenta di nascondersi, di eludere la pubblicità, spesso



Andrea Camilleri

mandando in giro per il mondo un'immagine di sé ammantata di valori che parlano di utopiche società fondate sulla fratellanza e sulla cavalleria: esempio principe era ed è proprio la pellicola *Il Padrino*, che grazie ai semplificati schemi del cinema americano moderno ci ha servito l'indimenticabile eppure tragicamente irrealista figura del vecchio padrino leale alle regole della *famiglia* e per nulla desideroso di mischiarsi in traffici sporchi (la droga, naturalmente!), qualche anno più tardi parodizzato dall'altrettanto indimenticabile Paolo Bonacelli che, in *Johnny Stecchino*, raccontava all'ignaro Benigni dei grandi problemi della Sicilia e di Palermo in particolare: il traffico e la siccità!

Proprio questa mania e maniera di proporre la mafia come un fenomeno ai limiti dell'innocuo, se non dell'eroico, limitato alla nostalgica rievocazione di una Sicilia tutta istinto e cuore, aveva fatto scrivere a Sciascia le storie del Capitano Bellodi e del Professor Laurana (1961-1966), che hanno in comune numerosi elementi, ma soprattutto uno: l'esclusione a priori del *cherchez la femme*, come negazione dell'adesione ortodossa al genere poliziesco ed insieme come mobilitazione di un elemento che in ambedue i romanzi viene smascherato ma rimane impunito, la *mafia*. Non dobbiamo stupirci che le trame sciasciane, a differenza della più elementare concezione del romanzo popolare o di quello giallo-poliziesco, finiscano come spesso finiscono davvero le storie di criminali di cui non conosceremo mai i colpevoli: mentre la vena poliziesca angloamericana ci propina a tutto spiano investigatori, tenentocolombi e superpoliziotti sempre in grado di giungere, infallibilmente, al vero colpevole (a differenza, devo supporre e verificare, di quanto avviene, almeno statisticamente, nella realtà), l'ispirazione del grande inquisitore siciliano si fissa su storie che fomentano piuttosto la sfiducia nella soluzione rapida

ed efficace, come nella conclusione della *Civetta*, che è genialmente laconica ed eloquentissima:

- *E gli uomini: sono molto gelosi gli uomini?*
- *In un certo modo – disse Bellodi.*
- *E la mafia: cos'è questa mafia di cui parlano sempre i giornali?*
- *Già, cos'è la mafia? – incalzò Brescianelli.*
- *È molto complicata da spiegare – disse Bellodi – è... incredibile, ecco.*

(Sciascia 1993: 127)

Cinque frasi, in tutto due domande e due risposte che ci offrono il quadro di un grande equivoco storico: la gelosia degli uomini, da un lato, dall'altro la mafia, che a Parma, la città di Bellodi, nessuno sa di preciso cosa sia, anche se ne parlano i giornali, ma si sa, i giornali ne dicono tante:

Il sottosegretario riprese a parlare. Disse che sui fatti di S., cui gli onorevoli interroganti si riferivano, il governo non aveva niente da dire, essendo in corso l'inchiesta giudiziaria; riteneva comunque, il governo, quei fatti scaturissero da comune delinquenza, respingendone l'interpretazione che ne davano gli onorevoli interroganti; e fieramente sdegnosamente respingeva, il governo, l'insinuazione, che le sinistre venivano facendo sui loro giornali, che membri del Parlamento, o addirittura del governo, avessero il sia pur minimo rapporto con elementi della cosiddetta mafia: la quale, ad opinione del governo, non esisteva se non nella fantasia dei socialcomunisti.

(Sciascia 1993: 120)

Minimizzare, questo è il motto di chi sta *dalla parte del torto* nei romanzi di Sciascia, minimizzare e trovare quel benedetto capro espiatorio, o *pezza a colore* come si dice nel Sud continentale, che permetta di mettere tutto a posto senza tirare in ballo la mafia, che non esiste neanche: allo stesso modo in *A ciascuno il suo*, la morte del farmacista Manno, abbinata con (e provocata da) quella della vera vittima, il dottor Roscio, viene addebitata ad affari di donne, come poi anche la scomparsa dell'improvvisato detective Professor Laurana verrà chiosata e sbrigativamente archiviata nell'ordine dell'avventura galante:

– Il problema – disse il barone – è questo: aveva un appuntamento qui, aspetta due ore, la donna non viene, lascia il caffè dicendo che va alla stazione, scompare; oppure: sta qui finché si fa l'ora dell'appuntamento, ci va, scompare. Se aspettava la donna qui, quando si accorge che è stato uccellato o che la donna non è potuta venire per chi sa quale ragione, scornato o preoccupato che sia, che cosa può fare? I casi sono tre: se ne torna a casa, a macerare nel suo letto la delusione o l'apprensione; va a casa della donna ad esigere una spiegazione, e trova chi gli fa la pelle; va a gettarsi giù dal bastione o sotto un treno. Poiché a casa non è tornato, restano aperte le due altre possibilità. Se stava qui per far passare il tempo e poi andare all'appuntamento, resta invece aperta una delle due possibilità: che nel luogo dell'appuntamento trova un marito, un padre, un fratello che lo fa fuori, e buonanotte.

(Sciascia 1988: 142)

I duelli a difesa dell'onore, ingiustamente relegati nelle pittoresche atmosfere della *Cavalleria Rusticana*, ancora durante gli anni Sessanta ritornavano come protagonisti-ombra di questi due romanzi, come trame alternative a quelle disegnate dai paladini della giustizia e della verità, che altri paladini dotati di dosi più consistenti di buon senso avrebbero sicuramente accettato per archiviare i casi delittuosi; dobbiamo stupirci che simili meccanismi ritornino, oggi, nei racconti del vero caso letterario di questi ultimi anni? Sto parlando di Andrea Camilleri, che dopo aver pubblicato nel 1978 un romanzo, *Il Corso delle cose*, pressoché coevo ai due sciasciani finora citati (viene scritto tra il 1967 ed il 1968) ma rimasto ignoto al pubblico per un ventennio, ha iniziato negli ultimi cinque-sei anni un vero e proprio bombardamento di romanzi e racconti, seguendo due filoni tipicamente sciasciani (e pubblicando presso *Sellerio*, guarda la combinazione!), quello poliziesco e quello del romanzo di ambientazione storica (e siciliana). L'ispirazione è palese: d'altronde più volte, nel corso di interviste e di confessioni editoriali, Camilleri ha ammesso di dovere molto all'illustre conterraneo, di aver letto e di leggere appassionatamente le sue opere (non è il solo!). Non voglio scomodare teorie ipertestuali, né indagare sulla possibilità di un architetto siciliano che ci spieghi le abilità narrative degli isolani: la vera novità della narrativa di Camilleri, come ha spiegato anche Bruno Porcelli nei suoi *Due capitoli per Andrea Camilleri*, sta nell'aver trovato la chiave per risolvere il problema di *elocutio* che in un primo momento ostacolava la scrittura del romanzo, cioè nell'aver messo per iscritto quel lessico familiare, quel misto di dialetto e di italiano, che permette al testo di scorrere senza intoppi in un italiano artificiale, che Camilleri stesso aveva ripudiato per la scrittura creativa, ritenendolo piuttosto adatto per le cartoline d'auguri o per le domande in carta bollata (si veda la postfazione a *Il corso delle cose*, Camilleri 1998:141-145).

La contaminazione, poi, ha continuato a fruttificare, creando un vero e proprio idioletto camilleriano utilizzato per i racconti che hanno come protagonista il Commissario Montalbano, eroe *abbastanza infallibile* della lunga saga che il facondo autore siciliano sta portando avanti con una serie di fortunati volumi: si alternano raccolte di racconti brevi (*Un mese con Montalbano*, *Gli arancini di Montalbano*) a romanzi brevi (*Il ladro di merendine*, *La voce del violino*, *La forma dell'acqua*, *Il cane di terracotta*, l'ultimo *La gita a Tindari*) nella piccola serie che *Sellerio* ha lanciato (ma il nostro non disdegna un editore maggiore, poiché ha due titoli presso *Mondadori*). Utilizzando l'analisi che Paolo Sessa ci consegna nel suo articolo sul contratto tra autore e



Il commissario Montalbano
(Luca Zingaretti)
e Andrea Camilleri

lettore del poliziesco apparso sul sesto numero di *Nuova Corvina* (Sessa: 18–19), devo dire che ormai la serie del Commissario Montalbano è partita, ed i lettori si aspettano che vengano mantenute delle promesse non tanto, però, legate alle esigenze standard dei lettori di romanzi gialli, quanto piuttosto all'universo di valori stilistici e di contenuto che Camilleri ha introdotto, all'insaputa dei suoi lettori di quest'ultimo lustro, con il primo *Il corso delle cose*, che se vogliamo significa anche rilanciare, indirettamente, l'impegno di Sciascia nella letteratura che parla della Sicilia.

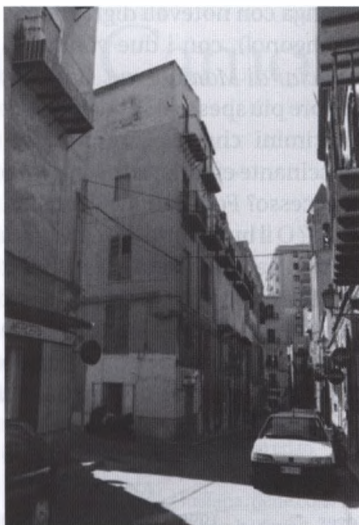
Montalbano è fondamentalmente un perdente, non è capace di far carriera, odia le scartoffie dell'ufficio, ma è anche tutto il contrario di un agile seguigio tutto muscoli ed azione: in realtà, gran parte del suo fiuto è speso alla ricerca di buoni ristoranti modesti e preservatori della cucina semplice, e soprattutto lo vediamo assai di rado solo in azione, perché ama far trotolare i suoi sottoposti, consultarsi con gli esperti della scientifica che prende solitamente a pesci in faccia, collaborare con il quinto potere, impersonato dal giornalista suo amico che lavora per la piccola emittente locale. Insomma, un classico antieroe armato di una grande umanità e, soprattutto, amante delle buone letture, di quella aurea mediocrità che lo rende, in fondo, uno di noi. Oltre le sue caratteristiche di *uomo comune al servizio della legge*, Montalbano è uno che ci vede chiaro per quanto riguarda quello che succede in Sicilia, come era accaduto per il suo predecessore-antenato, il maresciallo Corbo, che pure si muoveva eludendo gli atteggiamenti eroici ma tentando di salvare il salvabile, cioè qualche vita umana: alla fine della vicenda, però, ci troveremo di fronte allo stesso arzigogolio che il barone catanese aveva esposto a proposito della scomparsa di Laurana in *A ciascuno il suo*:

- *Due amici che, rispetto parlando, erano culo e camicia!*
- *E lei se ne meraviglia?*
- *Non me ne devo meravigliare?*
- *Quando c'è una fimmina di mezzo?*
- *Perché lei pensa?...*
- *Lo penso? Vogliamo babbare? Come due e due fanno quattro. Garantito.*
- *Però, di questa fimmina, non se n'è mai saputo niente...*
- *E dovevano venirlo a dire a lei? L'uomo che gli piace il pelo sempre muto di lingua è.*
- *Ma come fa a esserne così sicuro?*
- *Mi perdoni, avvocato, non...*
- *Si ricorda la poesia di Martoglio? Mi pare che fa così: «Viditi quanto po' un pilo di fimmina! Per discorpanza della bella Angelica»...*
- *«Due paladini che son due pilieri, son diventati due nemici ferì». Me la ricordo, ma non vedo come...*
- *Mi scusi, ma secondo lei come si spiega il fatto che Masino ha ammazzato Vito e gli stava facendo mangiare la pistola, o quello che è, quando il carabiniere gli ha sparato? E come si spiega che per mettergliela dentro la bocca gli ha rotto le mascelle e scassato tutti i denti di davanti? Si spiega, egregio amico, con l'odio e tanto odio, fra due ch'erano amici, si spiega solo con la fimmina di mezzo.*
- *Certo che messa così la cosa...*
- *E come la vuole mettere? Glielo dissi, mi pare, l'altro giorno. Qua, da noi, si muore solo di corna.*

(Camilleri 1998: 137–138)

Anche la storia de *Il ladro di merendine*, che ha il compito di introdurre questo interessante e problematico filo conduttore tra Montalbano e la sua nuova realtà familiare, il *picciliddro* François, ci vuole dimostrare come storie *con la fimmina di mezzo* siano poi ben collegate a questioni che riguardano, per esempio, il terrorismo internazionale, e che anche i servizi segreti hanno tutto l'interesse a far apparire la cosa illuminata dalla luce del delitto passionale. Quello che colpisce, oltre la già citata innovazione linguistica, è la varietà di temi scatenanti che infine sembra condurci sempre alla convinzione che molto più in alto si nascondono le cause dei delitti, di quanto una superficiale osservazione possa suggerirci.

I meccanismi che animano le trame di Camilleri si riconducono infatti a quella prevedibile imprevedibilità che deve lasciare al solerte investigatore l'ultima parola, anche nel momento della sconfitta: un delitto apparentemente spiegabile, che subito viene inficiato nella sua esplicabilità dal ragionamento per cui tutto quanto appare semplice è in realtà molto più complesso, e viceversa: chi ordina, chi esegue un delitto, o in ultima analisi chi utilizza la morte di qualcuno per i propri fini (come avviene ne *La forma dell'acqua*) sente istintivamente di doversi coprire le spalle inscenando una copertura evenemenziale che deve avere una sua logica ferrea (appunto, il delitto passionale è lo schema più saccheggiato), in tal modo costruendo quei passaggi che il lettore scoprirà a ritroso grazie all'acume del commissario, mentre gli eventi che parallelamente si svolgeranno non faranno che



La casa di Camilleri a Vigata

confermare, nonostante l'incredulità di giudici, pretori, ministri e politici, la tesi che conosceremo, nella sua interezza, solo alla fine della narrazione, lucida e spietata nella sua congruenza con ogni particolare della vicenda. I tempi, naturalmente, sono aristotelicamente brevi, in stridente contrasto con la realtà di istruttorie e processi che durano da decenni e che sovente cadono in prescrizione per decorrenza dei termini, così come ci viene spiegato ancora una volta, se i testi di Sciascia non fossero stati sufficienti, che poche sono le battaglie vinte dalla legge nella grande guerra contro la mafia: pure, appare un barlume di speranza, o quanto meno la parola, l'esempio vogliono caricarsi di impegno civile.

Perché questo compito di svegliare le menti viene affidato proprio a questo genere? Come afferma Alain-Michel Boyer nel suo agile articolo sul romanzo poliziesco in Europa, il romanzo poliziesco, dopo essere stato ignorato o misconosciuto dalla critica letteraria, sembra stia ricoprendo una funzione sociale sempre più importante, poiché la forma più cinematografica che letteraria di questo genere pare ricoprire il ruolo che fu di grandi generi del passato: viene citata per questo la tesi di W.H. Auden che vede nel romanzo poliziesco un successore della tragedia, soprattutto per l'ele-

mento comune per cui i personaggi non vengono trasformati dai loro atti, nonostante venga comunque assicurata una forma di catarsi nel momento in cui la responsabilità dell'errore, del delitto, viene attribuita ad un solo individuo (nei casi di Sciascia prima e di Camilleri poi, questo individuo è consorzio di individui, è la mafia stessa, personaggio, movente ed esecutore insieme del delitto), e che si impone come strumento di analisi, come linguaggio che ci permette di entrare in comunicazione con il reale, di indagarne le ragioni ed i motivi (Boyer:545).

Mentre negli appassionanti racconti lunghi della serie montalbanaiana si ripete la ricerca dell'intreccio tra mafia e traffico di droga, mafia e politica, seppure questo avvenga con notevoli digressioni sul territorio dei delitti passionali (che ogni tanto avvengono!), con i due volumi di racconti brevi, *Un mese con Montalbano* e *Gli arancini di Montalbano*, Camilleri ha voluto capovolgere la prospettiva, mettere sempre più spesso il suo investigatore sulla pista di delitti passionali o quantomeno di crimini che, se compiuti in forza di un mandante differente (la sempre affascinante eredità, ad esempio) sono connessi a filo doppio ad una *fimmina*: cosa è successo? Forse anche Camilleri si è convinto che in Sicilia si muore soltanto di corna? O il buon fiuto del commissario ha iniziato a confondere la realtà con le storie dei due paladini (uno era appunto Rinaldo di Montalbano) ed a cercare ovunque una bella Angelica? È probabile che la giusta ragione stia nel mezzo, cioè nella convinzione che, se da un lato non è corretto adoperare sempre il metodo del *cherchez la femme*, d'altro canto bisogna separare questa condizione dalla obiettività dei fatti: in Sicilia, sembra sostenere Montalbano, ogni tanto si muore anche di corna.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|-----------|------|--|
| Boyer | 1998 | Alain-Michel Boyer, <i>Le roman policier en Europe</i> In: Béatrice Didier (a cura di), <i>Précis de littérature européenne</i> , Parigi |
| Camilleri | 1998 | Andrea Camilleri, <i>Il corso delle cose</i> , Palermo |
| Camilleri | 1999 | Andrea Camilleri, <i>Gli arancini di Montalbano</i> , Milano |
| Camilleri | 1999 | Andrea Camilleri, <i>Il ladro di merendine</i> , Palermo |
| Camilleri | 1999 | Andrea Camilleri, <i>La forma dell'acqua</i> , Palermo |
| Camilleri | 1999 | Andrea Camilleri, <i>Un mese con Montalbano</i> , Milano |
| Camilleri | 2000 | Andrea Camilleri, <i>La gita a Tindari</i> , Palermo |
| Porcelli | 1999 | Bruno Porcelli, <i>Due capitoli per Andrea Camilleri</i> , In: <i>Italianistica</i> , anno XXVIII n.2, Pisa-Roma |
| Sciascia | 1988 | Leonardo Sciascia, <i>A ciascuno il suo</i> , Milano |
| Sciascia | 1993 | Leonardo Sciascia, <i>Il giorno della civetta</i> , Milano |
| Sessa | 1999 | Paolo Sessa, <i>Il contratto di lettura delle collane poliziesche</i> In: <i>Nuova Corvina</i> /12.99, Budapest |

I LETTORI UNGHERESI HANNO AVUTO LA POSSIBILITÀ DI LEGGERE BEN TRE ROMANZI DI FERDINANDO CAMON, MANCA PERÒ UN'AMPIA LETTURA CRITICA DI QUESTO AUTORE NON SOLO IN UNGHERIA, MA ANCHE IN ITALIA.

Tempo di erigere altari: un romanzo di Ferdinando Camon

KLÁRA JONÁS

CON IL NUOVO SECOLO – IN CUI CAMON È NATO – IN ITALIA IL CAMBIAMENTO SOCIALE VIENE ALLA LUCE IN UN MOMENTO DI CRISI INTELLETTUALE: IL PAESE È PIENO DI INCERTEZZE E DI DIFFIDENTI ESITAZIONI. ANCHE DOPO LA SECONDA GUERRA MONDIALE, LA LETTERATURA E LA CULTURA ITALIANA RINASCONO DA UN «COMBATTIMENTO SANGUINOSO»: L'ATTENZIONE DEGLI SCRITTORI SI RIVOLGE ORA ALLA VITA E ALLA MENTALITÀ DEL POPOLO, DELLA gente semplice. Nei primi decenni che seguono la Liberazione, la vita intellettuale rifiorisce dappertutto: quell'epoca di esitazione, di ansietà, amarezza e tetra solitudine sembra svanire senza lasciare traccia.

Non seguono però anni di idillio, ma piuttosto un periodo segnato dal desiderio di un lavoro ragionevole in cui parole come umanità, onore, libertà recuperino finalmente il loro senso originario: la creazione artistica si innalza alla dignità dell'atto collettivo. Gli scrittori non vogliono più soffrire ma creare una cultura che li difenda dalla sofferenza¹.

Questi concetti sono i motivi fondamentali per Camon ed i protagonisti delle sue opere. A partire dalla fine degli anni sessanta vengono pubblicate opere in prosa che «professano il mito della felicità» semplice, familiare, fino alla mitizzazione dell'innocenza della campagna. Nella sfera del momento editoriale, dell'avvicinamento al lettore, la letteratura ritorna sotto il suo aspetto di lettura, segnando un allontanamento

Laureata in Letteratura Ungherese ed in Lingua e Letteratura Italiana, tiene corsi di lingua italiana e seminari di storia della letteratura italiana del Novecento presso la Scuola di Studi Superiori Dániel Berzsenyi di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Novecento e dei linguaggi specifici dell'italiano giuridico e commerciale.

notevole dalla letteratura sperimentale. Al centro dell'indagine letteraria sono i problemi «dell'io»: la caratteristica della letteratura italiana del periodo sarà una intimità nuova, quasi un ritirarsi in una dimensione privata².

Interpretare Camon è un compito non facile: capita sovente che egli metta insieme l'intento didascalico con una profondità religiosa e messianica, cui offre spesso delle soluzioni che non si addicono totalmente allo spirito della materia.

Il terzo romanzo di Camon conduce il lettore in un mondo bizzarro. Quest'opera somiglia ai primi due romanzi dell'autore, «La vita eterna» ed «Il quinto stato» nell'ambientazione: le vicende dei protagonisti si alternano, anche qui, lontano dalla città, in un paesino fuggito alla periferia della storia.

Camon descrive il destino contadino con autenticità artistica a volte in modo naturalistico: come la madre recupera la moneta che il bambino ha ingoiato, oppure il modo antico di lavare i piatti con la sabbia; come prepara i cibi, e così via.

Lo stile della narrazione ha una vena patetica e nello stesso tempo gioviale: lo scrittore stesso enumera le storie quasi con una passione tipica della pubertà: in esse l'umore sano degli abitanti del paese, pur con la tragedia di ogni giorno, rende supportabile la vita.

L'atteggiamento narrativo si conforma alla confessione. Anche l'obiettività, celata dietro l'ironia silenziosa, è graziosamente simpatica. L'ironia conduce la forma narrativa verso un lirismo, che è anche il tono fondamentale dell'opera.

In quest'ambiente la gente vive in armonia totale con la natura:

Mi sedetti sull'erba, sull'orlo della strada. Proprio in quel momento passava un gregge di pecore. L'angoscia che avevo dentro si sciolse guardando quegli animali dal viso umano, che transitavano alzando e abbassando la testa come per dire di sì ad ogni metro della vita(...) Il cane pastore trotò indietro, lo strinse delicatamente per la lana, senza fargli male, e lo trascinò in avanti, fino all'altezza del gruppo, depositandolo proprio di fronte a me (...) Non sentivo cosa gli dicevo. Forse qualcosa come: «sii buono, fratello animale.»³

La storia viene interrotta spesso dal narratore che aggiunge il suo punto di vista:

«È come se da molte generazioni si vivesse tra uomini, animali, terra, mancavano le cose. Adesso è tutto il contrario: uomini e animali sono diventati cose, la terra è sepolta sotto.»⁴

La riflessione che segue è ancora più dinamica, più tesa, già quasi comprensibile come un atto di protesta:

«Noi italiani facevamo la guerra al mondo, perciò non avevamo da mangiare. Non bisognava fare quella guerra, a tutti i costi.»⁵

Nel romanzo, indubbiamente Camon inserisce degli inserti di riflessione storica per la profonda intensità della sua scrittura; conglobando l'agitazione pura della narrativa nelle sue frasi finali, «dure» e concise. Non solamente egli afferma il rifiuto e la ribellione, ma anche il dolore e il suo senso della comunità. Riprendere una coscienza della società fuori della storia significa la rivelazione di una storia misteriosa della tristezza e della santità. La lentezza del tempo che vi si trova penetra nella fantasia dello scrittore come una luce tetra.

[TEMPO DI ERIGERE ALTARI: UN ROMANZO DI FERDINANDO CAMON]

FERDINANDO CAMON

**UN ALTARE
PER LA MADRE**

GARZANTI



NC
6.2000

185

Si offrono a noi i confini di «un mondo declassato»: sul margine siede lo scrittore impersonato dal giovane che guarda la desolazione autunnale di questa miserrima campagna. Sono questi i simboli della sventura, le radici aspre della speranza⁶.

L'infanzia del narratore passa in questo paesino finito alla periferia della storia. Il tempo di ogni giorno sembra perciò all'eroe della narrazione non portare nessun cambiamento essenziale nella vita dell'individuo.

Dentro di lui domina un tempo ciclico fatto di ripetizioni di eventi, non il tempo che rinnova tutto continuamente. Quest'ambiente riflette un'invariabilità che la morte della madre spezza: la morte irreversibile significa la fine di qualcosa di preciso della vita, come nel caso della madre, che per la famiglia esprimeva il mondo:

«Anche a nostra madre avevamo pensato come a qualcosa di immortale; almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile.»⁷

Qualcosa che fino ad un certo momento esiste, scompare improvvisamente: da ciò deriva l'esigenza continua di riprodurre in qualche modo la persona che ci manca. Grazie a questa nuova comprensione del mondo dovuta alla morte della madre, i ragazzi escono dai limiti del tempo ciclico: il cambiamento che si svolge dentro di loro diventa nello stesso tempo anche esteriore.

Al centro dell'attenzione dei personaggi è ora la ricerca della foto della madre che assomigli di più alla compianta. Della foto ideale si ricordano i due fratelli: vogliono far fare degli ingrandimenti, ma nessuna delle foto ritrovate assomiglia alla madre. Ognuna ha qualche piccolo difetto, per ciò non può essere una vera copia del soggetto reale. In una foto:

*«si vedeva il sorriso della bocca, ma gli occhi erano oscurati da un'ombra» (...)
«...di mia madre non si vedeva altro che il sorriso: come di un puro spirito. Gli occhi s'intuivano i capelli sfumavano, grigi, nell'aria.»⁸*

I ragazzi adesso se ne accorgono con spavento:

«Che strano, non avevamo neanche una foto della madre.»⁹

Quel volto, che ricordano in ogni particolare, in ogni ruga, in ogni capello, non può essere testimoniato da niente. Non c'è più.

Di esso non esiste altro che il sorriso della bocca e, in qualche immagine, degli occhi. La fotografia perciò non è più adatta a «restituire» la madre perché non è altro che il momento copiato sul foglio. La foto, dopo aver perduto la persona amata, sarà sempre poca cosa: la si può guardare, benché non risponda, anche se noi possiamo parlare con essa; possiamo toccarla, ma è solo una rappresentazione piana, bidimensionale. La foto è lo smacco «dell'illusione della sostituibilità».

I mezzi per la «riproduzione» della madre sono anche le parole.

«Avremmo avuto difficoltà a dire ai nostri figli come lei era: perché ormai lei era soltanto dentro di noi, ci era impossibile mostrare una figura e dire: Ecco, ora potete vedere.»⁹

Della madre non resta che un ricordo, ma il ricordo è personale, e quando lo si voglia comunicare ad un altro, non è più un ricordo, è diventato una parola, quasi niente. Nella citazione in se stessa, per quanto siano autentiche le parole, solo la mancanza è sostituibile. La memoria, per mezzo della parola, può rendere presente

solo la mancanza dalla madre. Benché la foto ci sia, le parole anche ci siano, non siamo davanti che a degli strumenti morti. Dentro di essi rimane solo un risultato e non una vita. Invece nella costruzione dell'altare si può ripercorrere la vita stessa. Può significare il ricordo anche una bambina nata lo stesso giorno che è morta la madre ed a cui i frati missionari vogliono dare lo stesso nome. Il narratore lo pronuncia subito: «Elena». La risposta, dall'altra parte del cavo è la seguente:

*«Helene, ma sì, è un bellissimo nome. Lo daremo a una negretta nata in quel giorno. Da grande sarà certamente contenta.»*¹⁰

È nato dunque in qualche parte del mondo il corpicino di una donna di colore che può esser chiamato Helene ed avere qualche rapporto con la madre: è nato nel momento in cui un'altra vita è terminata. L'identità del nome accentua la continuità dell'esistenza, mentre la differenza che esiste tra coloro che lo portano accentua il cambiamento che pur resta nella continuità. La morte della madre e l'identità del nome con quello del neonato, non è semplicemente una ripetizione, ma una ripetizione in un genere nuovo.

I protagonisti provano a ricostruire la figura della madre anche con la costruzione del monumento. In quel posto dove la madre ha salvato la vita allo straniero, una volta ci doveva esser una costruzione pubblica, che con il passar del tempo è diventata una rovina. Adesso il padre, scoprendo le fondamenta del piccolo edificio, lo vuole ricostruire. Questo posto ha un significato allegorico. Lì, dove una vita è stata salvata una volta, adesso nasce una vita nuova, la vita della persona che aveva dato rifugio allo straniero. Il padre comincia a lavorare da solo, ma dopo lo aiuta tutta la famiglia, persino lo straniero, finché non arriva l'aiuto anche dalle altre famiglie:

*«Questo è un monumento che facciamo noi, per uno di noi, perché ha fatto qualcosa che noi consideriamo giusto.»*¹¹

Nel lavoro sono delle ragioni personali a guidare tutti: il padre lo costruisce per amore, un amore fatto di innumerevoli istanti che non potrà mai raccontare, e che perciò riunisce tutti insieme in queste pietre. Lo straniero collabora per sdebitarsi. I quattro figli lavorano perché in questo modo «ricostruiscono» la loro madre.

Ma neanche questa può essere una soluzione giusta: è evidente che il narratore racconta il processo della costruzione del monumento in un capitolo breve, dandoci la prova dell'incapacità di questa azione di essere una soluzione. Il monumento non può essere facilmente una materializzazione di sentimenti privati; può essere soltanto il rafforzamento della moralità approvata da una comunità.

Di lì a due settimane ci sarà la processione per le campagne: avere un altare vicino è un vantaggio per chi sta male.

Ma la gente che ha bisogno del conforto religioso, deve andare lontano, perché non c'è nessun altare nelle vicinanze.

Questa impostazione del problema dà il via agli avvenimenti:

*«Il padre dice che si poteva costruire un altare dentro il monumento, ma bisognava averci pensato prima, adesso non si fa più in tempo. Questo pensiero lo tormenta, gli sembra di avere una colpa»*¹².

Egli ha dunque un motivo, ed anche uno scopo per innalzare un altare. Tra i diversi altari questo sarebbe il più giusto, e sarebbe anche di buon augurio: dove

uno ha riavuto la vita, gli altri potrebbero riavere la salute. Qui comincia dunque la vera costruzione dell'altare.

L'altare è sempre un simbolo di sacrificio, del momento in cui ci si assume il proprio destino, si diventa autori della propria vita.

Ma anche la ricordanza si inserisce nella costruzione dell'altare: ridestando nella mente gli eventi della vita della madre, nei pensieri dei protagonisti appare la sua figura; mediante le parole, con la rievocazione delle sue azioni, ella si incarna «metaforicamente» davanti ad essi.

Il ricordo è un metodo di «riproduzione» che rende sempre presenti tutti i dettagli enumerati ed analizzati: immagini e ricordi si propongono durante la ricerca delle foto, la costruzione del monumento, la nascita della ragazzina durante la costruzione dell'altare, poiché il ricordo ne fa parte come fosse una «pietra da costruzione».

Naturalmente anche il narratore innalza un altare a se stesso, che racconta tutti gli avvenimenti, ed anche allo scrittore stesso – se essi non sono la stessa persona – che scrive tutta la storia. Il fatto che il romanzo medesimo sia un altare è motivato dallo scrittore: «Questo sarà un libro breve, perché in fondo non è che un'epigrafe»¹³.

Bisogna dire che l'altare non è soltanto un ricordo, ma è uguale alla presenza della madre. Dopo averlo ultimato, esso sarà sempre e per sempre con i protagonisti del romanzo. Così, essi innalzano un ricordo anche fisico, materiale di fronte all'incredulità della parola.

Il padre intraprende questo grande lavoro.

Io – dice il narratore – non riesco, col mio nuovo mondo di città, a costruire e a mantenere per sempre l'immagine del suo volto, qualcosa da contemplare. Nel suo vecchio mondo di terra, mio padre e mio fratello credo che patiscano per lo stesso scopo. Loro forse qualcosa lo possono inventare. Il loro mondo ha creato tutto, il mio non ha fantasia, non è fatto per superare la morte perché non è fatto per conservare la vita, perché non è fatto per i bisogni dell'uomo. Che non hanno fine¹⁴.

Nella citazione si fronteggiano il loro mondo e il mio mondo: la vita di campagna e la vita di città; diversi modi di pensare e diversi costumi. Il narratore non è capace di creare un altare, perché si è allontanato troppo da quella vita, benché non si definisca uomo, egli rappresenta un territorio intermedio: è nato in campagna, ma si è recato in città, dove sente la nostalgia per il luogo natale ma ormai non può più vivere lì e riassimilarsi.

L'altare deve essere creato da qualcuno più vicino alla compianta, che sappia tutto di lei, che la conosca bene, perché ne deve conoscere l'essenza: per questo il padre è il più adatto.

L'altro problema importante è il gesto artistico, vissuto come problema sicuramente anche dal padre: come dare una forma ad un sentimento santo? Che mezzi usare, quale materia? Le risposte a queste domande hanno un significato allegorico e simbolico.

Il principio del gesto artistico è il bello. Formare il bello significa formare Helena (ovvero «la bella») la madre.

I mezzi per creare l'altare non sono celesti, ma terreni: martello, blocco di base, maglio, ecc. Ma non è casuale neanche la scelta del materiale: si prepara il piedistallo dell'altare in rame, metallo che simboleggia la durata e il peso della memoria. Invece l'altare stesso viene tagliato dal legno, nulla di più adatto a rievocare un corpo morto e vivente insieme: la materia è viva, il legno rappresenta, per così dire, «il legno della vita».

Anche le decorazioni hanno un significato allegorico. Spighe di frumento coprono la parte sinistra del piedistallo dell'altare, ed ogni spiga è del tipo «a baffo», caratteristico delle coltivazioni del villaggio. In altri paesi piantano il frumento «Imperatore», ma questo non va bene, perché

«fa più grani e più grossi, ma non si sono accorti che ha una spiga pesante su un gambo debole, e quando il vento s'infiltra per le campagne lo stende al suolo a intere coltivazioni. Il frumento stesso, col gambo spezzato, marcisce. Se riesce a raddrizzarsi, produce poco, è uno zoppo che cammina»¹⁵.

È fuor di dubbio che il tipo «a baffo», resistente ma povero di grani simboleggia il contadino povero, invece il frumento «Imperatore», dalla spiga pesante sul gambo debole vuole figurare il ceto nobile: l'incapacità di quest'ultimo di rialzarsi dopo la tempesta, di produrre quel che promette e di continuare normalmente il suo processo vitale, significano una ironica descrizione della instabilità della classe sociale rappresentata dal grano «Imperatore». Sono magnifiche le spighe di frumento che addobbano l'altare, esse significano il nutrimento, la forza vitale, il pane; nella mitologia cristiana simboleggiano la rinascita.

Vicino alla parte destra del piedistallo si trovano degli acini d'uva. L'uva, che la «santa» cui l'altare è dedicato mangiava a mezzogiorno e sera, corrisponde al vino, che nella vita cristiana simboleggia il sangue di Gesù.

La costruzione dell'altare è un processo in cui si svolge anche la rappresentazione della vita della madre. Camon impiega una tipologia epica quando descrive il processo della costruzione dell'altare. Egli non ci descrive l'immagine dell'altare, la sua bellezza e le sue decorazioni; ma la storia del processo grazie al quale l'altare è diventato quello che è.

Gli autori delle epopee si valevano spesso di questa procedura: per indicare l'essenza di una cosa raccontavano la storia della sua creazione. Così dunque la «cosa» si identificava con la sua stessa storia.

Basti pensare all'Iliade, nel brano in cui si racconta della preparazione dello scudo di Achille (Omero: *Iliade*, canto XVIII, vv. 473–509) oppure al Kalevala.

Anche nel romanzo di Camon si può trovare la stessa procedura ad indicare una precisa somiglianza narrativa. Inoltre, questo capitolo (il XVIII), nell'ambito del romanzo che consta di 21 capitoli rappresenta quantitativamente circa un sesto dell'intero romanzo, come ad accettare, anche per mezzo di una maggiore estensione di questa parte, che il processo della costruzione dell'altare è alla base della concezione dell'opera.

La storia del romanzo si fonda sull'azione non intesa in senso tradizionale, ma nel suo delinarsi tra protagonisti e figure secondarie.

Sembra che le figure non abbiano un nome proprio, lo ha solo la madre compianta, che si chiama Elena. Il frate missionario sente il nome come «Helene».

In questo senso esso diventa un nome rivelatore: Elena nella mitologia greca, incarna la donna più bella della terra.

Si può conoscere la figura di Elena, il più delle volte, dalle sue azioni. Soltanto il padre menziona una volta, in un frase, quale fosse il suo aspetto esteriore:

*«ma cussi bella»*¹⁶.

Si capisce come non sia casuale la scelta del nome: il nome e la «natura della cosa» si identificano (NOMINA SUNT OMINA). La sua essenza è la bellezza, anche il nome significa «bella».

Gli altri personaggi del romanzo non hanno un nome proprio, lo scrittore li menziona come: il padre, il fratello, lo straniero, il prete. La condizione di anonimo nel romanzo indica una generalizzazione dell'umanità.

E c'è ancora un'altra figura importante: il narratore. Egli racconta le storie in prima persona, così vediamo tutto dalla sua prospettiva.

È lui a farci sapere, per esempio, che la madre e il padre pensavano e sentivano allo stesso modo. Il fatto di aver salvato la vita ad altri – anche a costo della propria – ha avuto un'influenza su di loro .

Elena ha salvato la vita ad uno straniero: l'ha nascosto e a causa di questo l'hanno deportata. Il padre, durante la guerra, anche non avendo ucciso nessuno, dell'uccisione di un soldato nemico si è sentito colpevole: per espiare la sua colpa ha infuso dell'acqua sporca nel ginocchio che si è infettato e così non gli ha permesso di continuare la guerra.

Per lui, l'atteggiamento emozionale anche verso un animale include una fase di autovalutazione che avvicina il valore della propria vita a quello dell'essere che gli sta di fronte: ciò viene dimostrato in un particolare momento del romanzo, in cui accoglie un gatto malato, trovato per strada, tra le sue braccia, lo porta a casa e lo cura :

*«El jera nt'el fosso, no'l deve morire»*¹⁷ – spiega così il suo agire. A tutto ciò anche il narratore aggiunge le sue considerazioni:

*«Quando gli altri uccidono, bisogna salvare il più possibile. Quando gli altri muoiono, bisogna inventare una forma di immortalità.»*¹⁸.

Con il consenso del prete, le finalità cui si ispira la costruzione dell'altare dal sentimento del singolo uomo diventano base di un comune valore morale.

Elena, per una volta nella sua vita è stata al cinema, dove proiettavano un film intitolato: «Il segno della croce». La trama del film era ispirata ai tempi delle persecuzioni dei cristiani: nel film, un apostolo disegna la croce in un modo strano, come se fosse spezzata:



Questo ad Elena sembra una trovata inutile, perché la croce per lei è il simbolo non solo del sacrificio e della redenzione, ma anche della verità; più precisamente non è un simbolo, ma la verità stessa.

Comporla in un altro modo, dissimile da quello di Cristo, non si può, poiché il sacrificio e la redenzione, la verità, portate nel mondo per mezzo di Cristo, non sono alla portata dell'uomo. Spezzare la croce segna l'annientamento dei cristiani, di qui la protesta di Elena: ella sa che la redenzione è incancellabile, perché per i cristiani l'uomo è già redento.

Questo processo compiuto ed eterno non si può far cessare, è valido per sempre. Così si deve fare di tutto affinché la croce si ricomponga, intera, di nuovo.

Come nell'altare, così anche nel romanzo la presenza della croce indica un'allegoria della ricreazione della croce. Inoltre, la croce ricomposta nel film è una metafora dell'opera letteraria.

Il sogno ha una parte importante nel romanzo, poiché ha un effetto catalizzatore. Nella prima visione, il padre vede perire se stesso:

«...vede i malati passare per la strada, a piccoli gruppi, ogni gruppo con la stessa malattia. Ultimi quelli malati ai piedi. Poi queste persone spariscono sottoterra. Andavano lontano in ricerca di un altare, senza dir niente.»¹⁹

Questa è l'unica possibilità di restare in vita. Comincia a lavorare, pur avendo la febbre e la gamba gonfia. Manca solo una settimana al rito, ed è quasi inimmaginabile che possa terminare l'opera.

Ma la fede gli dà la forza: una fede che può essere irrazionale, «Credo quia absurdum est», ma può essere anche razionale, quando significa una lotta con se stessi per non diventare oggetti delle azioni altrui ma, secondo le proprie possibilità, per avere la capacità di arricchire l'umanità con l'espressione delle proprie forze.

Riprende dunque la sofferenza come l'unica via per liberarsi, e per togliere il carico dalle spalle degli altri. Siamo davanti all'«adozione della croce di Cristo».

Una tale sofferenza è composta. Nello stesso tempo risiede dentro di lui il dolore della creazione, il pensiero tormentoso di non poter finire in tempo la costruzione dell'altare.

Anche la mancanza della moglie causa un dolore, ma quel che ostacola il progetto creativo è piuttosto una sofferenza fisica, che si può superare con la forza dell'animo.

Anche la seconda visione ha un senso simbolico: il padre sogna di andare a caccia e di vedere sulla neve l'impronta lasciata da una lepre. Segue la pedata, ma la strada che affronta è sempre in salita, non si arriva mai. La lepre è introvabile, la gamba del cacciatore ad ogni passo affonda nella neve, così tanto che alla fine gli impedisce di muovere il passo.

Questo sogno indica con certezza il lavoro faticoso, oltre all'angoscia di non finire in tempo.

La terza volta il padre sogna un «uomo con tre piedi», che cerca un suo amico che non vive più in campagna: *«...i buoi cominciano a lamentarsi come se fossero abbandonati...»²⁰*

Non è per caso che il sogno si ripete tre volte – è notevole la simbologia di questo numero e tutte e tre le volte si ripete lo stesso ammonimento: la sua attenzione va verso la caduta, che esprime la paura ancestrale dell'uomo. In questo modo, la costruzione dell'altare è anche un processo psichico che si svolge nel padre, significando così anche una «costruzione interna»: costruzione dell'ego.

L'altare è solo un mezzo per arrivare a se stessi. Dunque, il processo della creazione dell'altare nello stesso tempo diventa un processo di autodeterminazione. Per mezzo di questo egli sarà più vicino non solo a sé, ma anche a Dio.

Ecco il sistema del rapporto composito nascosto nel romanzo: l'arrivo dell'uomo alla definizione di sé è nello stesso tempo il processo della ricerca della madre, della moglie e di Dio. Il romanzo segue il processo cognitivo del padre dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dal «vegetare» al lavoro creativo:

«Fino a quel momento non sapeva bene cosa avesse fatto: cose destinate all'oblio. Adesso faceva un altare. Non c'era possibilità di confronto fra quello che faceva adesso e quello che aveva fatto finora. Non che avesse fatto cose ingiuste. Ma erano cose inconsistenti sul piano della verità.»²¹

Con questo atto, la vita fatta di illusioni fa scintillare la possibilità di una nuova armonia: lo sviluppo dell'individuo per mezzo dell'uomo – come creatura morale – è un'apertura al mondo.

Per il padre esiste ormai solo l'altare, tanto che sente di esser tutt'uno con la creazione originata dalla sua volontà.

«All'inizio gli sembrava di non faticare sul metallo, ma su se stesso...»

«Ebbe una strana sensazione, un tremito: come se non lui costruisse qualcosa, ma qualcosa costruisse lui.»²²

Quindi il processo della costruzione dell'altare si fonde insieme con il cambiamento dello stato d'animo del padre; e così la storia si raddoppia in lui, scorrendo su di un doppio piano.

La complessità dell'azione si delinea su tre piani: sul piano della storia della vita della madre; sul piano del padre, che tutto ricerca, e sul piano del narratore che ripensa tutto il processo.

Questo significa la disgiunzione e l'intreccio continuo del passato e del presente. Il metodo organizzativo del romanzo è il ricordo: i processi della creazione dell'altare e della scrittura del romanzo succedono in un tempo presente – come indicano i verbi al presente, appunto – segnando nello stesso tempo l'eternità dell'altare e la presenza eterna della verità.

Il tempo obiettivo dura solamente alcuni giorni, invece il tempo soggettivo, il tempo del ricordo, abbraccia interi decenni.

La madre è nel passato, perché la ricordano sempre, ma diventa subito presente al momento del compimento dell'altare. Il processo è valido però anche inversamente, come ci suggerirebbe Bergson:

«Il presente dei nostri personaggi, non è altro che la sequenza dei nostri passati»

Ogni capitolo, nel romanzo, si amplia continuamente nel senso che completa i capitoli precedenti: si tenta di colmare il tempo del ricordo, il che significa anche una continua costruzione. La ricordanza continua proviene dall'incompiutezza e, nello stesso tempo, anche dall'infinità del romanzo.

Accanto al presente e al passato, si nasconde sempre il quadro del futuro. La madre, grazie alla costruzione dell'altare, è diventata non solamente attrice del presente, ma eterna.

Per mezzo della creazione, sarà eterno anche l'autore dell'altare, così che anche il padre diventerà immortale.

Lo spazio del romanzo è limitato all'estremo, e puntualizzato: tutto si svolge in campagna, mentre il mondo esteriore, la città – residenza del narratore – vi figura

solo due volte. Un quadro storico concreto non esiste ma esistono alcuni elementi che figurano come evidenziatori negativi dello spazio e del tempo:

*«Una volta mio padre trovò un pezzo di giornale con due figure, un uomo e una donna: doveva esser il duce al momento della fucilazione, insieme con la Claretta Petacci».*²³

Nell'opera ad ogni passo si nascondono riflessioni sulla morte e sulla vita. L'allontanamento della madre provoca questi pensieri nel padre e nel narratore: *«Il nostro mondo non aveva nulla a che fare col resto del mondo. Funzionava per conto suo, ed era immortale. Anche a nostra madre avevamo sempre pensato come qualcosa d'immortale, almeno quanto il mondo: perché quando noi nascevamo, lei faceva parte del mondo, il mondo senza di lei non era immaginabile. Ora la madre era morta, ma questo non era possibile.»*²⁴

Qui si apre la riflessione di un bambino. È lo stato ingenuo in cui l'uomo ancora non sa rendersi conto della morte. Il narratore, diventando adulto, si pone la domanda: *«Perché loro sì, e mia madre no? Passeggiando col cane si vive di più, a casa varranno le domestiche che muoiono ogni giorno un poco per loro, qualcuno deve sempre morire.»*²⁵

Le riflessioni in connessione con il passare della vita si compiono nel padre e diventano veri pensieri filosofici, ma possiamo leggere tutto attraverso l'interpretazione del narratore.

Il padre, all'inizio dell'opera, ancora non sa che cosa sia la morte: è per lui come un mistero, e tutto ciò che è misterioso egli lo considera come un «nemico».

Qualcosa s'illumina pian piano dentro di lui, finché non capisce che la morte non è altro che una parte della vita: risolvendo così il mistero, cessa la paura. Arriva così dall'inconsapevolezza alla consapevolezza, dall'angoscia della morte alla gioia della vita eterna. Schopenhauer si è così espresso a tal proposito:

*«La causa della nascita dell'opera d'arte è l'angoscia della morte».*²⁶

Alla fine del romanzo si è più vicini ad una valenza hegeliana, nel momento in cui la continuità sancisce il collegamento della nascita con la perdizione²⁷. Dalla morte, infine risorge una vita nuova.

Il fatto che l'altare non sia terminato, determina il risultato che solo in parte è stato raggiunto lo scopo del suo creatore; benché il prete lo abbia santificato,

*«l'altare così costruito e inaugurato rimase nel capitello per mesi, e fu completamente inutile.»*²⁸

Questo dimostra come lo scopo non fosse solo la costruzione: la storia non può terminare così. L'altare deve avere una sorte gloriosa, e questo succederà:

*«...ed ecco una mattina capita una piccola schiera di fedeli, inviata a mio padre con la richiesta: se accettava di buona volontà che l'altare da lui costruito diventasse l'altare per la messa. Nessuno ci aveva mai pensato. La cosa era al di sopra delle speranze.»*²⁹

Con questo evento inaspettato la creazione ha ottenuto il suo senso: l'altare che simboleggia la madre viene posto nel tempio. Per questa funzione gloriosa, l'altare deve essere adatto per ricevere la Pietra Sacra. Al centro del ripiano viene scavato un vuoto di forma quadrata. In questo vuoto viene inserita una pietra di

uguali dimensioni, sigillata, contenente poche ossa di un sant'uomo. In questo momento l'altare è veramente come vivente:

«Al momento in cui fu inserita la Pietra Sacra, immaginavo mia madre che si metteva da parte, per far posto al suo nuovo Amico.»³⁰

Il romanzo è così ricomposto come in una cornice, mostrando l'iter della vita della madre dall'inizio fino alla fine. La storia comincia davanti al Tempio, dove le parenti accompagnano la madre per il suo ultimo viaggio, e finisce nel Tempio, dove la compianta ha ripreso la sua vita e di là la madre, diventata altare, comincia a vivere una nuova storia di vita.

1 Szabó Gy., *Századunk olasz irodalmának kistükre és más tanulmányok (Sinossi della letteratura italiana contemporanea ed altri studi)*, Budapest, 1979, pp. 17–18, 85–86

2 Szabolcsi M., *Világirodalom a huszadik században (La letteratura universale del XX secolo)*, Budapest, 1987, p. 218

3 Camon F., *L'altare per la madre*, Milano, 1978, pp. 13–14

4 *Ivi*, p. 78.

5 *Ivi*, p. 51.

6 Cecchi-Sapegno, *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento*. Milano, 1987, t. II, pp. 615–16

7 Camon F., *L'altare, op. cit.*, p. 10

8 *Ivi*, p. 16

9 *Ivi*, p. 18

10 *Ivi*, p. 75

11 *Ivi*, p. 80

12 *Ivi*, p. 84

13 *Ivi*, p. 78

14 *Ivi*, p. 38

15 *Ivi*, p. 89

16 *Ivi*, p. 20

17 *Ivi*, p. 30

18 *Ivi*, p. 67

19 *Ivi*, p. 85

20 *Ivi*, p. 100

21 *Ivi*, p. 104

22 *Ivi*, p. 93

23 *Ivi*, pp. 11–12

24 *Ivi*, p. 10

25 *Ivi*, p. 22

26 Schopenhauer A., *Szerelem, élet, halál (Amore, vita, morte)* Budapest, s.d.

27 Hegel, *Előadások a világtörténet filozófiájáról (Lezioni di filosofia della storia)*, Budapest, 1979, pp. 49–112

28 Camon F., *L'altare op. cit.*, p. 119

29 Camon F., *Ivi*, p. 120

30 Camon F., *Ivi*, p. 121

Jack Frusciante e i suoi doppi: sulla narrativa di Enrico Brizzi

FULVIO SENARDI

QUANDO JACK FRUSCIANTE USCÌ DAL GRUPPO, NEL NON LONTANO 1994, MOLTI EBBERO L'IMPRESSIONE CHE STESSE ACCADENDO QUALCOSA DI NUOVO E DI DECISIVO NELLA LETTERATURA ITALIANA; VI FU CHI PARLÒ DELLA RINASCITA DEL ROMANZO (ANZI, *TOUT-COURT* DELLA NASCITA DEL ROMANZO CONTEMPORANEO IN ITALIA) E CHI SOTTOLINEÒ SBALORDITO LO STRAORDINARIO TALENTO DI UN GIOVANE SCRITTORE CHE CONVOGLIANDO sulla sua pagina diffuse mitologie giovanili (il rock, i libri, le *griffe*), riusciva a mettere d'accordo ironia e romanticismo, critiche alla società costituita e *Ideali* di autenticità. Voci di un coro che ha annoverato, fra i solisti più entusiasti, Guglielmi e Veronesi, nomi non da poco nella schiera di chi si occupa con più acume e continuità della contemporanea produzione narrativa.

Da un giorno all'altro il giovane Brizzi, classe 1974, si ritrova famoso e le Case editrici fanno a gara per averlo; approda da Baldini & Castoldi che a un anno dalla prima edizione ristampano il suo romanzo, e lo lanciano con gran *battage* nei torpidi cieli delle patrie lettere.

Soltanto una riuscita operazione commerciale? Non credo. *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) rappresenta in effetti qualcosina di più che il semplice collaudo pubblico di una voce: la breve stagione d'amore del «vecchio Alex», studente ginnasiale a Bologna, sfiora tutte le sfaccettature del contemporaneo disagio giovanile, e insieme le riconduce (questa mi pare la più profonda

Triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.E.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Università degli Studi di Pécs. Ha svolto attività di ricerca, pubblicando numerosi contributi sul teatro tragico italiano, sulla letteratura *fin-de-siècle*, sulla critica letteraria, sulla letteratura contemporanea. Si occupa anche di problemi di didattica della lingua e della letteratura.



ragione del successo del libro), ad un esito lirico-elegiaco, di sapore decisamente rassicurante. Libro squisitamente «generazionale», che fa pensare, per la sua capacità psicologica e linguistica di registrazione del presente, al lontano e ormai dimenticato *Porci con le ali* che, al crepuscolo dei movimenti di contestazione scaturiti dal crogiolo del '68, intrecciava la vicenda d'amore di Rocco ed Antonia con gli ideali, gli slogan, i fermenti di un universo giovanile in ebollizione. È da quel momento che il mondo dei giovani diventa, anche sul piano del linguaggio, un mondo a parte, ed è da quegli anni che per capirlo abbiamo bisogno, oltre che delle statistiche, di poeti e narratori: nessun

adolescente, per chiarire, esclamerebbe oggi «porca miseria!», se urtato dal motorino di un compagno di scuola, come fa dire De Carlo ad un personaggio del suo *Bildungsroman*, *Due di due* (1989), in una scena ambientata prima della contestazione (e tanto meno «fottuta motoretta!», come certo azzarderebbe qualche *script* per la televisione, scimmiettando il «fuckin'» americano). Bisognerebbe trovare le parole, oggi, rovistando in un calderone di *slang*, cascami dialettali, «parolacce», espressioni rubate al cinema, alla TV, alla musica rock, alla pubblicità. Impossibile crusccheggiare, oggi, se vogliamo far parlare i giovani con sapore di verità. Lo aveva mostrato del resto anche un altro «caso» letterario: il *Boccalone* (1979) di Palandri subito seguito da *Altri libertini* (1980) di Tondelli, una coppia caratterizzata dalla coraggiosa ricerca di lessico, di sintassi, di riconoscibili cifre giovanili, dagli slogan alle invenzioni gergali, dal rock alle esclamazioni dei fumetti. Sull'onda delle tensioni, dell'entusiasmo e della rabbia suscitate dal Movimento del '77, con la sua creatività, anche eccessiva, in politica e nella vita. Creatività scomposta e sovraeccitata, che ha prodotto inconfondibili risultati sul piano del linguaggio, mettendo in circolo slogan ora ruvidi, ora quasi burocratici, ora brutalmente massimalisti, ora sguaiati; effimeri, certo, come sempre ciò che ha radice in una ben circoscritta contingenza, però non tutti destinati, sempre e comunque, a durare solo lo spazio di un mattino.

Curiosa questa corsa a staffetta: *Porci con le ali* (1976), *Altri libertini* (1980), *Jack Frusciante* (1994). Come se, di tanto in tanto, qualche libro di rottura venisse a ricordarci, con l'intermittenza della luce di un faro, ciò che noi, incapsulati nel nostro limitato orizzonte generazionale, culturale, professionale e geografico, non riusciamo più a scorgere. Punte di un iceberg che dà salutari scosse al pigro cabotaggio della narrativa italiana, emergendo con una periodicità meno misteriosa di quanto parrebbe perché coincide, a smentire quei nostalgici del gruppo '63 che vorrebbero ricondurre ogni metamorfosi della letteratura a un puro e semplice fatto di linguaggio, con i sussulti della coscienza collettiva giovanile, che acquista consapevolezza di sé, trasforma il disagio in espressione (ai più vari livelli, politica, cultura, lingua), conquista visibilità, pretende attenzione. Il '68 e i suoi sfilacciamenti, il Movimento, la Pantera, nei casi di cui si è parlato: senza meccanici rapporti di causa ed effetto, naturalmente, ma come spontaneo, irrimandabile coagulo di istanze etiche, politiche ed intellettuali che fluttuano per l'aria, elettrizzando l'atmosfera, in particolari momenti della storia di un Paese.

Ma ritorniamo al libro di cui si parla, al *Jack Frusciante* di Brizzi.

C'è in questo romanzo la noia nei confronti di una scuola irrimediabilmente distante dal vissuto e dagli ideali degli adolescenti. C'è il rifiuto dello snobismo dei diciassettenni viziati ai quali si contrappone il simbolo teneramente demodé della bicicletta, strumento e insieme parametro delle piccole sfide di Alex con se stesso. C'è il sarcasmo contro l'atmosfera torpida, iperprotettiva e distratta della famiglia piccolo-borghese. C'è l'ironia contro il reducismo di tanti idealisti del passato, ingrigiti dall'onda di riflusso che ha spento senza troppa fatica il fuoco di paglia dei loro astratti furori. C'è il fastidio per ogni forma di ipocrita conservatorismo, scaturito da una tutta istintiva, forse «ambientale» (Alex, come Brizzi, è bolognese), collocazione a sinistra. E c'è, soprattutto, in nome di autentiche «piccole felicità di polistirolo»

(l'amore per Aidi), la negazione delle prospettive di utilitarismo e di efficientismo della classe media, quei principi di attivismo e di affermazione, divenuti ormai moralismo spicciolo e diffuso, che Weber, per scomodare un grande nome, aveva definito della «ascesi intramondana»:

Dovrei studiare per strappare un titolo di studio che a sua volta mi permetta di strappare un buon lavoro che a sua volta mi consenta di strappare abbastanza soldi per strappare una qualche cavolo di serenità tutta guerreggiata e ferita e massacrata dagli sforzi inauditi per raggiungerla. Cioè, uno dei fini ultimi è questa cavolo di serenità martoriata. Il ragionamento è così. Non ci vuole un genio. E allora, perché dovrei sacrificare i momenti di serenità che mi vengono incontro *spontaneamente* lungo la strada? (...) Se un pomeriggio posso andare a suonare o uscire con una ragazza che mi piace, perché cavolo devo starmene in casa a trascrivere le versioni del traduttore o far finta di leggere il sunto di filosofia? La realtà è che mi trovo costretto a sacrificare il me diciassettenne felice di ogni pomeriggio a un eventuale me stesso calvo e sovrappeso, cinquantenne soddisfatto, che apre la porta del garage col comando a distanza e dentro c'ha una bella macchina, una moglie che probabilmente gli fa le corna col commercialista e due figli gemelli con i capelli a caschetto identici in tutto ai bambini nazisti della *kinders*.¹

Ma questo «tutto e subito» di ammagante ingenuità non dà luogo ad esiti eversivi o di ribellismo sociale, non sfocia in tentazioni auto-distruttive, o in nichilistiche prove di forza a sfondo criminale, non arma le P 38 né si sfoga nell'eroina; prende invece, come già si anticipava, una direzione elegiaco-moderata, lungo la parabola affettiva di un amoretto tramato di adolescenziali timidezze e delicate goffaggini, tanto fresco e pulito da non sembrar vero.

Non ho bisogno di uno scooter o di una moto, non ho bisogno di fare i compiti per domani, non ho bisogno del telegiornale, della gente, di una casa. Basta il fresco sulle braccia, basta la fotografia mentale di Aidi seduta sul letto in camera sua a gambe incrociate, assorta sul libro di greco (...) Adelaide sta mangiando una mela. È bella. Ha i capelli castani sciolti sulle spalle, la maglietta Jan Sport contrasta con la pelle scura e non riesce a nascondere le sue tette raggae. Non so. Mi crea effetti strani. Per la prima volta, di una ragazza, prendo in considerazione anche le braccia, il collo. Mi crea effetti strani, insomma. Ci prendiamo per mano senza dire niente e camminiamo fino al ciglio del prato, poi sediamo vicini. Le colline illuminate dalla luce tiepida del pomeriggio, l'erba tenera sotto noi: tutto è verde, e tutto va bene.²

Anche il taglio del romanzo contribuisce ad accentuare l'intonazione malinconica delle atmosfere: c'è un narratore in terza persona, potrebbe essere lo stesso protagonista od un suo amico di qualche anno più maturo, che ci descrive nelle prime pagine un Alex solo e innamorato («poiché si ama davvero forse solo nel ricordo» – p.12) mentre ripensa ad Adelaide lontana e ricapitola le fasi della loro storia. La modalità memoriale viene poi discretamente richiamata dal raro intercalare del narratore che commenta con un filo di indulgente ironia i plausibilissimi internerimenti del suo giovane protagonista (qualche «perdonatelo», ecc.). Lo stesso Alex giunge a tratti alla parola, in brevi inserzioni *Dall'archivio magnetico del signor Alex*,

che ci danno in presa diretta i suoi pensieri e le sue emozioni. Una sfasatura temporale, insomma, ed un passaggio dal narrato in terza persona *all'Ich-erzählung*, come dicono i tedeschi, che accentuano il timbro elegiaco, mettendo in rilievo il carattere conchiuso di quell'esperienza, che irripetibile e perduta è al centro della narrazione.

Ciò che ha maggiormente convinto però è stata la resa linguistica, il colloquialismo venato di espressioni gergali e di slang liceale (con qualche formula che pare di quelle scritte allo spray sui muri delle case), la sintassi rapida, a volte spezzata, ma non priva a tratti di qualche vezzo letterario, un po' come quegli stonati e patetici voli pindarici con i quali noi tutti abbiamo cercato di abbellire i nostri temi in classe degli anni di liceo. E poi i riferimenti continui a gruppi punk e rock, una sorta di filigrana musicale che rimanda, in un campo diverso ma parallelo, a quegli stessi motivi del disagio e della solitudine esistenziale degli adolescenti da cui nasce, nelle intenzioni almeno, la vicenda del vecchio Alex. È questo *sound* che fa perdonare l'uso massiccio di dolcificanti (certe frasette da Baci Perugina) e le scorciatoie letterarie che imbrocca per impreziosirsi o aggirare gli ostacoli questo romanzo veramente nuovo.

Dopo *Jack Frusciante* un libro diverso, che ha lasciato di stucco tutti gli estimatori dell'opera prima. *Bastogne*³: una specie di *Arancia meccanica* ambientata a Cannes, con ampie concessioni alle atmosfere truci ed alla spietatezza grandguignolesca della «scuola» cannibale. Il libro di cui si è già molto parlato, e sulle pagine di questa stessa rivista, rappresenta, se vogliamo, il rovescio della medaglia di *Jack Frusciante*, la facciata luciferina e dannata di quella crisi adolescenziale e di quel ribellismo solo enunciato che nel romanzo d'esordio si appagava del profumo d'arcadia del primo amore. L'eros sfiorato diventa qui amore ferito. Il disprezzo nei confronti degli «stronzi morti» della scuola arma qui la mano a truculente spedizioni punitive contro la società della gente comune. Il disadattamento si converte in sfida e violenza rabbiosa.

Delitti di carta, dirà qualcuno; tutto vero, ma non si può negare però che l'eco assordante di atroci episodi di cronaca nera conferisca un inquietante sapore di verità alla vita sghemba di Ermanno, «giovane Holden» che incarognitosi nella frequentazione delle pagine al vetriolo di *Arancia meccanica* e di *American Psycho* si affaccia, ribaldamente, sul nulla; o meglio, sull'opacità di un mondo confuso che Brizzi non sa condurre a chiarezza, stringendo in un solo nodo, senza distinzione né giudizio, in un quadro né convincentemente realistico né perspicuamente simbolico, ora incubo ora idillio (secondo l'estro e le risorse del sentimento, inaffidabile consigliere e pessimo avvocato), la violenza consapevole, focalizzata e persecutoria dei suoi sgradevoli ribelli e quella ovattata, strisciante e impersonale del «sistema».

Si riduce in questo libro il peso delle citazioni rock, e si fanno maggiormente sentire invece i rigurgiti psicologici ed intellettuali di una condizione di marginalità, tanto consapevole e ribadita da diventare ostentato «déréglement» esistenziale e morale, da aprire la porta all'ambiziosa super-compensazione di un nietzchianesimo tanto superficiale quanto ossessivamente declamato.

Tuttavia, a ben vedere le somiglianze tra i due romanzi appaiono notevoli, e sembrano indicare una caratteristica costante della narrativa di Brizzi: innanzitutto il continuo slittamento tra narrazione in terza e in prima persona, tra una visione

panoramica e la prospettiva ristretta di chi sta dentro le cose. Oscillazione che non implica in alcun modo però una modifica della qualità di sguardo del narratore che sembra tendenzialmente condividere i valori del protagonista (almeno per ciò che riguarda la critica ad una società che si guadagna il consenso accelerando la spirale dei consumi, investendo in superficialità): non c'è distacco tra chi narra e chi è narrato o almeno non si riesce ad avvertirlo se non in forma del tutto marginale; mancano, anche negli episodi più atroci, quelle sfumature di consapevolezza morale che avrebbero sottratto questo romanzo all'ambigua condizione di passiva testimonianza del moderno spaesamento. Brizzi, lo si può capire, ha voluto accuratamente evitare il rischio del moralismo (un narratore bacchettone che striglia il teppistello colto sul fatto), ma finisce così per sfiorare, e assai pericolosamente, il ruolo del complice. Non è improbabile d'altronde che la soddisfazione per un meccanismo narrativo ben oliato abbia emarginato il senso di responsabilità, etico e intellettuale; ciò che rimane è una sinuosa ed ambigua adesione psicologica ai motivi del disagio e della ribellione, quelli che spingono Ermanno sulla strada del delitto. Combustibile decadente gettato a piene mani sul falò del conformismo borghese.

Si ripropone inoltre la sfasatura temporale che aveva caratterizzato *Jack Frusciante*: il capitolo di esordio ci precipita in medias res, e il romanzo risale poi a ritroso la corrente del tempo per riportarci nel penultimo capitolo al punto di partenza. Ho detto penultimo perché il libro si chiude, sul tasto elegiaco evidentemente prediletto dall'autore, con un epilogo che descrive il ritorno di Ermanno, il protagonista, sul teatro delle delittuose imprese della sua banda, a cercare la vendetta, e a toccare corde di malinconia che i contenuti di questo libro proprio non meritano. Un po' Montecristo, un po' 'Ntoni dei *Malavoglia*.

Il terzo romanzo esce a due anni di distanza e ci riporta alle atmosfere ad alle tematiche di *Jack Frusciante*: una sorta di coazione a ripetere sulla quale non è forse inopportuno spendere qualche parola. Se il ritorno a schemi precedenti può infatti spesso indicare, in un artista, il bisogno di approfondimento e di chiarificazione (si pensi alle riflessioni sull'Olocausto di Primo Levi, o alle convergenti focalizzazioni della condizione siciliana offerteci da Sciascia nel corso di più decenni), altre volte si tratta soltanto dell'incapacità di liberarsi del fantasma di un successo che si continua ad inseguire. A proposito di Brizzi io indicherei soprattutto due fattori, ed entrambi negativi: in primo luogo la spregiudicatezza dell'industria culturale che vuol far correre, fino a sfiancarlo, il suo promettente ma ancora gracile puledro; dall'altro la giovane età dello scrittore. Dato di fatto non negativo in sé, ci mancherebbe altro! Ma, giusto l'adagio *primum vivere deinde philosophari* che vale anche per i romanzieri, pregiudizievole nel caso di un artista che lavora (forse su suggerimento interessato) con ritmi da catena di montaggio, perché non fornisce adeguato alimento, nel senso di vere e approfondite esperienze di vita e di cultura, alla esasperata facondia della penna. In altre parole, come ebbe a dire argutamente Serra in anni assai lontani a proposito di Zuccoli, Brizzi sta diventando, non certo inconsapevolmente, una macchina per fare del Brizzi.

Ecco quindi, a nutrire il bisogno del pubblico di ritrovare atmosfere e sperimentare sensazioni già note e a rimpinguare il fatturato dell'editore, *Tre ragazzi*

immaginari, che ripropone gli stessi ingredienti, sfiora gli stessi disagi, tocca gli stessi tasti lessicali, sintattici e musicali del primo libro, con un salto indietro rispetto alla seconda e controversa prova narrativa. Va ribadito innanzitutto, a scusante di tanto accanimento, che il mondo adolescenziale e post-adolescenziale, la cosiddetta *generazione X* sulla quale si sbizzarrisce l'acume interpretativo di psicologi, sociologi, linguisti, e quant'altri, rappresenta effettivamente nelle società complesse di fine millennio un universo sconosciuto, sottoposto a misteriosi assestamenti, contrassegnato da culture e da linguaggi, da ritualità ed abitudini di cui sfugge quasi tutto, ed è giusto quindi che i narratori giovani si sforzino di far conoscere la geografia del continente sommerso di cui fanno parte. Va anche aggiunto però che l'operazione di Brizzi appare in questo caso gratuita e manieristica. L'indagine, se di questo si tratta, non fa un solo passo in avanti rispetto a *Jack Frusciante*, la fantasia, se è questo il nume tutelare, è come raggelata e si aggrappa a personaggi e situazioni ampiamente sperimentate.

Anche qui l'*amarcord* è propiziato da una sfasatura di piani temporali: il narratore che getta la maschera e dice, schiettamente: Io, è un giovane universitario, nel frastuono della Bologna impazzita del carnevale, in un clima un po' da Oktoberfest un po' da corteo di protesta dei ragazzi dei Centri sociali. Riceve in questo frangente (la Morgana della nostalgia che prende sostanza nei fumi dell'alcool?) la visita del se stesso adolescente, del «vecchio Alex», insomma, nei confronti del quale si permette, da ragazzo cresciuto, qualche intenerita frecciatina («E in definitiva, chi eri tu, a vent'anni, e chi erano i tuoi amici, ciascuno con la sua maschera, i comportamenti stilizzati, le interpretazioni della vita al posto della vita vera...»⁴).

E così tutto ricomincia, dentro la cornice della città in festa e di un monologo di impervia tramatura linguistica che porta all'eccesso lo scrupolo di aderenza al parlato: la scuola, i profi, le assemblee, le musiche «generazionali», il gruppo degli amici. Con meno leggerezza e felicità della prima volta, perché tutto quello che c'era da dire è già stato detto.

Era l'autunno del 1991, Francesco Cossiga presidente, e io migravo al minimo dei giri per i corridoi della scuola, schiacciato da soffitti grigini altissimi, che risparmiavo le energie, pinolo come nessuno, in attesa d'una liberazione vera, tipo tuffarmi nelle situazioni formaggio dell'università. Accasciato all'ultimo banco, leggevo Blast! o il Mucchio Selvaggio, augurandomi di non essere chiamato alla cattedra per rendere conto in dialetto ionico sui doveri del buon legislatore. Praticamente non consumavo un cazzo, a livello di joule. Ogni tanto una festa, ogni tanto una serata low-budget in osteria, ogni tanto un concertino superunderground con Templa Mentis, Vitious e Sick Kids; il tutto senza mai un piacere vero, perennemente ritardato dal sonno, dalle seghe, dallo spleen e da impulsi insensati e, comunque, esclusivamente, etero.⁵

E poi Chiara, una Aidi aggiornata, ma opaca, come tutte le fotocopie, con un pizzico di cinismo per smalziarne la povera fisionomia.

Mi piaceva quando rideva e nascondeva i denti perfetti con la mano. Mi piaceva come restava in ascolto, come prendeva a parlare all'improvviso senza conquistare uno spazio

ma preparandone per me. E già m'immaginavo pittore del suo mento e del suo collo, delle ciglia, e del suo sguardo verdazzurro reso ancora più brillante nel limpido dell'aria. La parte di me che sapeva dipingere, anzi, era già alle prese coi pennarelli, curvo sul foglio di fabriano, che meditavo il colore giusto per le sue lentiggini poco accennate e mettevo ogni cura a evitare sbaffi.⁶

Non manca anche in questo romanzo il cono d'ombra della morte: in *Jack Frusciante* ghermisce Martino, che sogna libertà spirituale, teme la sottomissione alla logica del gregge, ammira quell'«inkazzato sociale» del vecchio Alex, ma non sa stargli dietro, e disgustato della sua vita decide di fare «un salto fuori dal cerchio». Qui invece l'Assiro che dopo un lungo cameratesco colloquio col protagonista sui ponteggi a fianco delle Torri, in una scena probabilmente raccolta dal grande schermo, sparisce dal romanzo; andato. Soccombente nella sfida per Chiara o vittima di un gesto irreparabile. Nell'*Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile*⁷, l'ultimo romanzo, si tratterà invece di Claudio Colombo, editore, un «uomo buono» che era anche un «ragazzo», come racconta il narratore, che non perde occasione anche in questo libro di dare alla morte quel viraggio elegiaco che gli è caro.

E siamo all'ultimo romanzo, *L'Elogio* appunto.

Un libro, il più ampio tra quelli scritti da Brizzi, che si può raccontare in molti modi; per esempio, del tutto semplicemente, come una storia d'amore (di nuovo!): Oscar, ventottenne bolognese, trascina stancamente un rapporto sentimentale con una coetanea dolce ma un po' insipida, vive di espedienti non proprio commendevoli muovendosi sornione intorno al mondo piratesco dell'industria culturale (vogliamo essere più precisi? carpisce la fiducia di Grandi vecchi in ritiro e vende a peso d'oro le loro confidenze a giganti dell'editoria), si agita in una inquieta post-adolescenza, baciata dalla fortuna ma povera di valori (*de te fabula narratur*, caro Brizzi?), avendo a fianco un mentore opportunistico e un po' luciferino, il narratore (che si rivelerà poi, alla fine, essere invece un «buon» diavolo, per dirla nel modo più appropriato). La conquista di una vera identità, a confermare quella vena neo-romantica che ha fatto la fortuna strepitosa del primo romanzo, viene con l'amore. Oscar incontra Martina, una scrittrice al primo libro ma già beniamina del pubblico (di nuovo aria di famiglia), si innamora delle parole che lei scrive prima che della persona («A lui la scrittura di Martina Superchi sembrava accogliente, poiché dava conto delle sensazioni rinunciando a ogni vezzo, a ogni prova di bravura, o ogni sciocca e pseudo-pensosa oscurità. Gli piaceva imparare dalla voce limpida di una ragazza come ci si sentiva a trovarsi nelle piccole cose di sempre [...]»⁸, ecc. ecc.), la incontra, la vuole, con la delicatezza, i turbamenti, i rossori adolescenziali del «vecchio Alex», rinuncia per lei, dopo una piccola tempesta sentimentale (che mentre sembra mettere in pericolo il rapporto non preoccupa per niente il lettore, che ormai sente profumo di fiaba), alla grande mascalzonata che sta per compiere. *Amor vincit omnia*, anche il male dentro di noi; come mostra l'epilogo nella forma del rapporto felice, consolidato e prolifico del protagonista, che così finalmente realizza, contento lui!, la sua forma specifica e sognata di «esistenza speciale» (266). Caduta la maschera di cinismo il subdolo «Prometeus» ridiventa così Oscar Firmian (e comincia ad adoperarsi a favore di artisti esordienti), i magnanimi sdegni nei confronti di

un'«epoca poverissima» (più enunciati, soprattutto negli ultimi capitoli, che mostrati nel concreto dell'intreccio) cedono all'arcadia, si chiude il «dramma esistenziale d'un onesto figlio di puttana avvicinatori, divenuto famosissimo, sotto un paradossale pseudonimo, poco dopo i vent'anni»⁹.

Visto così, l'*Elogio* non sembra altro che un insipido *remake*, più articolato e ambizioso ma anche più prolisso e noioso di *Jack Frusciante*. Con un lieto fine che i primi libri, con la loro struttura circolare, riuscivano ad eludere. Non ingannino certe uscite apocalittiche sul «mondo che cade» (301): gli spiragli ottimistici degli altri romanzi vengono qui tradotti, definitivamente, in idillio, la vicenda si chiude sull'immagine oleografica di un protagonista finalmente in pace con se stesso e con il mondo

Ma, scegliendo un punto di vista leggermente diverso, potremmo anche considerare il libro nella sua veste, diciamo, strutturale: la prima parte che, sul filo d'intreccio della caccia all'uomo dell'«avvicinatore» Prometheus nei confronti di una star del rock sparita nel nulla e data per morta dai giornali scandalistici, ha l'ambizione di descrivere il cinico e frivolo universo dello spettacolo, l'industria culturale con i suoi giochi di potere che profumano di soldi e i finti scoop degli *Instant-book* che calmano le ingenuità ansie dei fan eccitati dal pettegolezzo mass-mediatico, mostrando in filigrana, la realtà accelerata e amorale del mondo d'oggi; una seconda parte che è quella del romanzo d'amore e della rinascita al calore del nuovo sentimento. Dalla adolescenza alla maturità, dal cinismo di un ruolo opportunistico al se stesso positivo ed autentico che scopre il valore delle responsabilità.

Ma la prima parte è sfocata nel suo intento allegorico e rappresentativo come nel suo proposito di velocità: vuoi per lo stile, una via di mezzo tra De Carlo e i fumetti, rigido e impacciato, con tanti inutili vezzi e stucchevoli appesantimenti (che dire di lunghi periodi sigillati da relative con il verbo in fondo, quasi fossero maldestre traduzioni dall'inglese, tipo: «Respirammo l'aria salmastra che cresceva oltre le spalle bordate da ringhiere di ferro e, come inebriati da quella antica effervescenza, seguimmo la progressione di frontoni a collo di bottiglia che contro l'acqua lenta dei bracci di mare incuneati fin nel cuore della città, si riflettevano»^{10?}). Vuoi per i contenuti, prosaici e prevedibili, senza ombra di inquietudine né capacità di provocazione, privi di spessore problematico, né tormentati né tormentosi; inerte successione di eventi che non apre nella crosta del mondo quelle controllate incrinature che ce lo fanno vedere come per la prima volta, realizzando il miracolo che ci si aspetta da ogni vero scrittore. Pagine, in poche parole false; ovvero «adolescenziali», nel senso deteriore della parola, perché a fronte di ambizioni troppo grandi e sfacciatamente perseguite, suonano semplicemente e senza appello maldestre; pagine che ricordano, ma lì è tutto onesto e pulito, adeguato ai lettori, senz'ombra di sostenutezza, le avventure di Topolino e di Pippo nel più fortunato periodico italiano per ragazzi.

Melenso, invece, nella seconda parte: con certi indugi descrittivi da didascalia di fotoromanzo che se non stonavano nel primo libro di Brizzi – lì il gioco era chiaro: mostrare la tenera ingenuità del primo morso alla mela – appaiono qui al contrario insopportabilmente leziosi. Fotografie patinate da *depliant* turistico, dove non manca

mai, ad animare il paesaggio, o ad illeggiadrire il profilo austero di un monumento, una sorridente coppia di giovani che si tiene felice per mano.

Leggere per credere:

Lei lo conduceva nei luoghi che aveva cari, e Oscar si nutriva del loro passeggiare quieto verso la casina dell'orologio ad acqua, delle confidenze serali sui gradini che costeggiavano la grandiosità sopravvivenne dei Fori Imperiali, delle oneste sigarette confezionate a mano lungo la riva del laghetto di villa Ada da dove potevi ascoltare i concerti dell'Estate romana. Mangiavano tardi, a San Lorenzo, oppure in qualche piccolo ristorante del quartiere Salario, vicino casa di Martina. Seduti al tavolo d'un ristorante regionale, oppure al banco di un bar da cocktail; Oscar proseguiva a discorrere con lei come se la conoscesse da sempre. Le parole gli uscivano facili e fiorite. L'umore buono lo guidava per sentieri di discorsi giusti. Il viso attento o divertito della ragazza che amava, il brillio di minuscole costellazioni nelle iridi di lei, lo facevano sentire un uomo fortunato.¹¹

Ne ha fatta di strada Brizzi dalla bicicletta del vecchio Alex lanciata sulle stradine dei colli! Eppure il Wunderkind ha tradito molte delle speranze che avevano accompagnato il suo esordio e l'etichetta che resta legata al suo nome (Ballestra e Brizzi autori «generazionali»), è la formula che si sente spesso ripetere con la prevedibilità di un rituale) sembra aver perso ogni legittimità. Per l'incapacità di questo narratore di promuovere quelle incursioni nella marginalità giovanile che per avere significato implicano la disponibilità a mettersi in gioco, come scrittori e come uomini, con integrale sincerità e con inesasuto impegno di ascolto, a costo di smentirsi, cambiare direzione, rischiare; pur di restare profondi e veri.

Se effettivamente, come ha riportato nella scorsa estate un settimanale di grande tiratura, si affacciano sull'orizzonte letterario schiere innumerevoli di giovani esordienti (sarebbero arrivati a centinaia i dattiloscritti per un concorso Linus-Baldini & Castoldi destinato a scrittori fra i 15 e i 30 anni), con il loro disadattamento, i loro sogni tinti di rosa, le loro notti di tormento ed ecstasy, il nuovo Brizzi o l'anti-Brizzi è già dietro l'angolo. E alle sue spalle, vogliamo essere pessimisti?, il Moloch editoriale che lo manderà allo sbaraglio.

1 E.Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Milano, 1995, pp. 41-42.

2 *Ivi*, pp. 100-101.

3 E.Brizzi, *Bastogne*, 1998 (I ed. 1996), Milano.

4 E.Brizzi, *Tre ragazzi immaginari*, Milano, 1998, p. 132.

5 *Ivi*, p. 54.

6 *Ivi*, p. 62.

7 E.Brizzi, *Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile*, Milano, 1999.

8 *Ivi*, p. 137.

9 *Ivi*, p. 303.

10 *Ivi*, p. 141.

11 *Ivi*, p. 233.

STENDHAL NEL SUO LIBRO SULL'AMORE DICE: «TUTTI NOI SCRIVIAMO PER SCELTA CIÒ CHE CI SEMBRA VERO (...). IO VEDO I NOSTRI LIBRI COME TANTI BIGLIETTI DELLA LOTTERIA: ESSI NON HANNO REALMENTE UN VALORE. LA POSTERITÀ, DIMENTICANDO ALCUNI E RISTAMPANDONE ALTRI, DESIGNERÀ I BIGLIETTI VINCENTI».

Leonardo Sciascia: il bianco e il nero

LUIGI TASSONI

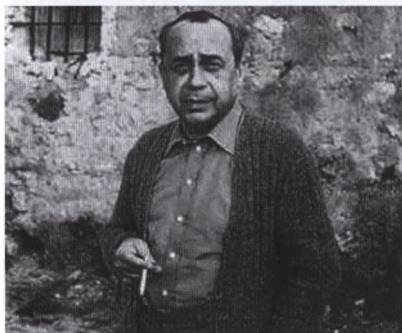
QUESTA STRANA LOTTERIA IDEATA DAL SUO AMATISSIMO STENDHAL, PROBABILMENTE OGGI LEONARDO SCIASCIA SI SAREBBE TROVATO CON NUMEROSI BIGLIETTI VINCENTI, QUEI SUOI LIBRI PASSATI ALLA POSTERITÀ E IN SOMMA SOPRAVVISSUTI ALL'AUTORE E LETTI PERSINO NELLE SCUOLE, E PERSINO IN UNA DI QUELLE AULETTA DOVE APPENA DIPLOMATO COMINCIÒ DA maestro un mestiere che si sarebbe evoluto al di là dei banchi per trasformarsi nel mestiere dello scrittore e del polemista instancabile, davvero instancabile fino ai suoi appelli estremi negli ultimi suoi giorni di dieci anni fa. Purtroppo Leonardo Sciascia aveva biglietti vincenti per storie, quasi tutte, di perdenti.

La letteratura italiana ha avuto nel Novecento soprattutto due polemisti, di tempra e carattere differenti ma in un certo qual modo appassionatamente vigili all'interno del mutismo civile che spesso attanaglia i contemporanei, confusi paradossalmente dalla libera circolazione delle idee e dei simulacri. L'uno era Pier Paolo Pasolini e l'altro, appunto, Leonardo Sciascia. Il quale odiava la menzogna e il silenzio.

Così aveva capito giovanissimo che la menzogna più grande sta nelle manipolazioni della Storia

(Catanzaro, 1957), laurea all'Università di Firenze, Ph.D. in Italianistica, dal 1994 Direttore del Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs, è professore ordinario di Semiotica e di Letteratura italiana. Tra i suoi numerosi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrina, 1989), *Il sogno del caos*. Su Zanzotto (Moretti e Vitali, 1990), *Poeti erotici del Settecento italiano* (Mondadori, 1994), *Senso e discorso nel testo poetico*. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto (Carocci, 1999). È considerato uno dei maggiori esperti a livello internazionale dell'opera pittorica di Mattia Preti (su cui ha scritto due libri e numerosi studi in rivista). È stato redattore per i servizi culturali della Radio della Svizzera Italiana (dal 1978), ed ha insegnato alla University of Notre Dame (Indiana, USA) come Fulbright Professor. È presidente del comitato di Pécs della Società Dante Alighieri.

a vantaggio del quotidiano, e che per non tacere occorre che alla letteratura si legassero fatti, cronache, cronachette, *pamphlet*, investigazioni, curiosità, e passione. Talvolta sbagliava Sciascia, o appariva ossessivamente martellante su un chiodo che era quello insidioso e doloroso della mafia, perché percepiva che non solo alla Sicilia, isola nell'isola europea, ma all'Europa tutta mancava e manca la «coscienza antimafiosa», come la chiama nel suo libro di dieci anni fa, *A futura memoria*. Già, la memoria! È ciò che maggiormente necessita alle nuove generazioni, ovunque.



Leonardo Sciascia

Dunque a questo piccolo siciliano, che dichiara spesso di essere nato in un'isola nell'isola, e che per questo intuisce che il suo particolare è moltiplicabile in infiniti specchi sul pianeta, non piacciono le generalizzazioni, l'omertà, e soprattutto quel cancro criminale che si chiama mafia.

Come tacerlo? Come concentrarsi nel magnifico privilegio della letteratura? Come continuare a vivere, isola nell'isola, fuori dal mondo da cui proviene? Impossibile: ciascuno rappresenta la propria origine in divenire. E a quel personaggio nel romanzo

A ciascuno il suo, del 1966, ovvero il professore che come l'autore raccoglie indizi e mentalmente investiga su un delitto, riserva la fine del cretino-idealista che ha tenuto per sé il teorema criminale scoperto per singoli indizi: finirà egli stesso ucciso e vittima occultata in una zolfara abbandonata. Al professore sembra appunto che il teorema sia un'invenzione: conosce le vittime, individua il mandante, sospetta persino l'esecutore del crimine, ma il suo silenzio, il suo tentennamento di fronte alla seduzione della bella vedova nera o mantide religiosa, fa sì che tutto svanisca, le prove svaniscano, lui stesso svanisca, e i «fatti» di bocca in bocca si manipolino al punto da falsificare il falso. Ed è così, sembra dire lo scrittore, che la Storia copre tutto: con la disattenzione civile, con la stupidità e la comodità dell'omissione e del silenzio.

Ed ecco il ritratto del *detective* intellettuale:

Un uomo onesto, meticoloso, triste non molto intelligente, e anzi con momenti di positiva ottusità con scompensi e risentimenti che si conosceva e condannava non privo di quella coscienza di sé, segreta presunzione e vanità, che gli veniva dall'ambiente della scuola in cui per preparazione ed umanità, si sentiva ed era tanto diverso dai colleghi, dall'isolamento in cui, come uomo, per così dire, di cultura, veniva a trovarsi.

Somiglia allo scrittore? Molti sono i tratti comuni nel libro fra il professore e il narratore, ma uno fondamentale li differenzia: il narratore non aspira al ruolo di vittima.

Anzi sa benissimo che proprio in questa differenza si gioca il suo ruolo oltre che la sua sopravvivenza fisica e intellettuale. E c'è una battuta lungimirante (non dirò profetica perché sin troppo si è discusso sulle cosiddette profezie di Sciascia) che Sciascia riprende da Hemingway, in una recensione del 1954 quando scrive: «Ci sono degli uomini che veramente *sono scritti dai libri*». Questa battuta oggi valga

per lui, sottile indagatore senza false illusioni, lettore in controluce del materiale inconsistente di cui sono fatti gli indizi. Dice nel romanzo:

Gli elementi che portano a risolvere i delitti che si presentano con carattere di mistero o di gratuità sono la *confidenza* diciamo professionale, la delazione anonima, il caso. E un po', soltanto un po', l'acutezza degli inquirenti.

Sciascia, come molti sanno, veniva da Racalmuto, ovvero, come lui stesso ha ricordato in *Occhio di capra* (1984), da un luogo che gli arabi avevano chiamato Rahal-maut, villaggio morto, e il cui stemma comunale sin dal Sei-Settecento era «un uomo nudo che fa il segno del silenzio di fronte a una torre ermetica, e sotto, in latino, la scritta "nel silenzio mi fortifica"». E così avviene che l'iconologia dello stemma che Tesauro avrebbe chiamato «impresa», gli suggerisca una spiegazione, e dice appunto del suo paese:

Si ama più tacere che parlare. E quasi che i lunghi silenzi davvero servano a fortificare il raro parlare, quando si parla si sa essere precisi, affilati, acuti ed arguti. L'ironia, il paradosso, l'immagine balenante e sferzante in cui si assomma un giudizio, vi sono di casa.

Tanto la sua letteratura quanto la polemica ne conservano le caratteristiche linguistiche, al punto che lo scrittore mal tollera le storture del linguaggio, e diffida degli enigmi, dei misteri, delle mistificazioni. Al punto che la legge stessa viene rappresentata come qualcosa che non ammette fantasmi. Il piccolo giudice di *Porte aperte* (1897) spiega addirittura in termini ginnasiali che era «tragedia quel che avveniva in una sfera in cui la legge non poteva, dramma quel che al vigore e rigore della legge era sottoposto (...). La legge soltanto un fantasma ammette: ed è quello della follia».

Ciò che non è detto sappiamo che nei libri di Sciascia è proprio l'avvenimento fondamentale, ciò che accade: il silenzio dello scrittore arriva nel momento in cui la macchina della narrazione consegna al lettore *il vero dei fatti*.

Ho detto *il vero dei fatti*, e permettetemi di esprimermi così, pensando ai fatti dell'intreccio del romanzo, dell'investigazione letteraria, dell'invenzione intorno a quel fatto casuale che l'amato Stendhal esorta a tenere a portata di mano. E consentitelo alla mia coscienza che in questo momento lo adotta da Vico, il *verum factum*, pur sapendo che mai Sciascia cita il filosofo, e soprattutto pur sapendo che per me *verità* è parola insidiosa e sbugiardata che, insieme ad altre tre o quattro, adopero malvolentieri o addirittura, sia detto con deferenza, non adopero mai.

Il romanzo che ha dato fama internazionale a Sciascia, un biglietto vincente del cui credito vivrà a lungo la sua lotteria, è *Il giorno della civetta*, del 1961.

È la storia di un fatto criminoso, cui ne seguono altri a catena, firmato da mano mafiosa che sembra quella mano invisibile che a un certo punto sospende per aria la prima delle vittime, con rallentamento da moviola, colpita da una fucilata mentre sta per mettere un piede sul predellino dell'autobus. Inutile dire che se mandanti e delitti sono scoperti da una investigazione intelligente persino sul piano psicologico,

ovvero capace di comprendere la mentalità criminale, tutto viene insabbiato da mani che stanno al di sopra dei fatti, e probabilmente agitano libertà nelle aule parlamentari.

Ecco: nei racconti di Sciascia ritorna immancabile la sindrome del burattinaio o del puparo nascosto che muove i fili dei suoi pupi, decidendo la piccola storia umana, la recita mortale di un soggetto che solo all'autore occulto spetta di scrivere e far interpretare.

Se la predilezione dello scrittore si volge verso modelli francesi, e per esempio ne ricava spesso una sorta di *pamphlet* alla Voltaire, lucido e razionale quanto tagliente e accusatorio, occorre altresì aggiungere l'attaccamento al genere del romanzo giudiziario che, sempre in Francia e nella seconda metà dell'Ottocento, ebbe un degno rappresentante in Emile Gaboriau. Ma nelle viscere del discorso di Sciascia vi è il mito della «*Sicilia come metafora*», formula che non condivido affatto, come dirò fra poco, metafora di un mondo fatto anche di silenzi omertosi che s'alzano ovunque come palizzate per l'iniquità, quando persino le facce delle donne appaiono «dissepolte da un silenzio di secoli» (*Il giorno della civetta*). In un saggio Sciascia arriva addirittura a postulare una sorta di sistema isolano di visione della storia, per cui, secondo lui, «le isole o producono un sistema di dominio, come l'Inghilterra, o ne sono costantemente vittime nelle vicende alternative delle dominazioni».

Non condivido la teoria della Sicilia come metafora né quella dell'isola nell'isola perché oggi appare del tutto anacronistica, e lo era anche dieci anni fa. L'isola potrebbe esserci dentro ognuno di noi, ma ci sono le zattere e nessuno esiste se non in relazione all'altro. Siamo un crogiolo di culture che possono morire in se stesse e possono sopravvivere confrontandosi con altre culture.

Questa pretesa unicità dell'essere e sentirsi isolani e siciliani, come specie a parte, razza addirittura, che Sciascia anche negli ultimi anni aveva agitato, mi pare un enorme torto alla Storia del secolo che sta per chiudersi, allorché abbiamo visto delle cosiddette «isole culturali» in molti punti del pianeta rifiutare con forza l'isolamento, talvolta mantenendo una propria identità talvolta perdendone i confini nell'incontro con l'altro, talvolta realizzando una convivenza.

Il pregiudizio della diversità, è evidente, si alimenta a partire da chi sente in sé la diversità come colpa o come orgoglio.

E non posso qui, oggi, sorvolare su una spinosa questione contenuta nel *Giorno della civetta*, e diventata celebre per una battuta che sentiamo echeggiare come una schioppettata tanto nel romanzo quanto nel film che ne è stato tratto. Ad un certo punto il capomafia interrogato dal capitano Bellodi si comporta, oserei dire, come Dante che disegna i gironi infernali giudicando l'umanità, ovvero alla luce della sua presunta morale divide il mondo in: *uomini, mezz'uomini, ominicchi, piglianculo e quaquaraquà*. Ma non ci dice Sciascia se da un girone all'altro si può passare per meriti o demeriti, o se la storia di un uomo è già decretata dal cartellino in codice che il giudice-criminale gli appende al collo. Fortuna vuole, nel romanzo, che il capitano appartenga alla prima classe, ma sfortuna vuole, per il capitano e per Sciascia, che ad un certo punto si confondano le idee e si voglia far credere addirittura che don Mariano appartenga alla prima categoria, quella degli *uomini*.

Ora, io penso che tutti i don Mariano della terra, antichi e moderni, siano criminali se fanno i criminali. Ma non mi intendo abbastanza di criminali né di diritto né di morale per andare al di là: mio padre e mia madre mi hanno insegnato la tolleranza, che insieme ad altre sperimentazioni della civiltà possono anche far capire che non tutto il bianco è bianco e non tutto il nero è nero.

Sciascia aggiunge qualcosa di utile, parlando del personaggio di don Mariano, che forse sembrerà adesso una sorta di don Rodrigo molto lontano dalla conversione:

e come un cieco ricostruisce nella mente, oscuro ed informe, il mondo degli oggetti, così don Mariano ricostruiva il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. E quale altra nozione poteva avere del mondo, se intorno a lui la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza e il vento degli avvenimenti aveva soltanto cangiato il colore delle parole su una realtà immobile e putrida?

L'interrogativo rimpicciolisce la statura arrogante dalle amicizie potenti e riduce il colpevole ad animale selvaggio alla Rousseau, che ha dimenticato la voce del diritto, anzi al quale il marchingegno della società ha levato tale memoria della civiltà: come a dire che dietro il giudice-boia c'è il fantasma di una vittima.

C'è dunque un altro aspetto nel personaggio intransigente che fu Sciascia scrittore e polemista: sorge il dubbio del moralista in quell'indagatore analitico che nulla lascia al caso nelle sue investigazioni pubbliche, civili, e della storia. Ecco perché tante sue requisitorie sui giornali, e le caratteristiche dei suoi personaggi come giudici, procuratori, carabinieri, o semplici investigatori in proprio, oscillano in questa incertezza che spunta proprio quando si cercano certezze. Lo scrittore ne dà prova in uno degli ultimi romanzi, *Porte aperte*, del 1987, che ho già citato: qui il giudice protagonista, il piccolo giudice che con gesto eclatante in epoca fascista sceglie di non applicare la pena di morte, se da un lato condanna i cosiddetti brav'uomini, «base di ogni piramide di iniquità», dall'altro ci è mostrato in una sorta di ingenua buona fede, forse più adatta a un religioso che non a un giudice:

Questo era, secondo i suoi genitori, i suoi fratelli e sua moglie, il suo principale difetto: il credere, fino a contraria e diretta evidenza, e anche all'evidenza guardando con indulgente giudizio, che in ogni uomo il bene sovrastasse il male e che in ogni uomo il male fosse suscettibile di insorgere e prevalere come per una distrazione, un inciampo, per una caduta di più o meno vaste e micidiali conseguenze, e per sé e per gli altri. Difetto per cui si era sentito vocato a fare il giudice, e che gli permetteva di farlo.

Questa è la considerazione di un moralista, qualcuno che pensa con preoccupazione alla realtà come insieme convulso e confuso nel quale appunto si confondono il bene e il male, verità e menzogna, bianco e nero: allo scrittore *detective* il difficile, ossessivo, sclerotizzante compito di separare, dirimere, sciogliere. In questa operazione della scrittura e del pensiero Sciascia si colloca al lato diametralmente opposto a quello che fu di Carlo Emilio Gadda che invece nel crogiolo affonda tastando l'imperscrutabile caos degli indizi e degli avvenimenti. Così come si colloca, Sciascia, su altro piano rispetto al suo coetaneo svizzero Friedrich Dürrenmatt che

ha parlato del circolo vizioso della giustizia in più di un mirabolante romanzo, intesa come costante ingiustizia capace di trasformare l'uomo, che però avverte in sé l'inganno.

Lo scrittore siciliano ironizzando a proposito del titolo dato nel 1979 alle sue riflessioni, *Nero su nero*, dice che il nero per lui il colore della realtà: «la nera scrittura sulla nera pagina della realtà».

Dunque, la storia delle falsità e delle iniquità, ingannatrice, confusionaria, connivente, omertosa e indulgente persino, diventa il nodo da sciogliere.

Un altro scrittore famoso, Italo Calvino, condivideva una sclerosi simile a quella di Sciascia, solo non diretta alla moralità come passione civile quanto al caos mentale, problema che gli fa prediligere i criteri dell'esattezza.

In questa storia di iniquità e falsità lo scrittore sembra volerci dire che la sua non è una storia esemplare, e difatti egli si ritrae via via tagliando come erba cattiva ogni elemento autobiografico. Lo scrittore si ritrae fino a strapparsi le carni e la pelle, scuoiato come Michelangelo al centro del Giudizio Universale, o spolpato come una sagoma di Bacon: la rinuncia a narrare si traduce in narrazione come esposizione di documenti da affidare alla memoria, alla vastità della storia. È così che la realtà supera purtroppo l'immaginazione letteraria, così come tra realtà e immaginazione egli stesso si infila nei veleni dei palazzi dei tribunali, frequenta le aule, segue, discute, e produce requisitorie, a un certo punto avalla, non senza un pizzico di immodestia, il paragone tra il suo capitano Bellodi del *Giorno della civetta* con la figura del generale Dalla Chiesa che ne sarebbe stato un prosecutore e un imitatore nella realtà, non un ispiratore, come storicamente era facile dimostrare.

Avviene ai suoi occhi il gran prodigio per il quale erano state sacrificate decine di suoi personaggi-investigatori: la realtà si ispira alla letteratura. E così gli pare che si compia dall'altra parte il giro circolare degli amati scrittori veristi, dei colori del vero, per cui non solo Verga, Capuana, e indirettamente De Roberto, sono legittimati a precursori di questa sua lettura del reale, ma anche Pirandello, Borgese, Brancati, Buttitta persino, e Renato Guttuso costellazione contro la quale pone nei saggi letterari la sua antipatia per Tomasi di Lampedusa, che, sbagliando, ritiene che sia solo «l'autocritico palermitano che guarda alla felicità per sempre perduta della sua classe». Ora, la problematicità tutta contemporanea del *Gattopardo* sfugge a Sciascia che non riesce a vedere quella traccia lampante del tempo come trasformazione del reale, di cui ho parlato in un libro recente.

Ma non voglio qui dimenticare l'emblematica e ferrea applicazione del ragionamento per comparazione di indizi, dell'interpretazione alla maniera del filosofo Betti, dell'investigazione delle tracce, che potrebbero porre Sciascia al centro di una rinnovata attenzione per i metodi dell'ermeneutica contemporanea soprattutto quella giuridica se non addirittura quella interdisciplinare. Parlo dei suoi sorvegliatissimi e inquietanti *pamphlets* sulla scomparsa del fisico Ettore Majorana, sullo strano suicidio di Raymond Roussel, sull'assassinio di Aldo Moro, e di un curioso libretto del 1979 intitolato *Dalla parte degli infedeli*, nel quale lo scrittore disegna il paradossale caso del cardinale Ficarra rimosso dal suo incarico per aver in effetti denunciato immoralità e interessi del clero siciliano.

Questi casi hanno per Sciascia il sapore della *detective story* e l'insopportabile colore nero del mistero, fitti come sono di punti oscuri, omissioni, silenzi. I protagonisti sono tutti uomini uccisi nella memoria e nel giudizio dei posteri, uccisi mentalmente prima che fisicamente. Si butta dunque a capofitto nei documenti, cerca prove, lettere, testimonianze, dà vita a un vero e proprio laboratorio investigativo, là dove ogni virgola può avere il suo peso. Sa che queste storie hanno in comune molti elementi con le storie dei suoi romanzi: contengono cioè la prova terribile che è possibile far sparire un uomo sotto gli occhi di tutti, e seppellire uomini e crimini senza che la memoria storica li dissepellisca.

Su tutto questo si alza la necessità di una coscienza vigile, quasi maniacale, tanto che via via negli anni la letteratura di Sciascia sarà convivenza con documenti, fatti, delitti, tanto più pericolosi se con gli uomini si uccidono la fiducia nella convivenza e nella storia. Il crimine però è per lo scrittore qualcosa che va al di là dell'uccisione di un uomo. Il crimine maggiore consiste nella manipolazione di quella coscienza, di quella «futura memoria» sotto il cui titolo riunisce nel 1989 numerosi articoli di investigazione e di denuncia. *A futura memoria* ha un sottotitolo polemico posto tra parentesi: «se la memoria ha un futuro».

«Già, la memoria!», mi tocca ancora esclamare come se io fossi un personaggio dei suoi romanzi.

In un'epoca smemorata come la nostra, in cui ci si smemora volentieri di giorno e di notte, abbiamo un po' di spazio per la memoria, qualche gancetto per la memoria? Spero di sì.

Chi mi ha invitato qui a parlare riteneva forse che io fossi il più adatto a ricordare Leonardo Sciascia, e invece avete visto che ho dimostrato di essere il meno adatto a farlo. Né d'altra parte saprei darvi un ritratto dello scrittore siciliano, e perciò mi affido in conclusione a queste sue parole dettate con grande amarezza al quotidiano «La Stampa» nell'agosto del 1988, qualche mese prima di morire. Scrive Sciascia:

Io ho dovuto fare i conti da trent'anni a questa parte, prima con coloro che non credevano o non volevano credere all'esistenza della mafia, e ora con coloro che non vedono altro che mafia. Di volta in volta sono stato accusato di diffamare la Sicilia o di difenderla troppo i fisici mi hanno accusato di vilipendere la scienza, i comunisti di avere scherzato su Stalin, i clericali di essere un senza Dio e così via. Non sono infallibile, ma credo di aver detto qualche inoppugnabile verità. Ho sessantasette anni, ho da rimproverarmi e da rimpiangere tante cose ma nessuna che abbia a che fare con la malafede, la vanità e gli interessi particolari. Non ho, lo riconosco, il dono dell'opportunità e della prudenza. Ma si è come si è.

Sappiamo ormai che Leonardo Sciascia, giudice e imputato, davvero non mentiva.

Un compagno di giochi – Gianni Rodari

Non è vero che i ragazzi non vogliono studiare. Non vogliono studiare come abbiamo studiato noi, ecco tutto. La legge, l'età, il fatto di tenere i cordoni della borsa ci possono permettere di imporre loro quel nostro modo di studiare, giusto o sbagliato che fosse: con la disciplina, la severità, e tanti altri bla bla bla. E così avremmo le apparenze dell'ordine, ma, in realtà, dal punto di vista dell'educazione, avremo fatto esattamente il contrario del nostro dovere. Non esiste alcun motivo pedagogico psicologico comunque giustificabile, per imporre loro i vecchi modi di studiare: anzi, ne esistono di ottimi per rovesciare la scuola come una calza vecchia.¹

ILONA FRIED

IMMAGINE CHE ABBIAMO DI GIANNI RODARI, SCRITTORE, GIORNALISTA, PEDAGOGO MILITANTE È DI LUI CIRCONDATO DA BAMBINI CHE VA NELLE SCUOLE, PARLA E GIOCA CON I BAMBINI, SCAMBIA PARERI CON GLI INSEGNANTI. I PRIMI GLI FANNO VEDERE I LORO LAVORI, I LORO DISEGNI, I SECONDI GLI CHIEDONO CONSIGLI. UNO DEI MIEI PRIMI «INCONTRI» CON LA SUA OPERA È STATO QUANDO HO TROVATO ALCUNE SUE FILASTROCCHHE su un numero dell'Unità, unico giornale italiano allora in vendita in Ungheria (che però costava solo 2 fiorini) – parlo dei tempi dei miei anni liceali, – e poi man mano ho potuto ottenere anche qualche suo libro. Con gli alunni ho poi messo in scena (parlo della seconda metà degli anni '70 e del Liceo Berzsényi) un adattamento di un suo racconto, «Quei poveri fantasmi» preso da «Tante storie per giocare» che ogni tanto i 'ragazzi' di allora continuano a ricordare.

Un altro momento per me memorabile risale al 1985, quando ho visto una mostra, alla Fondazione Besso a Roma, di illustrazioni disegnate da ragazzi per le filastrocche di Rodari, organizzata dai musicisti Vittoria Barazzutti e da Giuseppe Lenardon, (quest'ultimo anche compositore delle musiche), che avevano organizzato l'esecuzione corale delle filastrocche con i loro studenti.² (Negli anni successivi anche i nostri alunni hanno partecipato ai concorsi, vincendo anche premi). E' stato in quella occasione che ho deciso di tradurre Rodari: è uscito allora un

Direttrice del Dipartimento d'Italianistica della facoltà di Magistero nell'Università Lóránd Eötvös di Budapest, insegna letteratura e spettacolo italiano, occupandosi in modo particolare del Novecento. Ha curato edizioni antologiche di letteratura moderna, atti di convegni e pubblicato una sessantina di saggi. Ha organizzato convegni internazionali e partecipato a numerosi convegni in Ungheria e all'estero.

volume con le favole *di Tante storie per giocare*, il lavoro di traduzione è stato successivamente completato con le altre storie per la nuova edizione da Éva Székely – così abbiamo pubblicato l'intero libro in edizione bilingue.

Rodari era già precedentemente conosciuto e amato in Ungheria, con le sue opere tradotte e lette da tantissimi ragazzi: *Le storie di Cipollina*, *La torta in cielo*, *Gip nel televisore*, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, *Novelle fatte a macchina* e *Favole al telefono*.³ Spesso suoi testi, sue favole erano portati alle gare nazionali da ragazzi che avevano scelto di recitarli. Quando insegnavo la lingua, ho sempre insegnato filastrocche, favole di Rodari. I ragazzi se le godevano, coglievano la sua sfida, reagivano ottimamente al suo senso dell'umorismo, e



Rodari firma autografi

per di più al suo italiano bellissimo, (che sarebbe proprio l'ideale da imparare per persone non di madre lingua). Fra i suoi testi ce ne sono di accessibili sia ai principianti che alle persone ai più vari livelli di conoscenza della lingua, sono testi che offrono anche occasione per pensarci sopra, per discuterne, rientrano nel nostro immaginario collettivo e mirano alla fantasia, alla creatività mescolando il quotidiano e il surreale, il grottesco e l'assurdo in modo da stimolare la fantasia e mettere in moto le emozioni. Di conseguenza i ragazzi sono anche motivati a ricordarle, ad apprendere lessico e strutture in un contesto pieno di stimoli, dove il linguaggio, di apparente semplicità, nasconde, però oltre alla plurivalenza dei concetti, simboli, giochi sofisticati di parole, doppi sensi, una lingua «astratta» ma quotidiana. Mentre i manuali d'italiano, in modo particolare quelli per il livello intermedio e avanzato usano spesso testi libreschi, presi prevalentemente dalla lingua scritta, il mondo di Rodari pur mantenendo una lingua scelta, si avvicina al parlato, all'uso di ogni giorno. Con i modi di dire, con i proverbi, con i nonsensi, con l'assurdo, con l'umorismo tiene sempre sveglia l'attenzione del lettore, avvinandosi spesso all'oralità. Usa anche vari registri linguistici: uno semplice per gli avvenimenti di ogni giorno, ed altri settoriali, come quello scientifico, argomentativo, offrendo la possibilità di usare la lingua in situazioni diverse con funzioni varie. Sono state fatte anche analisi per quanto riguarda la musicalità di Rodari, le melodie, i ritmi delle opere (che aiutano pure la comprensione, l'eventuale memorizzazione da parte di persone non di madre lingua), i suoi nessi con la musica, con i vari strumenti, che sono pure rapporti considerevoli.⁴

Si dovrebbe anche sottolineare l'importanza del messaggio culturale: a mio avviso nelle sue favole non solo ha una «morale», ma questa è anche forte. È una visione del mondo che trasmette valori, non intende predicare ai bambini, ma intende far loro conoscere questi suoi valori: il rispetto per il bambino, per l'altra persona, la curiosità di sapere, il saper ascoltare, capire, (un grandissimo dono dello stesso docente), il rispetto per la diversità, ecc. I valori trasmessi nelle sue opere

superano tutte le ideologie, non a caso Rodari è seguito da scuole di impostazioni diverse: pensiamo ai vari mestieri, animali, popoli che pur nelle forme più diverse esprimono tali valori.

Per imparare a comunicare, a convivere nel modo migliore al bambino serve il gioco o anche il teatro. I giochi linguistici che insegna si basano su attenti studi di psicologia: la *Grammatica della fantasia* offre giochi collettivi, giochi da intraprendere in gruppi piuttosto che individualmente – non dimentichiamo che la scuola abitualmente promuove capacità e risultati individuali e molto raramente quelli collettivi.

I suoi studi diventano pratica quotidiana dell'insegnamento, della scrittura. Il 'binomio fantastico', 'l'errore creativo', i *limerick*, gli indovinelli, i tantissimi giochi di lingua e di fantasia che partono dal rovesciamento di fiabe, di schemi mentali abituali, che 'sbagliano' le storie, analizzano i personaggi, ecc. vengono usati e sperimentati ancora oggi nelle scuole. Sono tecniche ampiamente adoperate anche dalla letteratura, e speriamo bene che siano sempre più diffuse nella didattica.

Le opere di Rodari hanno un'amplissima diffusione: in questi ultimi anni non solo sono state pubblicate su CD, ma hanno anche attirato l'attenzione di musicisti, pedagoghi, cineasti: una fra le tante iniziative il cartone animato *La Freccia Azzurra*⁵. Il teatro torna spesso a Rodari, non solo alle sue opere teatrali, ma alle sue idee: Orlando Forioso ha preso spunto da filastrocche e favole di Rodari per il suo spettacolo al Teatro Eliseo a Roma (il protagonista è Giovannino Perdigiorno, ma non manca neanche il Professor Grammaticus), con l'aggiunta di alcuni dei personaggi più noti delle fiabe e con l'appoggio della bella musica di Angelo Branduardi. Il successo di questo regista si deve anche ai contatti che è riuscito a stabilire con le scuole: i bambini hanno già imparato le canzoni quando arrivano al teatro e possono benissimo partecipare tutti quanti allo spettacolo usando la loro fantasia, creatività – in modo confacente alla memoria dello scrittore. Questo è il terzo anno che il gruppo del teatro per ragazzi – come è noto oggi un filone importante del rinnovamento teatrale in Italia arriva proprio dai teatri per ragazzi – tiene spettacoli la mattina al Teatro Eliseo, con varie rappresentazioni e con un notevole successo.

In uno dei suoi saggi l'autore dice:

... tra genitori e figli vorrei arrivare come un compagno di giochi, come uno che accende un fuoco, che tiene vivo un dialogo, che aiuta a guardare il mondo, ad amare la vita. A scuola, vorrei che il mio libro potesse essere un elemento del colloquio tra insegnanti e scolari, come la prima pagina di una storia che dovrebbero poi scrivere loro, senza usare la penna, parlando di tante cose, criticando quel che capitasse loro di criticare, anche rifiutando, cambiando senza alcun rispetto per la carta stampata, che troppe volte è venerata solo perché stampata... Vorrei, insomma, che il mio libro riuscisse divertente, utile e stimolante come un bel giocattolo. E che nessuno, per colpa sua, dovesse prendere un brutto voto.⁶

Gianni Rodari, che ricordiamo adesso a vent'anni dalla morte, è veramente diventato il nostro «compagno di giochi», di noi tutti, docenti e studenti d'italiano, agno di gioco che ha portato, come dice Boero⁷ la letteratura per l'infanzia dalla serie B alla serie A. I «giochi» che lui conduceva in tantissime scuole d'Italia ponevano al centro

(non è da poco nei nostri sistemi scolastici spesso rigidi e formali organizzati per lo più per un tipo di insegnamento frontale), i bambini e presupponevano i risultati delle ultimissime ricerche nel campo della psicologia dell'infanzia, della linguistica, nonché un'attenta conoscenza della filosofia, della letteratura e della fiaba. Rodari ha dato alla pedagogia idee che, per la loro estrema attualità, ancora oggi è bene tenere presenti.

- 1 Gianni Rodari, *Scuola di fantasia*, introduzione di Mario Lodi, a cura di Carmine De Luca, Editori Riuniti, Roma, 1992, *Lettera a un genitore sudista*, p. 18 – l'articolo porta la data: 1970
- 2 Si veda anche Giuseppe Lenardon, *Il gioco corale. Introduzione all'educazione musicale nella scuola italiana*, Fondazione Ernesta Besso, Roma, 1993
- 3 Traduzioni ungheresi: *Hagymácska története*, Ifjúsági Kiadó, Budapest, 1956, trad. Sziráky Judit, *Jácint úrfi a füllentők birodalmában*, Móra Kiadó, Budapest, 1963, trad. Sziráky Judit, *Halló, itt apu beszél*, Móra Kiadó, Budapest, 1966, trad. Sziráky Judit, *Torta az égen*, Móra Kiadó, Budapest, 1972, Sziráky Judit, *Beleestem a TV-be*, Móra Kiadó, Budapest, 1976, trad. Karsai Lucia, *Zongora Bill és a madárijesztők*, Móra Kiadó, Budapest, 1981, trad. Karsai Lucia, *Meséld te a végét!*, Móra Kiadó, Budapest, 1988, trad. Fried Ilona, *Meséld te a végét!*, Ponte Alapítvány, Budapest, 1995, trad. Ilona Fried, Éva Székely.
- 4 Mario Piatti, *Gianni Rodari e la musica*, Centro Studi «Gianni Rodari» – Orvieto, 1999
- 5 Diretto da Enzo d'Alò, musica di Paolo Conte, voce di Dario Fo, 1996
- 6 Citato da Patrizia Zagni, *Rodari*, Firenze, La Nuova Italia, Il Castoro, 1975, p. 2
- 7 Pino Boero, *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari*, Einaudi, 1992

L'IMMAGINE DEL CORPO HA AVUTO IN OGNI EPOCA E AD OGNI LATITUDINE
UN ALTO VALORE RAPPRESENTATIVO.

Corpi, immagini, segni

LUIGI TASSONI

COMUNEMENTE SI DICE CHE IL CORPO PARLA DA SÉ, OVVERO CHE È CAPACE DI PRODURRE UNA SEMIOSI DI TIPO INDIVIDUALE E DI TIPO CULTURALE: E QUESTO VUOL DIRE CHE PARLA ALL'INDIVIDUO E DELL'INDIVIDUALITÀ, CHE PARLA AD UN'EPOCA E DELLA CIVILTÀ DA CUI PROVIENE. A LA RAPPRESENTATIVITÀ DEL CORPO È QUALCOSA DI DIFFERENTE DALLA RAPPRESENTAZIONE. LA RAPPRESENTAZIONE DEL CORPO È INFATTI UN INSIEME CHE COMBINA FRAMMENTI DI UN PRESENTE E RICHIAMI DI UNA MEMORIA. L'IMMAGINE DEL CORPO TRACCIA, DUNQUE, CONTEMPORANEAMENTE DUE TIPI DI SEMIOSI: quella individuale e quella culturale, là dove è possibile che un'immagine sia percepita come atto di trasformazione in un insieme di partenza.

Il corpo può essere considerato un oggetto semiotico privilegiato, giacché è l'immagine per eccellenza. Ma in questo suo essere un concentrato e un trasmettitore di informazioni, il corpo che è solo immagine, che è l'esterno, non può che confrontare la sua unicità con ciò che diverso, il suo essere presente e sotto gli occhi con ciò che non c'è. In questo senso l'immagine del corpo necessita delle immagini del corpo, rinvia ad altro, e di fronte a qualsiasi immagine del corpo entra in azione una metonimia, per chi guarda, di indicazioni di riferimento *in absentia*, una rete di riferimenti che fanno coesistere l'immagine sotto gli occhi con le immagini che stanno fuori di essa, sia perché essa deriva da altro sia semplicemente perché attraverso delle altre immagini noi la vediamo. Il corpo, in fondo, esiste nell'immagine, entra nel circuito della comunicazione, dà luogo a una semiosi, esiste come insieme di segni. Il corpo è la realtà.

Curiosamente Ferruccio Rossi-Landi in un suo libro del 1985 separa corpi e segni, considerando i due percorsi secondo lui differenziati che portano: 1. a considerare i segni come sottoclasse dei corpi (semiotica materialistica), oppure: 2. a

giungere alla conclusione opposta che tutti i corpi sono segni (semiotica idealistica). (Rossi-Landi, 1985, p.138). Ma è davvero necessaria questa separazione? A me pare che ci troviamo di fronte all'eterno problema dell'approccio al reale, a quel problema che attribuisce alla realtà tanto un valore di referente esterno quanto interno (ad un determinato oggetto, messaggio). In partenza noi vediamo corpi così come vediamo *la realtà*, ed essi per noi hanno una funzione di significante: il gioco si fa interessante quando inseriamo queste indicazioni (e non i corpi in sé) in una rete referenziale, ovvero di riferimento, orientandoci nel verso di una semiosi piuttosto che di un'altra.

Il corpo come immagine è realtà, ma è anche un insieme di segni e un referente, e proprio per questo un propulsore di informazioni dirette e indirette.

Merleau-Ponty, che ha studiato la spazialità del corpo nella dimensione percettiva, dice: «Il corpo è, per riprendere le parole di Leibnitz, la “legge efficace” dei suoi cambiamenti» (Merleau-Ponty, 1945, p.175). Questa semplice enunciazione ci ricorda che il corpo, considerato nella realtà mutevole, è un referente dinamico, sottoposto a cambiamenti e dimostrazione stessa dei cambiamenti, tanto come percepente quanto come percepito. E perciò, anche quando consideriamo l'immagine del corpo in quanto rappresentazione, non possiamo eliminare dal nostro orizzonte conoscitivo questa duplice informazione del corpo come agente, che ha il vantaggio di ricordarci che non è mai un oggetto statico, persino quando la rappresentazione che se ne dà risulterebbe statica. Questa non staticità di partenza la notiamo prima di tutto se teniamo conto dell'insieme polifunzionale e multiplo di informazioni che provengono da ogni possibile immagine del corpo.

Pensiamo, *lectio faciliior*, alle testimonianze che ci arrivano dal passato nell'ampiezza degli elementi che ci portano a considerare la figura in quanto rappresentata non solo come referente di se stessa, non solo come copia del modello, ma come un insieme contenitore di tracce che connotano un «modo di vedere», e anche un «discorso», un «racconto», insomma un insieme di indizi intorno alla presenza e alla presentificazione del corpo che è in sé la forma della realtà, e persino la forma del mondo, per come è dato di guardarli da una certa angolazione culturale e individuale.

Un esempio per tutti: non possiamo guardare le scene di erotismo delle Ville di Pompei romana con gli stessi occhi con cui guarderemmo un film di Tinto Brass, anche se i due tipi di rappresentazione hanno importanti elementi in comune. Ecco ad esempio che le scene romane che comunicano il godimento non rappresentano il desiderio, che invece funziona come elemento trainante nel tipo di rappresentazione della nostra contemporaneità, messa in atto dalla letteratura al cinema, dalla pubblicità all'economia, dall'arte figurativa all'arte culinaria, dalla psicologia ai calendari delle dive. Le scene erotiche di Pompei funzionerebbero come svelamento del proibito che si fa pubblico e pro-memoria persino educativo (non è un caso che le scene degli accoppiamenti riguardino soprattutto le posizioni nell'atto della copula). In questi mosaici, pitture, e sculture, cogliamo prima di tutto una rappresentazione del corpo, che in epoca romana intende come attraenti elementi che in epoche successive non lo saranno più: qui si esige ad esempio di accentuare le caratteristiche maschili (i muscoli, il fallo) e alcune caratteristiche femminili (i fianchi, la rotondità del bacino, la pienezza delle forme), e in fin dei conti si disegna un



Satiro e Menade (già Pompei, Casa del Fauno)
Napoli, Museo Archeologico

prontuario dell'amore carnale, a volte in scene meno esplicite anche se evidenti, come nell'esempio del Satiro che cattura una Menade nel mosaico ritrovato nella casa del Fauno (oggi al Museo Archeologico di Napoli).

In ogni caso, in qualsiasi epoca l'immagine data del corpo determina e coinvolge contemporaneamente concetti estetici (per esempio «il bello»), fenomeni della percezione (la seduzione), formule di rappresentazione (il realismo, l'onirico, il simbolico), fenomeni psichici (l'abietto, la fascinazione).

Come ogni altra epoca, e con in più qualche aggravante, quella contrassegnata dai «culti» della contemporaneità sfugge ad una rappresentazione oggettiva attraverso le immagini che da essa provengono: paradossalmente la cosiddetta civiltà dell'immagine non potrà essere riassunta in un'immagine. E questo a causa della

molteplicità dei mezzi e dei generi di rappresentazione, oltre che alla promiscuità dei linguaggi che reciprocamente si influenzano (interdisciplinarietà e interculturalità), perché funziona anche un tipo particolare di memoria rispetto alle strategie del passato: una memoria che considera le immagini percepite a qualsiasi livello come degli ipotesti, una memoria che considera l'immagine (ri)elaborata come un insieme di relazioni possibili anche fra codici differenti.

Non è per caso che talvolta si sente qualche critico lamentare con costernazione una eccessiva influenza del linguaggio visivo del cinema, della televisione o addirittura del fumetto, sul romanzo contemporaneo (e forse meno se ne constata una influenza in senso contrario, che pure c'è), considerata una minaccia per la letteratura, mentre minaccia non è per nulla.

Gilles Deleuze, in altro senso, rileva una influenza diretta della fotografia sulla figura pittorica, e profila una «logica della sensazione» in quanto percezione e rappresentazione del corpo, che nella sua analisi corrisponde alla manipolazione del corpo secondo Francis Bacon. È interessante seguire il pensiero di Deleuze anche nel senso di quella riconquista, rivisitazione e riconsiderazione, che avvengono tutte insieme nella contemporaneità quando costantemente si confrontano linguaggi e codici creativi nell'interpretazione della Storia, e si fa implicitamente una storia dell'interpretazione:

Non si può certo dire che nella pittura antica fosse il sentimento religioso a sostenere la figurazione: viceversa, esso rendeva possibile la liberazione delle Figure al di là di ogni figurazione. Né si può dire che alla pittura moderna, in quanto gioco, sia più facile rinunciare alla figurazione. Anzi, la pittura moderna è invasa, assediata dalle foto e dai cliché che si collocano sulla tela prima ancora che il pittore abbia iniziato il suo lavoro. Si cadrebbe infatti in errore se si credesse che il pittore operi su una superficie bianca e incontaminata. L'intera superficie è fin da subito investita virtualmente da ogni genere di cliché con cui è necessario rompere. E Bacon intende appunto questo quando parla della foto: essa non è una figurazione di ciò che si vede, ma quanto l'uomo moderno vede. Essa non è dannosa semplicemente perché figurativa, ma perché pretende di *regnare sulla vista*, dunque sulla pittura. Così, avendo rinunciato al sentimento religioso, ma assediata dalla foto, la pittura moderna, suo malgrado, è in una situazione molto più difficile per rompere con la figurazione. (Deleuze, 1995, p. 31)

La riflessione di Deleuze intorno al rapporto di contaminazione tra modo di vedere della foto e della pittura, può secondo me essere allargata e se ne possono trarre conseguenze che non riguardano tanto il pericolo di questo o quel mezzo che pretende di «regnare sulla vista», quanto la capacità che i linguaggi hanno di influenzarsi reciprocamente (se pensiamo infatti alla fotografia intesa da Man Ray e non ad una concezione fotografica per famiglie, cogliamo la stessa potenzialità manipolatoria del corpo non-statico che interessava Bacon).

Direi che la più grande scoperta della contemporaneità sia la possibilità della *traduzione*, ovvero del travaso di Senso da un linguaggio ad un altro, da un codice a un altro, da un canale posto in relazione ad un altro canale. Di questa straordinaria

potenzialità creativa della comunicazione, di questo far comunicare universi di segni differenziati in partenza entro le strategie di produzione del Senso, ritengo che la semiotica dovrà in futuro occuparsi con più interesse, anche perché il suo sviluppo odierno le consente, sempre fuor dell'ortodossia, di proporsi non come super-metodo che polverizza gli altri metodi, super-disciplina che polverizza le altre discipline, super-teoria che fagocita le altre teorie, ma semplicemente e funzionalmente come connettore metodologico capace di dialogare con e mettere in relazione metodi, discipline, teorie, in un universo cognitivo della complessità.

Non desidero qui affrontare i presupposti teorici di un tale «funzionamento», e piuttosto intendo sottolineare, una volta di più, la eccezionale *chance* che la semiotica ha dal momento in cui rende tangibili alcune concretezze attraverso l'analisi di testi, fenomeni, oggetti, e così via. Diceva giustamente Charles Morris che la lingua quotidiana è troppo povera di mezzi per parlare del linguaggio, mentre la semiotica può farlo (Morris, 1999, p. 97). Potrei aggiungere, forse con un pizzico di giusta banalità, che in questa ipotesi cogliere i segni e *parlare dei linguaggi* vuol dire mettere in relazione insieme semiotici, e anche Senso, discorso, racconto, di certi «avvenimenti» (rimando a quanto con acutezza e sobrietà ha saputo spiegare Paolo Fabbri in un libro importante in questa direzione, qual è *La svolta semiotica*).

E vorrei partire proprio da un «avvenimento» che riguarda il tema dell'immagine del corpo, attraverso una notizia e una piccola foto. Entrambe circolavano sui giornali italiani nel giugno 1996. Nella piccola foto si vede una donna che in una discoteca di Rimini balla un po' svestita entro un cubo trasparente (si tratta di una «cubista» come viene definita molto impropriamente), mentre dieci mani hanno la possibilità di toccarla, suppongo per qualche secondo perché gli aspiranti si devono alternare, attraverso una serie di guanti appositamente inseriti nel cubo (un po' come i ricercatori per certi esperimenti in laboratorio). Quante altre immagini di *captatio* del corpo femminile richiama alla mente l'immagine della discoteca di Rimini? Davvero tante: oniriche, pittoriche, letterarie, del cinema, della televisione, e qualcuno ne ha forse tratto spunto per realizzare una innocente pubblicità a uno yogurt. Comunque, il referente comune di questa gamma di immagini del corpo potrebbe rispondere alla semplice enunciazione: il corpo assume il ruolo di oggetto «vero» messo a diretta portata di ognuno, toccato, anche accarezzato, in una percezione anonima e spersonalizzante. L'oggetto è a disposizione, si fa toccare, ma non è il corpo di una donna, è più esattamente il corpo di una donna prigioniero di un cubo, corpo che si offre a chi lo tocca (a pagamento) ma in modo mediato e innaturale, con dei guanti appositi. Ecco l'oggetto corpo entro questa immagine divenire ancora fonte di un modesto surrogato che vorrebbe corrispondere alla percezione di un contatto tattile, tanto più modesto di una normale carezza, data magari di sfuggita sul viso o sulla spalla, e più ambiguo della prostituzione. La prostituzione si basa sull'offerta di una prestazione sessuale che è in vendita in circostanze differenti, e si incentra sull'accettazione dell'atto sessuale come atto fisiologico per chi compra, meccanico per chi vende. Il palpeggiamento della discoteca di Rimini, invece, si offre in un insieme ambiguo di elementi: non dà l'illusione-possesso, seppure virtuale, del

corpo-oggetto, non dà una percezione tattile, non dà un rapporto esclusivo con la donna, non è privato ma pubblico, è un rito di egualità collettiva.

Ma dà, questo rito, qualcosa che né il cinema tridimensionale né i guardoni (non violenti) né, per dirne una, i villeggianti delle spiagge estive, possono attuare (secondo un istinto di frustrazione, d'accordo, ma un istinto che la civiltà dell'immagine scambia per desiderio): il rito di Rimini dà la possibilità di toccare, dà la possibilità di entrare in contatto virtualmente diretto e non solo visivo con l'immagine del corpo che si offre appunto alla vista, e in più mette al sicuro dal rischio di un ceffone, un urlo, o peggio, giacché è un palpeggiamento «autorizzato», per dir così. Insomma: ciò che si tocca a pagamento nel cubo di Rimini è l'immagine del corpo, e per di più un'immagine sublimata e nella mistificazione dell'ambiente discoteca.

Si può anche pensare che la figura del cubo-prigione non sia affatto casuale, e anzi risulti come una sorta di adattamento dell'icona corrispondente all'apparecchio televisivo, e spingersi ad una inversione dei ruoli: giacché in tante pubblicità si mostra la figura prigioniera del video che a un certo punto rompe il video per uscire fuori verso lo spettatore (in dimensione cinematografica e cinefila si pensi a *The purple rose of Cairo* di Woody Allen), qui, intendo nella discoteca riminese, al contrario è lo spettatore che rompe il video e tenta, come può, di catturare quell'animale in movimento.

Abbiamo creato, sin qui, una metonimia, perché, se ogni immagine ha il pregio di evocare e ricucire altre immagini in un *continuum*, dobbiamo tenere conto che ogni connotazione di questo tipo può nascondere un filo di collegamento di tipo metonimico. Nel nostro caso vi sono tipi differenti di metonimia visiva, associabili al nostro discorso. La prima è quella di un gruppo di bambini allo zoo. Cosa fa istintivamente ogni singolo bambino di fronte alla gabbia dei leoni o degli ippopotami? Tenta di allungare la mano al di là del limite consentito: non solo l'animale quanto anche l'immagine dell'animale attira per una conoscenza diretta, tattile, non mediata e non solo di tipo visivo.

La seconda associazione metonimica riguarda quello straordinario capitolo della *Pelle* di Curzio Malaparte, in cui si parla della vergine di Napoli che mostra ai soldati americani in fila l'oggetto raro della propria verginità: qualcosa che c'è fra le gambe ma che in effetti non si vede tanto che un soldato si avvicina per toccare con un dito.

Ma che cosa ho fatto io qui puntando il mio dito su altre immagini-discorso metonimicamente? Ho sviluppato un racconto che l'immagine di partenza non conteneva così come probabilmente non lo contiene in sé ogni singolo punto chiamato in causa dalla mia memoria percepente, eppure desumibile dall'insieme degli spostamenti e dei riferimenti. Un'immagine non è forse anche questo? Un insieme di spostamenti e di riferimenti extra, che circolano intorno all'immagine-*exemplum*, che ne derivano o che la propiziano. Perciò in una foto non potremo mai riconoscere esclusivamente il *punctum* di quella foto, ovvero, secondo Barthes, l'elemento specifico che provoca l'attenzione dello spettatore (Barthes, 1980, p. 55): ciò che punge è l'insieme, la relazione, il riferimento, persino il racconto che stanno dentro una immagine fotografica e che potenziano il discorso della fotografia (a volte mi chiedo: perché Barthes implicitamente pensa ad una sorta di esclusività o addirittura isolamento semiotico di ogni singolo codice?).

Rimanendo sempre in tema di fotografia vorrei ricordare una famosa foto che Oliviero Toscani ha scelto qualche anno fa come mezzo per la pubblicità di Benetton. In questo caso dovremo considerare anche il contesto entro il quale l'immagine del corpo viene utilizzata.

Si tratta, come molti ricorderanno, della foto di un giovane ammalato di AIDS sul suo letto di morte, circondato dalla famiglia. Nella fotografia si mette in evidenza la magrezza del morente che è senza espressione visibile (in questo momento cito *a memoria*, in quanto non possiedo alcun esemplare di quella foto), e a lui vicino il padre e la madre seduti, e presumibilmente una sorella accanto al letto (tutti e tre sono piuttosto robusti, i genitori direi obesi). La tragicità della foto in bianco e nero sta in una scena che emblemizza visivamente una malattia che non perdona proprio nella sua invisibilità, ma l'effetto di mortificazione del corpo viene raddoppiato e forse moltiplicato dall'utilizzo di questa immagine. Contrariamente ai canoni della pubblicità commerciale, essa venne proposta al posto di una immagine seducente del corpo, e a tale scopo venne esposta in vetrina tra gli abiti colorati di Benetton. La contraddizione genera in partenza in chi guarda uno shock o una sorpresa (del tipo del perturbante psicologico): un'immagine che in sé respingerebbe per la sua tragicità, ma che contiene il sèma della vita associato a quello della morte, diventa un segno del nostro tempo, e il suo carattere semiotico (non la sua specificità) la inserisce, anche se in modo non realistico, fra maglioni e camicie, che sono un modo di vestire del nostro tempo. In più il dolore di quella fotografia non è falso, non è costruito, non si costituisce come indiretto sma pubblicitario, non passa e fa passare, ma ferma l'attenzione, è qualcosa che resta a chi guarda. Devo dire, anche se può sembrare paradossale, che la foto attrae, forse perché vi si produce un doppio effetto di senso: da un lato attualizza e umanizza il consumo, inserendolo nella tragicità del presente, dall'altro contraddice il senso della stessa operazione pubblicitaria, dell'illusione pubblicitaria di una vita in positivo. Da un lato vi è l'immagine del corpo negato, nella fotografia, dall'altro ci siamo noi osservatori, insieme ai corpi «ingombranti» della famiglia in lacrime, noi tutti che *dobbiamo* rimanere nel colore della vita.

In pari grado la foto nella vetrina colorata di Benetton funziona come rappresentazione contemporanea del canone della *vanitas* diffusosi nella storia dell'arte (il teschio posto fra gli oggetti d'uso quotidiano, il corpo di una donna giovane con alle spalle un volto rugoso, ecc.): qui i colori degli abiti si possono associare alla frutta generosa e fresca in un quadro che raffigura una *Vanitas* del Cinquecento o del Seicento, e la foto del morente ha la stessa funzione della mosca meticolosamente disegnata da un fiammingo, e posata sulla pesca dai colori invitanti.

Non si può, a questo punto, non sfiorare quell'enorme vivaio costituito dall'immagine del corpo nel cinema (Edgar Morin l'ha studiata in modo formidabile e sempre attuale nel suo *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, del 1956). Il caso è quello a dir poco paradigmatico del film *Nove settimane e mezzo*: da un lato la lei di turno dell'industria cinematografica, Kim Basinger, dall'altro il lui, Mickey Rourke, anche se non proprio due prototipi di bellezza, rappresentano i poli opposti di una dinamica che dovrebbe essere basata sulla seduzione del corpo. L'elemento di partenza è naturalmente lo



*Harmen Steenwyck: Allegoria della Vanità
Londra, National Gallery*

sguardo: lo sguardo del *voyeur* protagonista e contemporaneamente quello dello spettatore che guarda con gli occhi e con le orecchie di lui le immagini del corpo femminile portato sulla soglia dell'eccitazione. Ma avviene davvero seduzione?

Qui il filo connivente fra *voyeur* e spettatore si spezza irrimediabilmente: arriva un momento in cui lo spettatore ne sa più del *voyeur*, e cioè quando questi dà istruzioni per telefono alla donna-immagine del corpo su come raggiungere una originale, stravagante e perversa eccitazione (fra l'altro spalmandosi addosso le buone cose conservate nel frigorifero). Ciò che il *voyeur* non può vedere, dal momento in cui crea l'astuta regia secondo la propria immaginazione, lo può vedere lo spettatore del film che, a parte senape e *ketchup*, assapora con la mente un altro ingrediente spalmato sull'immagine del corpo: la sottomissione e l'obbedienza femminile, d'una donna tanto passiva da obbedire senza essere vista.

Eppure, in un certo qual modo, si realizza un tipo di seduzione. Non una seduzione diretta, frontale, basata sugli elementi tradizionali del soggetto, oggetto, attesa, rinvio, desiderio, possesso o possesso mancato. Si tratta di un vero e proprio *circuito del senso*, che è come un discorso muto realizzato fra gli attanti del racconto, dentro e fuori dello schermo. Ogni attante (i due protagonisti del film e ogni spettatore) occupa una posizione relativa al tipo di immagine da cui si sente provocato. Vediamo in che modo: ogni attante (la donna, l'uomo, lo spettatore) deve mettere in atto il meccanismo del vedere e far vedere, ma in posizioni differenti che determi-

nano un'immagine doppia del corpo. Chiameremo rispettivamente gli interessati A (la donna), B (l'uomo), C (lo spettatore). Allora B provoca il meccanismo dello svelamento del corpo di A: lo provoca, e C vede gli effetti di questa provocazione sia attraverso gli occhi di B (la famosa scena dello *striptease* dietro la tenda veneziana), sia separatamente da B (i giochi con lo yogurt e la frutta che A si spalma sul corpo, obbediente al telefono). B emette un messaggio, A obbedisce, C assiste, ma i tre attanti agiscono in effetti con una separazione di fatto per cui fra di loro non comunicano e anzi precipitano in un corto circuito: B dà dei comandi che l'immaginazione erotica di C in effetti si aspetta (anche se magari C non è sempre all'altezza delle modalità da esperto di B), e il gioco si consuma in questa esecuzione dell'ordine. Ogni figura sta chiusa in un cerchio. E dov'è la seduzione?

Jean Baudrillard dice che la seduzione sarebbe un «superficiale abisso», e afferma seccamente che la seduzione è ciò che seduce, nulla di più: «la seduzione come invenzione di stratagemmi del corpo, come trucco di sopravvivenza, come infinita dispersione di esche, come arte della sparizione e dell'assenza, come dissuasione». (Baudrillard, 1992, p. 44) E in effetti siamo nel tema del nostro film. Ma di questa dinamica seduttiva dell'immagine fa parte un elemento del racconto, presente anche se non narrato, e cioè ciò che sarebbe potuto accadere e non è accaduto, secondo la più naturale legge fisiologica di due corpi che si incontrano.

Queste immagini di corpi separati, e perciò seducenti (l'io, l'altro, e il terzo escluso, condannato a guardare), richiamano alla mia mente metonimica che ha memoria dell'immagine un'altra rappresentazione, e questa volta di autoesclusione che è quella rappresentata da Ugo Foscolo nella famosa scena di seduzione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. La scena, che ha un *analogon* differito nel *Werther* di Goethe e uno nel *Socrate delirante* di Wieland, comincia fuori dalla camera da letto, nel momento in cui il giovane Jacopo, introdotto dalla bella cameriera, attende di essere ricevuto, fra affreschi secenteschi di inseguimenti erotici e libri francesi. La signora veneta, chiamata dallo scrittore la moglie del patrizio M, riceve il giovane, dando inizio ad un preciso rituale di svelamenti, comandati questa volta dalla propria immaginazione (di sé vista attraverso sé), di apparizioni di un corpo ancora «rugiadoso» per il bagno recente, e coperto da un camicione che svela qua e là ciò che si deve e che si può vedere. Cosa avviene? Jacopo abbozza all'esca tesa verso di lui? Nient'affatto. Anche qui le figure restano chiuse nel proprio cerchio (Jacopo sparisce, la donna sparisce), un cerchio evidentemente troppo resistente perché Jacopo possa spezzarlo. Ecco, dunque, esattamente rovesciata la dinamica del nostro primo esempio, quello della discoteca: lì si propinava una illusione percettiva al fine di afferrare l'immagine del corpo, qui si consolida la barriera che isola le immagini del corpo, anche quella di uno Jacopo come emblema di se stesso, in cerca di una unità perduta (cfr. Tassoni, 1989, pp. 29-47).

Gli esempi associati in sequenze metonimiche ci aiutano a considerare l'immagine del corpo come un insieme di significanti che indicano referenti necessariamente posti in relazione: la percezione di quell'immagine, se legata al sèma specifico della seduzione naturalmente, dipende dalla relazione fra i significanti e i referenti indicati, chiamati in causa. Ovvero, non esiste in sé l'immagine del corpo della seduzione,

ma esiste l'insieme delle relazioni che produce un'immagine rispetto a un guardante. Il filo conduttore fra significanti e referenti è un Senso. Negli esempi fin qui osservati possiamo sintetizzare questo tipo di percorso:

1. l'immagine verso il referente ambiguo: la sua manipolazione coincide con l'annullamento del potere stesso dell'immagine
2. l'immagine della mortificazione della carne che, a differenza della precedente, porta in primo piano la persona, il suo esserci, il suo sopravvivere in uno spazio familiare che si costituisce intorno
3. l'immagine del corpo come continuo rinvio verso l'esterno della relazione duale della seduzione, che coincide con l'annullamento della dinamica del desiderio: qui il corpo viene usato e si mortifica in modo autoreferenziale, senza spazio contestuale, senza racconto rispetto al referente presunto.

In tutti e tre i casi il corpo dà un'immagine che risulta necessariamente inserita in un'altra immagine e non autosufficiente.

Pur senza rendercene conto abbiamo seguito sin qui il filo invisibile della relazione fra immagine (fotografata mentalmente) e realtà (visiva, mentale). In alcune pagine del 1961 Barthes aveva giustamente posto l'indice sul «paradosso fotografico» che io ritengo sia il paradosso a cui è sottoposta la nostra memoria della rappresentazione, quella qualità speciale della memoria umana che fotografa immagini (mentali, visive, percettive, virtuali) dal proprio punto di vista, ovvero assumendosi come punto di riferimento speciale del racconto che si mette in azione nell'atto dell'osservazione. Barthes ne deduce che il messaggio fotografico è un messaggio continuo. (Barthes, 1985, p. 7) Da parte nostra, estendendo come stiamo facendo il campo della ridefinizione, diremo che la memoria dell'immagine è un messaggio continuo.

E vorrei perciò concludere queste riflessioni con una fotografia che è per me memoria e messaggio continuo allo stesso tempo, foto nella quale le immagini del corpo rappresentano una sorta di castigazione del corpo, una sua immedesimazione mimetica nel genere *foto come ritratto di famiglia con l'ultimo nato*. Tuttavia questo esempio contiene il racconto di una trasgressione. La foto deve essere dei primi mesi del 1905, vi sono rappresentati un padre a sinistra, una madre con in braccio l'ultimo nato (che sappiamo essere una bambina) e, anche se la foto a questo punto per ossequio al genere avrebbe già i suoi protagonisti, in più un bambino con uno strano atteggiamento: non in posa, non mostrato o messo in evidenza, semplicemente presente. Quel bambino è mio nonno all'età di tre anni. Al di là di questo, che però riguardando il privato di chi analizza l'immagine, aggiunge senso ovvero racconto alla rappresentazione, prima di tutto la foto può interessarci perché il corpo si mostra come abito, come acconciatura, come disposizione nello spazio designato dal fotografo, cioè in particolari che lascerebbero poco spazio alla fantasia, così da influenzare in un certo senso tanto la positura del corpo quanto l'espressione dei soggetti, così da sminuire unicità e originalità per rientrare nel «genere» di foto che si deve realizzare (come accade anche oggi nelle foto per matrimoni, cerimonie, manifestazioni: cambiando l'ordine dei fattori il prodotto non cambia, nel senso che risulta tanto anonimo quanto noioso). Qui comunque l'indumento non solo è

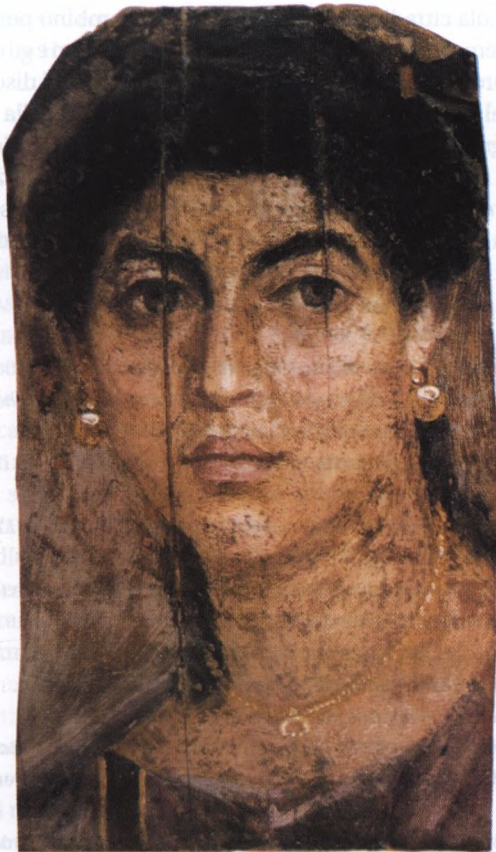


Foto di famiglia con neonata (1905)

un'immagine, rispetto all'indumento reale (Barthes, 1970, pp. 6-7), ma riassume l'insieme delle connotazioni visive in sostituzione dei corpi che veste, copre, nasconde, socializza, storicizza. L'indumento è insomma il corpo: un corpo più sociale e pubblico che privato e personale. Nel senso che questo tipo di indumenti dell'inizio del Novecento sono i nuovi indumenti della borghesia benestante di provincia. Notate le mani curate del *pater familias*, la pettinatura elegante e l'atteggiamento riservato e aristocratico della madre, volutamente senza anelli, senza gioielli (se si eccettuano dei piccoli orecchini), insomma senza desiderio di apparire, mostrare, e sembrerebbe senza desiderio o ambizione di rappresentare alcunché. Si vede bene che la famiglia qui rappresentata non è in posa al meglio, non indossa abiti particolari, anche se eleganti, e si limita ad una apparizione, simulando una fetta di quotidiano improvvisato dal fotografo per l'occasione. Lo dicono gli abiti, appunto, mentre lo contraddicono la positura e il brutto sfondo di finti palmizi dello studio fotografico: meglio sarebbe stato confessarla quella intimità familiare, giacché il motivo della foto è unicamente quello di testimoniare, come timidamente la madre fa ben vedere, la venuta al mondo della nuova nata. (Dirò per inciso che si tratta di un formidabile

ritratto femminile, essenziale, senza abbellimenti, eppure donna del suo tempo sorpresa in un momento di vita familiare, simile a uno di quei ritratti romani in cui la donna esprime con il suo contegno la sua presenza: ce ne è uno significativo al British Museum di Londra, proveniente da Howara in Egitto, del 55–70 d.C.).

E a questo punto si apre il racconto che fa da sfondo all'immagine fotografica: c'è qualcosa fuori posto, anzi qualcuno, e cioè mio nonno bambino che si è intrufolato prepotentemente nel campo fotografico, riservato in effetti, come da canone, solo alla nuova nata, tanto che non c'è una ragione effettiva perché proprio lui sia lì presente, dato che a casa o forse accanto all'apparecchio fotografico stanno altri cinque o sei fratellini di poco più grandi. Dall'espressione di curiosità per ciò che di miracoloso sta per accadere di fronte a lui e di trionfo per essere riuscito a rientrare indebitamente nel quadretto familiare (espressione in contrasto con quella rassegnata e stanca tanto del padre quanto della madre), siamo portati a spostare lo sguardo sullo spazio occupato dal bambino, uno spazio improvvisato che trasgredisce la regola della bella posa



Ritratto femminile (Egitto, Mummia di Hawara)
Londra, British Museum

dei genitori, e ruba parte della scena al corpicino di quella bambina dormiente che la madre cerca di tenere anche un po' accosta al padre. Il bambino sembra naturalmente a suo agio di fronte all'obbiettivo tanto che, trasgressione nella trasgressione, «osa» portare con sé qualcosa con cui giocava magari un attimo prima e lo tiene nella manina sinistra quel qualcosa che non riesco a decifrare, mentre solo un vezzo (di timidezza?) gli fa per un attimo sovrapporre i piedini con le belle scarpine dell'epoca. Ed è questo l'attimo di una foto che coglie dei corpi in posa, una posa in effetti statuaria, senza fine, continua e forse continuamente ripetuta, prima che l'intromissione del piccolo ribelle la rendesse una foto unica, prima che quel gesto innocente ci desse una parte del senso di familiarità che ci era stato sottratto dalle regole della posa fotografica, prima che quella dolce monelleria desse il senso della momentaneità e del tempo. Quel bambino che da comprimario leva la scena alla nuova nata ha gli occhi della curiosità del secolo, essi puntano direttamente al di qua dell'immagine, al mezzo che servirà a fissare l'immagine, al prodigio novecentesco che gli toccherà in sorte di vivere tutto fin oltre lo sbarco sulla luna, fino all'invenzione del computer e dei mezzi dell'elettronica. In una piccola cittadina del sud d'Italia quel bambino potrebbe raffigurare, con il suo corpo lievemente reclinato, il broncio del dopo pianto e gli occhi un po' lucidi, il desiderio di entrare nell'immagine e di rompere le regole del discorso, portando la rappresentazione al di là di se stessa, al di là degli schemi della rappresentatività dell'immagine fotografica. Questa figura di bambino dei primi anni del secolo, bambino dai piedini vezzosi e lo sguardo curioso, dice infine di una seduzione che lui solo percepisce al di qua dell'occhio che lo guarda, una seduzione, come scoprirà da grande, che aggiunge realtà al reale, che aggiunge al presente la creatività della memoria.

BIBLIOGRAFIA

- R. Barthes (1970), *Sistema della Moda*, Torino, Einaudi (ed. or. *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967).
 Id. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi (ed. or. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil, 1980).
 Id. (1982) *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi (ed. or. *L'obvie et l'obtu. Essais critiques III*, Paris, Seuil).
 J. Baudrillard (1992), *L'altro visto da sé*, Genova, Costa e Nolan (ed. or. *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Galilée, 1987).
 G. Deleuze (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata (ed. or. *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981).
 P. Fabbri (1998), *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.
 M. Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
 E. Morin (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit (1978).
 C. Morris (1999), *Lineamenti di una teoria dei segni*, introduzione, traduzione e commento di F. Rossi-Landi, Lecce, Manni (ed. or. *Foundations of a Theory of Signs*, Chicago, The University Press of Chicago, 1938).
 F. Rossi-Landi (1985), *Metodica filosofica e scienza dei segni*, Milano, Bompiani.
 L. Tassoni (1999), *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci.
 Id. (1989), *Finzione e conoscenza*, Bergamo, Lubrina.

Acrobazie verbali nella lingua italiana: palindromi, sciarade, metagrammi, tautogrammi ed acrostici

Il discorso reversibile.
(Laure Hesbois)

DARIA MIZZA

SECONDO LA TEORIA DELLA DOPPIA ARTICOLAZIONE¹ OGNI ENUNCIATO È COMPOSTO DI ELEMENTI (TRADIZIONALMENTE CHIAMATI LETTERE, SILLABE, PAROLE...) CHE, RIUNITI IN UN ORDINE DIFFERENTE, POSSONO DARE ORIGINE AD UN NUMERO QUASI ILLIMITATO DI ENUNCIATI NEL CONTEMPO DISTINTI E STRETTAMENTE LEGATI GLI UNI AGLI ALTRI. MENTRE IL LINGUISTA, DESIDEROSO DI STABILIRE UN SISTEMA, considera tali elementi come unità astratte (fonemi, segni...), non interessandosi alle differenze che derivano dal cambiamento dell'ordine, il profano, più sensibile alle qualità materiali degli elementi, considera soprattutto le somiglianze e si compiace di inventare combinazioni che mettano in rilievo i legami fra gli enunciati.

Questo studio è dedicato alla serie di giochi linguistici che chiama in causa le unità minime (grafiche o foniche) fondate su una regola arbitraria concernente la loro successione: palindromi, sciarade, metagrammi, tautogrammi ed acrostici.

Ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs. Attualmente è impegnata in attività di studio e di ricerca sulla struttura linguistica nei giochi di parole italiani e ungheresi.

1. IL PALINDROMO

Tutti i vocabolari registrano «palindromo» come un sostantivo o un aggettivo che indica o qualifica parole e frasi che si possono leggere anche da destra verso sinistra. Si tratta generalmente di un enunciato (sovente in versi) che, letto a ritroso, presenta lo

stesso senso o, perlomeno, un senso soddisfacente rispetto a quello di cui poteva essere dotato se letto nel verso corretto. Qualora le frasi palindromo siano in versi, è diffusa la denominazione di versi «sotadici», (dal nome di un poeta greco, Sotade, che nella prima metà del terzo secolo avanti Cristo si distinse nelle composizioni in questo genere) o «anaciclici» (che vanno al contrario).

A prescindere da etichette e definizioni, è essenziale riconoscere preliminarmente che le combinazioni applicabili al gioco del palindromo si possono ricondurre a tre tipi²:

1) Tipo ANNA – ANNA.

S'incontra qualora il palindromo accosti delle *parole-janus*, ovvero delle parole che si leggono in maniera identica da una parte e dall'altra.

Irresistibile è stata, fin dai tempi antichi³, la tentazione di scrivere testi di questo tipo: capitò già agli antichi greci e latini che consideravano queste produzioni dotate di potere magico. Pare che in primo luogo i latini si sbizzarrissero nell'ideazione di sempre nuove combinazioni. È celebre un verso latino che vorrebbe definisce le falene o le torce:

In girum imus nocte et consumimur igni.⁴

(Andiamo in giro di notte e siamo consumate dal fuoco.)

Alcuni studiosi sostengono che tali versi siano da attribuire a Virgilio; secondo il parere di altri, invece, versi così sgradevoli possono solo essere opera di un poeta successivo, forse Sidonio Apollinare (Lione 431 o 432 – Clermont Ferrand ca. 489).

Sul pavimento del Battistero fiorentino è inciso in cerchio un altro verso, in un punto illuminato da un raggio di sole a mezzogiorno, attraverso una feritoia nella lanterna, il giorno in cui il Sole entra nel Cancro. Ne parla Giovanni Villani (Firenze ca. 1280 – Firenze 1348) in un latino non certo migliore del precedente:

En giro torte sol ciclos et rotor igne.⁵

(Ecco nel giro obliquamente il sole [portare] i cicli ed [ecco] il rotore nel [suo] fuoco.)

In una rivista ecclesiastica del 1973 un articolo è dedicato alla scoperta e al significato della frase reversibile nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma:

Roma summus amor.⁶

(Roma è l'amore più grande.)

Un palindromo dalla facilissima soluzione, in cui il messaggio indica che l'amore per Roma costituisce l'amore più grande che si possa provare.

Uno dei palindromi più riusciti è probabilmente quello che figura su una vasca del battistero scoperto a Bisanzio⁷ e di cui Luc Étienne scoprì una copia nella chiesa di *Notres Dames des Victoires*:

Νιψον ανόμηματα μη μόναν οφλυ.⁸

(Lava i tuoi peccati, non solamente il tuo viso.)

Fra i più noti palindromi di casa nostra, si ricorda il biglietto che Arrigo Boito (Padova 1847 – Milano 1918) mandò ad Eleonora Duse col dono di un anello:

È fedel, non lede fe'
e Madonn' annoda a me.⁹

2) Tipo *ENOTECA – ACETONE*.

Un secondo tipo di palindromo può essere costituito da coppie di parole-specchio, come la coppia latina *Roma – amor* che, se capovolta, presenta ugualmente un senso.¹⁰

Alcuni studiosi convengono nel fatto che si tratti di un fenomeno diverso da quello contemplato nel caso precedente e che, come tale, meriterebbe un diverso nome. Gli enigmisti europei si sono accordati nell'utilizzazione del termine «bifronte», che, tuttavia, molti vocabolari neppure registrano. In inglese, più precisamente, qualcuno ha proposto la distinzione fra *palindromes* (deified – deified) e *reversibles* (smart – trams); altri, ironicamente, fra *palindromes* e *semordnilap* (palindromo letto da sinistra verso destra).¹¹

Certamente, mentre i palindromi *strictu sensu* sono tautologici, i «bifronti» aprono le porte ad un mondo alla rovescia, a volte inquietante; al *live – evil* (vivere – cattivo) inglese, per esempio, corrisponde in qualche modo il tedesco *leben – Nebel*.

Considerando la sua collezione di «bifronte a frase» ($a = b + c$) e di «frasi bifronti» ($a + b = c + d$), il colonnello Mario Zaverio Rossi teorizzò che i primi sono maschili e rivelano aspetti militareschi del mondo:

attorniare – era in rotta;
animale – è la mina;
alamari – ira mala.¹²

Le frasi bifronti, invece, sono femminili e riflettono aspetti ora dolci, ora eroici, ora poetici:

amori di Dea – aedi di Roma;
e tra di noi si vela – a le visioni d'arte;
è sorella d'aedo – o dea dalle rose.¹³

3) Tipo *ITALIANO – ONAILATI*.

Ciò che può succedere con alcune scritte al neon, se guardate dal lato sbagliato, quando, cioè, sembra di poter leggere «rab», «alocacoc», e quindi riconoscere l'insegna di un «bar» o la pubblicità della «cocacola», rientra nel terzo sottogenere che il gioco del palindromo può generare. Si può ottenere questo giochetto divertente con varie modalità e non soltanto con casuali «rovesciamenti meccanici», come i vetri appannati, gli specchi, gli specchietti retrovisori, le insegne al neon.

Per i primi cristiani la prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco indicavano l'inizio e la fine, la nascita e la morte: alfa e omega erano «lettere apocalittiche», mentre omega e alfa indicavano il passaggio dell'anima dalla morte alla vita eterna. Si può citare ancora un esempio religioso e serio, un po' superstizioso: Jean-François Sudre nel 1817 inventò una lingua basata sulle note musicali, il *Solresol*, e, avendo deciso di denominare Dio «Domisol», a Satana spettò il nome rovesciato, «Solmido». ¹⁴

Nella terza delle *Bucoliche* anche Virgilio gioca con le lettere *a* e *i*: da duemila anni fra i commentatori è acceso il dibattito se *ai* siano le lettere iniziali del nome dell'eroe Aiace, e se *ia* siano le lettere iniziali del nome latino del fiore giacinto.¹⁵ Di Arrigo Boito, librettista di Verdi e Ponchielli, si conoscono brani musicali che possono essere eseguiti leggendo lo spartito diritto o capovolto.

Nel *Re Orso* un frate recita il miserere così:

Maùt maidrociserim mangàm mudnùces, suèd ièm erèresim.¹⁶
(Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam)

L'atmosfera è buffa, ma anche macabra:

In basse preghiere sta il frate raccolto...
O santo Gesù!
Il suo miserere
le cifre ha sconvolto
coi piedi all'insù!
Il frate veloce
fa un segno di croce...
O santo Gesù!
Un segno rovescio,
tagliato a sghimbescio
col capo all'ingiù!¹⁷

Più recentemente, Guido Baldassarri ha scritto un romanzo dal titolo *Olleitlas che parlava all'incontrario*. In seguito ad una caduta, nella testa del protagonista Saltiello una rotella comincia a girare nel verso sbagliato: le prime parole al momento del rinvenimento sono: «onos evod?»¹⁸ (Dove sono?).

Può succedere anche che qualcuno voglia rovesciare volontariamente un nome come accade generalmente nei giochi da ragazzi. Nell'opera *Sforzinda* il Filarete (Firenze 1400 – Roma ca. 469) nasconde il nome di Pavia sotto quello di Avipa. In altri esempi il capovolgimento avviene sillaba per sillaba:

Onitoan = Antonio
Letistoria = Aristotile
Somato = Tomaso
Tonecor = Corneto

Altrove, invece, l'autore raggruppa due sillabe:

Scofrances = Francesco
Zoloren = Lorenzo

Rovesciare un nome può essere una modesta operazione di mascheramento: l'idea di chiamare i figli *Ninel* circolava già a poca distanza dalla Rivoluzione d'Ottobre; ne parla Antonio Gramsci in una lettera del 1924, e torna a parlarne Guido Milanese in un romanzo del 1936.¹⁹

È opportuno fare menzione di due fenomeni grafici assai curiosi che si è soliti ricollegare al palindromo, benché non condividano con questo né la tecnica né gli

effetti. Si tratta dei palindromi verticali e dei palindromi allo specchio, in riferimento alle parole che, capovolte dal basso in alto o riflesse in uno specchio posto lateralmente, presentano un'immagine identica all'originale. È un fenomeno puramente ottico, dipendente interamente dalla forma delle lettere, privo di una controparte semantica e di un notevole effetto sul discorso.

Il palindromo sembra dunque rappresentare una sovversione radicale del discorso logico, concepito come una successione lineare di segni distinti. Se abbiamo potuto leggere a ritroso le frasi proposte, è stato grazie all'abbattimento delle frontiere che, nella versione originale, sembravano corroborare l'esistenza di un legame fisso tra la materia sonora e il contenuto semantico. In effetti, una rappresentazione perfettamente simmetrica di questa frase risulterebbe totalmente priva di senso! Il capovolgimento parola per parola è un'operazione più delicata e realizzabile solo se si verificano due condizioni: *a)* che ogni sintagma sia costituito da una sola parola o da elementi permutabili come possono essere il nome e l'aggettivo, il verbo e l'avverbio, il nome e un predicato nominale; *b)* che la successione dei sintagmi non sia sottomessa a restrizioni contestuali.

In certi casi, tuttavia, una disposizione simmetrica delle unità del medesimo valore permette in generale di evitare l'ostacolo e l'omonimia offre talvolta una soluzione elegante a difficoltà apparentemente irrisolvibili.

Accanto alla possibilità di eseguire una lettura a ritroso, queste precauzioni assicurano la grammaticalità e il mantenimento del senso.

2. LA SCIARADA

In un primo tempo la sciarada si riconduceva all'anagramma di cui sarebbe, a detta di alcuni, uno sviluppo assai recente. Amable Costes, nel suo *Choix d'énigmes, charades et logogripes*, pubblicato nel 182820, attribuisce al gioco una sessantina d'anni di esistenza. Secondo l'autore del *Rathselchatz*, il dottore E. S. Freund, la parola e la cosa potrebbero risalire fino ai trovatori. Ciò che è sicuro, comunque, è che la sciarada ha conosciuto il suo periodo di gloria alla fine del diciottesimo secolo, epoca in cui era un gioco di società alto e sussiegoso (e proprio per questo attirò, come meccanismo di gioco, gli sbeffeggiamenti delle pseudo sciarade), in cui non mancavano le sciarade mimate. Oggi è un gioco stanco e sdrucito.

Nell'enigmistica italiana si considera sciarada regolare «regola = re, gola», benché la *e* sia chiusa in «re» e aperta in «regola». Si tratta ugualmente di sciarada il verso di Dante Alighieri «Maestro, che è quel ch'i odo?» trasformandolo in «Maestro, che è quel chiodo?», benché nel primo caso si abbia una *i* vocalica, nel secondo una *i* semivocalica. Inversamente, non si considera regolare «a Bonn Dante mente = abbondantemente» in cui c'è perfetta identità all'orecchio ma non per l'occhio: in «a Bonn», infatti, la *b* subisce il cosiddetto raddoppiamento sintattico, mentre il raddoppiamento della *n* non si avverte nella pronuncia italiana di «Bonn». Ragionamento analogo varrà per l'esempio: «Disse Serse: 'Ah, beh, c'è Dario' = abbecedario».

Una regola di base della sciarada, inoltre, richiede che fra il primo e il secondo elemento da un lato e l'intero dall'altro non sussista equipollenza, vale a dire omogeneità etimologica. Tutti i trattati di enigmistica italiani, però, accettano sciarade come «rosa + rio = rosario» e «arma + dio = armadio», benché «rosario» abbia a che fare con «rosa» e «armadio» con «arma».

Pertanto sono doppiamente caricaturali i seguenti versi attribuiti a Ernesto Ragazzoni (Novara 1870 – Torino 1920):

C'erano prima l'acque
poi sopravvenne il dötto
e allor come a Dio piacque
si ebbe l'acquedotto.²¹

Ci troviamo di fronte a un caso di perfetta regolarità che ci permette di ragionare in maniera concreta. L'accostamento di un minimo di due parole richiesto dalla sciarada è nell'esempio citato soddisfatto.

Innanzitutto, per ciò che concerne il significante, si può dire che il tutto risulti dalla somma delle parti, cioè:

$$S = sa_1 + sa_2$$

Secondo la suddetta formula:

$$L'acquedotto = acque + dötto$$

Un procedimento analogo non può essere seguito nel caso del significato in cui:

$$s = se_1 + se_2$$

Possiamo concludere dunque che la nozione di segno come unità in questo contesto viene meno giacché il significato di *acquedotto* non ha nulla a che vedere con nessuna delle parti di *acque* + *dötto*.

È infine opportuna una breve riflessione sul fenomeno dell'unificazione dei segmenti sonori così come la captiamo all'orecchio: si può ragionare dal punto di partenza dato dalla parola scissa all'occhio, a quest'unità primitiva rotta dinanzi a quest'ultimo, si sostituisce un altro tipo di coerenza interpretabile come la compensazione a livello acustico della disintegrazione del segno.²²

La sciarada funziona dunque secondo regole incompatibili con la nozione di segno.

3. IL METAGRAMMA

Pare che questo gioco di cambi oppositivi sia da sempre esistito, anche se molti ne attribuiscono l'invenzione a Lewis Carroll.²³

Anche se apparentemente fondato sul medesimo principio, poiché è anch'esso un gioco di lettere, il metagramma si distingue radicalmente dal gioco precedente nella misura in cui la lettera rappresenta qui un elemento distintivo, ovvero un fonema e non una semplice sostanza sonora. Infatti, si può sostenere che il metagramma sia l'illustra-

zione perfetta delle opposizioni fonologiche definite dai linguisti come «coppie minime». L'interesse e l'attenzione del profano, tuttavia, sono rivolti esclusivamente al risultato dell'operazione costituito dagli accostamenti insoliti che ne risultano, giacché il gioco consiste nel costruire una serie di parole cambiando una sola lettera alla volta, più frequentemente la prima, e nel formare, quasi per caso, delle liste strambe come:

pala – pela – pila – perla – pirla – porla

Una storia interlinguistica, mista di latino ed etrusco, si legge in Svetonio e in Dione Cassio. Nel foro di Roma un fulmine cancella, sul basamento della statua di Augusto, la prima lettera della parola *Caesar* (Cesare). Gli aruspici predicono che l'imperatore morirà entro cento giorni (cosa che avverrà realmente); in latino, infatti, *C* è un numerale e significa «cento» mentre la serie di lettere *aesar* in etrusco vuole dire «dio». ²⁴ Si possono citare alcune coppie analoghe:

ovis – vis, caper – aper, navis – avis, taurum – aurum
(pecora – forza, caprone – cinghiale, nave – uccello, toro – oro)

Già Emanuele Tesauro, poi, aveva notato che in latino *ala* con l'aggiunta di una *p* serve a scavare, con l'aggiunta di una *m* (*mala* «mascella») serve a mangiare, canta se le si toglie la *a* (*la*, nota musicale), e piange se si toglie anche *l* (*al*). ²⁵

Un capolavoro di Achille Campanile parla di un'arzilla vecchietta, Ava, che vive col consorte paralitico e con la nipotina Iva. Dopo un'eruzione che fortunatamente non ha danneggiato la casetta, l'arzilla vecchietta spazza via i pezzetti di lava che avevano raggiunto la soglia, fa la toeletta al paralitico e prepara la colazione per la piccina, una frittata e un grappolo d'uva:

Ava, l'ava, leva la lava, lava l'avo e alleva l'Iva con l'ova e con l'uva. ²⁶

Nella lingua italiana in posizione iniziale (*I*), mediana (*M*), finale (*F*), si può avere sostituzione di lettera vocalica con altra lettera vocalica (*v/v*): «Arto – Erto, lAva – lEva, PietrO – pietrA»; sostituzione di lettera consonantica con altra lettera consonantica (*c/v*): «Sera – Pera, gioCo – gioGo, pUr – pUs»; sostituzione di lettera vocalica con lettera consonantica (*v/c*): «Aretino – Cretino, Guido – gRido, filA – filM».

La letteratura italiana offre numerosi simpatici esempi. Alcuni sono citati, a titolo esemplificativo, nel successivo elenco:

a) *V/v* in posizione iniziale.

Ecco un simpatico motto di Giuseppe Gioachino Belli (Roma 1791 – Roma 1863):

Sant'Ivo o Sant'Ovo. ²⁷

b) *V/v* in posizione mediana.

Si può ricordare Girolamo Musici:

Di mIrto mErto mi sia cInto il cAnto
del cApo cUpo ove si chiAma chiOma,
se al spIrto spArto lodo in rAma rOma
che sciElta sciolta in fede ha il vInto il vAnto... ²⁸

c) *V/v* in posizione finale.

Il proverbio:

FamE affoga famA.²⁹

si presta bene a ricamare sulla povertà dei letterati desiderosi di gloria.

d) *C/c* in posizione iniziale.

Una poesia che compare in un volumetto di epigrammi di Gino Patroni (Montermarcello 1920 – La Spezia 1992) evoca il frutto con cui si concludeva precipitosamente un pasto vergognoso.³⁰

Mensa popolare

Una

zuppa

di

verdura

ed

è

subito

Pera³¹

Il triste settenario è una parodia del settenario dal titolo *Ed è subito sera*, che figurava come titolo di una raccolta di poesie (1942) di Salvatore Quasimodo.

e) *C/c* in posizione mediana.

L'esempio è fornito da due versi di Attilio Bertolucci (San Lazzaro di Parma, Parma 1911 – Parma 1999):

[...]

su chi intorno lavora e sente il giogo

di due occhi ridenti nel gioCo del lavoro³²

[...]

f) *C/c* in posizione finale.

Sebbene tutti i manuali di enigmistica abbiano sempre negato la possibilità di una sostituzione di lettera consonante finale con altra lettera consonantica, Giam-paolo Dossena, grazie al contributo di alcuni lettori, riporta l'endecasillabo tronco:

Caterina beveva puR il puS.³³

Fatto accaduto nell'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, intorno al 1363.

Più complessa si è rivelata la ricerca di sostituzioni di lettera vocalica con lettera consonantica.

Un motto latino presenta la sostituzione in posizione mediana di vocale e consonante:

Per aNgusta ad aUgusta; nisi caSte tamen caUte.³⁴

4. L'ACROSTICO

Abbiamo visto come palindromo e metagramma possano essere le modificazioni più semplici che si possano operare su un enunciato, se le si considera come spostamento delle unità consecutive o delle unità della seconda articolazione.

Parallelamente, si può ottenere una gamma di giochi vari assegnando uno spazio definito a determinate unità. Si tratta di acrobazie consistenti nell'intrecciare due messaggi, il primo in generale costituito da un poema, mentre il secondo ridotto a un nome proprio, decifrabile leggendo verticalmente la prima lettera di ogni verso (acrostico) o, più raramente, la lettera mediana, o quella che si trova nel punto in cui cade la cesura (mesostico), o ancora la lettera alla fine del verso (telestico). Interessante è la combinazione delle tre forme e l'aggiunta di altri tagli interni.

Tuttavia, mentre l'acrostico³⁵ gode ancora di fortuna come gioco letterario, puerile o di società, il telestico risulta poco praticato e, in mezzo, anche in questo, fra l'acrostico e il telestico, il mesostico ha fortuna scarsa, anche se sporadicamente continua ad essere praticato.³⁶

Il meccanismo di questo gioco è antico, risale all'antichità greca e latina: pare che un tal Epicarmo avesse inventato l'acrostico nel sesto secolo avanti Cristo, con la primitiva denominazione, per metà greca e per metà latina, di «akrostichon ad carmen», artificio poetico che sostiene una poesia, per il quale in una poesia le lettere iniziali di ciascun verso vengono a formare una parola o anche un complesso lessicale di più ampie proporzioni.

Di acrostici che vedono in gioco una singola parola a cui si può arrivare a partire da altre parole, secondo il procedimento *ad verbum de verbis*, produssero a bizzeffe non solo greci e latini, ma anche italiani: classico è il caso dell' *Amorosa Visione* di Boccaccio, in cui le iniziali di ciascuna terzina e dei versi finali di ciascun canto formano tre sonetti, due indirizzati a Fiammetta (o meglio a «madama Maria») e uno ai lettori.³⁷

I seguenti versi latini sono stati composti aggiungendo alla costrizione dell'acrostico quella del tautogramma:

Sol se sidereos super
Orbes omnibus ocior
Lustrato Latio Locat.³⁸

Per scoprire la bellezza e l'unicità del seguente sonetto-acrostico, è necessario leggerlo attentamente dall'alto in basso, in modo da ottenere quattro settenari di quattordici lettere ciascuno:

A te, o nativo suol,
ferm'è la fed'in me:
e se morirò de duol,
bene morirò per te!³⁹

Il sonetto-acrostico quadruplo fu composto nel 1852 da Luigi Pastro (Selva di Volpago 1822 – Venezia 1915)⁴⁰ nel carcere di Mantova.

Anche ai nostri giorni vengono pubblicati volumi di acrostici:

Moribondo, abbandonato,
avrò innanzi il ciel sereno:
Rimembrare potrò almeno
Il buon tempo mio passato
A placar l'inverno fato.⁴¹

Si può giocare agli acrostici in qualunque momento, da soli o con qualsiasi compagnia, anche con bambini che hanno appena cominciato a leggere. Tuttavia, come la maggior parte dei giochi menzionati in questo paragrafo, l'acrostico è più o meno passato di moda ed è utilizzato sotto forma di parodia.

5. IL TAUTOGRAMMA

Nell'antologia greca incontriamo versi scritti su Dionisio e su Apollo, naturalmente a noi giunti non in forma completa ma solo sotto forma di brani, in cui le lettere cominciano solo con alfa o con beta.

In occidente lo sviluppo prese avvio dalla forma retorica latina. L'umorismo tautogrammatico trova infatti spazio nella poesia latina. I famosi esempi di Ennio: «O Tite Tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti», o di Cesare: «Veni, vidi, vici», non possono tuttavia essere considerati tautogrammi, per il semplice fatto che occupano uno spazio limitato. Il primo tautogramma di un certo rilievo risale al nono secolo: si tratta di un carme dedicato ai calvi «Ecloga de Calvis», in 164 versi, tutti composti di parole inizianti per c.

Carmina, clarisonae, calvis cantate, Camenae.⁴²

Al decimo secolo viene fatto risalire quest'altro carme:

Caute cane, cantor care;
clare conspient canulle,
compte corde crepente concinnantiam...⁴³

...e così via per altre dieci righe!

Il fenomeno del tautogramma consiste nella ripetizione del fonema iniziale di ogni vocabolo per tutta l'estensione del componimento che non deve necessariamente essere limitato ad un determinato numero di versi, ma può interessare anche testi più lunghi, al punto da essere stata accertata l'esistenza di volumi spesso costituiti da giganteschi tautogrammi!⁴⁴

Il tautogramma potrebbe essere considerato un fenomeno macroscopico di allitterazione iniziale, e definito una sorta di «allitterazione intensificata», forma in cui compare già in ambito latino.⁴⁵

È a questo punto necessario esaminare il fenomeno nella sua forma originaria, microscopica e primitiva: l'allitterazione.

L'origine di questa parola è abbastanza recente, dato che pare essere stata inventata da Giuseppe Pontano a fine Quattrocento o, pochi secoli prima, dalla

retorica medievale. Non tutti i dizionari convergono nella definizione e ancor oggi sembra che per alcuni non indichi questo o quel fenomeno preciso, giacché l'allitterazione può venire presentata come sinonimo di bisticcio o di assonanza e consonanza.⁴⁶ In genere, infatti, le allitterazioni iniziali sono tanto più evidenti e percepibili qualora siano multiple, come nel caso del tautogramma, o corpose, costituite, cioè, da più suoni e lettere iniziali uguali. Sono, inoltre, le più frequenti, le più evidenti all'occhio e le più percepibili all'orecchio, anche quando le parole in gioco hanno solo un suono o solo una lettera iniziale uguale. Diceva Emanuele Tesauro: «da' vocabulari, e calepini, letti con qualche attenzione harai tante voci equivoche l'una sotto l'altra: e tante allitterazioni, che fartene potrai un volume.»⁴⁷

Infatti, dalle definizioni e dagli esempi che forniscono i vocabolari, sembra di poter ricavare un denominatore comune: tutti vogliono indicare anche e in primo luogo, la rassomiglianza iniziale di due parole, parole con suono o lettera iniziale uguale, o con alcuni suoni o alcune lettere iniziali uguali. Lo schema delle allitterazioni di questo tipo è *A.../A... o AB.../AB...*

Nell'ambito della letteratura italiana, scrissero sonetti tautogrammatici Luigi Groto, Andrea Gallina, Anacleto Bendazzi e molti altri.

Si riporta il sonetto del Groto (Adria 1541 – Venezia 1545), dedicato a una signora Deidamia:

Donna da Dio discesa, don divino,
Deidamia, donde duol dolce deriva,
debboti donna dir, debbo dir diva,
dotta, discreta, degna di domino?
Datane da destrissimo destino,
destatrice del dì dove dormiva:
delle doti donateci descriva
Demostene, dipingati Delfino.

Distruggemi dolcissimo desio
di divulgarti: disperol dipoi,
diffidato dal dur depresso dire.

Dunque, dacché dicevol detti Dio
dinegommi, discolpami; dipoi
dimostra di degnarti del desire.⁴⁸

Oggi il tautogramma è perlopiù un passatempo puerile:

Pablo Picasso, povero pittore, per poche palanche...⁴⁹

Giocando con le lettere e i suoni, considerati come sostanza e non come unità distintive, e sostituendo alla linearità di un messaggio univoco la geometria variabile di un messaggio doppio o di un unico messaggio raddoppiato, il palindromo, la sciarada, l'acrostico, il metagramma e il tautogramma, contraddicono la nozione del segno sulla quale si fonda la linguistica strutturale che si dà per oggetto la lingua. Dando la priorità ad un ordine arbitrario sull'ordine logico-sintattico, giochi come

il tautogramma (ma anche le rime di tutte le sorte) mettono a soqquadro il codice grammaticale e relegano in secondo piano la funzione comunicativa del linguaggio. Attraverso tutti questi giochi si manifesta un modello di organizzazione del linguaggio radicalmente diverso, fondato non sulle differenze ma sulle analogie, non sulle opposizioni esclusive ma sulla copresenza delle unità.⁵⁰

BIBLIOGRAFIA

RIVISTE

- DAVID Paul, *Psychanalyse et Poétique*, «Langue française», n. 23, 1974, pp. 54–62.
DOSSENA Giampaolo, *Giochi con le parole*, «La Stampa», 3 Marzo 1982, p. 9.
DOSSENA Giampaolo, *Lava – leva*, «La Stampa», 19 Settembre 1987, p. 12.
DOSSENA Giampaolo, *Pseudobifronti*, «Il Caffè», n. 1, 1997, pp. 37, 38.
DOSSENA Giampaolo, *Sei sei*, «Il Venerdì di Repubblica», 13 Agosto 1993, p. 21.
DOSSENA Giampaolo, *Tempio – empio*, «Il Venerdì di Repubblica», 6 Agosto 1993, pp. 15, 16.
DURJARIER Luc, *La compulsion de répétition*, «Revue française de psychanalyse», n. 34, 1970, pp. 359-371.
ÉTIENNE Luc, *Adam et Ève*, «Bizarre», n. 8, 1957, pp. 24–27.
POLIVANOV Emil, *Le principe poétique commun à toute technique poétique*, «Change», n. 6, 1970, pp. 32-50.

TESTI

- ANGELI Giovanna, *Il mondo rovesciato*, Bulzoni, Roma 1977.
BALDASSARRI Guido, *Olleiltas che parlava all'incontrario*, Milano, Bompiani 1992.
COSTES Amable, *Choix d'énigmes, charades et logogripes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1828.
DOSSENA Giampaolo, *I luoghi letterari. Paesaggi, opere, personaggi. Italia settentrionale*, Sugar, Milano 1972.
DOSSENA Giampaolo, *Storia confidenziale della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 1987.
GARAVELLI MORTARA Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani – Sonzogno, Milano 1988.
GUARDUCCI Margherita, *Misteri dell'alfabeto*, Rusconi, Milano 1993.
KRISTEVA Julia, *Polylogue*, Le Seuil, Parigi 1977.
LACLOS Marc, *Jeux de lettres, jeux d'esprit*, Verviera, Marabout 1977.
CARROL Lewis, *Viaggio attraverso lo specchio*, trad. it. di Giuliana Pozzo, Bompiani, Milano 1947.
LEAR Edward, *Everyman's book of nonsense*, Dent, Londra 1981.
LIEDE Alfred, *Dichtung als Spiel*, W. de Gruyten und Co., voll. I–II, Berlino 1963.
MANNARELLI Ismaele, *Maria. Cento acrostici*, Loescher, Roma 1903.
MARCONI Lucia, e altri (curatori), *Flessioni, rime, anagrammi: l'italiano in scatola di montaggio*, Zanichelli, Bologna 1993.
MARI Alberto, SAVONA Virgilio, STRANIERO Michele (curatori), *Sotto la cappa del camino*, Mondadori, Milano 1985.
MARTINET André, *Elementi di linguistica generale*, trad. it. di G. Lepschy, Laterza, Bari 1966.
PASTRO Luigi, *Ricordi di prigionie*, Cogliati, Padova 1905.
PATRONI Gino, *Ed è subito pera*, Carpena, Sarzana 1859.
POZZI Giovanni, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna 1984.
SAILER Luigi (curatore), *L'arpa della fanciullezza*, Agnelli, Milano 1888.
SCARLATTI Americo, *Et ab hic et ab hoc. Amenità letterarie*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1915.

- TOLOSANI Demetrio, *Enimmistica*, Hoepli, Milano 1938.
 TRAMBUSTI Vincenzo, *Bisticci classici*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991.
 ZAMPONI Emilia, *I draghi locepei. Imparare l'italiano con i giochi di parole*, Einaudi, Torino 1986.

- 1 Nell'ipotesi funzionalista di A. Martinet, viene definita doppia articolazione l'organizzazione specifica del linguaggio umano secondo la quale ogni enunciato si articola in due piani diversi. Nel primo piano, o prima articolazione, l'enunciato si articola linearmente in unità dotate di significato (unità significative: frasi, sintagmi, parole...), di cui le più piccole sono dette monemi o morfemi. Nel secondo piano, o seconda articolazione, ogni monema si articola a sua volta nel suo significante in unità prive di significato, le unità distintive. Fra queste, le più piccole sono i fonemi, in numero limitato per ogni lingua. La doppia articolazione evita un sovraccarico della memoria e permette un'economia di sforzi nell'emissione e nella percezione del messaggio. Cfr. MARTINET André, *Elementi di linguistica generale*, trad. it. di Giulio Lepschy, Laterza, Bari 1966.
- 2 La classificazione fa riferimento al criterio seguito da Giampaolo Dossena. Cfr. DOSSENA Giampaolo, *Giochi con le parole*, «La Stampa», 3 Marzo 1982, p. 9.
- 3 Gli esempi che ci pervengono dalla storia antica, infatti, sono essenzialmente rappresentati da pitture murarie o da iscrizioni in vasi simbolici dotati di forza magica capace di difendere oggetti e città cui facevano riferimento.
- 4 TOLOSANI Demetrio, *Enimmistica*, Hoepli, Milano 1938, p. 1002.
- 5 SCARLATTI Americo, *Et ab hic et ab hoc. Amenità letterarie*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1915, p. 223.
- 6 ÉTIENNE Luc, *Adam et Ève*, «Bizarre», n. 8, 1957, p. 25.
- 7 Cfr. LACLOS Marc, *Jeux de lettres, jeux d'esprit*, Verviera, Marabout 1977, p. 156.
- 8 ÉTIENNE Luc, *op. cit.*, p. 26.
- 9 DOSSENA Giampaolo, *I luoghi letterari. Paesaggi, opere, personaggi. Italia settentrionale*, Sugar, Milano 1972, p. 506.
- 10 Se si aderisce alla tesi di Roland Barthes, per questo tipo di palindromo si possono fornire paralleli esempi pittorici. La tesi dello studioso sostiene che «L'ortolano» o «Capriccio con verdure» di Giuseppe Arcimboldo o Arcimbaldi, conservato nel Museo di Cremona, rappresentante delle verdure in una bacinella, è «palindromo». Se lo si capovolge, infatti, appare una delle consuete facce arcimboldesche costruite con vegetali e un buffo elmo in capo.
- 11 Non sembra, comunque, porsi problemi terminologici Lewis Carroll, anche dopo essersi accorto che *live* diventa *Evil*. Joyce amava il capovolgimento blasfemo di *God* (Dio) in *Dog* (cane), diffuso a livello popolare. Cfr. CARROLL Lewis, *Viaggio attraverso lo specchio*, trad. it. di Giuliana Pozzo, Bompiani, Milano 1947, pp. 51-53; DAVIES John, *Everyman's book of nonsense*, Dent, Londra 1954, p. 112.
- 12 DOSSENA Giampaolo, *Pseudobifronti*, «Il Caffè», n. 1, 1977, p. 37.
- 13 *Ivi*, p. 38.
- 14 GUARDUCCI Margherita, *Misteri dell'alfabeto*, Rusconi, Milano 1993, p. 33.
- 15 DOSSENA Giampaolo, *op. cit.*, 1982, p. 9.
- 16 ANGELI Giovanna, *Il mondo rovesciato*, Bulzoni, Roma 1977, p. 101.
- 17 *Ivi*, p. 105.
- 18 BALDASSARRI Guido, *Olleiltas che parlava all'incontrario*, Milano, Bompiani 1992, p. 46.
- 19 Cfr. DOSSENA Giampaolo, *Sei sei*, «Il Venerdì di Repubblica», 13 Agosto 1993, p. 21.
- 20 COSTES Amable, *Choix d'énigmes, charades et logogripes*, Presses Universitaires de France, Parigi 1828.
- 21 STECCHETTI Lorenzo (curatore), *Rime*, Zanichelli, Bologna 1964, p. 75.

- 22 È noto che Freud vedeva nell'unificazione una delle tecniche del moto di spirito, legata a dei processi inconsci.
- 23 Se Lewis Carroll ha il merito di aver inventato il gioco dei cambi oppositivi, altro nome tutelare del gioco è Vladimir Nabokov che soleva giocare con il metagramma nei suoi romanzi. In uno di questi, intitolato *Fuoco pallido*, si legge un divertente gioco su *mountain / fountain* (monte / fonte), una rima classica. In occasione di un'intervista, tuttavia, l'autore si concede una riflessione sui refusi e cita il caso di un giornale russo che, in un articolo dedicato all'incoronazione di uno zar, non riporta *korona* (corona) ma *vorona* (cornacchia); il giorno seguente uscì una mesta errata corregge in cui la parola da rettificare fu nuovamente storpiata in *korova* (cornuta). NABOKOV Vladimir, *Fuoco pallido*, Guanda, Roma 1993.
- 24 Cfr. DOSSENA Giampaolo, *Tempio – empio*, «Il Venerdì di Repubblica», 6 Agosto 1993, pp. 15, 16.
- 25 Cfr. DOSSENA Giampaolo, *Storia confidenziale della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 1987, p. 113.
- 26 MARI Alberto, SAVONA Virgilio, STRANIERO Michele (curatori), *Sotto la cappa del camino*, Mondadori, Milano 1985, p. 169.
- 27 MARCONI Lucia, e altri (curatori), *Flessioni, rime, anagrammi: l'italiano in scatola di montaggio*, Zanichelli, Bologna 1993, p. 231.
- 28 POZZI Giovanni, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Il Mulino, Bologna 1984, p. 47.
- 29 MARCONI Lucia, e altri (curatori), *op. cit.*, p. 219.
- 30 La mensa comunale a cui Patroni si riferiva si trova tuttora nella città di La Spezia.
- 31 PATRONI Gino, *Ed è subito pera*, Carpena, Sarzana 1959, p. 85.
- 32 DOSSENA Giampaolo, *Lava – leva*, «La Stampa», 19 Settembre 1987, p. 12.
- 33 DOSSENA Giampaolo, *op. cit.*, 1987, p. 116.
- 34 SCARLATTI Americo, *op. cit.*, 1915, p. 54.
- 35 Variante particolarissima dell'acrostico può essere considerata il «carne alfabetico», componimento poetico in cui i versi e le strofe si susseguono in ordine alfabetico. Le enciclopedie raccontano storie meravigliose sui carmina alfabetici della Bibbia e di mille altri autori latini come Agostino, Paolo Diacono, e altri minori; molti carmina latini del Medio Evo ci sono giunti anonimi.
- 36 Si racconta che all'indomani del Patto di Monaco, in occasione della crisi cecoslovacca, il ventinove Settembre 1938, si fossero riuniti a Monaco di Baviera i capi di governo dell'Italia (Benito Mussolini), della Germania (Adolf Hitler), della Gran Bretagna (Arthur Neville Chamberlain), della Francia (Edouard Daladier), i quali avevano concluso l'accordo di Monaco: la Germania fu autorizzata a procedere all'annessione delle parti dello stato cecoslovacco abitate in prevalenza da popolazioni di lingua tedesca (Sudeti). L'atteggiamento a Monaco dei francesi e degli inglesi diede via libera a Hitler per l'occupazione di Praga (marzo 1939) e «spirito di Monaco» fu invalso a designare una politica arrendevole e miope. Nella bottega del barbiere qualcuno scrisse su un pezzo di carta, in lettere maiuscole ben incolonnate queste sei parole, andando a capo una per una: «Mussolini, Hitler, Chamberlain, Daladier, qui vincerà?». Circolò la terza lettera di ciascuna parola e sulla riga verticale si poté leggere una parola dal suono sinistro. Una storia più interessante e più avvincente sul mesostico, invece, riguarda il musicista nordamericano John Cage il quale ha scritto un libro intitolato *Writing through Finnegans Wake*, pubblicato nel 1973 dall'Università di Tulsa, in Oklahoma. Rileggendo più e più volte con un mozzicone di matita in mano, *Finnegans Wake*, cercò di vedere in gruppetti di parole contigue dei mesostici che dessero origine al nome *James Joyce*. Cfr. DOSSENA Giampaolo, *op. cit.*, 1987, pp. 11–14.
- 37 Senza mai più raggiungere, per quello che ne sappiamo, il livello del Boccaccio, la tradizione dell'*akrostichon ad carmen* giunge fino ai nostri giorni, da Eugenio Montale a Edoardo Sanguineti. Cfr. SAILER Luigi (curatore), *L'arpa della fanciullezza*, Agnelli, Milano 1888.

- 38 TRAMBUSTI Vincenzo, *Bisticci classici*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, p. 20.
- 39 PASTRO Luigi, *Ricordi di prigionia*, Cogliati, Padova 1905, p. 34.
- 40 Luigi Pastro si arruolò nei Cacciatori del Sile nella prima guerra d'indipendenza. Affiliato alla Giovine Italia, curò i rapporti fra il comitato di Treviso e quello di Mantova. Fu scoperto e arrestato nel 1851, e reso prigioniero nelle carceri di Venezia, Mantova, Josephstadt. Amnistiato nel 1856, non partecipò alla seconda guerra di indipendenza e, in seguito all'armistizio di Villafranca, entrò a far parte del corpo sanitario militare. Ultraottantenne, per suggerimento di Giovanni Visconti Venosta, pubblicò un libro di ricordi in cui si può leggere il sonetto-acrostico. Cfr. PASTRO Luigi, *op. cit.*, 1905.
- 41 MANNARELLI Ismaele, *Maria. Cento acrostici*, Loescher, Roma 1903, p. 269.
- 42 SCARLATTI Americo, *op. cit.*, 1915, p. 73.
- 43 *Ivi*, p. 74.
- 44 Basti pensare alla *Pugna porcorum*, la battaglia dei maiali, di Caspar Dornau, stampata nel 1619 o, ancor prima, alla *Pugna Porcorum* di cui parlano altri, del 1530, di un Leone Plaisant. Più moderatamente scrissero sonetti tautogrammatici Luigi Groto, Andrea Gallina, Anacleto Bendazzi e chissà quanti altri. Cfr. DOSSENA Giampaolo, *op. cit.*, 1987, pp. 326, 327.
- 45 Cfr. GARAVELLI MORTARA Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani - Sonzogno, Milano 1988, p. 179.
- 46 Il termine bisticcio è un termine generico, sovente dal valore spregiativo, col quale altri si riferiscono alla tecnica di un qualsiasi gioco di parole e altri ancora propongono di restringere l'ambito ai casi dei giochi che comportano, in posizione iniziale, mediana e finale, una sostituzione di lettera vocalica con altra lettera vocalica (*v/v*), di lettera consonantica con altra lettera consonantica (*c/c*), di lettera vocalica con lettera consonantica (*v/c*). Cfr. *ivi*, pp. 82, 83.
- 47 Citato da GARAVELLI MORTARA Bice, *op. cit.*, 1988, p. 199.
- 48 DOSSENA Giampaolo, *op. cit.*, 1972, p. 103.
- 49 ZAMPONI Ersilia, *I draghi locopei. Imparare l'italiano con i giochi di parole*, Einaudi, Torino 1986, p. 39.
- 50 In effetti, è agli psicanalisti – e non ci si deve sorprendere, visto che la loro disciplina nasce proprio dalle fratture del discorso normalizzato – a cui si deve il merito di avere dimostrato che la lingua, così come i linguisti la definiscono, è una creazione artificiale che non rende conto della complessità vivente del linguaggio, e che il rigore scientifico delle loro teorie si ottiene al prezzo di una riduzione dei fatti.

POCHI SONO I CONCETTI LINGUISTICI DEI QUALI SI POTREBBE DIRE CHE HANNO UNA DEFINIZIONE UNIFORME, ACCETTATA DA SPECIALISTI SENZA RISERVE, PER COSÌ DIRE, «ALL'UNANIMITÀ». BASTI PENSARE AL FONEMA, AL CONCETTO DI SIGNIFICATO, ALLA DEFINIZIONE DELLA FRASE, E COSÌ VIA. QUEL CHE SI È DETTO SOPRA VALE PURE PER IL SINTAGMA.

Il sintagma come oggetto dell'analisi sintattica

LÁSZLÓ TÓTH

LA DIVERSITÀ DELLE POSIZIONI PRESE DAGLI STUDIOSI RIGUARDO A CERTE QUESTIONI SCIENTIFICHE, DA UNA PARTE, COSTITUISCE UNA BASE PROFICUA PER POLEMICHE PROFESSIONALI E FA EMERGERE SEMPRE NUOVE DIMENSIONI DEL PROBLEMA IN QUESTIONE; DALL'ALTRA PARTE PERÒ, DAL PUNTO DI VISTA DI UNA GRAMMATICA FINALIZZATA ALL'INSEGNAMENTO, CI SPINGE A TROVARE UNA CERTA «INVARIANTE» DI TALI POSIZIONI CHE CONCERNE I risultati scientifici più recenti, e tiene presente anche i parametri metodologici della questione.

Lo strutturalismo – com'è noto – considera la lingua il sistema dei sistemi che sono correlati tra loro. All'interno di questo sistema si distinguono diversi «sottosistemi» che chiameremo ora «livelli». Secondo una certa scala di riferimento che parte dal sistema inferiore comprendente i fonemi, a livello immediatamente superiore a quello fonologico si trova il livello del sistema morfologico (costituito dai morfemi o morfi) il quale fa da sfondo al livello successivo, detto lessicale (costituito dai lessemi) (cfr. Dardano, 1991, 12).

A partire dal sistema fonologico incentrato sui fonemi, non volendo perdersi in particolarità, si può condividere quella concezione che dice che il fonema non ha significato autonomo e, quindi, non viene considerato come segno. Di conseguenza, non ci convince una definizione secondo la quale il fonema serve a distinguere il significato delle parole.

Docente presso il Dipartimento di Italianistica all'Università degli Studi di Pécs, insegna Grammatica descrittiva (fonetica, fonologia, sintassi), tiene corsi di linguistica generale e di aspettologia. Il suo campo di ricerca: aspettologia comparativa (riguardo a ungherese, italiano e russo), campi semantici.

Il fonema – a nostro parere – serve a separare, differenziare il corpo fonico delle parole (cfr. Antal, 116-120). Ne viene di conseguenza che l'elemento linguistico avente significato (sia grammaticale che lessicale), e cioè il segno stesso, deve essere identificato a livello dei morfemi, poiché il morfema è l'unico elemento il cui uso è rigorosamente determinato da regole.

Ci si potrebbe chiedere, che centrano qui i fonemi, qual è il loro rapporto con i sintagmi? Abbiamo detto sopra che i fonemi non hanno significato (non sono segni) da soli, però va considerato che sono elementi costitutivi dei morfemi i quali, allo stesso tempo, sono costituenti immediati delle parole. Mentre il significato di una parola non può essere mai ridotto all'addizione del significato dei singoli fonemi, detto significato è riconducibile alla somma dei significati dei morfemi costituenti la stessa parola (se si considerano casi in cui un lessema è costituito da un morfema lessicale e da un morfema grammaticale, come per esempio in: *leggeva*). A questo punto «virtualmente» siamo a metà strada (per lo meno in senso tradizionale) tra parola e sintagma.

La parola «sintagma» deriva dal greco e significa 'composizione' oppure 'unione riordinata'. Se si volesse costruire un sintagma in base a elementi «embrionali» aventi significato, verrebbe fuori una concatenazione morfemica che rende conto di almeno due morfemi (grammaticale + lessicale) collegati secondo certe regole. A tal riguardo una sola parola (come per esempio: *scrivo*) verrebbe considerata un sintagma. In un tale assetto tutte le combinazioni di segni (parola, parola composta) di livello morfologico vanno normalmente prese per sintagmi, dal che risulta una prima e semplice conseguenza, ovvero che il sintagma come tale appartiene tanto alla sfera della morfologia (formazione delle parole) quanto a quella della sintassi. Si direbbe allora che il sintagma è l'oggetto dell'analisi morfologica, più che altro a livello morfologico. Tutto sommato, tutte le parole che comprendono in sé più di un segno e sono considerate come unità, possono essere viste come sintagmi. Ciò significa che il sintagma a livello morfologico è un elemento plurisemico (rappresentante in sé al minimo due significati legati a un monema lessicale e ad uno grammaticale). Questa correlazione tra i sistemi (intendiamo il sistema morfologico e quello lessicale piuttosto che quello fonologico) che sono marcati dalla presenza nella loro area del significato (o meglio, dei significati), serve come base di partenza affinché i diversi elementi, saldandosi tra loro e rispettando certe regole di combinazione, possano passare a un livello gerarchicamente superiore, detto livello sintattico.

A livello sintattico il sintagma viene tradizionalmente definito come «ogni insieme di elementi che in una frase costituisce un'unità» (Dardano, op. cit., 18).

Entrando nella frase le unità lessicali (o lessico-grammaticali) – passando a un livello superiore a quello precedente – si presentano in una veste veramente funzionale, e concorrono a costruire un «organismo» in cui gli elementi costitutivi le parti del discorso – per dire con A. M. Peskovskij –, «si mettono in movimento» essendo governati da un complesso di regole ben definite.

Anche nella sintassi vengono distinte in genere diverse «tappe» dal punto di vista della fase d'analisi e quindi si parla della sintassi di sintagmi (dette anche costruzioni di parole), della sintassi dell'unità di più di una frase, della sintassi del testo (cfr. Pete 1991, 22).

La prima «tappa» nell'analisi, dunque, è quella dei sintagmi. Come si è visto sopra, nel senso più esteso, può essere presa per sintagma una qualsiasi combinazione di non meno di due segni (morfemi), pur trovandosi dentro una parola, come 'parlavo'. A livello sintattico, al tempo stesso, i sintagmi – in quanto «embrioni» della frase – vengono considerati, in linea di massima, come unione di almeno due (o più) elementi (parole) aventi significato autonomo: «[...] *slovosocetanije 'szószerkezet' – eto sojedinenije dvuch ili boleej polnoznacnych slov, sv'azannyh mezdu soboj podcinitel'noj ili socinitel'noj sv'az'ju. Naprimer: rabotat'na zavode, otcy i deti*» (Pete, op. cit., 25). Secondo Fogarasi «Il sintagma è l'unione di almeno due parti del discorso aventi significato grammaticale indipendente; esso serve a indicare un concetto unico in forma articolata. Per esempio la bianca neve, andare avanti, lontano dal paese, il maestro insiste, leggere un libro, ecc.» (Fogarasi 1984, 335).

Dalla definizione di István Pete risulta che i componenti del sintagma sono parole di significato pieno (lessicale), il che vuol dire che secondo la concezione di Pete un nome collegato con una preposizione non soddisfa i criteri del sintagma, visto che la preposizione ha solo significato grammaticale (non quello nozionale o lessicale). La definizione di Miklós Fogarasi ci sembra essere, in un certo senso, contraddittoria o almeno poco funzionale. Ne deriva che basta avere due parti del discorso dotate del significato grammaticale. E perciò possiamo osservare che anche la preposizione viene marcata dal significato grammaticale, e secondo un tale ragionamento, è capace di costruire un sintagma insieme col nome, come per esempio, *in cucina, a teatro, per sempre* ecc.

Il problema non è questo. Ciò che ci fa riflettere un po' è che nell'elenco degli esempi tutti i sintagmi sono unità composte di elementi aventi significato autonomo, e cioè nozionale (prescinderemo ora dall'articolo o dalla preposizione articolata, in certi casi). Se ci si conforma alla definizione di cui sopra, bisogna allargare l'elenco degli esempi con nessi di parole secondo il modello «preposizione + nome» o «articolo + nome», in quanto anche l'articolo ha un significato grammaticale, ha una certa dimensione semantica.

La definizione qui proposta ci consente di ammettere che in questo caso pure si tratti di unità i cui componenti vengono caratterizzati dalla pienezza di significato (lessicale).

In fondo, comunque stiano le cose, secondo il nostro parere, nel definire un concetto linguistico come il sintagma, non si arriva a nulla senza stabilire la differenza tra il significato grammaticale e quello lessicale. Secondo Fogarasi «Il significato della parola è un rapporto per lo più arbitrario, storicamente stabilitosi tra il corpo fonico della parola e quel rispecchiamento dell'oggetto o del fenomeno, il quale si svolge nella nostra coscienza e trova la sua espressione nel sistema della lingua» (Fogarasi, op. cit., 105). Sulla base di una tale concezione psicologica, dal nostro punto di vista sarà un po' difficile decidere, per esempio nel caso di «la bianca neve», come sarebbe il rapporto (grammaticale) tra il corpo fonico delle parole «bianca» o «neve» e il rispecchiamento di oggetti o fenomeni della nostra coscienza individuale.

Per quanto riguarda il significato, noi tendiamo ad accettare la concezione di László Antal, secondo cui il significato è «la regola che governa l'uso dei segni e il

loro modo d'applicazione», e cioè il significato è sempre astratto e stabile, quel che varia è il *denotatum* (cfr. Berruto 1995, 45 – opera originale 1976). In tal modo quindi, il significato di «la bianca neve» sarebbe la regola che ci permette di usare questa espressione in certe situazioni comunicative. Il *denotatum* (oggetto extralinguistico) «neve» indicato dal segno 'neve' sta al di fuori del significato, l'aggettivo «bianca» serve a circoscrivere il *denotatum*, insomma a dare informazioni più precise circa il *denotatum*. Ora vediamo lo stato delle cose riguardo ai significati grammaticali. Com'è noto, il criterio assoluto di un elemento linguistico per essere segno è che esso abbia un significato ben preciso. Come abbiamo accennato sopra, il significato grammaticale è legato al monema lessicale riferentesi alla sfera nozionale della parola, mentre il significato lessicale si manifesta nei morfemi o monemi grammaticali, come suffissi, desinenze, casi, preposizioni ecc., che, essendo indicatori funzionali, veicolano diversi significati grammaticali. Quindi, il *denotatum* di un significato grammaticale non è un oggetto concreto (in confronto a un monema lessicale il cui *denotatum* varia a seconda che esso (il monema) indichi un oggetto concreto o un concetto astratto), ma astratto per la semplice ragione che la relazione indicata da un monema grammaticale è sempre astratta.

Qualora si badasse soltanto al lato lessicale del significato, il nesso del tipo «la bianca neve» senz'altro dovrebbe essere qualificato come sintagma, infatti i suoi costituenti (tutti e due) «bianca» e «neve» sono lessemi che hanno un significato pieno. Se invece si tiene conto solo dell'aspetto grammaticale, allora uno dei costituenti immediati della costruzione può essere un morfema grammaticale senza parametri lessicali e il concetto del sintagma deve essere esteso anche ai nessi come per esempio «preposizione + nome»: *a nome [di]; per te ecc.*

Se rimaniamo sulla posizione che un sintagma deve comprendere almeno due morfemi (tra cui uno è un morfema grammaticale: 'a casa'), ci troviamo di fronte ad un altro problema che riguarda i confini della costruzione stessa. Risulterebbe che in diverse lingue i confini dei sintagmi differiscono, considerato che le categorie grammaticali nelle lingue non sono del tutto uguali: in talune lingue, per esempio, manca l'articolo determinativo (in russo), in altre non esiste preposizione (in ungherese), e così via. Per esempio, in italiano un legame come 'la casa del nonno' rappresenta due sintagmi 'la casa' e 'del nonno'. Lo stesso legame in russo 'dom deduski' dovrebbe essere considerato solo un sintagma singolo.

Quel che confermerebbe il carattere «polinomiale» (composto) di un sintagma è il fatto che le relazioni logico-sintattiche intercorrenti tra parola principale (testa) e quella dipendente sono molto più rivelabili in una struttura ad almeno due componenti che in quella composta e solo di un elemento.

Il quadro esposto nel *Dizionario di linguistica* di J. Buboïs – M. Giacomo – L. Guespin – Ch. E. J. B. Marcellesi – J. P. Mével (in Maria Farkas in Bényi 1993, 30) sembra prestarsi al malinteso. Gli autori dicono: «Il sintagma è sempre costituito da una sequenza di elementi ed è esso stesso uno dei costituenti di una unità di rango superiore...» (*ibid.*). Poco più oltre invece, gli stessi autori riportano l'esempio di un sintagma nominale costituito da una sola parola (dalla sola testa): 'Pietro è venuto a casa' in cui 'Pietro' viene considerato un sintagma nominale (SN) (cfr. *ibid.*).

A partire da una struttura a due componenti (testa + determinante), tra i membri del sintagma possono essere rivelate – in dipendenza dalle proprietà lessicogrammaticali del determinante – le seguenti relazioni: 1) **oggettive**, quando il dipendente svolge la funzione sintattica di un oggetto (diretto o indiretto): *temo il cane*; *mi congratulo con te per la tua nomina*; *mi congelo da Luisa*; 2) **attributive**, quando il determinante è un aggettivo oppure un complesso di elementi aventi funzione attributiva: *sogni d'oro*; *la bella Italia*; *una ragazza dai capelli neri*; *gli spaghetti al dente*; 3) **avverbiali**, se il determinante è un elemento (anche se composto) avverbiale: *molto bene*; *va a casa*; *arrivo stasera*; *vieni qua*.

È da sottolineare che il carattere del rapporto viene specificato a livello sintattico piuttosto che a livello delle parti del discorso. Questo vuol dire che un rapporto attributivo non è legato obbligatoriamente all'aggettivo come parte del discorso così come il rapporto avverbiale non può essere affidato al solo avverbio. Cfr. *un uomo in gamba* (rapporto attributivo espresso con un elemento composto: Preposizione + Nome); *abito a Pécs* (rapporto avverbiale veicolato da Preposizione + Nome). Dal punto di vista metodologico sarà opportuno accentuare un punto di partenza nell'analisi sintattica che darà una mano allo studente nel precisare il tipo del rapporto sintattico che consiste nell'interrogare il determinante (dipendente). Dal carattere della domanda si può dedurre la qualità del rapporto, per esempio: *un bravo ragazzo che ragazzo?* (rapporto attributivo); *mangio la mela che cosa mangio* (rapporto oggettivo); *parla a Maria a chi parla?* (rapporto oggettivo indiretto); *parti domani quando parti?* (rapporto avverbiale).

Le parole componenti un sintagma di qualsiasi genere sono disposte nella struttura secondo certe regole che garantiscono oltre che la correttezza sintattica, anche la coesione semantica del costruito. Maurizio Dardano indica due tipi di legame secondo i quali gli elementi costitutivi della struttura si possono saldare tra loro.

L'**accordo** è una relazione tra forma e forma, e cioè una relazione per la quale la parola subordinata si conforma a quella principale a seconda delle categorie grammaticali caratteristiche per la testa. Per esempio: *la bella ragazza – le belle ragazze*; *bravo ragazzo – bravi ragazzi* ecc.

Il secondo tipo di legame è **la reggenza**, per la quale la parola principale «prescrive» per la dipendente una determinata forma morfosintattica, e «costringe» il determinante ad assumere una forma fissa, la quale – contrariamente all'accordo – rimane invariata comunque vari la forma della testa. Cfr. *parlo a Luisa* parlando *a Luisa* dopo aver parlato *a Luisa* parlerò *a Luisa* ecc.

Dal punto di vista della struttura si distinguono sintagmi semplici (costituiti di due o tre parole) e sintagmi composti (costitutivi della concatenazione di sintagmi semplici) cfr. Fogarasi, op. cit., 336). A livello dei sintagmi – soprattutto composti – la reggenza ha una rilevanza particolare dal punto di vista dell'insegnamento delle lingue straniere, e si potrebbe dire anche che si tratta di un tipo di legamento «per eccellenza». Infatti le strutture delle lingue sono diverse, i nessi sintattici differiscono in diverse lingue a livello della struttura superficiale e in tal modo una delle sfere forse più palpabile di tali differenze è quella delle reggenze.

Data la possibilità di una interferenza notevole, in questo campo, quanto alle forme italiane ed ungheresi, la reggenza – così dal punto di vista teorico come pratico – deve essere insegnata e studiata (o meglio, imparata) con particolare attenzione nella scuola e anche all'università, tenendo presente ogni tanto le somiglianze e le differenze tra le lingue. Tanto per far percepire meglio il fenomeno, riportiamo alcuni esempi probanti che rispecchiano chiaramente i possibili problemi e difficoltà che devono essere affrontati nel processo didattico dell'insegnamento;

affrontare <i>qualcosa</i> (per esempio: i pericoli)	– szembenézni <i>valamivel</i> (pl. a veszélyekkel)
aiutare <i>qualcuno</i>	– segíteni <i>valakinek</i>
incontrare <i>qualcuno</i>	– találkozni <i>valakivel</i>
ringraziare <i>qualcuno</i> di/per <i>qualcosa</i>	– megköszönni <i>valakinek valamit</i>
piangere di <i>gioia</i>	– sírni az örömtől/örömben
occuparsi di <i>qualcosa</i>	– foglalkozni <i>valamivel</i>
morire di <i>cancro</i>	– rákban meghalni
abusare della <i>pazienza</i> di <i>qualcuno</i>	– visszaélni <i>valakinek a türelmével</i>
accusare <i>qualcuno</i> di <i>furto</i>	– lopással vádolni <i>valakit</i>
fidarsi di <i>qualcuno</i>	– bízni <i>valakiben</i>
interessarsi di <i>qualcosa</i>	– (érdeklődéssel) foglalkozni <i>valamivel</i>
interessarsi a <i>qualcosa</i>	– érdeklődni <i>valami iránt</i>
meravigliarsi di <i>qualcosa</i>	– csodálkozni <i>valamin</i>
ricordarsi di <i>qualcosa</i>	– emlékezni <i>valamire</i>
ridere di <i>qualcosa</i>	– nevetni <i>valamin</i>
aggrapparsi a <i>qualcosa</i>	– megkapaszkodni <i>valamiben</i>
domandare <i>qualcosa</i> a <i>qualcuno</i>	– megkérdezni <i>valamit valakitől</i>
prendere <i>qualcosa</i> a <i>qualcuno</i>	– elvenni <i>valamit valakitől</i>
rubare <i>qualcosa</i> a <i>qualcuno</i>	– ellopni <i>valamit valakitől</i>
unire l'utile al <i>dilettevole</i>	– összekötni a kellemeset a haszonnal
sottrarsi all' <i>obbligo</i>	– kivonni magát a kötelezettség alól
congratularsi con <i>qualcuno</i> di <i>qualcosa</i>	– gratulálni <i>valakinek valamire</i>
scusarsi con <i>qualcuno</i> di <i>qualcosa</i>	– bocsánatot kérni <i>valakitől valamiért</i>
lamentarsi con <i>qualcuno</i> di <i>qualcosa</i>	– panaszkodni <i>valakinek valami miatt</i>
sbattere la testa <i>contro qualcosa</i>	– beverni a fejét <i>valamibe</i>
Cosa è successo a <i>le</i> ?	– Mi történt <i>vele</i> ?
A chi <i>tocca</i> ?	– Ki van <i>soron</i> ?
La porta immette <i>nel corridoio</i> .	– Az ajtó a <i>folyosóra</i> nyílik.
ecc.	

Tra i legami sintagmatici esiste un terzo tipo che però non è rilevato né da Fogarasi né da Dardano e che, sotto un certo aspetto, sta al di fuori così della reggenza come dell'accordo. Si parla del caso in cui nella struttura del sintagma si ha una parte del discorso invariabile, per esempio, l'avverbio: *lavorare bene, volare silenziosamente, molto bene, parlare fluentemente* ecc. In questi esempi la parola principale (la testa) non «predice» la forma del determinante in quanto quest'ultimo è invariabile. Ciò però non toglie la coesione in tali costrutti, solo che in essi il legamento formalmente

sarà meno marcato ed il carattere di legame ci consente di vedere un nesso «a senso» più che quello formalizzato morfologicamente.

A questo punto si solleva la domanda, quali sono «i principi generali» dai quali viene governato il «saldarsi» degli elementi all'interno di una costruzione del genere.

Le radici risalgono alle valenze delle parole, vale a dire alla capacità di combinarsi tra loro. Come accenna István Pete, nell'ambito delle relazioni sintagmatiche, in base alle loro proprietà semantiche le parti del discorso possono essere ripartite in tre diverse classi. Si distinguono in un tale assetto parole (o parti del discorso) **primarie**, come i nomi in quanto indicanti un oggetto indipendente dal pensiero, e si possono collegare con tutte le parti del discorso. I verbi e gli aggettivi (i numerali) sono parole **secondarie** e si collegano normalmente alle parole primarie. Gli avverbi si combinano in primo luogo con verbi e aggettivi e sono perciò considerati parti del discorso **terziarie**. In fin dei conti, le valenze di diversi elementi dipendono da una «concordanza semantica del loro senso» (cfr. Pete 1996, 13–14).

Last, but not least, esiste un'altra – a nostro parere più moderna – concezione del sintagma esplicita nella monografia di Laura Vanelli e Giampaolo Salvi *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*.

Giampaolo Salvi tra le unità fondamentali della parola e della frase distingue due unità intermedie, una delle quali è il sintagma. I sintagmi sono considerati come sequenze di parole che si comportano come delle unità, e sono marcati dalla loro posizione sintattica e da una funzione determinata.

Per esempio, nelle frasi *Piero arriva; Quel ragazzo arriva; L'amico di Giovanni arriva*, i costituenti sottolineati svolgono la stessa funzione sintattica, possono essere sostituiti da una singola parola: *Lui arriva* sono dunque sintagmi (cfr. Salvi-Vanelli 1992, 2).

Secondo questa concezione il centro del sintagma è costituito da una categoria grammaticale (parte del discorso) che può essere estesa dai modificatori di vario genere che stanno in un rapporto di dipendenza con la categoria modificata. In questa cornice il sintagma sarà «l'insieme della categoria grammaticale e dei modificatori» (Salvi-Vanelli, op. cit., 65).

Tra le categorie grammaticali sono modificabili: il nome (testa del sintagma nominale); l'aggettivo (testa del sintagma aggettivale); il verbo (testa del sintagma verbale); l'avverbio (testa del sintagma avverbiale); preposizione (testa del sintagma preposizionale). Per quanto riguarda la modificazione della testa (e cioè le sue valenze), essa (la modificazione) è determinata dalle proprietà sintattiche della stessa testa dal momento che appunto è la testa che definisce quali modificatori possono o devono accompagnarla. Tra gli elementi che possono costituire la testa di un sintagma ci sono le preposizioni che hanno bisogno di essere modificate obbligatoriamente da un elemento modificante (cfr. *ibid.*, 66).

A seconda della posizione rispetto alla testa i modificatori possono essere specificatori (in posizione prima della testa) e complementi (in posizione dopo la testa). Nei casi in cui mancano i modificatori in un sintagma, abbiamo a che fare con un sintagma costituito dalla sola testa. All'interno di una frase più ampia (che

è anch'essa un sintagma composto) in genere abbiamo un'intera concatenazione di sintagmi più semplici che possono essere considerati come costituenti immediati dell'unità immediatamente superiore. Per rappresentare il meccanismo sintagmatico in un aspetto funzionale citiamo l'esempio davvero azzeccato di Salvi: Vendono [SN[Art[delle] [N SCARPE][SA[SAvv[Avv molto]] [A eleganti]] [SP[P per] [SN[Art le] [N persone] [SA[A difficili] [F da accontentare]]]], in cui la sequenza dopo il verbo è un SN (sintagma nominale) con la testa SCARPE, modificato dallo Spec (specificatore) 'delle' e da due Compl (complementi) 'molto eleganti' che è un SA (sintagma aggettivale) e 'per le persone difficili da accontentare', come SP (sintagma preposizionale). La testa del SA è l'aggettivo 'eleganti', modificato da uno Spec 'molto', mentre il Savv è costituito dalla sola testa 'molto'. Il SP ha come testa la preposizione 'per', il cui Compl è un SN 'le persone difficili da accontentare'. Questo SN ha come testa il nome 'persone', come Spec l'articolo 'le', come Compl il SA 'difficili da accontentare'. La testa del SA l'aggettivo 'difficili' che è modificata dal Compl 'da accontentare' che è una preposizione (cfr. Salvi-Vanelli, op. cit., 66).

Come si vede, nella concezione di Salvi-Vanelli, a proposito della definizione del sintagma, un'importanza particolare viene attribuita alla determinatezza posizionale-funzionale di tale unità. Si tiene conto del significato grammaticale (nel caso della preposizione come testa) nonché di quello lessico-grammaticale (nel caso delle altre parti del discorso) delle parole mettendo nel contempo in rilievo le proprietà di diversi elementi relative alle loro valenze, in quanto capacità dei diversi lessemi e grammemi di organizzarsi in unità di livello superiore. Un tale sistema rende conto – oltre che delle posizioni di elementi frastici (sintagmatici) – anche del fatto che certe posizioni presso la testa del sintagma possono essere non occupate, e cioè le posizioni riservate potenzialmente ai modificatori possono essere lasciate «libere», «vuote». La posizione che però deve essere sempre occupata in un sintagma è quella della testa. L'unico caso in cui la testa non si regge da sola è quello del sintagma preposizionale, il qual fatto fa insorgere la domanda se non sarebbe più semplice considerare il SP – analogamente alle lingue in cui non c'è preposizione – un SN, dal momento che la preposizione è un elemento relazionale avente la stessa funzione del caso (grammaticale): serve ad esprimere la relazione tra parole.

Se consideriamo la testa in quanto punto «fisso» del sintagma, i modificatori (specificatori e complementi) come elementi in un certo senso «facoltativi» potrebbero essere chiamati anche elementi «circostanziali» della testa. Nel caso di un SP invece i modificatori – essendo elementi obbligatori – dovrebbero essere detti «elementi argomentali» della testa.

Per dare una definizione del sintagma che rispecchi e abbracci più o meno tutti i tratti distintivi consigliamo ciò che segue: il sintagma è un'unità funzionale di livello «semisintattico» avente un significato autonomo (grammaticale e/o lessicale) e una posizione determinata nella frase costituente immediato di un sintagma più ampio (complesso) che a livello gerarchicamente successivo si organizza in frase in quanto sintagma superiore.

BIBLIOGRAFIA

- Antal, László, *A jelentés világa*, Budapest, Magvető Kiadó, 1978.
- Berruto, Gaetano, *Che cos'è il significato*, In: *Antologia di semantica, di lessicologia e di lessicografia italiana*, a cura di Zsuzsanna Fábrián, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, pp. 34–46.
- Dardano, Maurizio, *Manualetto di linguistica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1991.
- Dobuis J.–Giacomo M.–Guespin L.–Marcellesi Ch. E. J. B.–Mével J. P., *Dizionario di linguistica*, Scelta a cura di Mária Farkas in Bényi, Szeged, 1993.
- Fogarasi, Miklós, *Grammatica italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1983.
- Pete, István, *Leksikologija russkogo jazyka*, Szeged, 1996.
- Pete, István, *Sintaksis russkogo jazyka*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.
- Salvi, Giampaolo–Vanelli, Laura, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Istituto Grafico De Agostini Le Monnier, 1992.

ALLE SOGLIE DEL TERZO MILLENNIO I PROFONDI MUTAMENTI SOCIALI PORTANO CON SÉ MOLTE INCERTEZZE, TRA QUESTE SOLLEVANO ANCHE PROBLEMI LINGUISTICI. LA DONNA MODERNA È IN CERCA DELLA SUA NUOVA IDENTITÀ NELLA SOCIETÀ IN CUI VIVE E DI CUI FA PARTE INTEGRANTE IN MANIERA DIVERSA.

Il genere dei nomi in italiano

ZSUZSANNA BO CZ

GGI ANCHE LE DONNE POSSONO ACCEDERE A MOLTE CARRIERE, IL CHE COSTITUISCE ANCHE UN PROBLEMA LINGUISTICO IN ITALIANO E IN MOLTE ALTRE LINGUE, E PARTICOLARMENTE IL PROBLEMA DEL GENERE FEMMINILE DEI NOMI DI MESTIERI E DI PROFESSIONI. QUANTO ALLE ATTIVITÀ CHE TRADIZIONALMENTE POTEVANO ESSERE SVOLTE SIA DA UOMINI SIA DA DONNE, NON SI PRESENTANO DIFFICOLTÀ, INFATTI SI USANO ABITUALMENTE coppie di nomi come *il professore/la professoressa, il cuoco/la cuoca*. Il problema linguistico si presenta per le nuove professioni femminili, ad esempio *medico/*medica, ministro/*ministra*. Nomi di professioni come *medichessa* o *vigilessa* hanno una sfumatura piuttosto scherzosa o spregiativa, conseguentemente si preferiscono le corrispondenti forme maschili, che sono una specie di *maschile-neutro*, privo di qualsiasi connotazione negativa, in quanto questi nomi non alludono all'appartenenza sessuale del referente, bensì indicano la carica da esso rivestita.

Il presente lavoro ha lo scopo di mettere in luce quelle regole operanti nella mente dei parlanti, che assegnano certi nomi alla categoria dei maschili, altri a quella dei femminili.

I. GENERALITÀ

In italiano il termine 'genere' viene applicato perlopiù alla categoria *nominale*, e cioè si parla di nomi, articoli ecc. 'maschili' e 'femmi-

Nata a Komló nel 1967, laureata in Italianistica e Linguistica Applicata presso l'Università Janus Pannonius di Pécs. Dopo aver conseguito il diploma di laurea ha insegnato grammatica descrittiva presso la stessa università. Ha frequentato il corso di Dottorato di Ricerca in Romanistica alla ELTE. Ha studiato con Giampaolo Salvi. Attualmente è docente presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Péter Pázmány di Piliscsaba, tiene corsi di grammatica descrittiva e di semantica.

nili'. Ciò non esclude la possibilità che in altre lingue lo stesso termine venga usato per designare il comportamento della morfologia verbale relativo al genere. Così ad es. l'ebraico nella morfologia verbale distingue tra genere maschile e femminile a seconda che il referente sia un essere umano 'maschio' o 'femmina'. Si vedano i seguenti esempi:

- | | | |
|-----|-----------|--------------------|
| (1) | 'lamadta' | 'hai studiato' (m) |
| (2) | 'lamadt' | 'hai studiato' (f) |

Analogamente all'ebraico anche il russo fa distinzione tra genere maschile e femminile nella morfologia verbale anche se in questo caso le forme 'maschili' e 'femminili' sono il residuo di *participi* una volta facenti parte del sistema linguistico del russo.

- | | | |
|-----|---------------------|------------------------|
| (3) | 'ja tsital kn'igu' | 'leggevo un libro' (m) |
| (4) | 'ja tsitala kn'igu' | 'leggevo un libro' (f) |

I sistemi di generi delle lingue del mondo possono essere ridotti essenzialmente in tre grandi tipi:¹

1. Lingue che non fanno uso della nozione di genere nella loro morfologia: l'ungherese, il turco ecc., e altre che sporadicamente ricorrono alla sua applicazione; esse però presentano solo alcune 'tracce' di generi. Così ad es. l'inglese è una lingua priva di generi, ciononostante nelle riprese anaforiche presenta una specie di genere:

- | | |
|-----|---|
| (5) | This is my <i>car</i> . <i>She</i> is very nice.
'Questa è la mia <i>macchina</i> . <i>Lei</i> è molto bella.' |
|-----|---|

2. Lingue che distinguono genere maschile e femminile sono tipicamente le lingue romanze: italiano, spagnolo, francese, portoghese ecc. e altre lingue che oltre all'opposizione *maschile/femminile* ammettono anche il *neutro*: latino, greco, tedesco, russo ecc.

3. Sistemi più complicati²

Il termine 'genere' è un termine che ha alle sue spalle una lunga tradizione, infatti è adoperato fin dall'antichità. Il sistema linguistico del latino distingueva tre generi:

- | | | |
|-----|--------------|-------------|
| (6) | 'populus' | (maschile) |
| (7) | 'paeninsula' | (femminile) |
| (8) | 'monumentum' | (neutro) |

Questa tripartizione del latino non si è conservata nel passaggio alle lingue romanze: la originaria distinzione dei tre generi del latino ha cominciato a disgregarsi, e si osservava presto il declino del neutro, a profitto del maschile. Dunque, con la perdita del neutro (cioè, «né l'uno né l'altro») latino nella ristrutturazione delle lingue romanze nomi che precedentemente costituivano il gruppo neutro tendevano a far parte dei nomi maschili (evidentemente con notevoli eccezioni). Si può dire che la

tripartizione latina ha dato luogo a una bipartizione romanza in cui i nomi – per genere – si raggruppavano casualmente tra maschile e femminile.³

II. IL GENERE DEI NOMI IN ITALIANO

Secondo le grammatiche di stampo tradizionale il compito della morfologia è la classificazione delle 'parti del discorso'. All'interno di questa prospettiva riguardo al genere i nomi vengono raggruppati in varie sottoclassi essenzialmente a base semantica, e cioè se un nome indica un referente 'maschio': *uomo* è considerato maschile, mentre un nome indicante un referente 'femmina': *donna* è classificato tra i nomi femminili. Oltre a questo criterio si tiene presente anche della 'terminazione' dei nomi:

- i nomi in -o sono maschili come *accendino, telefono*; ma *mano, dinamo* sono femminili
- i nomi in -a sono femminili come *ragazza, sigaretta*; ma *boia, pirata* sono maschili
- i nomi in -e 'possono' essere maschili: *bicchiere, mese* o femminili: *prole, stazione*
- altri nomi finiscono in vocale accentata (*tribù, ragù*) e sono maschili o femminili; altri in -i (*analisi, sintesi*): sono femminili salvo una eccezione: *brindisi* che è maschile; altri ancora finiscono in consonante: *gas, film, sport* ecc.

Inoltre, si parla di nomi ambigenerei:	<i>custode, omicida, dentista</i>
nomi mobili:	<i>sarto/sarta</i>
nomi di genere promiscuo:	<i>leopardo, gorilla, tigre</i>

Vari criteri semantici sembra che motivino il raggruppamento dei nomi tra maschili e femminili:

- | | |
|----------------|--|
| Sono maschili | – i nomi degli alberi: <i>melo, ciliegio</i> |
| | – i punti cardinali: <i>settentrione, meridione</i> |
| | – i nomi di monti e fiumi: <i>Monte Bianco, Tevere</i> |
| Sono femminili | – i nomi delle frutta: <i>mela, arancia, banana</i> |
| | – i nomi di città: <i>Roma, Vicenza, Torino</i> |
| | – termini militari: <i>sentinella, guardia</i> |

Riassumendo, si potrebbe caratterizzare l'approccio tradizionale come segue: Bisogna però distinguere tra genere reale, cioè effettivamente motivato in quanto corrispondente al sesso (maestro – maestra, re – regina, toro – vacca) e genere grammaticale, dovuto ad una pura convenzione e privo di corrispondenze nel mondo extralinguistico: solo l'uso e la tradizione linguistica, e non una loro ipotetica 'mascolinità' / 'femminilità', stabiliscono che siano maschili pensiero, apice, vestito, orologio e femminili sedia, favola, rete, ecc.⁴

Infatti, non sarebbe giusto dire: «se il nome finisce in -o, la parola è di genere maschile, se finisce in -a, e di genere femminile, in altri casi bisogna consultare il

dizionario». Questa generalizzazione fatta per sommi capi può essere vera in riferimento alla seguente sottoclasse dei nomi che si riferiscono a esseri animati in (9)⁵ ma non a quelli in (10):

(9)	ragazzo (m)	ragazza (f)
	bambino (m)	bambina (f)
	sarto (m)	sarta (f)
	gatto (m)	gatta (f)
	poliziotto (m)	poliziotta (f)
	commesso (m)	commessa (f)
(10)	telefono (m)	speranza (f)
	armadio (m)	macchina (f)
	mano (f)	panorama (m)
	libido (f)	nulla (m)

Come si vede in (10) la situazione è ancora più complicata se il nome in questione non contiene nella sua semantica il tratto [+animato], perché la marca -o a volte assegna il nome ad una classe, a volte ad un'altra, esattamente come avviene nel caso della marca -a. Che cosa c'entrano *mano*, *libido*, *speranza* con la 'femminilità' e *panorama*, *armadio*, *telefono* con la 'mascolinità'? Evidentemente nulla, vale a dire la semantica non può dare conto di questa differenza, il che vuol dire che il genere nel caso dei nomi indicanti referenti [-animati] deve essere interpretato come una categoria puramente grammaticale.⁶

J. W. Harris in un suo articolo molto interessante e di peso teorico, apparso in *Linguistic Inquiry*⁷ analizza la problematica del genere nello spagnolo dicendo che prima di tutto all'interno della categoria 'genere' bisogna distinguere fra tre domini autonomi ma tra loro correlati. E particolarmente:

1. '*genere naturale*', cioè sesso: questo è il dominio semantico del fenomeno
2. '*genere grammaticale*' che richiede accordo sintattico e assegna il nome a una categoria grammaticale
3. '*form class*' indica il dominio della morfologia delle singole entrate lessicali

L'autore dell'articolo analizza non solo la categoria dei nomi ma anche quella degli avverbi, aggettivi, pronomi e determinativi. Nel corso di questo lavoro ho intenzione di seguire il filo conduttore del pensiero di Harris e adottare il meccanismo da lui proposto per render conto della diversità formale del genere in italiano, limitandomi alla categoria del *nome* e ignorando in questa sede l'analisi delle altre categorie lessicali.

III. I DATI DELL'ITALIANO

I nomi italiani possono essere raggruppati essenzialmente in sei sottoclassi formali:

1. nomi col suffisso [o]: ragazzo, armadio, mano
2. nomi col suffisso [a]: ragazza, penna, panorama, turista
3. nomi che finiscono in vocale accentata: tribù, ragù, città, caffè, paltò, pipì, colibri

4. nomi col suffisso [i] : analisi, brindisi
5. nomi col 'suffisso' [e]: padre, stazione, bastione, cantante, effigie, serie, specie⁸
6. nomi che finiscono in consonante: film, sport, monitor che sono esclusivamente di origine straniera e come tali non possono essere considerati forme risultanti tramite regole morfologiche indigene

Harris in riferimento allo spagnolo afferma che numericamente si possono distinguere tre gruppi di categorie lessicali da lui presi in esame, la quale tripartizione a mio avviso è valida anche per i nomi italiani.

1. *Inner core*: E cioè, esiste un gruppo vasto di nomi che presenta l'alternanza tra o/a (tipo *ragazzol/ragazza*) e che comprende la maggior parte dei nomi italiani
2. *Outer core*: Un altro gruppo meno vasto ma comunque significante ingloba in sé quei nomi che finiscono in -e: *padre, specie, prole*
3. *Residue*: Infine, bisogna tener conto di un gruppo relativamente ristretto che comprende il 'residuo' dei nomi e cioè, quelli tipo *tribù, problema, mano, analisi*

Per quanto riguarda il secondo gruppo, Harris fa un'osservazione molto interessante dicendo che in spagnolo la funzione di [e] nelle parole come *padre* è puramente fonologica in quanto [e] appare dopo un segmento che da solo non può formare sillaba, cioè la [e] rende possibile la sillabificazione della parola in questione.

(11) *pa.dr pa.dre

Al contrario nelle parole in (12) la sillabificazione è possibile anche senza l'aiuto di [e], perché la coda nella sillaba spagnola può essere costituita anche da un suono liquido, (cosa che non può avvenire mai in italiano, perché tutte le sillabe di fine parola devono terminare in vocale)

(12) sol, mar⁹

Questa tripartizione dei nomi italiani – analogamente allo spagnolo – è asimmetrica nel senso che il primo gruppo è in prevalenza numerica rispetto al secondo gruppo che contiene un numero di parole minore. Questa impressione intuitiva è confermata anche da dati statistici risultanti in base al Vocabolario Fondamentale¹⁰ che contiene 2000 parole. Su queste 2000 parole 419 sostantivi finiscono in -o, 329 in -a, in totale 748 contro 227 che terminano in -e. Si osservi un'altra asimmetria all'interno del gruppo residuo: 12 parole terminanti in -a sono maschili (*artista, cinema, clima, collega, comunista, eccetera, fascista, nulla, papa, poeta, problema, programma*) contro 2 nomi terminanti in -o che sono femminili (*mano, radio*).

IV. L'ANALISI DEI DATI DELL'ITALIANO

Secondo Harris in spagnolo il genere non marcato¹¹ e il maschile, vale a dire la forma maschile e priva di qualsiasi informazione relativa al genere. Il polo dell'opposizione maschile/femminile che deve essere marcato e il femminile. Harris introduce il

tremine 'word marker' che assegna il nome a una classe puramente grammaticale senza far riferimento al 'genere' del referente. Vediamo ora come può essere applicata l'analisi di Harris ai nomi dell'italiano.

Vediamo ora come funziona il meccanismo proposto da Harris per lo spagnolo, che secondo me può essere adottato anche per l'italiano.

	ragazzo	ragazza	panorama	turista
UR ¹²	/ragazz/ →	/ragazz/ →	/panoram/ →	/turist/ →
Categoria	N	N	N	N
Genere	-	f	-	- f
Classe	-	-]a]a -

Tabella 1

Per Harris il maschile è il caso non marcato, conseguentemente nomi come *ragazzo* prendono automaticamente -o come suffisso. *Genere e classe* non sono specificati: la regola 'Marker Realization' assegna il word marker -o.

Ragazza esemplifica quel gruppo di nomi in cui il genere deve essere specificato (considerando il fatto che il femminile è il caso marcato), la classe no, perché un'altra regola, la regola 'Feminin Marker' è responsabile per l'assegnazione automatica del word marker]a.

Come funzionano queste due regole? Per quanto riguarda i nomi femminili del *centro* (*ragazza*, *penna*) il word marker]a non appare nell'entrata lessicale della parola. La cosiddetta 'Regola del Femminile' (Feminin Marker Rule) è quella che lo assegna:
- f →]a

Invece la cosiddetta 'Regola della Realizzazione della Marca' (Marker Realization Rule) è responsabile per l'inserimento automatico del suffisso [a] se la radice è marcata da]a, altrimenti inserisce [o], e cioè se il genere non è specificato.

Panorama esemplifica quel gruppo di nomi con word marker]a, che è stato etichettato nell'analisi di Harris come 'residuo'. Il genere non è specificato, cioè è maschile, infatti si dice 'panorama splendido', la Regola della Realizzazione della Marca garantisce [a].

Turista rappresenta un caso speciale in quanto se il genere non è specificato la parola fa parte del gruppo dei maschili, come si vede bene nel seguente sintagma in cui l'aggettivo si accorda per genere con il nome cui si riferisce:

(13) Gianni è *un turista straniero*

L'aggettivo al maschile *straniero* rivela il genere maschile del nome.

Se invece il genere e specificato, la parola viene assegnata automaticamente al gruppo dei femminili:

(14) Gianna è *una turista straniera*

Nomi come 'turista' devono contenere per forza il tratto [+animato] nella loro semantica, il quale criterio non è necessario nel caso degli altri nomi esemplificati in questa sezione.

Ora prendiamo in esame i nomi facenti parte del gruppo 'residuo'.

	mano	tabù	virtù	brindisi	analisi
UR	/manu/	/tabu/	/virtu/	/brindisi/	/analisi/
Categoria	N	N	N	N	N
Genere	f	-	f	-	f
Classe	-]∅	-]∅	-

Tabella 2

Il caso esemplificato dai nomi *mano*, *virtù*, *analisi* sembra sfuggire all'analisi proposta, perché se la parola è contrassegnata da *f*, la Regola del Femminile genererebbe automaticamente]a e darebbe luogo a forme non esistenti:

(15) - /man/
- f →]a
- *mana

(16) - /virtu/
- f →]a
- *virtua

(17) - /analisi/
- f →]a
- *analisa

L'esistenza delle forme derivate come *manuale*, *manufattura* ci farebbero pensare che il tema del nome *mano* sia 'manu' che si trasforma nella struttura superficiale in 'mano' per il fatto che in italiano non possono esistere parole che finiscano in -u. (Ciononostante resta un altro problema da spiegare, quello della -i della forma plurale *mani* e non **manui* da cui intenderei prescindere in questa sede). Lo stesso ragionamento sembra non essere possibile nel caso di *analisi*, siccome i derivati di questo nome sono pochi, conseguentemente non ci sono vere alternanze da studiare. Esiste *analitico*, ma **analisico* è escluso. A dire il vero nel gruppo esemplificato da *analisi* si avverte una alternanza (*clisi-clisia*) che confermerebbe l'ipotesi secondo la quale la -i farebbe parte del *tema* della parola.

Il caso di *tabù* e *brindisi* sembra essere più facilmente risolvibile con il seguente ragionamento: ammesso che il maschile sia il caso non marcato, basta che i nomi in questione non siano contrassegnati da nessuna marca] \emptyset , (la -u di *tabù* e la -i di *brindisi* fanno parte del tema come confermano le forme derivate *tabuistico* ecc.; risulteranno automaticamente maschili come si vede nell'accordo:

- (18) Questo e un *tabù* chiaro
 (19) *Il brindisi* è stato fatto dal presidente

In accordo con Harris si potrebbe dire che in italiano – analogamente allo spagnolo – i nomi esemplificati da *mano*, *virtù*, *analisi* non fanno parte del *centro* della morfologia dell'italiano ma sono fenomeni periferici, perché le due Regole (la Marca del Femminile e la Regola della Realizzazione della Marca) non possono generarli, contrariamente alla maggioranza dei nomi tipo *ragazza*, *turista* ecc.

Con molta probabilità la]o di *mano* deve essere specificata già nell'entrata lessicale della parola. L'unica cosa che ci può consolare è che parole di questo tipo hanno un peso minore nel lessico dell'italiano.

Resta ancora da spiegare quel gruppo di nomi che finiscono in [e].


	padre	prole	cantante
UR	/padr/	/prol/	/cantant/
Categoria	N	N	N
Genere	–	f	–  f
Classe]e]e]e]e

Tabella 3

Le parole nella Tab. 3 esemplificano quel gruppo di parole di cui le grammatiche tradizionali spesso dicevano che il genere è imprevedibile: a volte si presentano come maschili, a volte come femminili.¹³

A questo punto bisognerà aggiungere un'ulteriore osservazione che riguarda il gruppo di nomi terminanti in -e. (*la prole*, *la cantante*) Nel caso dei nomi esemplificati nella Tab. 3 il genere deve essere specificato se la parola è femminile e bisogna escludere la comparsa della marca]a (*prole*, *la cantante*), altrimenti l'assegnazione ai nomi maschili è automatica: *il padre*, *il cantante*.

Nella Tabella 2 il comportamento dei nomi esemplificati da *virtù* è stato descritto come un fatto marginale, però in base al ragionamento adoperato per il gruppo in -e anche le parole come *virtù* potrebbero essere inserite nel gruppo suddetto (*la prole*, *la cantante*): a differenza dei nomi in questione non hanno bisogno della -e di fine

sillaba, perché dispongono già di una vocale accentata in quella posizione. E allora si potrebbero distinguere essenzialmente tre gruppi dei nomi in italiano:

1. tipo *ragazzo/ragazza*
2. tipo *prole/virtù*
3. tipo *mano, analisi, gas*

Quanto al *plurale* dei nomi suddetti, si può affermare che il primo e il terzo gruppo non pongono serie difficoltà, perché nel passaggio dal singolare al plurale si avvertono delle regolarità, almeno nel caso del tipo *ragazzo/ragazza – ragazzi/ragazze*; il terzo gruppo invece è caratterizzato da varie irregolarità: pl. *mani, analisi, gas*. Però il secondo gruppo contenente nomi come *prole, virtù* sembra comportarsi in maniera diversa. In che cosa consiste questa diversità? Partiamo dal nome *prole* che prende il suffisso *-i* al plurale, gli altri membri invece non si comportano così. Perché?

Si vedano i seguenti esempi:

(22)	<i>singolare</i>	<i>plurale</i>
	<i>prole</i>	<i>proli</i>
	<i>specie</i>	<i>speci/specie</i>
	<i>serie</i>	<i>serie/*seri</i>
	<i>virtù</i>	<i>virtu/*virtui</i>

Cominciamo con la parola *virtù*, che al plurale si presenta invariata. A mio avviso è la fonologia che è capace di render conto di questo problema, in quanto una vocale di fine sillaba *accentata* ha una posizione privilegiata e solida (appunto perché è portatrice di accento di parola), non può essere soggetta a nessuna regola morfologica, non può subire Cancellazione di Vocale (che peraltro è molto tipico dell'italiano: *tavola+ino= tavolino*) come lo confermano anche i derivati dei nomi in questione:

(23)	<i>virtù</i> —————	<i>virtuale</i>
	<i>caffé</i> —————	<i>decaffeinato</i>
	<i>paltò</i> —————	<i>paltoncino ecc.</i>

Si osserva dunque che la vocale accentata di fine sillaba si conserva anche nei derivati. Da ciò si potrebbe trarre la conseguenza che queste parole non soggiacciono neanche alla regola della flessione. E cioè un nome come *virtù* non presenterà mai al plurale una vocale diversa da quella del singolare. Sfortunatamente questa spiegazione del fenomeno non è capace di render conto della mancanza del 'suffisso' plurale (*-i*) nella posizione finale di parola: **virtui*.

Il nome *serie* pone invece delle serie difficoltà perché rimane invariato anche al plurale. (Si noti subito che il tipo *serie* non costituisce un serio controesempio, siccome sono pochi i nomi di questo tipo: *serie, barbarie, congerie, balbuzie* che non possono cambiare suffisso al plurale). A questo punto si hanno due possibilità: o si dice che si tratta di un comportamento irregolare e la parola va messa nel gruppo residuo o si suppone che la spiegazione del fenomeno si possa trovare in prospettiva diacronica, cioè nella storia della lingua. Infatti, la forma originaria latina era *series*

(Femminile, Va declin. Sing. e Plur.) e dopo la caduta del suffisso -s finale si è conservata la forma restante: *serie* sia per il singolare che per il plurale. Questa spiegazione è evidentemente troppo debole perché dal punto di vista sincronico sono irrilevanti i cambiamenti avvenuti nel passato di una lingua.

Per quanto riguarda la prima possibilità bisognerebbe aggiungere un'ulteriore osservazione: lo sviluppo in *serii va escluso perché la -i della radice non è portatrice di accento (come nel caso di *rio* che cambia in *rii*). Teoricamente non ci sarebbe niente in contrario alla forma *seri che però è una forma inesistente.

CONCLUSIONE

Nonostante l'apparente impossibilità di prevedere il genere dei nomi in italiano, è stato adottato un meccanismo astratto proposto da Harris che è capace di rendere conto, cioè fare ordine riguardo al genere di un gran numero di nomi anche in italiano. Per raggiungere questo scopo è necessario ipotizzare l'esistenza di due regole operanti nella mente dei parlanti: la Regola della Marca del Femminile e la Regola della Realizzazione della Marca le cui applicazioni sono capaci di rendere conto del comportamento riguardo al genere dei nomi appartenenti al *centro* della morfologia dell'italiano.

1 R. Simone, *Fondamenti di linguistica*, Bari, Editori Laterza, 1994, p. 313

2 Vedi G.G. Corbett, *Gender*, Cambridge University Press, 1991

3 V. Väinänen, *Introduzione al latino volgare*, Bologna, Pàtron Editore, 1982, p. 182

4 in: L. Serianni, *Grammatica italiana*, Torino, Utet, 1989, p. 106

5 Bisogna tener presente che la corrispondenza tra sesso e genere non è biunivoca neanche in questo caso, perché le eccezioni sono numerose: il gorilla, il boia, la sentinella ecc.

6 in: G. Salvi-L. Vanelli: *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1992, p. 68

7 J.W. Harris: *The Exponence of Gender in Spanish*, *Linguistic Inquiry*, Vol 22, Num 1, 1991, pp. 27-62, MIT

8 Le grammatiche tradizionali normalmente classificano i nomi terminanti in -ie in un altro gruppo, ma la differenza rispetto a quelli che finiscono in -e è ortografica: [k a n ' t a n t e] ['s p e t ʃ e], cioè la scissione in due gruppi differenti sembra che non sia motivata linguisticamente. Controesempi che sfuggono a questo ragionamento sono le parole *serie* e *specie* che hanno il plurale uguale al singolare.

9 Comunque c'è un piccolo gruppo di nomi in cui la presenza di [e] non sarebbe necessaria per la sillabificazione (*heroe*), ma questa [e] secondo Harris non fa parte integrante della radice in quanto nella forma suffissata della parola non compare più: hero + ico. Il fenomeno è più complicato ma in questa sede non vorrei addentrarmi di più perché questo ci porterebbe troppo lontano.

10 in: T. De Mauro: *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 151-183

11 Per la nozione di marcatezza vedi Trubeckoj, *Grundzüge der Phonologie*, 1939

12 UR sta per Underlying Representation = Forma Sottostante

13 Se si osserva il seguente gruppo di nomi terminanti in [e] si vede che il segmento precedente all' [e] è tipicamente un segmento *coronale*.

(I suoni [+ coronali] sono prodotti con la parte anteriore della lingua (detta anche corona) alzata dalla posizione neutrale; i suoni [-coronali] sono prodotti con la corona della lingua nella posizione neutrale. In particolare, la parte anteriore della lingua può essere alzata o verso i denti (come in [t] e [d] o verso la cresta alveolare (come in [l] o [r] o verso la regione alveo-palatale (come in [tʃ] e [dʒ]).

in: M. Nespòr, *Fonologia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 59)

- (20) agente
animale
cliente
mente
ponte
ottobre
parte
parente

Le parole elencate in (20) senza la vocale finale sarebbero insillabificabili. La [e] finale rende dunque possibile la sillabificazione delle parole:

- (21) a.gen.te, cli.en.te, ot.tob.re etc.

È stato detto che la coda della sillaba di questi nomi finisce tipicamente in un suono coronale (altrettanto è vero che si possono registrare numerosi controesempi come *pesce, ape, chiave, doge*) però statisticamente, sempre in base ai dati del Vocabolario Fondamentale si può constatare che la maggioranza dei nomi terminanti in -e hanno come suono precedente un suono coronale:

- 70 nomi – [n] Nel caso del segmento [n] il numero è così alto per la frequenza del suffisso
-ione, -one
50 nomi – [r]
37 nomi – [t]
24 nomi – [l]

Io crederrei, se tu fossi di sasso (Le *Rime* di Michelangelo tradotte da György Rónay)

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Pizzare, dopo la prima edizione del 1959 presso *Helikon* (Michelangelo Buonarroti, *Versei*, Budapest), la pregevole traduzione del canzoniere di Michelangelo a cura del poeta e pubblicista György Rónay (1918-1978) ora per i tipi della piccola Casa Editrice *Szukits* di Szeged, nella collana *Le gemme della poesia lirica* che tra non molto ospiterà, accanto a Baudelaire, Wilde e Shakespeare, le *Rime Varie* di Dante Alighieri.

La traduzione, dunque, non è nuova, ma certamente l'operazione editoriale vuole sottoporre al pubblico che non ha potuto usufruirne, a causa del particolare funzionamento del mercato editoriale ungherese del passato, un piccolo gioiello nel panorama *alternativo* della produzione lirica italiana rinascimentale, editando un prezioso volumetto che riporta l'attenzione dei lettori di poesia e degli amanti dell'arte italiana sulla personalità letteraria di Michelangelo; è da dire che proprio gli studiosi ungheresi hanno mostrato un notevole interesse nei confronti dell'opera poetica del multiforme genio, pubblicando saggi e monografie su Michelangelo poeta: si va da A. Berzeviczy a Z. Farkas,

da I. Tótfalusi a L. Timár, da T. Kardos a J. Szauder, per dare soltanto un'idea del fenomeno Michelangelo in Ungheria, che copre l'arco di circa tre quarti del ventesimo secolo.

Dobbiamo inoltre sottolineare che in generale, nonostante il grande disinteresse per il talento lirico di Buonarroti (scoperto da Foscolo ma quasi ignorato da De Sanctis, poi liquidato come *dilettante* da Croce), l'edizione berlinese a cura di Karl Frey (1897) su cui si sono basate quasi tutte le edizioni novecentesche della raccolta, (mettendo volentieri da parte le due edizioni precedenti, quella incompleta di Michelangelo Buonarroti il Giovine e quella già filologicamente più affidabile del Guasti (1863) e a cui si rivolge, per la decisione del testo, anche la nostra traduzione, traccia un arco di più di mezzo secolo di diffusione delle *Rime* in una versione ormai canonica, fino alla novità del 1960, l'edizione a cura di Enzo Noè Girardi, che in vista del quarto centenario della nascita del grande italiano (1564-1964) significò per molti studiosi un prezioso strumento di approfondimento delle tematiche relative alla composizione del canzoniere michelan-

giolesco, proponendo nuove e più convincenti datazioni e schemi compositivi, tanto da venire utilizzata dallo stesso Walter Binni come edizione di riferimento per il suo fondamentale saggio su *Michelangelo scrittore*, originariamente un saggio al congresso michelangiolesco del 1964, poi rivisto e ridato alle stampe per i tipi della Einaudi a partire dal 1975.

Con la traduzione delle rime michelangiolesche si erano cimentati anche M. Babits, Gy. Faludy, A. Radó, K. Szász, ma l'unica traduzione che possa darci un quadro esauriente della produzione di Michelangelo è proprio l'opera, ammirevole per la vasta scelta che abbraccia 192 componimenti, di Rónay, scrittore fecondo di romanzi e versi, redattore di punta della rivista letteraria *Vigilia* (che aveva nella rubrica di critica letteraria redatta da Rónay uno dei suoi punti di forza), ed infine traduttore, innanzitutto di poeti del rinascimento francese, ma anche di romantici tedeschi: non dobbiamo stupirci se, accanto all'impegno in più territori linguistici, l'eccellente studioso ebbe anche modo di occuparsi di teoria e storia della traduzione!

Purtroppo, nonostante il curriculum promettente finora elencato, questa edizione non contiene alcuna nota esplicativa, né apparato critico né postfazione che riescano a fornire al lettore ungherese qualche informazione in più sull'opera michelangiolesca o sulla traduzione stessa: sembra quasi che il volume voglia consegnarci una raccolta di versi appena scritta, che non ha bisogno di commento alcuno, ovvero che la freschezza della traduzione non possa essere violata dal mo-

mento di inchiesta filologica, in cui il lettore cerca il rimando bibliografico o critico: addirittura, manca una indicazione precisa del testo originale di riferimento!

Speriamo che comunque, se non attirerà filologi e studiosi di letteratura, il libro servirà a diffondere la lira cinquecentesca italiana con uno dei suoi autori più particolari, in cui molto spesso lo scultore si confonde con il lirico: un esempio è il notissimo sonetto XLIV (151 nell'edizione Girardi) *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, che sicuramente è uno dei più noti del canzoniere e che nella traduzione di Rónay risulta efficacissimo, nonostante il ritmo franto dall'alternanza di endecasillabi fluentissimi e decasillabi assai più riflessivi; oppure nel madrigale CV (240 nell'edizione Girardi) *Sol d'una pietra viva*, probabilmente anche questo scritto per Vittoria Colonna, che nella traduzione ungherese non conserva la rima equivoca iniziale e viene rafforzato nel senso tragico da questa mancanza. Un'altra perla è il sonetto XLI (102 dell'edizione Girardi) *O notte, o dolce tempo, benché nero*, che nella traduzione trasfigura l'argomento ambiguo notte-morte nell'uso di assonanze in vece di rime, nell'impiego di un movimento di sonorità cullante che sembra invitare il lettore a prender sonno affascinato dalle parole della notte: molti ancora, in questa cretomania michelangiolesca, gli esempi di splendida traduzione, di poesia novecentesca che nasce da poesia cinquecentesca, di sorprendente rispondenza, nel testo ungherese, alla complessa spiritualità del nostro grande da riscoprire e far riscoprire, dedicandogli l'attenzione che merita un lirico della sua tempra.

Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento

GIORGIO PATRIZI E
AMEDEO QUONDAM (A CURA DI)
AAVV, *Educare il corpo,
educare la parola nella
trattatistica del Rinascimento*
Roma, Bulzoni Editore, 1998,
pp. 442

JUDIT TEKULICS

Il volume, che contiene diciassette saggi sulla trattatistica del comportamento rinascimentale, è stato pubblicato nella collana Biblioteca del Cinquecento, da «Europa delle Corti». Centro studi sulle società di Antico regime. Vi possiamo leggere preziosi contributi che si occupano delle questioni e dei problemi fondamentali dell'educazione e della formazione dell'uomo, prendendo in esame i capolavori di quasi tutti i maggiori trattatisti dell'epoca, a partire dallo stesso Baldassare Castiglione e, attraverso Erasmo, Alessandro Piccolomini, Giovanni Della Casa, Stefano Guazzo, Michel de Montaigne, fino a Torquato Accetto. L'idea-base del libro e il filo conduttore tra i vari saggi, scritti in diverse lingue (in italiano, inglese, francese e spagnolo) e da autori di diverse nazionalità, è quella di mettere in rilievo un'altra volta, o magari di sintetizzare, prima dell'arrivo del nuovo Millennio, le tendenze più significative presenti nel processo della civiltà umana all'inizio dell'epoca moderna.

Uno dei curatori del volume, Amedeo Quondam, con il saggio intitolato *Elogio del gentiluomo* apre la serie degli interventi, mettendo in risalto gli attributi etici ed estetici più importanti del gentiluomo che vive alla corte dei principi. Appoggiandosi su citazioni prese dal *Libro del Cortegiano* e dalla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, l'autore formula la tesi con cui darà il tono iniziale al discorso di tutto il libro: lo scopo di ogni trattato di *institutio*, che verrà esaminato in seguito dai vari ricercatori, è quello di aiutare il «gentiluomo classicista» ad appropriarsi di quella «seconda natura», di quell' *habitus* che si acquista con lo studio e con la pratica, e consta nella grazia e nella sprezzatura, ma

Judit Tekulics si è laureata in Lingua e Letteratura italiana all'Università Attila József di Szeged nel 1999, con una tesi sulla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo. Ora è dottoranda al Dipartimento di Italianistica all'Università di Szeged. Il suo campo di interesse abbraccia la letteratura del comportamento all'epoca del Rinascimento.

soprattutto nella nuova virtù della civiltà che si manifesta «nei costumi e nelle maniere». Questa è la forma del vivere seguita in tutta l'Europa dell'Antico regime, basata sempre sull'*aurea mediocritas* oraziana, completata però con le categorie della «cortesia, creanza, decoro, discrezione, dissimulazione, garbo, gentilezza, piacevolezza», e con molte altre ancora. Seguendo i citati architesti della letteratura di *institutio*, tutti i libri sul comportamento usavano lo stesso repertorio di categorie etiche ed estetiche, assicurando così un'identità omogenea per il gentiluomo di qualsiasi paese o nazionalità.

Jon R. Snyder, nelle pagine del secondo saggio, analizzando sotto una nuova ottica il famoso libro di Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, pone l'altra affermazione di base del volume: è arrivato il momento di esaminare e ponderare veramente la validità della teoria esposta nel libro da tutti citato e ormai classico del sociologo svizzero, e possiamo, e dobbiamo farlo appunto analizzando più testi letterari possibile dell'epoca.



*Vita e costumi della Roma cinquecentesca
in un'incisione di Francesco Villamena*

Proprio questa è l'intenzione di questa raccolta di saggi.

In mancanza di spazio, in questa sede non posso presentare il contenuto dei singoli saggi, benché questo sarebbe estremamente utile anche per poter dare una testimonianza autentica dell'estrema importanza e della singolarità del libro di cui parliamo. Di conseguenza, cercherò piuttosto di delineare la sua struttura ideologica nella sua complessità. Nelle loro opere, i trattatisti rinascimentali del comportamento mirano a dare regole appartenenti ai due significati della parola conversazione: per la comunicazione verbale tra di noi, cioè, per le parole, e per i movimenti ed azioni del corpo, per la comunicazione non verbale esposta nello stare insieme, in compagnia di altri uomini. I precetti abbracciano ogni forma dell'espressione: parlano dei vestiti e dei gesti più piccoli pieni di informazioni su di noi, toccano non soltanto i modi di parlare, ma regolano anche il modo del tacere, di quando e come stare in silenzio. Su questo interessante tema scrive l'altro curatore del

TRATTATO

DI MESER GIOVANNI
della casa, nel quale sotto la persona d'un uecchio
idiota ammaestrante un suo giouanetto si tra-
giona de modi, che si debbono ò tenere, ò
schifare nella comune conuersazione,
cognominato Galatbeo.



IN MILANO

Appresso à Giouann' Antonio de gli Antonij.
M D LIX.

volume, Giorgio Patrizi, nell'ultimo saggio intitolato *Pedagogie del silenzio. Tacere e ascoltare come fondamenti dell'apprendere*.

Le categorie usate dagli autori, prese dall'etica e dall'estetica, riguardano sia il campo delle azioni che quello delle parole, costituendo così i principi della conversazione retorico-civile rinascimentale e barocca. L'istituzione dell'uomo era sempre legata al concetto della conversazione a partire dall'Antichità, e anche durante il Medioevo gli autori usavano questo termine nel senso di «azione del vivere in società con altri», che richiedeva varie discipline per poter essere «bona et honesta». Dalla conversazione monastico-clericale nacquero le regole per quella laica, e poi la comparsa di opere come il *Libro del Cortigiano*, *L'educazione del fanciullo*, *L'istituzione morale* o la *Civil conversazione* dava inizio alla lunga serie di tentativi di codificare la conversazione «cottidiana», «costumata», «civile», forma del vivere obbligatoria per gentiluomo moderno. Negli anni '50 del XVI. secolo possiamo essere testimoni del grande «boom editoriale del genere pedagogico-morale»: si pubblicano libretti e libroni in ogni parte d'Europa, e gli autori «spigolano» dai diversi campi del sapere (filosofia morale, retorica, poetica, ecc.) sfruttando anche delle varie forme letterarie (dialogo, trattato, lettera, ecc.) per rappresentare meglio le loro idee. Proprio grazie a questa varietà di forma, di tono e di stile, la letteratura d'*institutio* è riuscita ad indirizzare la parola non soltanto ai membri dei ceti privilegiati ma anche a sfere molto più



«Le feste o balli...»,
acquaforte di Giacomo Franco

ampie della società, ponendo così le basi della nostra cultura moderna.

Il grande pregio di questa raccolta di saggi sta proprio nel fatto che, attraverso la molteplicità dei punti di vista, ci dà un quadro così complesso e completo della letteratura del comportamento rinascimentale da renderla singolare ed indispensabile per studenti e studiosi che si occupano dell'argomento, e particolarmente interessante per tutti coloro che desiderano sapere di più sugli inizi della civiltà moderna.

Torquato Tasso e la cultura estense

A CURA DI G. VENTURI
Firenze, Olschki, 1999,
voll. 3, pp. 1460

ÉVA VIGH

Tra le varie commemorazioni e i tanti convegni tenuti in Italia per il quinto centenario della morte di Torquato Tasso, il convegno organizzato a Ferrara dall'*Istituto di Studi Rinascimentali* senza dubbio è stato il resoconto più completo e stimolante (fin dall'ormai mitico volume degli Atti di un altro convegno tassiano, tenuto sempre a Ferrara nel lontano 1954). I tre grossi volumi, gli atti del convegno, contenenti i contributi degli studiosi italiani del Tasso e della sua epoca nei più diversi contesti, testimoniano della vastità e della varietà dei temi e degli approcci con i quali è possibile tutt'ora interpretare e reinterpretare Tasso e il suo strettissimo rapporto con la cultura ferrarese e con la corte estense. È un luogo comune letterario (ma dobbiamo ripeterlo ugualmente per accentuare l'importanza dell'edizione presente) che vuole collocare appunto a Ferrara il momento centrale e senz'altro più fertile dell'esperienza esistenziale e artistica del Tasso.

Momento centrale, abbiamo detto, caratterizzato dalla composizione dei suoi capolavori, ma anche dalla prigionia, e dagli eventi ambigui nei quali si delinea anche la figura del

Tasso, intellettuale del suo tempo, un letterato straordinario che non è soltanto autore della *Liberata*, ma instancabile indagatore dello stile e della lingua, di questioni etiche e politiche. Nell'introduzione ai volumi, Ezio Raimondi richiama l'attenzione sul fatto che «il caso del Tasso ci mostra un'unità mirabile che nello stesso tempo è una multiformità. Soltanto intrecciando questi due momenti, facendo giocare insieme quelle che sono le forze corrispondenti, centripete e centrifughe, riusciamo a intuire nella sua interezza l'universo verbale tassiano...»

La proteiforme ricerca tassiana, messa in relazione e a volte a confronto con la cultura altrettanto complessa dell'epoca costituisce, infatti, quel cardine intorno al quale si raggruppano i numerosi interventi e relazioni (75 per l'esattezza!) offerti dalla penna di studiosi insigni. Vista la quantità delle relazioni, sarebbe un'impresa impossibile parlare dei singoli titoli o autori o anche solamente menzionarli: le poche eccezioni che facciamo saranno sicuramente frutto dell'interesse di chi scrive. Conviene piuttosto fare un percorso spigolando tra i temi proposti anche dal

convegno. Un capitolo molto esteso è dedicato, ovviamente, a *La Liberata e la nuova forma epica*, con approcci veramente nuovi all'*epos*, e con al centro Armida, sulla cui figura scrivono autori come Lina Bolzoni, Remo Fasani e Gianni Venturi. La seconda unità tematica è dedicata ai *Dialoghi tassiani e la forma del dialogo*, in un contesto che abbraccia, tra l'altro, momenti linguistici (C. Varese), etici e politici (G. M. Anselmi) e poesia (F. Pignatti).

Alcune questioni, formali e tematiche, dei dialoghi, sono riprese negli interventi inseriti ne *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, tema proposto da Guido Baldassarri già nel titolo del suo articolo, il quale dà un vasto panorama ampiamente annotato delle lettere e dei dialoghi tassiani innestati in una ricostruzione «dei modi specifici, e profondamente disomogenei» della produzione prosaica del Tasso. Il quadro non sarebbe stato completo se non ci fossero, in questa unità tematica, articoli di ampio respiro, dedicati a problemi di poetica e retorica nel Tasso (numericamente 6). Daniel Javitch, analizzando l'arte poetica tassiana, *dietro la maschera dell'aristotelismo*, ribadisce un paragone tra poetica ed esistenza cortigiana tassiana: «Tasso attenuò e dissimulò il personale punto di vista – che emendava Aristotele – come il cortegiano esemplare sentiva di dover celare le sue virtù o la sua superiorità di intelletto (cosa consigliata dallo stesso Tasso nel suo dialogo *Malpiglio*) in modo da non provocare l'ira del sovrano e l'invidia degli altri cortigiani.»

Amedeo Quondam nel suo articolo ricco di spunti suggestivi («*Stanotte mi sono svegliato con questo verso in bocca*». *Tasso, Controriforma e Classicismo*), mette in luce il Tasso e i suoi tempi, e medita sui punti critici della cultura italiana «per rimettere in questione quel pigro fantasma storiografico che continua ad andare sotto il nome di 'età della Controriforma'». Un'ampia riflessione teorica dei *Discorsi dell'arte poetica* e delle *Lettere poetiche*, nonché della tormentata revisione della

Liberata permette a Quondam di collocare giustamente il Tasso nel nuovo assetto del Classicismo.

Un interesse particolare va, anche da parte degli studiosi moderni, a *Il teatro del Tasso* e a *Lo spettacolo al tempo del Tasso*. È risaputo che la fama del Tasso, come autore di teatro, è legata a Ferrara, nonché il fatto che sia appunto lui a riconoscere la vitalità del teatro nella vita della cultura ferrarese, ancora prima di diventare cortigiano di ruolo nella corte di Alfonso II. Ovviamente *L'Aminta* serve da punto di partenza per le riflessioni dei noti studiosi di Tasso e/o della cultura del '500. G. Barberi Squarotti trova punti d'incrocio tra *L'Aminta*, *la Liberata* e *il Torrismondo* nel suo *Prodromi del tragico tassiano*. A. Di Benedetto delinea un quadro analitico de *L'Aminta e la pastorale cinquecentesca*, N. Borsellino disserta *Sull'utopia erotica dell'Aminta*, G. Da Pozzo analizza la *Forma allusiva e scenario della mente nel teatro tassiano*, dando un lettura omogenea della produzione teatrale del Tasso. Anche *Il Re Torrismondo* è argomento di alcuni studi molto interessanti nei quali risulta chiara la voglia di inserire anche questa tragedia nella grande opera tassiana.

L'Universo delle Rime tassiane, La corte e la città all'epoca del Tasso, Tasso e le arti figurative del suo tempo, L'esperienza architettonica al tempo del Tasso, Musica e parola: L'ambiente musicale al tempo del Tasso e, infine, *I modi della spiritualità e vita religiosa a Ferrara al tempo del Tasso* sono i titoli delle altre singole unità tematiche le quali offrono un quadro completo, corrispondentemente ai titoli, di quel movimentato ultimo trentennio del Cinquecento.

Il terzo volume contiene, inoltre, l'indice dei nomi e una bibliografia generale aggiornata di 80 pagine, le cui notizie sono state ricavate dalle note al testo. I tre volumi di *Torquato Tasso e la cultura estense* contengono gli articoli più recenti e le indagini più sistematiche degli studi tassiani e delineano le possibilità di ricerca per il terzo millennio.

Roberta Astori, *Lo specchio della magia*

ROBERTA ASTORI
Lo specchio della magia
Trattati magici del XVI Secolo,
Mimesis, Milano,
1999, pp. 90

TÍMEA FARKIS

La curatrice del presente libro è Roberta Astori, laureata in Lettere classiche presso l'Università degli Studi di Trieste con una tesi sul linguaggio magico nel Medioevo, che attualmente ha in preparazione un altro volume sulle formule magiche tra l'Antichità e il XV Secolo.

Il libro si apre con un'introduzione accuratamente elaborata in cui, prima di tutto, abbiamo a nostra disposizione definizioni precise dei termini tecnici senza le quali sarebbe difficile comprendere i testi scelti dall'autrice. Non è trascurabile che tali termini, come «occultismo», «magia», «superstizione» siano, o per meglio dire, siano diventati di nuovo tra gli argomenti preferiti dall'uomo medio. Assistiamo alla «rinascita» dell'occultismo, della magia guardando ed ascoltando i *mass-media*, che cercano di soddisfare quasi disperatamente le esigenze sociali rappresentando quello che fondamentalmente è inconcepibile o difficilmente spiegabile. Quindi il libro è attualissimo: offre un quadro globale con dei riferimenti bibliografici sugli intellettuali, sugli studiosi che si sono occupati dell'argomento nel passato e nel presente.

Partendo dall'analisi del ruolo del mago nel Medioevo si arriva al discorso principale, cioè al Rinascimento, periodo in cui quella globalità (parola oggi molto in voga) quell'unità esistente per secoli dei saperi, sta per cadere a pezzi, e sta per cedere il posto alla specificità delle discipline scientifiche. È l'ultimo momento in cui si formano tali intellettuali anche laici che possedendo una enorme e globale conoscenza della natura, sono in grado di interpretarne, di spiegarne, di analizzarne i caratteri specifici. La loro attività è anche rivoluzionaria, tenendo presente che durante le loro ricerche hanno contraddetto i dogmi cattolici, offrendo una spiegazione nuova dell'esistenza dell'uomo nel cosmo. La scelta degli autori e dei testi segue quel filo conduttore, quel principio chiarito nella premessa, con il quale l'autrice cerca di offrirci una chiave moderna per la lettura e per l'interpretazione della magia, dell'occulto. Prima di passare alle biografie degli autori quindi abbiamo a nostra disposizione un breve riassunto degli studi sulla magia che miravano a darne una definizione anche scientifica, non escludendo le opinioni degli psicoanalisti.

Le biografie degli autori (Enricus Cornelius AGRIPPA, Girolamo CARDANO, Giovanbattista DELLA PORTA, Theophrast von Hoenheim, con lo pseudonimo di PARACELSO) non sono semplicemente rappresentazioni degli avvenimenti più importanti della loro vita, ma abbiamo di fronte l'elenco delle loro opere edite ed inedite in ordine cronologico il quale offre al lettore, sia studioso che «laico», la possibilità di ulteriori approfondimenti. Siccome i testi scelti dall'autrice sono tradotti in lingua italiana, il volume può essere considerato un vero e proprio manuale, un punto di partenza per ricerche successive per quegli studiosi interessati all'argomento che non siano ancora in grado di leggerli in lingua originale, in latino.

Infine, un'ultima osservazione sull'attualità del tema per la quale il volume merita di essere letto. Come lo storico, Jacques Le Goff, analizzando il ruolo della storia fra le discipline afferma:

(...) ci sono almeno due ragioni che rendono indispensabile la collaborazione della storia con l'antropologia. La prima è l'importanza della storia materiale. Ora, gli antropologi sono sempre stati estremamente sensibili a questa sfera della vita sociale: la storia delle tecniche, la storia della cultura materiale e, più in generale, il concetto di cultura sono diventati estremamente importanti nell'ambito della nuova storia. La seconda è l'importanza crescente della lunga durata. Il metodo applicato alle società di cui si occupa l'antropologia ha avvicinato le due discipline dal momento che anche la storia avvertiva l'esigenza di pensare agli uomini anche in durate lunghe, lunghissime a volte.¹

¹ In: Jacques Le Goff, *Intervista sulla storia*, a cura di Francesco Maiello, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 51-52.

Scrittori di terra e di mare

CRISTINA BENUSSI

Scrittori di terra, di mare, di città, Romanzi italiani tra storia e mito

Nuova Pratiche Editrice

S. r. l., Milano, 1998, pp. 288.

HAJNAL ANDRÁS

Cristina Benussi insegna storia della letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi di Trieste. È autrice di diversi libri fra cui *L'età del fascismo, L'età del neorealismo, Negazione e integrazione nella dialettica di Carlo Michelstaedter, Il punto su Moravia, Introduzione a Calvino* e, insieme a Giulio Lugli, ha pubblicato *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*.

Secondo l'autrice sembra che vi sia un'aria di famiglia che lega i romanzi tra loro, anche quelli che sono abbastanza distanti nel tempo. E siccome sembrano ripetitivi «le spinte e gli interessi che muovono l'azione», l'autrice pensa che sia possibile una loro classificazione. Esaminando opere scritte da personalità che si autointerrogano sulle proprie finalità nell'essere scrittore, si delineano tre tendenze ben distinte tra loro che però verso la metà degli anni Sessanta (dopo la seconda rivoluzione industriale) cominciano a perdere i loro tratti caratterizzanti. Così la Benussi comincia la rilettura del romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento prendendo in considerazione lo sfondo antropologico dei suoi autori. In base ai criteri suddetti individua tre filoni fondamentali del romanzo, secondo i quali organizza anche le parti del libro. Comincia con il capitolo dedicato agli scrittori di terra (Manzoni, Nievo, Verga, Fogazzaro, Soffici, Tozzi, Bacchelli, Gadda, Pavese, Jovine, Pratolini, Pasolini, Fenoglio) giacché, considerando la storia italiana, secondo l'autrice «è forse scontato rilevare che il nucleo più compatto sia quello appartenente a un ambiente agrario [...] in gran parte tradizionale, mentre pochi, e comunque più recenti, sono gli scrittori "di tipo urbano"». Questi autori sono legati

Laureanda presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. Sta conducendo una ricerca su Mattia Preti.



al mondo provinciale sul quale impernano i miti del ciclo nascita-riproduzione-morte-rinascita, la bivalenza vegetale-infera, la nozione della proprietà, la politica matrimoniale e la gerarchia familiare.

Il secondo capitolo propone gli scrittori di mare (Foscolo, Tommaseo, D'Annunzio, Svevo, Pirandello, Vittorini, Calvino) che testimoniano i valori mutevoli delle comunità mercantili, legati alla cultura tipica del navigatore-pescatore che, lavorando con un elemento instabile (l'acqua), le sue risorse di sostentamento deve trarle dalla propria intelligenza, astuzia, abilità e «ricchezza cognitiva».

L'ultimo capitolo, cioè il terzo, tratta gli scrittori di città (Mastriani, De Marchi, Valera, Cena, Marinetti, Bontempelli, Buzzati, Moravia) che sono portavoce dello spirito industriale tipico dei centri urbani di cui fanno parte le diverse classi sociali: «Le differenze sono tuttavia sincroniche, essendo più lontani tra loro un romanzo di mare e uno di terra dello stesso periodo che due dello stesso gruppo presi all'inizio e alla fine della loro parabola evolutiva.»

Nell'introduzione l'autrice dichiara il suo intento che «sarebbe quello di procedere abolendo la contrapposizione tra realtà storica e archetipo per penetrare nella concretezza di un universo riprodotto nelle oscure motivazioni preconsce oltre che nell'intenzionalità dichiarata».

Tutte e tre le parti si aprono con una breve rassegna dei fondamenti mitologici e delle figure proprie delle culture nominate per verificarne poi la presenza nei romanzi più importanti. Il primo capitolo ha come sottotitolo «*Scrittori di terra: Demetra*» e, per arrivare alla spiegazione del perché sia stata scelta Demetra, la divinità più nota nella tradizione culturale italiana, a introdurre tutta la prima parte, il critico cita Frazer, secondo cui

Vivere e produrre la vita, nutrirsi e avere figli, erano questi i bisogni principali degli uomini nel passato e saranno i principali bisogni degli uomini nel futuro finché durerà il mondo [...]. Perciò cibo e figli, erano ciò che gli uomini cercavano principalmente di procurarsi con rappresentazioni di riti magici per regolare le stagioni (J. G. Frazer, *Il ramo d'oro*, Bollati Boringhieri, Milano, 1991, pp. 389-390.).

Come vediamo da questa testimonianza abbiamo a che fare con una società rurale preoccupata di assicurarsi la sopravvivenza futura, e come unica possibilità, cercando un equilibrio nel ciclo nascita-riproduzione-morte. I culti ctoni si caratterizzano per una bivalenza vegetale-infera perché i frutti della terra hanno bisogno di una continua fertilizzazione per prodursi con abbondanza. Qui viene citata Demetra, dea del grano, che può avere rapporto con il mondo degli inferi attraverso la figlia Persefone, la quale torna con periodicità regolare sulla terra, e così possiamo vedere che è più forte la rinascita stagionale del senso della morte. Non vorrei passare in rassegna tutti i miti, le usanze e le credenze menzionate dall'autrice sia perché le pagine dedicate alla recensione non basterebbero sia perché spero di aver suscitato un interesse nel lettore tale da avvicinarlo a questo libro che abbonda di miti

e credenze interessantissimi. Poi ritengo importante l'esperienza personale: sono tanti i particolari che possono colpire. Con questa introduzione dei miti comincia il lavoro minuzioso della Benussi che elenca gli autori, le loro opere e i luoghi narrativi là dove possono emergere le tracce suddette. Si comincia con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, il cui padre era ricco proprietario terriero, in un periodo in cui la cultura agraria esprimeva ancora un ottimismo euforico. «È naturale allora – dice l'autrice – ritrovare intatto l'intero ritualismo di una mentalità che riconosce se stessa nell'adeguamento a una legge di «natura» cui è obbligatorio sottostare». Il

romanzo dal nostro punto di vista presenta il dramma costituito dalla voglia d'impedire il matrimonio tra due giovani e dal «pretendere l'immunità per un desiderio che non prevede legalizzazione e riproduzione». E questo è solo l'inizio di una citazione da cui la Benussi fa dipendere una interessante congettura critica basata su una tale messe di argomenti che, a volerli solo elencare, occuperebbero parecchie pagine. Così non mi rimane che confessare la mia gratitudine di lettrice che ha avuto la possibilità di leggere questo libro, che mi ha aiutato un po' a guardare dietro le quinte e capire il perché di tante cose a cui prima non avevo pensato mai.

Giampaolo Borghello – Montale

GIAMPAOLO BORGHELLO
Il getto tremulo dei violini
Percorsi montaliani,
Torino, Paravia, 1999,
pp. 130.

ESZTER RÓNAKY

È la nozione del *percorso*, nucleo fondamentale del libro, che diventa, «strumento concreto di sistemazione critica» (p. 9) e che nelle sue varie dimensioni lascia spazi maggiori e ne apre nuovi, per le possibilità interpretative montaliane.

La parola *percorso*, infatti, viene intesa non solo per

il cammino che muove intanto, nel senso più semplice e concreto, all'interno di ciascuna poesia, per intuire, intendere e mettere a fuoco illuminazioni, nessi e suggestioni, che potrebbero consentire al lettore sagace e al sottile interprete di collocare preliminarmente (cosa non facile) il testo nella sua topica «giusta luce»,

ma verrà fruttuosamente applicata anche per le altre poesie dello stesso volume o di altri volumi. Contemporaneamente, fra i vari aspetti del *percorso* rientrano pure quelli che riguardano il rapporto tra poesia e prosa montaliana. Infine, l'originale ed efficace approccio di Borghello viene completato da un confronto, proposto dall'autore e da Endre Székárosi¹, fra il testo della poesia intitolata *Arsenio* e le scelte lessicali della traduzione ungherese, il percorso stilistico del traduttore László Kálnoky.

Il confronto tra il testo italiano e quello ungherese fa parte del saggio intitolato *Arsenio a Budapest. Aspetti della fortuna di Montale in Ungheria*, e viene preceduto da un breve quadro storico riassuntivo-informativo sull'attività di traduzione in Ungheria, in cui a partire da Janus Pannonius si arriva, attraverso gli indispensabili riferimenti alle altre tappe, al Novecento e all'analisi degli influssi che l'opera di Montale ha avuto sui poeti-traduttori del gruppo dell'*Újhold*. Nell'ultima

Laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

parte del saggio vi è un elenco delle poesie e di alcune prose di Montale tradotte in ungherese, assieme ad articoli, riferimenti bibliografici e anonimi scritti su Montale in ambiente ungherese.

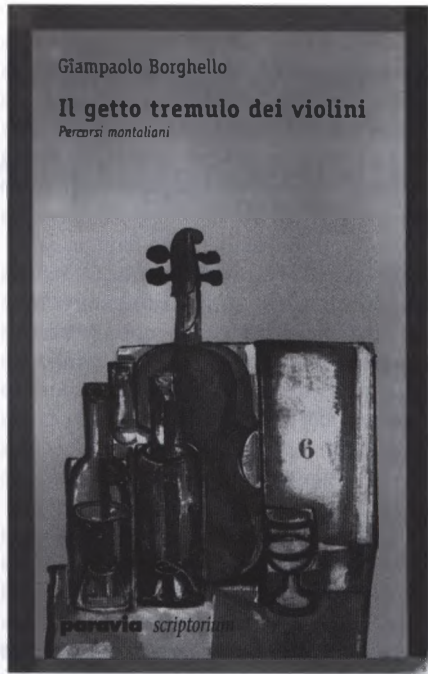
Nell'ambito dei primi percorsi il lettore verrà coinvolto in una specie di ricostruzione della «colonna sonora» di Arsenio: «*un ritornello di castagnette*» e «*il getto tremulo dei violini*» e «*il timpano degli tzigani*» sono gli elementi che indicano chiaramente la presenza della musica dell'orchestrina della città balneare a cui vengono sovrapposti i suoni-rumori della tempesta.

Una delle importanti tracce di questo percorso è l'analisi testuale attenta alle diverse sfumature di significato di certe espressioni e all'ambiguità dei suoni. Analogamente, affrontando i problemi emersi durante il processo della stessa analisi testuale, il critico indaga sulle possibili chiavi di lettura del testo mettendo a confronto altri scritti critici su Montale. (Per un'idea dell'elenco degli autori citati nel libro, riportiamo alcuni nomi di critici: F. Fortini, S. Agosti, P. Bigongiari, E. Bonora, P.V. Mengaldo, G. Bàrberi Squarotti, S. Ramat, G. Guglielmi, G. Contini, O. Macri, G. Cambon, W. Siti, E. Giachery, P.P. Pasolini.)

Dall'analisi dell'articolo intitolato *Due sciaccalli al guinzaglio* di Montale e dallo studio delle critiche di tale articolo emerge, da una parte, il problema «*dell'apparente oscurità*» della poesia a cui viene immediatamente legata la questione della «*giusta luce*» che nel vocabolario montaliano «*ha naturalmente un doppio orizzonte di valenza: verso la propria poesia e verso l'arte in genere*». (p. 36)

Dunque, chiunque abbia voglia di intraprendere dei percorsi attorno ad un'opera lirica deve sempre tener conto del criterio universale della «*giusta luce*»: nel «*suggerire ipotesi*» deve quindi massimamente rispettare «*il timbro oscuro, nebuloso e misterioso delle liriche*», deve cercare di evitare di «*proiettare la luce con troppa forza sui testi*».

L'altra considerazione che fa Borghello a proposito dell'autocommento montaliano e dei commenti dei critici riguarda una situa-



zione particolare che si è creata nella critica letteraria italiana.

Nei diversi dibattiti, suscitati da alcune opere montaliane, in realtà si discute sempre meno di Montale e dei suoi testi: i percorsi montaliani diventano in queste dispute «*percorsi paramontaliani*». Si parlerà di questioni teoriche e metodologiche, del rapporto testo-metodo e testo-interpretazione. (L'idea montaliana dell'oscurità della poesia e il problema della chiarezza di chi la interpreta vengono ancor più precisamente rintracciati attraverso l'analisi testuale della poesia intitolata *Iride*.)

Fra i vari percorsi sulla poesia e prosa montaliana viene giustamente inserito un capitolo dedicato ai nodi principali della critica pascoliana di Montale e alle riflessioni di F. Fortini e P. P. Pasolini sul rapporto ambiguo che lega Montale al poeta tardo-ottocentesco.

1 Szkárosi fra l'altro, nel numero scorso della «Nuova Corvina» ha pubblicato un interessante saggio su *L'ultimo Montale diaristico*, pp. 55-57.

Sul linguaggio poetico

IVÁN FÓNAGY
A költői nyelvről
Biblioteca universitaria,
Corvina, Budapest,
1999, pp. 525.

JUDIT JÓZSA

Teniamo in mano questo volume tipicamente novecentesco di un maestro indiscusso che ha dedicato gran parte della sua vita allo studio, mediante gli strumenti offerti alla linguistica moderna, delle caratteristiche del linguaggio poetico. Questo approccio nuovo, significa, tra l'altro che lo studioso affronta il collegamento e il rapporto fra il concetto di lingua comune e quello di lingua poetica. Oggi, grazie anche all'apporto delle nuove discipline come la semiotica e la teoria della comunicazione, è diventato chiaro che il linguaggio poetico è da considerarsi un sistema linguistico secondario che si basa su quello primario, sul linguaggio comune. Questo linguaggio secondario ha le sue caratteristiche, che costituiscono un sistema, e può esser studiato e descritto con metodi scientifici.

L'autore del libro non ha bisogno di esser presentato: si tratta di uno dei maggiori studiosi ungheresi di fama internazionale (che forse, come spesso avviene, sono più conosciuti all'estero che in patria). Pur vivendo da diversi decenni all'estero ha sempre continuato ad esser presente, a pubblicare anche in Ungheria. Fra le numerosissime sue ricerche vanno menzionati gli studi fonetici. In questo campo con un approccio complesso e innovativo ha ottenuto risultati notevoli, studiando, fra l'altro il problema dell'informazione nel testo poetico. Può esser considerato frutto di queste ricerche anche il libro sulla fonetica del linguaggio poetico (*Le lettere vive. Scritti di semantica dei mutamenti linguistici*, a cura di P. Bollini, Dedalo, Bari, 1993), divenuto un classico. (Una parte di questo lavoro si trova anche in questo volume.)

Docente di italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs, dove insegna storia della lingua, sociolinguistica e didattica dell'italiano L2. Sta seguendo il corso di PhD in linguistica applicata presso l'Università degli Studi di Pécs.

Il presente libro, ideato come manuale per studenti universitari, è una sintesi di 50 anni di ricerche: abbraccia tutte le tematiche legate all'uso poetico dei diversi livelli linguistici (fonico, lessicale, sintattico, testuale). Esso si compone di quattro grandi capitoli, strettamente connessi tra loro, in quanto l'autore in sequenza continua tiene sempre presente durante le analisi la duplicità formale e funzionale del segno linguistico.

Nella prima parte (*Ismétlés és Hírérték*) si espongono le tematiche legate al ruolo della ripetizione, caratteristica fondamentale dei componimenti poetici sin dall'antichità. Siccome il messaggio linguistico è costituito da un numero di segni finiti, il loro ripetersi è inevitabile. La ripetizione diventa poetica se i segni linguistici si susseguono con una certa regolarità e frequenza e hanno un gran numero di variazioni. Si tratta di forme in parte già analizzate anche dalle ricerche precedenti, ma mai con questa sistematicità. L'autore riesce a costruire un intero sistema di figure, che sono presenti a tutti i livelli linguistici, a volte intrecciate tra loro.

A proposito di questa analisi del linguaggio poetico, che ha trovato tanti consensi fra i linguisti e gli studiosi della letteratura, non è inutile sentire anche i poeti, questa volta il parere di Illyés che scrive delle osservazioni di Fónagy: «sono oggettive e modeste: per me questo significa sempre autenticità. Mi auguro che questa analisi approfondita, simile alla quale non conosco niente in nessun'altra lingua, dia i frutti sperati: che dispieghi i misteri della creazione poetica davanti ai lettori. E naturalmente anche davanti ai poeti stessi». (1963)

Per le sue analisi l'autore attinge alle opere della letteratura in differenti lingue: non si limita a ripetere i soliti esempi ma raccoglie materiale da un numero impressionante di opere: c'è un'immensità di dati, organizzati e vagliati con precisione. Sappiamo da Fónagy stesso che per la consegna del manoscritto aveva tempi stretti. In una futura riedizione però un indice per autori e brani sarebbe di grande aiuto per chi volesse consultare il manuale.

La presentazione delle figure retoriche segue una logica severa in particolare e nell'analisi delle figure sintattiche si usano gli stessi metodi: al posto delle singole parole si scrivono delle frasi negli schemi strutturali. Dopo un esame dettagliato delle figure, l'autore si sofferma a lungo sulla loro dinamica.

Nel capitolo dedicato all'informazione lo studioso ricorre all'approccio della teoria della comunicazione, in modo da trovare risposta alla domanda se esista un'apparente equazione fra la ridondanza e l'aumento dell'informazione. Dalle analisi concrete risulta che tale equazione fra i due poli non sempre esiste, e questo viene dimostrato attraverso l'esame dell'*enjambement*.

Il secondo capitolo è dedicato all'argomento prediletto da Fónagy: queste pagine infatti occupano più di un terzo del manuale. Fónagy passa in rassegna le ricerche relative alla metafora, (argomento a cui si è dedicato sin dagli studi giovanili) e con una molteplicità mirabile ne affronta vari aspetti, tanto che non sfuggono alla sua attenzione neanche le basi fisiologiche e psicologiche della creazione di questa figura retorica. In questo capitolo vengono esaminate anche altre figure retoriche, in scritti destinati in origine a *Világírodalmi Lexikon*. Questi testi non sono riportati nella forma originale ma con aggiornamenti, adattamenti, ampliamenti dovuti al cambiamento del genere di destinatari.

(Sarebbe molto interessante ed istruttivo esaminare attentamente anche questa rielaborazione in dettaglio).

Quanto meno stimolante è il capitolo dedicato alla forma interna: in effetti con la distinzione fra forma esterna e interna si è aperta la possibilità di analizzare con gli stessi metodi unità linguistiche al di là delle singole frasi. Anche in questo capitolo spunta un argomento trattato dall'autore già in precedenza, quello della struttura musicale delle opere letterarie. In tutto il libro si trova una sorta di filo conduttore fra tutti gli argomenti che Fónagy ha studiato durante la sua lunga attività di studioso, così il libro può esser

considerato una sintesi esemplare del suo lavoro. In questa parte troviamo analisi dedicate soprattutto alle caratteristiche poetiche delle strutture drammatiche, ma vengono affrontate anche tematiche legate al motivo dell'*azione* nelle opere poetiche.

Nell'ultimo capitolo Fónagy torna ad esaminare le proprietà del linguaggio poetico, affrontando tematiche ben note come la libertà poetica, l'eredità magica e musicale della poesia, le caratteristiche della comunicazione poetica, la ricerca poetica. A proposito del problema del contenuto e della forma, qui si ripropone la domanda classica se i segni linguistici siano frutti di convenzione oppure vengano dalla natura, cioè se esista un rapporto fra il segno e il referente. Anche le ricerche sul fonosimbolismo qui dimostrano l'esistenza di un rapporto motivato fra il segno e il referente solo in casi particolari. Va menzionato che gli studi linguistici più recenti dedicano molta attenzione all'analisi dell'iconicità del segno linguistico, scoprendo una correlazione anche nelle forme grammaticali

(nell'ungherese: *jó-jobb, legjobb*, il superlativo viene espresso anche mediante forme sempre più lunghe.)

Fónagy nella prefazione al libro parla di alcuni limiti della sua opera: uno di questi sarebbe che, cercando di afferrare nelle opere quello che è il generale, il comune, ha trascurato la prospettiva storica, come se nell'analisi mancasse l'attenzione per lo specifico, tendenza che predilige sempre di più. Sarebbe molto interessante includere anche questa dimensione, ma l'opera di Fónagy è completa anche senza nuovi contributi: generazioni di studiosi possono imparare da lui, se non altro, almeno due cose fondamentali: la metodologia e l'approccio interdisciplinare.

Il libro è corredato anche da una vasta bibliografia (di 25 pagine) e di un utilissimo indice tematico.

Questo manuale è un contributo notevole anche al livello internazionale allo studio scientifico del linguaggio poetico. Utilissimo per chiunque desideri avventurarsi nel mondo magico del linguaggio poetico.

Il poeta dello Spirito Santo

JÁNOS KELEMEN
A Szentlélek poétája
Budapest, Kávé Kiadó,
1999, pp. 138.

BEÁTA TOMBI

È quasi interminabile l'elenco di titoli di saggi e monografie che si pongono come obiettivo l'analisi della *Divina Commedia* di Dante. Numerosi letterati e filosofi hanno già tentato di chiarire il sistema molto complesso dei codici e dei simboli che ricorrono, molte volte implicitamente, nell'opera meritatamente dichiarata come «l'enciclopedia del Medioevo». Ma la maggior parte dei saggi, invece di collocare l'opera in una nuova dimensione, lascia da parte il suo corpo testuale originale e si accontenta di riferirsi alle interpretazioni precedenti. Per conseguenza, il testo dantesco non è l'oggetto dell'interpretazione, ma, perdendo la sua finzione primaria, si riduce a un corpo testuale secondario che acquista importanza soltanto come punto di riferimento, per le interpretazioni possibili. Insomma molti studi tentano di interpretare la *Divina Commedia* concentrandosi semplicemente su interpretazioni diverse e tralasciando l'opera originale. Ma applicando questo metodo si ignora l'autoriferimento dei testi letterari che invece sostengono l'autodefinizione oppure l'autodeterminazione di ogni testo poetico. János Kelemen, professore di filosofia all'Università Eötvös Lóránd di Budapest, studioso (e persino traduttore) di semiotica e ermenutica, nel suo saggio intitolato: *A Szentlélek poétája (Il poeta dello Spirito Santo)* focalizza la sua attenzione sulla poetica della *Commedia*, approfittando dell'autoriferimento del testo. Oltre al saggio eponimo del titolo, il volume contiene ancora due saggi editi anteriormente. Il primo, *Dante és a filozófia (Dante e la filosofia)* è uscito nel 1984 con il titolo *A nemes hölgy és a szolgálóleány (La donna gentile e l'ancella)*, in un volume collettivo intitolato

Laureanda presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs. Sta conducendo una ricerca sull'opera di Foscolo ed è attualmente impegnata nel progetto ERASMUS (Università di Bologna).

A rózsakeresztes Dante (Il Dante rosacroce) che tratta dell'esoterismo di Dante. Quest'ultimo saggio è una recensione di un libro di Guénon. I capitoli sembrano così collocarsi attorno ad argomenti diversi, ma vengono uniti dal metodo a cui si è accennato: l'autore, adoperando semplicemente il testo originale, verifica la poetica testuale che serve come base per il corpo letterario.

Questa strategia è abbastanza diffusa fra quelli che si occupano di ermeneutica. Emilio Betti ancora negli anni Cinquanta dichiara la teoria secondo la quale il «sensus non est indifferendus» che contraddice il trasferimento del significato nel testo, e sostiene che l'interprete deve rintracciare il proprio nel testo letterario. La concezione di Gianni Vattimo è molto simile a quella di Betti. Il filosofo ritiene che ogni testo contenga la sua interpretazione individuale. Dunque, se tutti i testi letterari contengono tracce «speciali» che funzionano come autoriferimento, durante il processo dell'interpretazione si deve prendere come base il testo originale. Secondo Vattimo la letteratura tradizionale non si confronta direttamente con il testo letterario, ma lo interpreta attraverso il filtro delle interpretazioni, cosa che alla fine implica la perdita della distanza letteraria fra il testo e l'interprete. Secondo questo metodo il processo dell'interpretazione tende al nichilismo, o meglio al «nichilismo ermeneutico», usando la terminologia di Vattimo.

«Se tutti i testi letterari sono autoreferenziali – sostiene Kelemen – allora la *Divina Commedia* è autoriflessiva in maniera molto speciale. Studiando la *Vita Nuova* e il *Convivio* di Dante si fa notare che i commenti relativi in realtà appartengono ai testi, anche se formalmente si separano da essi. Nella *Divina Commedia* si possono trovare passaggi numerosi che si incorporano nell'opera e la interpretano. Il saggio intitolato *A Szentlélek poétája* studiando questi passi originali argomenta che la poetica fondamentale della *Divina Commedia* è il tema dello Spirito Santo. Questo determina precisamente lo stato e l'oggetto del testo, il compito e la

missione del poeta, e infine la figura del lettore accanto alle figure retoriche che tendono ad esprimere in modo tangibile ciò che pare ineffabile.

Di solito si legge la *Divina Commedia* come opera filosofico-letteraria oppure come poema religioso. Invece, applicando questo metodo cosiddetto tradizionale, il testo appare frammentato e ne risulta un'interpretazione limitata. Dunque, prima di andare avanti devo parlare della figura del lettore che viene delineata, quasi come eroe della letteratura, nella critica moderna. Il primo problema che entra in gioco a questo punto è quello del pubblico, perché Dante non si rivolge a tutti perché leggano la *Commedia*. Dunque, si può vedere chiaramente dall'interpretazione adeguata dei passi che l'autore invita soltanto alcuni «privilegiati» alla lettura della sua opera indicando contemporaneamente le modalità di composizione del poema. Tuttavia, applicando la terminologia di Eco, attraverso quest'operazione trasformazionale, il lettore-tipo diventa lettore-logico. Umberto Eco individua il lettore-empirico, che interpreta il testo sulla base di intuizioni personali, e il lettore-modello, che invece coglie le istruzioni testuali e interpreta il testo secondo le indicazioni implicite.

Kelemen ribadisce che non tutti sono in grado di interpretare un testo letterario – il lettore-empirico, ad esempio, sbaglia sempre. Ma tenendo presente che il testo include la sua interpretazione, quelli che ignorano di seguire la struttura testuale alla fine sono capaci di fornire un'interpretazione accettabile. Questi lettori, i cosiddetti lettori-logici, sono i prodotti dell'autore, senza nessun tipo di esagerazione. Dunque in questo modo la *Divina Commedia* viene letta come unità di poetica e di dottrina, e viene interpretata ad esempio come la poetica dello Spirito Santo.

L'altro protagonista, a parte la figura del lettore, è l'autore, che in quest'opera viene definito chiaramente dal corpo letterario. In qualche luogo il testo funziona come fonte biografica, invece ci sono dei passaggi dove il testo sottintende un rapporto logico fra l'au-

Kelemen Fános

A Szentlélek poétája

Kávé Kiadó



tore e il corpo testuale. In questi casi il poeta si trasforma in autore-modello, cioè autore ideale del poema. Ma leggendo la *Commedia* dal punto di vista della poetica dello Spirito Santo il «notaio» del testo letterario diventa «vate», poeta-filosofo che spesso appare come navigatore conquistando mari nuovi. Questi isotopi semantici, adoperando la terminologia di Greimas scoprono assiomi filosofici e teologici dell'Universo, e per conseguenza il poeta diventa profeta. A quest'immagine si accompagna la metafora della barca, che ci riporta alla questione del dicibile e dell'indicibile. Non ogni poeta è capace di narrare le sue esperienze in un viaggio ultraterreno, e per questo chi vi si avventura è colui che si dimostra in grado di raccontare l'indicibile in modo dicibile. Dante si addentra nella selva oscura e passa i tre regni. Sale al Cielo, la sua mente e il suo corpo si separano, la sua anima umana si trasforma in anima divina, e ulteriormente non riesce a risvegliare il momento in cui si è aperta alla verità divina. Il poeta invece

narra in cento canti il suo viaggio oltremontano e articola l'indicibile attraverso il suo *discorso*. Inoltre attraverso il metodo poetico di Dante il poema riceve carattere sacrale e si innalza a registro della Sacra Scrittura, e lo si capisce là dove si cerca di verificare un'interpretazione del linguaggio allegorico molto simile a quello della Sacra Scrittura, ragionando come fa Kelemen, ovvero sul fatto che soltanto l'allegoria può svelare la verità scoperta perché questa è l'unica figura retorica che nel Medioevo si porta oltre il significato normativo e può rappresentare l'invisibile. Il poeta, attraverso l'applicazione della strategia dell'interpretazione figurale, fortemente esperita nella storia religiosa per creare rapporto fra i significati degli eventi sacrali, trasforma il testo della *Commedia* in una sorta di profezia. Dunque, secondo questo metodo, il mondo cosmico di Dante viene dominato da un realismo figurale che nello stesso tempo riceve le caratteristiche della storia perché serve alla descrizione di eventi reali. Tuttavia il senso allegorico che rende possibile la realizzazione dell'indicibile si realizza nella relazione fra vita terrena e ultraterrena.

Kelemen quindi sostiene che soltanto in un caso particolare si può leggere il testo come profezia enunciata dallo Spirito Santo ai profeti-poeti, se si interpreta l'opera come poetica dello Spirito Santo, ma tenendo sempre presente l'intenzione del poeta. Dante, acquisendo i dati della tradizione dell'interpretazione ben conosciuta da San Tommaso, segue precisamente questa strada che viene tracciata nei diversi passaggi del testo. La *Summa Theologiae* parla chiaramente di quattro tipi di interpretazione e individua l'interpretazione testuale allegorica, morale e mistica oppure anagogica attraverso le quali le dimensioni dei significati testuali si svelano e si dispiegano. Il libro di Kelemen interpreta la *Divina Commedia* con il metodo della coesione testuale che significa che la concezione dell'autore si basa su segmenti diversi del corpo letterario. In questa maniera comunque l'opera sublima un rapporto di continuità con la Sacra Scrittura.

Lo scopo unitario di questi testi è la descrizione dell'ordine cosmologico e etico del mondo dalla penna di un poeta «ispirato» dallo Spirito Santo.

Il capitolo intitolato *Dante és a filozófia* presenta la concezione filosofica e teologica dell'autore attraverso un episodio del Paradiso (canto X). Al centro dello studio c'è la teoria dello scopo e della varietà doppia che sin dal Medioevo causa dibattiti animati. Il poeta nel suo tempo è stato accusato molte volte di averroismo, e cioè di prendere posizione a favore della diversità fra verità filosofica e teologica. Il sostenere questa teoria nell'epoca medievale era molto pericoloso perché la verità assoluta e lo stato primario della fede non lasciavano adito a dubbi. Kelemen attraverso l'analisi dei passi pertinenti del *Convivio* e della *Commedia* dimostra in che modo degrada Dante «la donna gentile» (la filosofia) a livello di «serva»

della teologia ritornando all'intendimento della sua epoca ma non rifiutando totalmente la tesi di San Tommaso secondo cui lo scopo della filosofia è di indicare la verità teologica.

L'ultimo capitolo del volume A «*rózsakeresztes*» Dante è, come ho detto, una recensione a un libro di Renè Guénon, che viene dichiarato il teoretico più conosciuto della nostra epoca, e che prova a dimostrare, molte volte però senza nessun tipo di riferimento, che il simbolismo di Dante ha un significato mistico-esoterico. Ma anche se Dante stesso ritiene possibile un significato esoterico, nel testo non ci sono riferimenti precisi che potrebbero sostenere l'interpretazione esoterica. Dunque, si può concludere con le riflessioni di János Kelemen che gli interpreti esoterici non vogliono interpretare il testo attraverso il suo significato esoterico, ma tentano di trovare quei passaggi nel testo utili a sostenere i diversi significati iniziatici.

Fine dei tempi

STEPHEN JAY GOULD –
JEAN DELUMEAU –
JEAN-CLAUDE CARRIÈRE –
UMBERTO ECO
*Beszélgetések az idők
végezetéről*
Európa Kiadó, Budapest,
1999, pp. 293.

BEÁTA TOMBI

Eragionevole parlare della fine del mondo? Può sciogliersi il tempo in modo simile agli orologi di Dalí, e i momenti possono dileguarsi nell'universo? All'approssimarsi del duemila, centinaia di teorie si diffondono, una dopo l'altra parossisticamente mirate sulla data della «fine di un mondo». In connessione con l'apocalisse credenze e opinioni false si sono diffuse nel mondo, perciò il concetto teologico ben conosciuto dell'Apocalisse si è divulgato come merce.

Il millennio invece è il tempo della resa dei conti. Questa data particolare ha spinto molti a riflettere sul serio sul significato puro della «fine del tempo» e sulla questione del Tempo, in senso filosofico. Tuttavia per la maggior parte dei filosofi la «fine del tempo» non significa affatto un problema filosofico, ma una realtà di fatto. Le catastrofi ecologiche, l'ozono, lo scoppio di una guerra nucleare oppure la globalizzazione possono avere un esito così fatale come l'apocalisse nel senso biblico. Questi avvenimenti per di più potrebbero realizzarsi in qualsiasi momento, indipendentemente dalla scadenza del 2000.

Il libro¹ è stato scritto a proposito del millennio. Gli autori fanno parlare quattro stu-

diosi di grande capacità intellettuale che, rendendo conto dei risultati e degli insuccessi di duemila anni trascorsi ne tentano un bilancio. Non giudicano però il passato, e senza pregiudicare il futuro tutti puntano su una traccia: *che cosa succederebbe se...*

Gli intervistati sono: il paleontologo americano Stephen Jay Gould, poi il filosofo e teologo francese Jean Delumeau, il critico teatrale e sceneggiatore Jean-Claude Carrière insieme allo scrittore e semiologo italiano Umberto Eco. Al centro degli interessi sta l'importanza del millennio, il significato profano e teologico della «fine del tempo» e il Tempo come categoria filosofica e scientifica. Il discorso verte anche sulle caratteristiche dei nostri tempi quali i pericoli che minacciano il pianeta, non dimenticando di menzionare le possibilità che sono date soltanto ai figli del nostro secolo. Gli studiosi puntano sull'opportunità di leggere reciprocamente le rispettive opinioni, e in questa maniera le intuizioni si collegano e si sviluppano in dialoghi articolati. I pareri qualche volta si incrociano talvolta si scontrano, ma tutti sono d'accordo sul fatto che la fine del mondo non significherebbe la

fine del mondo in assoluto, ma la fine del nostro mondo individuale; e gli studiosi non si contraddicono neanche nel merito scientifico che nega l'idea della effettiva fine del Tempo.

Nel primo capitolo Stephen Jay Gould riassume, con il realismo dei paleontologi, gli avvenimenti dei secoli passati, parla diffusamente del nuovo sistema del calendario di Christopher Clavis e della disputa, sempre accesa in ogni secolo, intorno al problema dell'inizio del secolo nuovo. In realtà si tratta di una questione difficile da risolvere, perché si può attestare con argomenti vari sia la consistenza delle ragioni che sostengono allo «00» l'inizio del secolo che la consistenza degli argomenti che lo sostengono allo «01». Secondo Gould la base del problema trae origine dalle diversità di cultura e di modo di vedere fra l'*élite* e il popolo. Lui invece non si contenta di sommare gli anni passati fino al duemila. Sotto la sua guida possiamo viaggiare indietro nel tempo per più milioni di anni e possiamo seguire la traccia del processo evolutivo ricavandone intanto la possibilità di documentare la scomparsa e la nascita di varie specie.

Secondo lo studioso ci sono tante apocalissi dietro le spalle dell'umanità, perché – come afferma – ogni confine di un'epoca, le cosiddette linee di faglia dell'evoluzione, sono i testimoni eterni di un mondo preesistente. Inoltre Gould non nasconde la sua opinione, un po' sorprendente, secondo cui l'unica soluzione del nostro secolo sarebbe l'estinzione finale. La sua argomentazione è evidente ed estrema: ogni creatura procede verso la rovina perché non ha sopravvivenza, ma la morte è quella che dà la regola. Dunque possiamo parlare di apocalisse e di scomparsa, però questo non spetta al pianeta, soltanto alla vita umana. L'evoluzione ha già fatto fede della vita che si fa strada sempre, in ogni circostanza, e ha accertato che l'estensione di una specie non significa mai la fine della vita. Dunque, tenendo sempre presente la vita terrena, si tratterà di un fenomeno unico e isolato, soltanto di una possibilità mentre



l'umanità deve aspirare allo svelamento del passato per prospettarsi la continuità.

Jean Delumeau, professore del Collège de France, studia la questione trattata da un punto di vista diverso. Le sue affermazioni si basano sulla letteratura apocalittica e sulla Bibbia. Il concetto della «fine del tempo» – spiega – è stato tratto direttamente dal Libro dei Libri. La fede cristiana e ebraica, diversamente dalla teoria dei dotti greci e orientali, concepisce il tempo come una linea retta che ha un inizio e una fine. Questo tipo di percezione temporale ha influenzato fortemente la mentalità occidentale che, partendo sempre da questa teoria, spiega ogni evento come indicatore esplicito dell'apocalisse.

Secondo Eco invece questo non differisce dal trasferimento dell'esperienza personale all'universo: in modo simile all'esperienza dell'uomo anche il corso del mondo deve avere una fine. Fra i libri della Bibbia, il libro di Giovanni profetizza l'apocalisse: un giorno giunge il giudizio, quando Dio ferma il corso

del tempo e giudica l'umanità secondo le sue azioni. L'Apocalisse invece non è il libro delle tragedie e degli orrori, al contrario è il testimone della speranza e della consolazione.

Delumeau fa fede nel ritrovato del Paradiso e nella nostalgia sentita verso il futuro, anche nel suo libro intitolato: *Mille anni di felicità* (trad. mia) – *Mille Ans de bonheur*.

Jean-Claude Carrière si occupa del problema filosofico del tempo. Più di una volta sottolinea che la fine del tempo non significa la fine del corso del tempo. Individua il tempo assoluto e il tempo definito dall'uomo il cui fine sarebbe la vittoria del Tempo stesso. Dal suo discorso sappiamo che le culture orientali non arrischiano congetture inutili a proposito della fine dei tempi. Questo è dimostrato chiaramente dal loro rapporto con il tempo: non lo misurano e la loro percezione temporale è comunque ciclica. Tuttavia prendendo in considerazione questa teoria indiana, il nostro secolo è l'epoca de-assimilazione, della rovina – la «kali juga» – ma nello stesso tempo il principio di un'epoca d'oro.

Lo stato misurabile dell'uomo moderno, quello che esso vive nel momento senza la consapevolezza del passato suscita angoscia in lui. Carrière spiega quest'effetto con l'accelerazione dell'armonia vitale la cui conseguenza diretta è la conquista dello spazio universale. L'uomo moderno così allarga lo spazio creando in tal modo l'immagine dell'infinito, attraverso cui pensa di dominare anche il tempo. Adesso invece il suo concetto è sbagliato, perché nonostante la virtualità dello spazio, il tempo rimane sempre realistico e malgrado si aspiri al dominio sul tempo, si cade nell'illusione temporale. Ma a parte tutta quest'argomentazione sarebbe quasi inconcepibile adesso la *Recherche* di Proust, perché per l'uomo moderno l'unifica-

zione del tempo perduti in un unico tempo assoluto, cioè l'assimilazione della realtà nel soggetto, sarebbe un processo irrealizzabile. Dunque secondo Carrière non possiamo salvarci mai dalla cattura del tempo. L'unico modo per trionfare è affidarsi all'oblio.

A questo punto anche Umberto Eco, il quarto studioso intervistato, entra nella conversazione a partire dalla questione dell'oblio; e vaglia alcuni influssi negativi sulla cultura (a parte da Internet). La storia delle civiltà, secondo lui, è la lunga fila degli abissi immensi che respingono la grande qualità delle sapienze secolari. L'Internet invece non filtra le informazioni abbondanti, rende l'orientamento molto difficile e causa, in modo paradossale, la perdita della memoria storica.

In generale il libro è un viaggio avventuroso, e tratta delle cause e delle conseguenze possibili relative al pensiero della fine dei tempi e dell'apocalisse. Dalla natura primitiva dell'uomo deriva che tenta sempre di definirsi nel mondo caotico dove vive. Cerca ordine e struttura dappertutto e se non le trova ne crea per il mantenimento dell'equilibrio universale. Per questo, all'approssimarsi del duemila, si accendono di nuovo l'angoscia e la paura.

L'origine di questa incertezza sta forse nel numero con tanti zeri, numero particolare a cui di solito viene attribuito un potere superstizioso (in fondo le cifre di una data cambiano soltanto una volta ogni mille anni).

In più questa data invece è particolare soltanto per i cristiani, che la considerano come anniversario della nascita del Cristianesimo.

1 *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard, 1998, pp. 336. Traduzione italiana: *Pensieri sulla fine dei tempi*, Bompiani, 1999.