

ANNALI  
DELL' ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

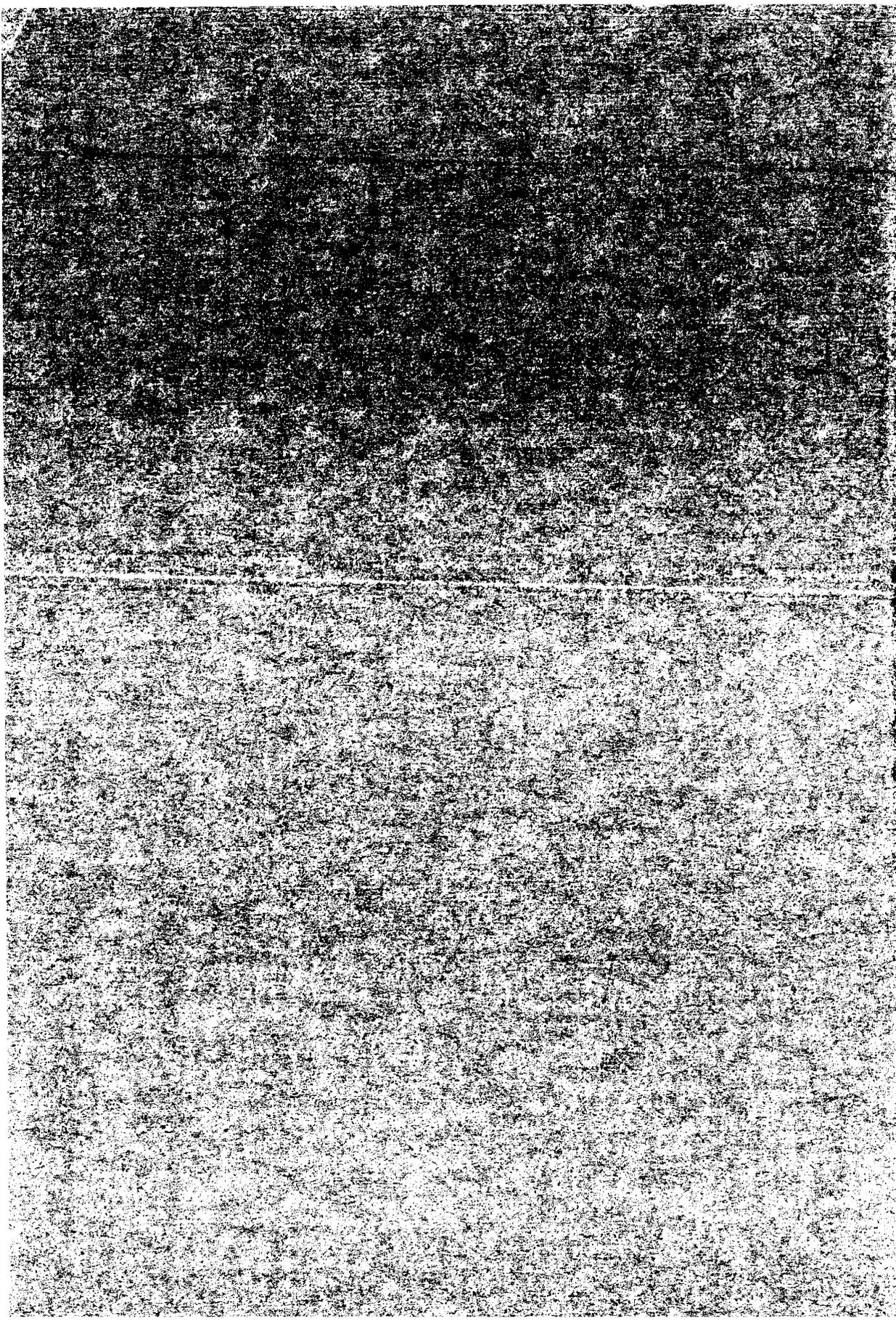
STUDI  
FINNO-UGRICI

I

DIPARTIMENTO DI STUDI DELL'EUROPA ORIENTALE

I.U.O.

1995



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI  
DIPARTIMENTO DI STUDI DELL'EUROPA ORIENTALE

A.I.O.N. - FU I - 1995

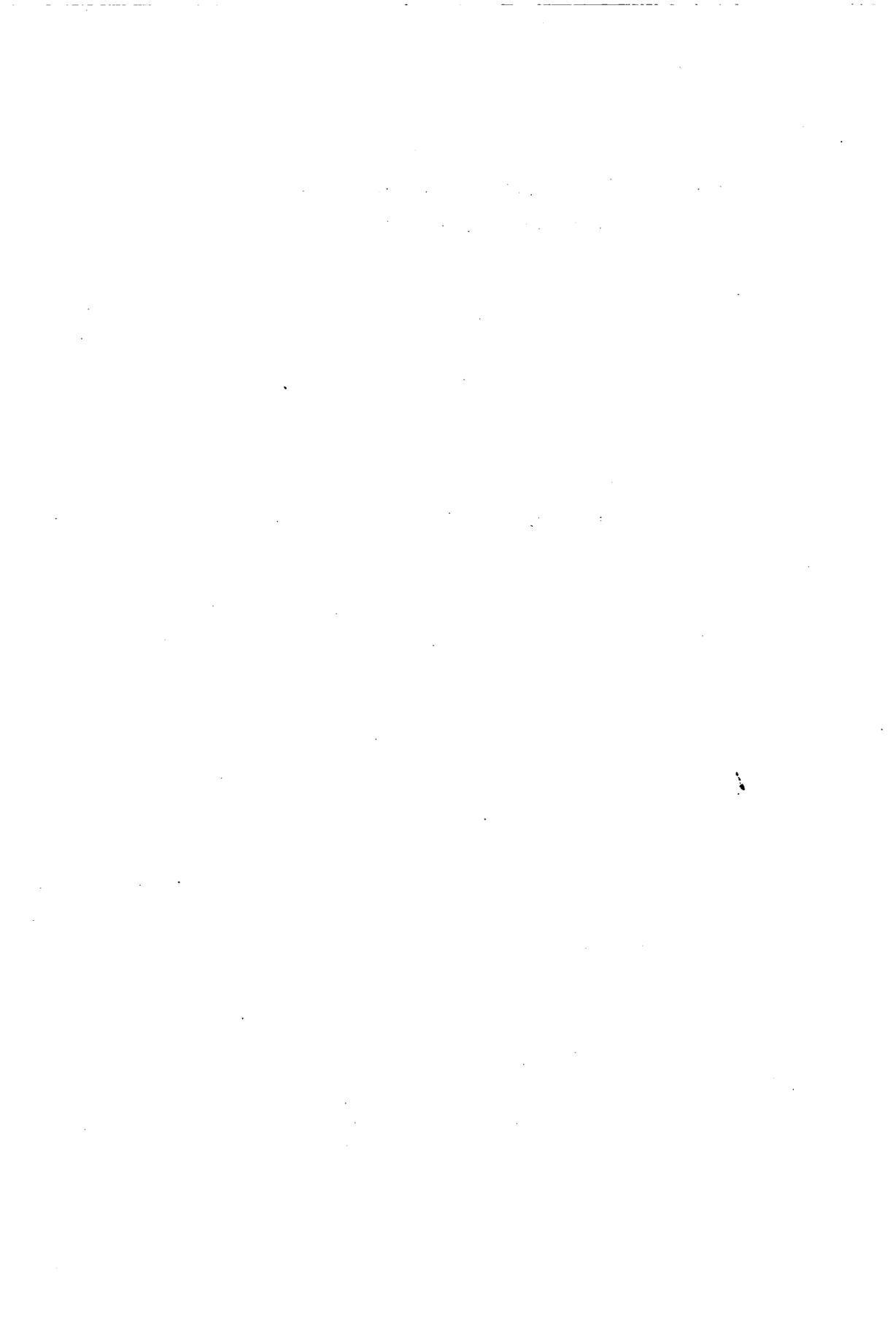
Direttore responsabile: *Nullò Minissi*  
Direttori: *Amedeo Di Francesco, Eeva Uotila*  
Redazione: *Marinella D'Alessandro, Pirjo Nummenaho,*  
*Cristina Wis*

*Hanno contribuito alla realizzazione di questo numero Armando Nuzzo, Arianna Quarantotto, Alessandra Tarantino*

CORRISPONDENZA

Redazione: *Prof. Amedeo Di Francesco*  
Amministrazione: *Dott.ssa Gemma Marino*

Dipartimento di Studi dell'Europa orientale  
Istituto Universitario Orientale di Napoli  
Palazzo Giusso - Largo S. Giovanni Maggiore, 30 - 80134 Napoli  
tel. 081/7605484 fax 081/5517914



ANNALI  
DELL' ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

STUDI  
FINNO-UGRICI

I

DIPARTIMENTO DI STUDI DELL'EUROPA ORIENTALE

I.U.O.

1995



## INDICE

NULLO MINISSI	
Premessa .....	pag. 7
ESA ITKONEN	
Parallel Developments in Finno-Ugric Linguistics and in Indo-European Linguistics .....	pag. 9
MATTI HINT	
Bilingualism as a Social and Political Problem - with Special Reference to Estonia and Its Neighbors .....	pag. 15
RAIMO ANTILA	
Pattern Explanation and Etymology. Collateral Evidence and Estonian <i>kolle</i> 'hearth', and Related Words .....	pag. 29
EVA UOTILA	
<i>Konna</i> , <i>kontio</i> , and <i>orava</i> . Euphemistic Animal Names in Baltic Finnic .....	pag. 49
NULLO MINISSI	
Ungherese <i>sz</i> [s] .....	pag. 57
DANILO GHENO	
La negazione in mordvino .....	pag. 65
PIRJO NUMMENAHO	
Observations on Ljungo Tuomaanpoika's Language .....	pag. 71
ALESSANDRA TARANTINO	
Frekventatiivverbien käyttö Simo Hämäläisen romaanissa <i>Kättenpäällepanijat</i> .....	pag. 83
IVÁN HORVÁTH	
Stratificazioni storiche nel repertorio metrico ungherese del XVI secolo .....	pag. 93
AMEDEO DI FRANCESCO	
Una nota sul prologo dell' <i>Amarilli</i> ungherese .....	pag. 127

ARMANDO NUZZO	
L'epicedio infinito. Una fonte italiana inedita sulla morte di Balassi .....	pag. 133
PÁL ÁCS	
<i>Ratio e oratio</i> . Tipologie poetiche in János Rimay .....	pag. 149
AMEDEO DI FRANCESCO - ARIANNA QUARANTOTTO	
Preti e negromanti. Illei, Hagymási, Brezovački e il <i>garabonciás ~ grabancijaš</i> del dramma scolastico ungaro-croato .....	pag. 173
MARINELLA D'ALESSANDRO	
Il motivo dell' <i>alter ego</i> nelle novelle di Sindbad .....	pag. 225
MARIA ANTONIETTA IANNELLA	
"Scale, echi, specchi": viaggio nello spazio della poesia. Temi e motivi in <i>Kirjoitettu kivi</i> di Eeva-Liisa Manner .....	pag. 243

#### RECENSIONI

TIBOR KOMLOVSZKI, <i>A Balassi-vers karaktere</i> , Budapest 1992 (Amedeo Di Francesco) .....	pag. 277
BÁLINT BALASSI, <i>Canzoni per Julia</i> , Milano 1994 (Amedeo Di Francesco) .....	pag. 281
JÁNOS HELTAI, <i>Alvinczi Péter és a heidelbergi peregrinusok</i> , Budapest 1994 (Péter Egyed) .....	pag. 287
GÜNTER JOHANNES STIPA, <i>Finnisch-Ugrische Sprachforschung von der Renaissance bis zum Neopositivismus</i> , Helsinki 1990 (Cristina Wis) .....	pag. 291
AA. VV., <i>Jazyki mtra. Ural'skie jazyki</i> , Moskva 1993 (Danilo Gheno) .....	pag. 295
EMESE EGYED, <i>Madárcsontú versek</i> , Marosvásárhely 1993 (Cinzia Franchi) .....	pag. 299
AA. VV., <i>Mitä on suomalaisuus</i> , Helsinki 1993 (Pirjo Nummenaho) .....	pag. 303

*Per ragioni di uniformità anche per l'ungherese si è messo in titolo il nome prima del cognome.*

NULLO MINISSI

### PREMESSA

*Questa rivista è frutto del momento.*

*Il momento della recessione dell'Occidente e della brutalità alla sue porte e più oltre, della politica che innalza la contabilità a dogma e si compiace come d'un successo della miseria che dilaga quanto più l'utile è in aumento, d'una nuova filosofia della storia secondo cui tutto s'è fermato poiché siamo all'ultima sponda, l'età d'oro mercantilista. Il momento anche in cui la democrazia è sostituita dall'illusione democratica poiché «la concorrenza politica appare evolvere, entro certi limiti, verso la pura formalità: i concorrenti producono la stessa cosa e la concorrenza consiste sia come scelta possibile tra differenze minime sia come pura possibilità di scelta» (Olivier Burgelin, La Communication de masse, Ed. SGPP, Parigi 1970, p. 51). Inoltre tutte le scelte sembrano condizionate dall'imperativo anonimo delle "esigenze di mercato" che tanto anonimo poi non è poiché il "mercato" di fatto è uno strato sociale che secondo i paesi va dal 2 al 20 % e possiede dal 60 al 90 % del patrimonio. La conseguenza è una frattura sociale e l'inconsistenza politica di una gran parte - dal 30 all'80 % - della popolazione.*

*Assente un equilibrio politico sostanziale, l'oscurantismo astuto pervade, perfido s'insinua, tracotante minaccia e s'impossessa di tutti i poteri pubblici e dei mezzi della comunicazione.*

*In quest'aria che soffoca, anche l'ultimo stagno - l'Università - è commosso da un'agitazione inattesa e i più miti, più tranquilli, più solitari scoprono in sé un impegno imprevisto e la voglia del dialogo.*

*Così sono nate da noi quasi nello stesso tempo due riviste - una slavistica e questa finno-ugrista e ne sta per sorgere una terza che sulla teoria della letteratura riprende il discorso interrotto degli amici scomparsi. Amici scomparsi sono presenti anche qui e la loro voce discuterà di nuovo attraverso il nostro commento: Lauri Posti e Aulis Joki, János Balázs ma*

*pure Alessandro Bausani e Alessio Bombaci che non furono finnougri, Väinö Kaukonen, József Szauder e Tibor Klaniczay com'anche Leone Pacini e Luigi Russo.*

*I criteri di STUDI FINNO-UGRICI sono eclettici, nel senso che la rivista non vuole farsi l'espressione d'una teoria, ma unitari poiché si fondano sui principi della cultura laica: rigoroso filologismo, critica storico-letteraria che non si richiami a un'estetica ma riporti ogni autore alla sua estetica, linguistica che non si chiuda nelle astrattezze ipotetico-deduttive ma sia storica: in somma rivista di pensiero critico e non specchio di premesse indiscutibili e apodissi logico-formali.*

*Libera da pregiudizi ed aperta, essa spera d'essere un punto di ricerca e d'incontro.*

ESA ITKONEN

PARALLEL DEVELOPMENTS IN FINNO-UGRIC LINGUISTICS AND  
IN INDO-EUROPEAN LINGUISTICS

In synchronic linguistics it is customary to illustrate theoretical proposals by means of examples taken from a single language (which normally coincides with the theoretician's native language). In diachronic linguistics a comparable practice is less usual because one normally has to deal with time spans extensive enough to witness the emergence of language *families* out of (more or less hypothetical) protolanguages. This is why such terms as "Finno-Ugric linguistics" or "Indo-European linguistics" typically imply the presence of the diachronic point of view. (To be sure, e.g. a contrastive study of Finnish and Hungarian might well qualify as an instance of synchronic Finno-Ugric linguistics).

It is a fact that in diachronic linguistics theoretical progress has been most effectively generated by research of Indo-European languages. In this paper I wish to suggest, however, that the hegemony of Indo-European linguistics is at least to some extent due to the *neglect* of achievements made within Finno-Ugric linguistics. In diachronic linguistics, the international "market" has been governed by research carried out in the economically and culturally most powerful countries of the Western hemisphere. Understandably enough, this research has been directed towards the history of the Indo-European language-family, which happens to be the language-family encompassing the languages spoken in those countries, i.e. German, English, and French. Even if there was some supply of first-rate research of the Finno-Ugric language-family on this international market, there was very little demand. - I shall illustrate my general thesis by discussing the work of Erkki Itkonen (1913-1992). Other examples might certainly be added.

While the “classical” stage of synchronic phonology achieved its definitive formulation in Trubetzkoy ([1939] 1958), diachronic phonology was slower to develop. Martinet (1955) surely represents its first culmination point. While working within the synchronic framework, Trubetzkoy refers to the “coherence” (pp. 76-77) and to the “symmetry” (p.98, p.101, n.1) of phonological systems<sup>1</sup>; and in the diachronic framework he refers to the “tendency towards harmony”<sup>2</sup>. Martinet (1955) has precisely the same thing in mind when he speaks either of the “integration” (p. 79) or of the “stability” (p. 89, 101) of phonological systems, with the proviso that he wishes to put greater emphasis on those forces which continuously threaten to disrupt the integration/stability, namely the “inertia and the asymmetry of the articulatory organs”. Martinet intends to provide *causal* explanations of sound changes (cf. pp. 16-17). Such explanations consist, essentially, in exposing the interplay between the antagonistic forces tending either to disrupt or to restore and maintain integration/stability.

Let us turn to Finno-Ugric linguistics. Since there are in this domain very few historical documents, the earlier stages of the present languages must in general be reconstructed, step-by-step, out of such material as is available today (or has been available since the awakening of the historical-linguistic interest). What this entails, may be illustrated by means of the hypothetical family-tree of the Finno-Ugric languages given by Décsy (1990: 13). If we take present-day Finnish as our starting point, we have to assume, in an ascending order, at least five distinct protolanguages, or stages where an ancestor of Finnish and its “sister” (more precisely, its sister-to-be) have branched off: 1) Balto-Finnic (c. 1,000 A.D.), the

---

<sup>1</sup> The coherence of a phonological system consists in an effective use of *correlations*, which are defined as “privative *proportional* one-dimensional oppositions”. As this terminology indicates, correlations are based on the idea of (proportional) *analogy*: on the one hand, /p/ is to /t/ what /b/ is to /d/; on the other, /p/ is to /b/ what /t/ is to /d/ (cf. p. 64). Thus, analogy turns out to be the integrative, centripetal force in phonological systems just as much as it is in inflectional paradigms.

<sup>2</sup> Martinet (1955: 67, 97) quotes this expression from a 1933 paper by Trubetzkoy.

“mother” of Finnish and e.g. Estonian. 2) Lappo-Finnic (c. 100 B.C.), the “mother” of Balto-Finnic and Lapp. 3) Finno-Volgaic (c. 500 B.C.), the “mother” of Lappo-Finnic and Volga-Finnic (which split around 1,000 years later into Mordvin and Cheremis). 4) Finno-Permic (c. 1,500 B.C.), the “mother” of Finno-Volgaic and Permic (which split around 2,300 years later into Zyrian and Votyak). 5) Proto-Finno-Ugric (c. 3,000 B.C.), the “mother” of Finno-Permic and Ugric (which split some 1,500 later into Hungarian and Obugric, which in turn split some 2,500 years later into Vogul and Ostyak). At each step, the inference from the present to the (more and more distant) past must be such as to make the typical “hypothetico-inductive” inference: When we want to understand some phenomenon *A* in front of us, we imagine some (earlier) phenomenon *B* which might have been the *cause* of *A*, thus (tentatively) turning *A* into an *effect* and *explaining A* at the same time.

From our present point of view it is interesting to note that Erkki Itkonen’s work on the diachronic phonology of Finno-Ugric languages is guided by a notion of explanation which is closely similar to Martinet’s. In this area he has been especially concerned with reconstructing the vowel system of Proto-Finno-Ugric. To this end, he has written the histories of the vowel systems of several Lapp dialects, Mordvin, Cheremis, Zyrian, and Votyak. In so doing, he has also had to take into consideration the historical accounts that others have given of the vowel systems of Hungarian, Vogul, and Ostyak.

In the present context I shall concentrate on one specific problem, namely the development of first-syllable vowels in Lapp. The original work on this problem was done in Itkonen (1939, esp. pp. 56-75) and (1946, esp. pp. 272-280). In the sequel I shall mainly follow the résumé given in Itkonen (1968: 53-56).

The vowel system of Lappo-Finnic was still identical to the original system of Proto-Finno-Ugric:

<i>i</i>	<i>ii</i>	<i>u</i>	<i>i:</i>	<i>u:</i>
<i>e</i>		<i>o</i>	<i>e:</i>	<i>o:</i>
<i>ä</i>		<i>a</i>		

Except for *ii*, this system was remarkably harmonious. In Proto-Lapp it underwent no less than four successive changes. First:

		<i>i:</i>	<i>u:</i>
<i>ɛ</i>	<i>ø</i>		
<i>e</i>	<i>o</i>	<i>e:</i>	<i>o:</i>
<i>ɛ</i>	<i>ɔ</i>		
<i>ä</i>	<i>a</i>		

The loss of *ü* enhances the harmony of the system. (It should be noticed that it is the quantity, rather than the quality, of *i* and *u* which is distinctive vis-à-vis *e* and *o*). Many of the original phonemes have either split or merged, due to metaphony. All these separate developments can be made comprehensible only by viewing them from the perspective of the end-state which they jointly bring about: each of them serves the *goal* of bringing about this more harmonious system. Next we have:

<i>i</i>	<i>u</i>
<i>ɛ</i>	<i>ø</i>
<i>e</i>	<i>o</i>
<i>ɛ</i>	<i>ɔ</i>
<i>ä</i>	<i>a</i>

It is at this stage that the vowel system of Proto-Lapp reaches its greatest harmony. To be sure, systems like this, with five high distinctions (= *fünfstufige Vokalsysteme*), are quite infrequent, or “ganz besondere Raritäten”, as Trubetzkoy ([1939] 1958: 101) put it (cf. also Crothers 1978: 119). It should be noted, however, that the non-distinctive differences in vowel quality (cf. Korhonen 1981: 112): It is probable that an increase in (distinctive) openness (or ‘lowness’) was correlated with an increase in (non-distinctive) length.

At the next stage the “beautiful equilibrium of the system” (Itkonen 1968: 55) is disturbed. We get:

<i>i</i>		<i>u</i>
	<i>ë</i>	
<i>e</i>		<i>o</i>
<i>ɛ</i>		<i>ɔ</i>
	<i>ä</i>	

This change was apparently brought about by changes that had first occurred in non-initial syllables. The front /ä/ and the back /a/ had merged there into a middle /ä/ ; and this new phoneme, “with the expansive force characteristic of innovations”, replaced /ä/ and

/a/ also in the first syllable. This shows that a change in one subsystem may be brought about a change in another (closely related) subsystem. Moreover, the emergence of a middle /ä/ made the closed (and short) /e/ move towards the back, by a sort of 'sound analogy'.

The fourth stage of Proto-Lapp is as follows:

<i>i</i>	<i>u</i>	<i>ie</i>	<i>uo</i>
	<i>e</i>	<i>eä</i>	<i>oa</i>
<i>a</i>			

The number of height distinctions has been reduced from five to three, and the (non-distinctively) long vowels, except /a/, have become diphthongs. It is this system which underlies the Lapp dialects of today.

Such explanations as are given here rest on the notion of 'harmony'. Unlike Martinet (1955: 18, 97), Itkonen does not hesitate to admit that explanations of this kind are necessarily of *teleological* character. This is pointed out e.g. in Itkonen (1954: 343). The 1954 book also contains, e.g. on pp. 262-264 and 332-340, clear theoretical statements to the effect that sound changes are goal-directed processes subordinated to the *Systemganzheit*.

Teleological explanations as employed in diachronic linguistics have often been criticized because of their alleged laxity: They do not answer the question why a change occurred when it did (and not earlier or later); nor do they claim that an exactly similar change will always occur under the same circumstances. Objections like this miss the point, however. It is a universal truth, valid in general historiography as well as in diachronic linguistics, that there are no exceptionless 'laws of history'. Yet it would be stultifying to renounce, just for this reason, the attempt at explanation. One just has to accept the fact that explanations will necessarily be non-lawlike and *post hoc* in character. In sum, within the human sciences the notion of teleology is thoroughly justified (cf. Esa Itkonen 1983: 31-40).

#### REFERENCES

- CROTHERS, JOHN  
1978 "Typology and universals of vowel systems". In Joseph H. Greenberg (ed.): *Universals of human language*, Vol. 2: *Phonology*. Stanford: University Press.

- DÉCSY, GYULA  
1990 *The Uralic protolanguage: A comprehensive reconstruction.* Bloomington, Indiana: Eurolingua.
- ITKONEN, ERKKI  
1939 *Der Ostlappische Vokalismus vom qualitativen Standpunkt aus.* Helsinki: Mémoires de la Société Finno-ougrienne LXXIX.  
1946 *Zur Frage nach der Entwicklung des Vokalismus der ersten Silbe in den finnisch-ugrischen Sprachen, insbesondere im Mordwinischen.* Helsinki: Commentationes Instituti Fenno-Ugrici "Suomen suku" XIII.  
1954 *Zur Geschichte des Vokalismus der ersten Silbe im Tscheremissischen und in den permischen Sprachen.* Helsinki: Commentationes Instituti Fenno-Ugrici "Suomen suku" XVIII.  
1968 "Äänteenmuutosten luonteesta". In *Suomen akatemia pubuu.* Helsinki: Werner Söderström.
- ITKONEN, ESA  
1983 *Causality in linguistic theory.* London: Croom Helm.
- KORHONEN, MIKKO  
1981 *Jobdatus lapin kielen historiaan.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- MARTINET, ANDRÉ  
1955 *Économie des changements phonétiques.* Berne: A. Francke.
- TRUBETZKOY, N.S.  
[1939] 1958 *Grundzüge der Phonologie.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

MATI HINT

BILINGUALISM AS A SOCIAL AND POLITICAL PROBLEM  
WITH SPECIAL REFERENCE TO ESTONIA AND ITS NEIGHBORS

I

One of the main objectives of human life should be the development of everything that is positive in man, everything positive inherent in each individual. The right to personal identity should be one of the basic human rights — and personal identity includes also ethnic, linguistic, and cultural components. Therefore, in the evaluation of bilingualism and biculturalism we should also consider whether and to what extent bilingualism may help 1) a people to obtain and maintain its ethnic identity and 2) individuals to reach and maintain their personal identities.

Today international communication has become so common that *foreign language* teaching, command of languages other than one's mother tongue, and having acquaintances, friends, and even relatives of other nationalities can be part and parcel in the life of an ordinary person. What used to be accessible only to privileged classes and scholars a hundred years ago has become available, and to a certain extent inevitable, to the man in the street. This is true at least for the more advanced parts of the world, in any case for Northern and Central Europe. This situation may easily

---

Mati Hint is a noted linguist and politician, a member of the National Front. He was instrumental in re-establishing the official status of Estonian. Particularly significant has been his work on "bilingualism without pink spectacles", which was immediately translated into other ethnic languages and used in the corresponding independence movements within the former Soviet Union. The present text (on that topic) was written just before Estonia regained its independence in August 1991.

create the illusion that things have always been so, and this is indeed the most natural state for things to be in. Also, as we know from history, people have been wandering about far and wide in search of new and better pastures, mixing, assimilating and getting assimilated, trading, learning from each other both knowledge and skills, etc. That is really the way things are: a permanent mass contact with other peoples is at least characteristic of times of social confusion, revolutions, and wars, and of their consequences. Yet, can the same be said of periods of peaceful contacts between nations? Let us try to imagine the rural society in the Nordic countries about one hundred and fifty years ago. This was a rather static society. As far as linguistic contacts were concerned, in many of the Nordic regions and also in some places in Central Europe an ordinary peasant could live his whole life without continuous contact with any foreign language, and consequently, without a need to know one. This kind of life is still characteristic of large areas in China.

Comparing the situation just described with the rather feverish lines of communication becoming ever more rapidly the norm in the present-day society we can observe analogous changes taking place in the legal and material spheres: What 150 years ago was accessible to only the privileged has become (or is in the process of becoming) a natural feature of civilized life with all of its conveniences and blessings, but also with its strains and stresses (I mean possibilities of travel, obligatory education, participation in social control, etc.).

No doubt the international openness of modern life has made it also more human, more interesting, and spiritually more enjoyable than life in a closed society. But it is hardly easy to prove that such internationally saturated life is also more natural in the sense of the linguistic life of an individual. Perhaps with a certain reservation one could even advance the opposite argument: multilingual communication increases psychological tensions. In a way the modern situation also adds to the inequality of people, as it favors those individuals who happen to have good personal, social, or educational advantages in international communication and in situations of foreign language acquisition.

Of course this is not to say that command of foreign languages should be considered something strange and totally unbecoming

to human nature. This could be disproved even by the mere existence of linguistically talented people, let alone by the polyglots. At the same time there is no reason to suspect that a perfect or a near-perfect command of a foreign language should be considered natural and feasible for everyone, if only the society provided the necessary motivation and the proper facilities. For as we all know, the existence of people without any talents for foreign language learning whatsoever is as irrefutable a fact as the existence of born polyglots.

Over the past few years, including the Nordic countries, the world has witnessed a tendency to idealize bi- and multilingualism as the allegedly normal state of the socio-linguistic environment. A more sceptical view could easily be labelled nationalistic, racist, and xenophobic. Idealists praised even the Soviet national nihilism. There are cases, however, where the pro-bilingualist tendencies have a clear-cut political and propagandist background. In the Soviet Union, bilingualism was long and to the very end a means of assimilating the non-Russian peoples (and a change will probably be long in coming). Consequently, one could view bilingualism through rose-colored spectacles for various reasons: either from the point of view of a naive idealist or from the point of view of the so-called Soviet internationalist who used bilingualism only as a cover for national tyranny.

A society that is open to international communication is more receptive to change and certainly receives more and more various impulses and stimuli for development than does a static closed society. Yet what is decisive is the availability of various options. A totalitarian regime may mould relations between nations in such a Procrustean way that all natural development is either cut short or directed into the streambed of assimilation. This circumstance is sometimes especially hard to understand: in different social conditions one and the same phenomenon may acquire a radically different meaning. Bilingualism is such a facet of social life that had different aims as well as different consequences for a western democracy and for a Soviet totalitarian state.

In western democracies bilingualism is a free choice to a considerable extent, it is not so predetermined, its aims are more positive, including the preservation of an individual's national and

personal identity (although one should certainly not idealize the situation in the West either).

In the totalitarian Soviet society bilingualism was a one-way ticket: the state policy favored only the bilingualism of the non-Russian peoples of the Soviet Union, waving the slogan "Russian is our second mother-tongue!", while the true aim was the assimilation of whole nations. This, however, meant also the suppression or impairment of the personal identity of many of its citizens, as the ethnic, linguistic, and cultural identities are, by all means, important components of one's personal make-up. The above statements are important enough to be elaborated further on.

To me the argument that for a child development in a bi- or multilingual — and multicultural — environment is only normal from the point of view of developmental psychology looks highly doubtful. In any case the argument is obviously impossible to prove. It seems rather more probable that the child is psychologically programmed to acquire one language rather than several languages at one and the same time. And if this is true, a multilingual environment turns out to be a source of extra stresses, the relaxation of which requires special conscious efforts. In this case it goes without saying that for a child a multicultural environment with its conflicts of different beliefs, customs, and traditions may serve as a permanent source of serious bewilderment. As the existence of people with big linguistic talents is a fact, and so is the existence of people with no linguistic talents whatsoever, this fact should obviously be considered by schools and other educational establishments, as is of course done to a certain degree by various curricula of science — and humanities — biased schools, but apparently this is not sufficient.

In addition, it is evidently necessary to differentiate between the talents in the use of one's mother-tongue and those necessary for language learning. On the one hand, people ideally proficient in their mother-tongue may not always be strong in foreign languages. On the other hand, polyglots are often rather tongue-tied in their mother-tongue. Therefore, inequality in linguistic talents is a fact also to be considered in the actual language policy wherever bilingualism is concerned.

## II

*Bilingualism* may be made *language* policy on the state level. In this case the state often aims at the total propagation of bilingualism among the minorities, while the ultimate aim is their assimilation. Such a policy of bilingualism is a dangerous threat to the national identity of the minority peoples as well as to the personal identities of the ethnic representatives of those minorities. An assimilative policy always produces a large numbers of split personalities.

A voluntary non-totalitarian bilingualism, however, does not present a danger in either sense, since it means a command of a foreign language as a necessary tool for modern life. In most cases, however, bilingualism is not interpreted as foreign language teaching in schools, and neither does it actually mean a better or worse command of a foreign language or the use of a foreign language either professionally or on special occasions. The bilingualism of a society, state, or territory is understood as the situation where the members of the society, the citizens of the state, or the inhabitants of the territory inevitably have to use more than just one language in there everyday life. Typical environments where bilingualism is a condition at least to a certain extent vital for the functioning of the society are as follows: multinational countries, territories with a mixed population, colonized and occupied nations or territories, and territories inhabited by immigrants. This was known already to the Mesopotamian civilizations.

Modern bilingualism, however, has certain historical peculiarities that may give rise to a few social and political problems that were unknown or little realized in earlier times. In the following discussion those problems are treated on a generalized and abstract level. The concrete examples will be taken from the language policies as practiced in the former Soviet Union, Estonia, and Finland — and also from some changes in those policies. One of the cornerstones in the subsequent discussion will be the relationship between the individual and the state (society). In this respect one should pay attention to the following aspects of bilingualism:

*first*, bilingualism may be either individual or state-organized;  
*second*, bilingualism may be either bilateral (two-way, symmetric) or unilateral (one-way, asymmetric);

*third*, bilingualism may be either total, encompassing the whole society, or concerning a clear-cut section (part) of the society (more often the suppressed part or the minorities);

*fourth*, bilingualism may be either complete or partial in the sense of language proficiency.

Another basic criterion for the evaluation of bilingualism and its meaning is the relation of bilingualism and biculturalism to an individual's personal identity, notably, whether or not bilingualism helps one to attain and maintain his or her personal identity, whether or not it helps to disclose and unfold the aptitudes and capabilities lying dormant in any man — or vice versa, whether bilingualism is a factor retarding the person's development and dimming the outlines of his or her personality.

Today bilingualism, or the requirement of knowing a foreign language, is mostly planned and directed on state levels. The state organization of the society usually took it for granted that either the whole population or a certain fixed part of it (for example the minorities or the suppressed ethnic groups), or a part of them (civil servants, etc.) became bilingual to the extent that it guaranteed normal verbal communication within that particular community. This is quite an acceptable requirement, which, however, creates a lot of social tension as 1) it usually is accompanied by some other social and individual inequalities and national discrimination; and 2), state-planned bilingualism overlooks the differences in the linguistic talents of different people. In a bilingual community people to whom foreign-language learning does not come so easily may find themselves among second-rate people despite their having some other qualities useful for the community in question. This is a typical problem among emigrants who do not find the proper deployment of their abilities in their new places of settlement (e.g., the top Estonian writers in Sweden had to earn their living as archivists). Such bilingualism suppresses both one's ethnic and personal identities.

Such problems cannot arise if bilingualism is considered just a matter of private choice. Even if such voluntary bilingualism

encompasses whole social strata (like, e.g., the Russian-French bilingualism widely spread among the nobility of tsarist Russia) its problems are mostly educational, they are kept within private homes or boarding schools, and the solution of these problems finds momentum in the whole social situation. A mixed marriage would usually favor the avoidance of linguistic conflicts and guarantee that the children learn either one of the languages (or more) in a psychologically stress-free atmosphere. As we know, in this case linguistic role-assignment is of much help (i.e., there is a fixed pattern as to which language is used with whom and in what situation).

There is a vast difference in whether bilingualism is pursued under good social guarantees or in poor conditions. If a mixed family has little or no time, possibilities, knowledge, or willingness necessary for tackling their children's language problems, their children have to suffer much more considerable linguo-psychological pressure than they otherwise would, and this creates ground for conflicts that might impair the children's linguistic development. The situation is especially grave if one of the languages is of a lower social status than the other. This was unfortunately observed in several regions of the Soviet Union, where Russian—non-Russian marriages were very frequent, and the prestige language was Russian alone (perhaps the same situation obtained in the relatively recent past in Finnish-Lappish mixed marriages). If this were only a problem of a child's linguistic development, i.e., overlooking his identity and cultural adjustment difficulties, the simplest solution would probably be the education of the child in only one language, the dominant one. But identity problems cannot be overlooked.

We know that many emigrants (including, to some extent, also the Estonians living in the West) have preferred the dominant language of their new habitat. Often, however, such purely rational decisions by the parents have also met with a negative reaction on the part of their teenage or adult descendants, who feel robbed of a part of their personal identities and cultural belongings (as is true of many a young Estonian descendant of emigrants).

To sum up what has been delineated: State-planned bilingualism is a means of oppression that can suppress the expression of

ethnic identity as well as hinder the development and preservation of one's personal identity. Particularly hard hit are those who do not learn foreign languages easily, whereas a free individual choice for bilingualism creates less frequently conflicts in national identity, and can even further the formation of the individual's identity. Bilingualism on such a state level may be symmetric or asymmetric. In the former case the requirement of knowing the other language spoken in a territory (of mixed populations) is similar for both ethnic groups concerned, whereas in the latter the representatives of one ethnic group must speak the language of the other (dominant) nation, but not the other way around. The situation might be further complicated by the circumstance that the political, cultural, and quantitative domineering need not correlate at all. In Estonia, for example, the dominant position is occupied by Estonian culture (and foreign influence is at least translated into Estonian), but in spite of that Russian as the language of the politically domineering nation was forced upon Estonians for half a century, whereas the Russian community, however marginal for Estonian culture, did not need to learn much Estonian. It was simply enough to know Russian. The political and cultural statuses of the two languages have been in direct conflict (and hence the desperate, though not very successful, attempts by the Communist Party to increase the role of Russian in the cultural life of Estonia). In Finland, however, the requirements of the second-language competence at least for certain civil servant positions are more or less symmetric. There is really no linguistic discrimination due to differences in social status: both languages are prestigious culturally. And yet it does not exclude linguistic tensions, linguistic personality problems, or migration-induced changes in the linguistic situation. In Finland it is characteristic that the importance of the languages in bilingual communities (*kunta*) can be reranked, mostly to the disadvantage of Swedish and Saami (Lappish) (in its southernmost speech communities).

In the *Soviet Union* bilingualism used to be part of a state-controlled Russification policy, i.e., the policy aimed at the formation of a unified Soviet nation with a Russian-based culture. In accordance with that basic goal, an asymmetric, one-way bilingualism was propagated in the Soviet Union. This meant that in non-Russian

areas the aim was set upon the achievement of a general competence in the Russian language, and the either voluntary or involuntary immigrants did not need to learn the local languages, as for them Russian alone would do fine. This policy never changed, and might not change soon under the current conditions: as we know one of Moscow's tenets was the internal policy that a Soviet citizen should feel at home in any corner of his vast homeland, whatever the nationality of the local inhabitants. The local inhabitants had to understand the newcomers, but not vice versa. And such an ideology was sometimes even interpreted as one of the basic human rights!

Paradoxically, even under the conditions of one-way bilingualism the language of a Soviet republic could be represented as an official language. Thus in several republics (including the Baltic ones, Georgia, and to a great extent also Armenia) the local language of the republic was widely used in nearly all spheres of public life, including the universities and scientific research. And yet, due to the consistently one-way language policy, plus the state-favored migration policy, things started to gradually shift toward a situation where ethnic Estonians, Latvians, and Lithuanians were expected to know Russian, whereas the Russians who had arrived to live and work in the Baltic countries were not required to know Estonian, Latvian, and Lithuanian respectively (even when the immigrants worked as pediatricians, psychologists, salespeople, postal clerks, etc.). Changes in the national composition of a traditionally mononational country (esp. Estonia) is a serious national, psychological, and even an economic problem. One-way bilingualism means obviously grave injustice to the indigenous people and a favor to the immigrants. Such a policy aims only at assimilation. This is why it was bound to create national tensions that could be suppressed only by force or threats.

One-way bilingualism, the basis of the Soviet bilingual policies, is, no doubt, vitally dangerous to the personal identity and dignity of the individuals who happen to belong to an ethnic group targeted for such obligatory bilingualism. In the first place, those people must experience the lower status of their own language as compared with the higher status of the dominating language (in the Soviet Union Russian). In the second place, they get no encouragement

to incorporate the treasures of their own language and culture into their personalities, as both their mother-tongue and the culture based on it are degraded to a second-rate status; in the worse case the speakers even feel ashamed to speak it (as e.g. in Mordovia, Chuvashia, and Byelorussia). The void from belittling one's own language and culture is, of course, consciously filled with the dominant language and culture (with Russian-based culture in the Soviet Union). This, however, is usually not acquired completely by the first generation of the bilinguals, and this contributes to the identity problem. It seldom happens that the first generation achieves full command of the new language, but as their mother-tongue has lost its prestige it will not be known adequately either. The result can be called *semi-lingualism* in which neither language is really well known to their users. In Byelorussia and Chuvashia, for example, such a situation has been described as a mass inadequacy of verbal self-expression, accompanied by a low level of cultural interests and a relatively worse preparation and readiness for participation in social life.

Bilingualism looks quite different in a democratic society if it is symmetric and if the dominated language is not disparaged. This could be, in an ideal case, the Finnish-Swedish relationship in Finland. Of course, an actual symmetric bilingualism with no bad feelings toward either language is not a hundred-percent truth in democratic societies either. In Finland, the advantages of the Swedish language are not as efficacious as those of Finnish (which, in a certain sense, is also quite normal), while the bilingualism of the Saami people is, to a large extent, also inevitably, one way (all the Saami know Finnish, whereas only a few Finns living in Lapland can speak Saami equally well).

One-way (asymmetric) bilingualism represents a great danger to the preservation of the languages and cultures of the bilingual peoples. Beside direct assimilation there is also the more covert (but all the more dangerous) process of the structural assimilation of the languages in contact. The dominated language may continue in use, having however borrowed many essential features from the dominant one on the level of morphological and semantic deep structures. I know of cases where such a situation has been idealized

in the Soviet Union and proposed as one of the aims of the official language policy (Academician Oleg Trubachov). But the phenomenon is known everywhere, it is e.g. observable in Finnish influence on Saami structure.

A two-way (symmetric) bilingualism presents a smaller danger of assimilation as the languages and cultures concerned are more equal politically and socially, but nevertheless, widespread bilingualism makes mutual linguistic and cultural influences rather inevitable.

Another important dimension of bilingualism is no doubt its mass character. Voluntary bilingualism is seldom as widespread as to encompass a whole nation. Voluntary bilingualism develops in normal situations of human contact and in such cases it does not involve clearly expressed political motives. A state-controlled bilingualism, however, is meant to pursue the bilingualism of whole nations with the ultimate aim of monolingualism through the dominant language. Many Soviet advocates of total bilingualism did not even try to mask this ultimate aim (Academician Yulian Bromley, for example). An intermediate stage on the way to total monolingualism is the ousting of the dominated language from social and cultural life into the kitchens (Dr. M. Guboglo).

So, mass bilingualism is dangerous to ethnic identity. Due to the suppression of the ethnic component in a personality bilingualism may — in non-democratic societies — be also dangerous to one's personal identity.

In discussing bilingualism one cannot ignore measures of assessing the level of second-language competence. Elementary, good, and perfect (native) levels in a foreign language could perhaps be differentiated. The command of a foreign language is, of course, a feature enriching every personality without any complications on the identity level. Foreign language proficiency on the mother-tongue level, however, may involve an identity problem, especially if the mother-tongue is in a politically and socially suppressed position.

### III

For a democratic and for a totalitarian society the aims and consequences of bilingualism may differ radically. Bilingualism can

be a linguistic, social, political, or personal problem. All these different aspects are interconnected. Even the linguistic aspect depends on the social conditions, the state politics, and one's personal qualities. In the modern world, however, the social and political aspects dominate in the attitudes toward bilingualism, while the political evaluation of any phenomenon depends on the political viewpoint. As I have underlined before, the aims of bilingualism can be totally different depending on whether we have a democratic or a totalitarian society. In a democratic society bilingualism is mostly a means of preservation of the ethnic identity of a group of people, whereas in a totalitarian society bilingualism serves assimilation.

In a totalitarian society one-way bilingualism is also a means of creating linguistic privileges and linguistic discrimination, which pave the way for social privileges and social discrimination. Many people have probably been led astray by the slogan often repeated by the Russian chauvinists in the Baltic countries: "Give us bilingualism!", for what is actually meant is a demand for one-way bilingualism. Another slogan of the Russian chauvinists runs "We demand an end to linguistic discrimination!" and it means nothing else but a protest against the symmetric requirements of bilingualism (or second-language competence) in the service occupations enacted by the language laws adopted in 1989 in the Baltic states. Such slogans have sometimes been misinterpreted even in Finland, and other Western countries, where the Estonians have sometimes been advised to give way to the bilingualist pretensions of the Russians. In reality they did not demand real bilingualism, but a right to manage everything in Russian, without the necessity of any knowledge of any other language.

Bilingual education may have rather different results depending on whether it is carried out in a prosperous or in a poor society. In the former case a child finding himself in a bilingual situation can be surrounded with attention and understanding, whereas a poor society can hardly afford it. Differences in the average educational level only add to the inequality. This is why bilingualism in a small Byelorussian or Bashkirian town is in no sense the same as the Swedish-Finnish bilingualism in Vaasa or Haaparanta.

Even though every generalization involves also a certain distortion of our idea of reality, let us now summarize what has just been said, by a concise list of the differences between the corresponding situations in the former Soviet Union, Estonia, and Finland.

In the Soviet linguistic policy bilingualism was (up and through the new language law of 1990)

- state-controlled;
- one-way (meant mainly for the non-Russians);
- of a mass character (in non-Russian areas);
- aimed at a perfect command of the other language (remember the “two mother-tongues” of non-Russians);
- aimed at the weakening of one’s national identity;
- (as a consequence) aimed at the weakening of one’s personal identity.

Everything that has just been said about the Soviet language policy also applies to the language policy carried out in Estonia and other Baltic states up till the end of 1988. Under the control of the Communist Party Estonia was subjected to the policy of assimilation (called “the fight against nationalism”). It is no fault of the Communist Party that the policy did not succeed.

Since 1989 language policy has undergone considerable changes in Estonia:

- administratively bilingualism is guided to the level of knowing a foreign language;
- the aim is to achieve a two-way (symmetric) bilingualism among those sectors of the population who are occupied with services;
- extensive bilingualism is no longer an absolute goal;
- perfect command of another language has also been abandoned as a general goal; good command of another language is associated with high-ranking positions; the claim of “two mother-tongues” has been acknowledged wrong;
- the strengthening of national identity is being stimulated both among ethnic Estonians as well as among ethnic Russians and representatives of other nationalities;
- one depends on strengthening personal identity (by avoiding the spiritual breaking up due to vagueness of ethnicity or nationality).

Estonian is the only state language, although the position of Russian is strong in the Northeast of Estonia.

As for Finland, the aim of the bilingualism among the ethnic Swedes as well as among the Saami people is evidently the preservation of one's personal identity. Yet in Finland bilingualism is often one-way, as the Swedish speakers are required to have a rather good command of Finnish, whereas there are large monolingual Finnish-speaking areas where a good command of Swedish is not exactly an unconditional prerequisite. The Finnish-Saami bilingualism is even more clearly one way, as the Finns living in Saami areas can manage all right without knowing Saami, even though this hinders them from melting into the local society.

RAIMO ANTILA

### PATTERN EXPLANATION AND ETYMOLOGY

COLLATERAL EVIDENCE AND ESTONIAN *KOLLE* 'HEARTH', AND RELATED WORDS

The basic semiotic concept of iconicity has taken root in current "theoretical" linguistics, but the idea of interpretation has been totally rejected. Interpretation is also called 'hermeneutics', but both terms can be dispensed with as in (Peircean) semiotics, since there are better articulated theories of the interpretant and semeiosis in general, which cover the hermeneutic requirements in detail. Another curiosity has been the confusion between synchrony and diachrony; the latter tends to be appended to systems as an external afterthought. Here Peirce's semeiotic agrees with the requirements of proper theory: growth and evolution are primary. Thus history belongs integrally to linguistics also, particularly to historical linguistics (see Coseriu 1980, Shapiro 1991; Anttila 1993a). All this should have been a truism, but it has been blatantly denied in fact. In Germany and Italy (during the past century) philology had a place of honor among the historical endeavors, i.e., philology was a must for historians, the "fundamental science". Slogans like "history is philology and philology is history" were very popular. "Where history is there is meaning in all its variety" (Dilthey); in other words, meaning and significance arise only in man and his history, not in isolated individuals, but in man as a historical being in interaction with others. This matches quite well Peirce's "where there is a motion, where history is a-making, there is the focus of mental activity, and it has been said that the arts and sciences reside within the temple of Janus, waking when that is open, but slumbering when it is closed" (CP 6.301).

The semiotic (or theoretical) importance of philology must be repeated for some time to come before it will be noticed by

“theoreticians”, and this is what I will do first. Then I will proceed to an application part in which I will treat a “startling” cluster of Baltic Finnic words that have not been etymologized before.

\* \* \*

The hermeneutic task is typically history, to make the past live, to re-enact it, or in general to solve a problem of (mis)understanding. The prerequisite is that there is something in the tradition that is valuable, exactly like the presupposition that human communication is worthwhile. Semiotics in general deals with the latter. Kerényi (1964:45-46) emphasizes that in Greece *didaskaliā kai parádosis* (learning/retaining and tradition) was conceived as an action of handing over something concrete to a person at a particular time. This is clearly a semiotic act. We come close to the idea of an ‘encyclopedia’ (Boeckh 1877[1968]), a comprehensive view of all that is known. Note that this idea, clearly unattainable, exactly matches the final interpretant, or sufficient consideration (Savan 1987, Shapiro 1983). It is a practical matter of education, i.e., providing a grid for dynamic objects, the real things in the world. In linguistics encyclopedic knowledge, or world-knowledge, has become a fashionable term, but there is little awareness among linguists of its long history and hermeneutic centrality in philology.

If Peirce had used the term ‘hermeneutics’, he would have taken delight in mentioning its etymology (compare *natura*; *CP* 1.214): the word is apparently a direct cognate of Latin *sermo* ‘conversation, everyday speech’; and we come again to a solid conversational/communicative source and the culmination of the act of interpretation (Kerényi 1964:47, 52):

Die Berechtigung des Hermeneuten liegt nie im Mysterium, im nicht auszusprechenden Unaussprechlichen, sondern im Orakelhaften. Fast alle grossen Schöpfungen des Geistes bergen etwas Ähnliches, nicht völlig Ausgesprochenes, Orakelhaftes in sich, das auf irgendwelche Weise schon der zukünftigen Menschheit bestimmt ist. Dieses herauszuholen und auszulegen, in der Sprache derjenigen zu sagen, die heute da sind, dem Dichter aber die Zukünftigen waren, ist die höchste, eigentliche und wahre hermeneutische Aufgabe.

This is again almost identical to Peirce's conception of the symbol, its target of *esse in futuro*, compare (*NEM* 4.261-262):

it is of the nature of a symbol to create a *tabula rasa* and therefore an endless series of *tabulae rasae*, since such creation is merely representation, the *tabulae rasae* being entirely indeterminate except to be representative. Herein is a real effect; but a symbol could not be without that power of producing a real effect.

....

A symbol is essentially a purpose, that is to say, is a representation that seeks to make itself definite, or seeks to produce an interpretant more definite than itself. For its whole signification consists in its determining an interpretant; so that it is from its interpretant that it derives the actuality of its signification.

A *tabula rasa* having been determined as representative of the symbol that determines it, that *tabula rasa* tends to become determinate. The vague always tends to become determinate, simply because its vagueness does not determine it to be vague.

Not only do we see that hermeneutics and semeiosis share the same structure and goal, we also find that anamnesis is the essence in both, or creation of knowledge, whether "new" or re-enacted. The hermeneutic enterprise extends the community of interpreters over great stretches of time. In this ideas of speakers long since dead become live again (cf. Levin 1989), and this goes beyond the history of that provided by direct communications (by, e.g., grandparents).

The intimate connection between hermeneutics and history should be a truism, as well as the identity of history and philology. These are transitive notions, and thus also philology and semeiotic are drawn together. In short, all four integrally engage concepts like anamnesis, *re*-search, re-enactment, knowledge of what is known, "imposition of order into chaos". Or this kind of semiosis is detective work (*CP* 7.162-255, Eco & Sebeok 1983); abduction as ampliative inference bears the brunt (see also Bonfantini 1988). We need *Logik für Welt* (Wittgenstein), compare (*NEM* 4.262):

That is not necessarily logical which strikes me today as logical; still less, as mathematics amply exemplifies is nothing logical except what appears to me so. That is logical which it is necessary to admit in order to render the universe intelligible.

And the first of all logical principles is that the indeterminate should determine itself as best it may.

Whenever one wants to explain human action (from within), one always reinvents philology. An imposing example of this is the mode of explanation which arose in American social science and which is known as 'pattern explanation' (Diesing 1972; Itkonen 1983). I have pointed out that pattern explanation is identical to the much earlier (European) philology (Anttila 1989b), and this had not been said before as far as I know. Once again we get a hermeneutic permutation of the human imperative. To just highlight a few salient features of pattern explanation: It specifies a problem in the total pattern where objectivity in fact resides (cf. Peirce's synechism!). Objectivity comes from expanding the pattern by filling in more details, synthesis prevails over analysis, and the explanans and the explanandum can be on the same level of generality. The whole explanation is a description of a particularity (which can be a belief, norm, or law; cf. *Wörter und Sachen* below). Pattern explanation does not attempt to predict the future in novel circumstances; rather, present pattern congruity is the target (ensuring self-correction). We go from known effects to less known causes (abduction!), and the case study aspects predominate. Pattern explanation is another member in the fraternity of semeiotic.

Itkonen (1983, particularly §6) discusses various other theories that share the ontological basis for pattern explanation (see also Anttila 1988, 1989a:§23), e.g., the 'theory of cognitive dissonance', or rational explanation in general (note that von Humboldt and Whitney defended rational explanation as appropriate for linguistics). They all strive after cohesion, verification-in-principle, re-enactment, representation as frozen action, etc. These are called synthetic models, and there is a good match with the predominance of synthetic inference ([abduction and] induction) in these domains. We end up again with the impossibility of synchronic explanation. Change is the very essence of meaning (Shapiro 1985, 1991), and when this fact is properly considered, many of our central concepts become historical, e.g., symbol, type, general, law, function, structure, natural class, etc. (Anttila 1988:174, 1989a:404-405, more or less after Shapiro). Growth, evolution, and continuity, belong to the highest universal, as Peirce thought.

Before plunging into Peirce's objects, it is useful to repeat the requirement of a necessary "mundane logic" (mentioned above) in connection with Kant's 'synthetic unity of apperception': "Und so ist die synthetische Einheit der Apperzeption der höchste Punkt, an dem man allen Verstandesgebrauch, selbst die ganze Logik, und, nach ihr, die Transzendental-Philosophie heften muss, ja dieses Vermögen ist der Verstand selbst" (B134). The role of previous experience is crucial in Peirce's semeiotic, particularly as it effects the dynamic object. The starting point for hermeneutic explication in any science is the object: "Science arises from a genuine and heart-felt, and not from fictitious, interest in the objects studied, and consequently, its birth comes in the study of some single object" (MS 693a:48-50). The objects determine the growth of a science in a controlled way (synechism, continuity!): "In short, it is the tendency of every science to take more and more objects within its ken; and, as it is all-important to remark, the additional objects that are at any time brought within the scope of science, cannot be arbitrarily chosen, but are determined by the nature of things" (MS 693a:58). The etymological material from *kela* to *kolle* below will give a compelling case of this.

The nature of the dynamic object is also to determine the interpretant:

We must distinguish between the Immediate Object, — i.e. the Object as represented in the sign, — and the Real (no, because perhaps the Object is altogether fictive, I must choose a different term, therefore), say rather the Dynamical Object, which, from the nature of things, the Sign *cannot* express, which it can only *indicate* and leave the interpreter to find out by *collateral experience*. For instance, I point my finger to what I mean, but I can't make my companion know what I mean, if he can't see it, or if seeing it, it does not, to his mind, separate itself from the surrounding objects in the field of vision. It is useless to attempt to discuss the genuineness and possession of a personality beneath the histrionic presentation of Theodore Roosevelt with a person who recently has come from Mars and never heard of Theodore before. (CP 8.314)

A person who says Napoleon was a lethargic creature has evidently his mind determined by Napoleon. For otherwise he could not attend to him at all. But here is a paradoxical

circumstance. The person who interprets that sentence (or any other Sign whatsoever) must be determined by the Object of it through collateral observation quite independently of the action of the Sign. Otherwise he will not be determined to thought of that object. (*CP* 8.178)

All that part of the understanding of the Sign which the Interpreting Mind has needed collateral observation for is outside the Interpretant. I do not mean by "collateral observation" acquaintance with the system of signs. What is so gathered is *not* COLLATERAL. It is on the contrary the prerequisite for getting any idea signified by the sign. But by collateral observation, I mean previous acquaintance with what the sign denotes. (*CP* 8.179)

*CP* 8.178-183, repeated more or less in *NEM* 3.839-843, apparently give Peirce's discussion of the topic, when we append it with *MS* 318 and 693a. The notion of the object is a rich one; Shapiro (1983:36-40) and Savan (1988:25-26, 28-29, 44, 70) have, among others, perceptively discussed it. But more important for our needs here is Zeman's (1988) connection of the object with Peirce's theory of "the indeterminate" and "the vague". The interpretant is not enough for the determination and this will be crucial in philology, cf. Zeman (1988:41):

Its interpretant is all that the Sign conveys: acquaintance with its Object must be gained by collateral experience. The Mediate Object is the Object outside of the Sign; I call it the *Dynamoid* Object. The sign must indicate it by a hint; and this hint, or its substance, is the *Immediate* Object.

So do we have the additional concept of "collateral experience." A sign *determines* the "interpreting mind" with respect to the *object* of the sign in only a limited way; indeed, Peirce has called this determination a *hint*, the hint that is the *immediate object*. I would suggest that it is collateral experience or observation which carries the determination beyond the flickering disconnected feverish dream-like vision that it would otherwise be.

and he goes on to quote from *CP* 8.178 (see above). And then (1988:42):

we can thus appreciate that acquaintance with the dynamical object is of central importance in human endeavors. Note that determination of the "interpreting mind" with respect to the object of a sign is not solely an effect of the sign; as we have noted, the "proper significate effects" (5.475) of signs are their

interpretants, and Peirce keeps telling us here that the determinations in question *go beyond the interpretants!* The interpretants of a sign, then, still leave that sign's

interpretation more or less indeterminate, [and reserve] for some other possible sign or experience the function of completing the determination (5.505).

The "other possible sign or experience" in the present case is *collateral experience*. But the indeterminate whose determination is reserved to "some other possible sign or experience" is the *vague*; there is, then, a close relationship between *the vague* and the Peircean *object*.

Directly related to all this is the *particularity* in pattern explanation (that is, it can be a belief, norm, etc.). Witness Peirce himself (*MS 693a:60&opp.*):

Now one science cannot furnish a principle to another science to be accepted by the other unquestionably, unless the conclusions of the former science extend without reasonable doubt to all the objects of the latter. In order to understand this, one should remark that the common use of the word 'object' to mean *thing*, is altogether incorrect. The noun *objectum* came into use in the XIIIth century, as a term of psychology. It means primarily that creation of the mind in its reaction with a more or less real something, which creation becomes that upon which cognition is directed; and secondarily, an object is that upon which an exertion acts; also, that which is coupled with something else in a relation, and more especially is represented as so coupled; also, that to which any sign corresponds.

The above quotations and discussion has had an eerie quality for those who know philology: they have touched its theoretical heart. Within philology the issue culminates in the words-and-things approach. A journal for it was launched in 1909: *Wörter und Sachen: Kulturhistorische Zeitschrift für Sprach- und Sachforschung* (1909-1944). The editorial presents the effort as an antidote to the dominating sound laws, and defines its scope: "Unter Sachen verstehen wir nicht nur die räumlichen Gegenstände, sondern ebensowohl Gedanken, Vorstellungen und Institutionen, die in irgendeinem Worte ihren sprachlichen Ausdruck finden" (1.1). Linguistics is characterized as part of *Kulturwissenschaft*, and for word explanations one needs the *Sachen*, and vice versa, especially for the older times. Particularly enlightening is Meringer's defense and blast against opposing forces,

particularly Meillet and Schuchardt (1911). Here he repeats his slogan of 1906 “ohne Sachwissenschaft keine Sprachwissenschaft mehr” (1911:23). Today with all kinds of encyclopedic requirements we are back here, e.g., in handling nominal compounds. Most of the earlier achievements are forgotten, e.g., Bühler’s (1934 *Sprachtheorie*), who emphasized concepts like *Sachsteuerung*, *Sachwissen*, *von der Sache her*, and so on.

‘Collateral consideration’, or, ‘evidence’, ‘experience’, ‘information’, or ‘previous acquaintance’, or ‘prior information’ are direct equivalents of the hermeneutic pre-knowledge, *Vorverständnis*, the *immer schon* aspect of cognitions, which are typically ‘inferred from previous cognitions’. “We cannot begin with complete doubt. We must begin with all the prejudices which we actually have when we enter upon the study of philosophy” (*CP* 5.256). Experience is interpreted experience, or experienced context, *Umwelt* and not just *Umgebung* (Savan 1988:70):

Only through some collateral information can sign and interpretant be assured of standing for the same object. But here we can specify this collateral information somewhat more closely. The collateral information which enables sign and interpretant to identify a common object is experience of an insistent environment common to all three terms. The striking and definitive characteristic of experience is the encounter with hard, brute, insistent fact.

Peirce thought that any insight must be mediated by its context. “A simple symbol is interpreted to signify what it does from some accidental circumstance or series of circumstances, which the history of any word illustrates” (*NEM* 4.254). “That is to say, the common stock of knowledge of utterer and interpreter, called to mind by the words, is part of the sign” (*NEM* 4.247). It is the context that makes the English *cold* (weather) and *cold* (in the head) two different signs (compare *kalt* vs. *Erkältung*). Most explication of semantic change is just finding the proper historical contexts. This will be exemplified with the etymological material below.

I am pleading here for the virtual identity of history, semeiosis, pattern explanation, hermeneutics, philology (and [historical] linguistics), and etymology. Above I have dealt with history, and in fact with its centrality in semiotic; meaning is change (Shapiro 1985, 1991). As

etymology shows, recovery of meaning is always reconstruction, an interaction between dynamic objects and dynamic interpretants.

And now an important question: is a related language collateral evidence? I.e., is it really the same system, and consequently would not qualify as collateral evidence according to Peirce's own definition? It seems that a sister language IS collateral evidence. It is potential evidence for the common protolanguage. Such indexes cannot of course be interpreted by everybody, but this is true of all indexes. Below it will become evident that a source language for borrowing is even clearer collateral evidence, because it is clearly a different system. And a scholar working with the history of any language has to know facts beyond that one language. This way the sound correspondence is indeed an indexical diagram of the protounit or of common origin (as in borrowing). There is a real chain of utterers behind it. Language change from this point of view shows perfectly how the final interpretant will not be reached, since the community splits, and thus also the "targets of change". But it is the chain of dynamic interpretants that push the system ahead and modify it. So we end with an intimate interplay between dynamic objects and dynamic interpretants, exactly what one would have expected.

The emphasis on semeiosis as action agrees perfectly with genetic linguistics, particularly its subdomain philology and change in general (Itkonen 1983, Keller 1990). Activating a virtual or a fossilized or effete sign is always an act of anamnesis. Philology provides a rich storehouse for the future determination of the concepts of dynamic object and collateral evidence in the purely semiotic aspects of inquiry. For history it is history to begin with.

\* \* \*

The 'accidental circumstances' of words are foregrounded for study in etymology, which presents philology in small doses. "Each philology can point to individual convincing etymologies that have originated in knowledge of 'things' (*Sachen*)" (the *Wörter und Sachen* editorial). I will now proceed to an example in which one typically retrieves collateral information that makes parts fall into place, along the lines of pattern explanation, Peirce's 'logic of history' (CP 7.162-255), and the like. We are finally ready to look

at the material clustering around Finnish *kela* (Table 1) and *kola* (Table 2), leading to Estonian *kolle* (Table 4).

TABLE 1. FINNISH AND ESTONIAN *KELA* AND *KILA*,  
*KELTA* AND *KILTA*, AND/OR DERIVATIVES

A. <i>KELA</i>		B. <i>KILA</i>	
I.			
FINNISH	<b>kela, keltu</b> 'reel, coil, winch, spool; on one's side' <b>kelo</b> 'snag; lying position [tree]' <b>kele</b> 'peeled tree'		<b>kilo</b> 'shine, glimmer; sprat; fall [of leaves]; sour'
	VERBS with <b>kel-</b> 'peel, rub off hair; lie on one's side, roll, float'		
II.			
ESTONIAN	<b>kõlu</b> 'device for weaving belts'	<b>kila</b> 'sharp sound'	
		<b>kile</b> 'film, tissue; sharp, penetrating [cold, sound]; sour flummery'	
		<b>kilu</b> 'sprat'	
C. <i>KELTA</i>		D. <i>KILTA</i>	
I.			
FINNISH	<b>kelsi</b> 'surface board, split log' <b>kelle, keltu</b> <small>IDEM</small> <b>kelteillä</b> 'flake'		<b>kilto</b> 'fruit peel' <b>kilti</b> 'too hard a blade that flakes easily' <b>killua</b> 'hang'
	VERBS with <b>kell-</b> 'to fall and lie on one's side, roll, hang and sway, float'		
II.			
ESTONIAN	<b>kõld</b> 'membrane'	<b>kild</b> N, <b>kilduma</b> V 'splinter'	
		<b>killustada</b> 'crush'	
		<b>kille</b> 'sharp, penetrating'	

Only a very few of the Finnish words are standard, most of them come from the Archives for the Dictionary of Finnish Dialects (Helsinki); the rest have been collected from available dictionaries.

Most of the connections have not been made before (me) — I would guess largely because the collateral evidence has not been seen. Table 1 presents a selection of words with front vowels (*i* and *e*), without or with a dental *-t-* (which provides a cluster *-lt-*). According to the regularities of Baltic Finnic consonant gradation, an *-lt-* in a so-called weak grade produces *-ll-* (which is often generalized). This considerably increases the variety in the forms, as does also a rather regular strengthening process *-lt-* → *-litt-* (whose weak grade is again *-lt-*). These latter forms have not been included in Table 1, but witness Finnish *kelttu/keltti/kelto/kelttä*, with meanings roughly the same as for *kelle* (CI), and Estonian *kilt* ‘slate’, *kildak* ‘piece of board’, *kiltuma* ‘come off in layers’. It has not been easy to see the semantic justification for connecting all these forms etymologically, and the table of course does not give this evidence either. But behind it all is splitting (wood), and from it peeling and splintering, and from these shining (as in blazing, which is partial peeling), as well as clothing (as a peel). And splitting gives further piercing and penetrating easily enough, as well as peeling producing all kinds of tissues and strips (here Gothic *skilja* ‘butcher’ gives a good parallel; cf. *kolluu* [Table 4AI]). And one must add crashing noises, all attested in one form or another in Baltic. As was mentioned above, justifying metaphoric and metonymic links is the main problem in semantic reconstruction. This shows immediately that at issue is knowledge about the real world, world knowledge, as modern theoreticians have called it, thinking that they have invented its necessity. This of course is an age-old requirement for competent philology, and it also shows that philology was theoretically right all along. Sharing knowledge in the same culture means also that in historical investigation we expand the speech community that uses a particular sign system. This is tricky on two axes: first, we have to penetrate into the mental world of speakers long dead, and second, we have to convince our colleagues to reach a possible consensus. Such a result does not come about automatically — we have to take action toward it, we have to work it out ourselves.

It is not only a philological (or historical) truth, but also a semiotic necessity, that to understand a sign fully we need experience beyond

that sign. Signs are of course learned in a cultural context “with the things themselves”, to put it in everyday terms. In broad terms such knowledge is called collateral experience (evidence, information), as we have seen above; it is collateral in relation to the mere linguistic sign (that has been reigning since Saussure). For the splitting and peeling terms here we need basic knowledge about handling timber and wood, and about the activities of building and carpentry, as well as acquaintance with earlier technologies. This is a tall order today, but enough of this is known to make the cohesion behind Table 1 attractive indeed (I say this more as a member of the vanished community rather than in relation to my colleagues who, in contrast to me, generally have minimal experience of handling wood).

There is another aspect in this that I suggest is also collateral evidence, and combined with the phenomenal aspects of wood processing, it makes the evidence doubly strong. I mean the fact that the cluster of forms represents borrowings from Baltic. This has been generally accepted for *kelle* (with *-lt-*), but I have added them all to this loan category, i.e., also forms with just *-l-* (Anttila 1990, 1992b, 1993b). The central verb is *skilti* ‘split, get a crack, divide’ (*skéliti, skéleleti, skéldeti, skéldyti, skéldinti*), to make Lithuanian stand in for the family, with its ablaut alternants *skil-/skyl-/skel-/skél-/skal-*. The prominent nouns would be e.g. *skilä* ‘piece of wood, cordwood, stick, shard, etc.’ and *skiltis* (*skel̃tē, skilta*) ‘section, slice’. Central among the nominal forms with the *e*-grade would be *skéltas* ‘split, put together of several parts’ and compounds with *skelta-*. Note for meaning the *a*-grades *skalä* ‘splint, lath, etc.’, *skaliñs* ‘split log’, *skal̃nas* ‘slate’, and *skal̃nas* ‘pile of slate or shingles’ that will find their formal match in Table 2. Further support for the loan hypothesis comes from the fact that so many of the rest of Finnish wood processing terminology or names for wooden implements have been borrowed from Baltic. These words fit into a known semantic field and do not create a curiosity: there is no extra strangeness, the *átopon*, that would produce a new hermeneutic challenge for interpretation.

TABLE 2. FINNISH AND ESTONIAN *KOLA* AND DERIVATIVES

A. FINNISH

**kola** ‘pole, squeegee, one-runner sled or ski, dug-out, trough,

B. ESTONIAN

**kola** ‘clatter; gong’

box, chest, channel, chute, groove, furrow, path, wagon rut; adze, tool for tying the heddle; fish dam'	<b>kolak</b> 'splinter'
	<b>kolakas</b> 'whopper'
	<b>kolask</b> 'hulking fellow'
<b>kolo</b> 'spatula for coiling, chopped wood, blazed tree, wide runner, fish dam, hole; to be ajar, be peeled ( <i>olla kolollaan</i> )'	<b>kola(sta)ma</b> 'loom'
	<b>kolatama</b> 'fade'
	. . .
<b>kolo[t]a</b> '(be) peel(ed), etc.'	<b>kōla</b> 'sound, ring(ing)'
	<b>kōlak</b> 'splinter'
<b>kole</b> 'bark, peeled tree, groove, tool ( <i>kalu</i> ), sleigh'	<b>kōlakas</b> 'small tree'
	<b>kōlejas</b> 'easily split; slender'

With the back-vowel forms in Table 2 the semantic cohesion becomes stronger. The majority of the meanings reflect various kinds of primitive tools, or peeling, and sounds that result from handling the material and tools. Note that reflection (and from that looming) is a natural shift from flaking (it is making a copy, as it were, i.e., a split), and so is fading from peeling off. Boxes, chests, drawers, and chutes, etc. are natural drums, which comes out in Estonian *kola*, and then further in *kōla* (conveniently with a different vowel generalized). When going through the boxes and drawers and nooks and corners (in e.g., sheds and storage areas) one makes everyday xylophony, and this gives 'rummage and seek', Fi. *koluta*, or 'to hang around', Est. *kolama*. Traditionally one has suspected that *kolottaa* 'ache' goes with the *kolo*-cluster, as there is a parallel in *särkeä* 'ache' ~ *särö* 'splinter', and this does indeed make sense (cf. also *splitting headache*). For all these forms Lithuanian *skalà* is a perfect source in form and meaning, curiously not seen before.

If a *u* or a *v* remain in the second syllable (or at least *o*), the first one sports *a* (see Table 3), since it is hardly advisable to keep these separate from the above, so close is the matching in meaning, and a compatible form is available in Old Prussian *scolwo* 'shingle' and Russian *skálva* 'rocky precipice'. A minimal easily available selection of the implements in Tables 2 and 3 is given in Fig. 1.

TABLE 3. BALTIC FINNIC FORMS WITH -A- AND -V/U-

Onega/Veps/Lude **kalu** 'half-burned stick, dry stick/tree, piece, chopped wood'

Estonian **kalu** 'rubbish; lumber'

Finnish **kalu** 'tool' (**kalupuu** 'wood for carpentry and gadgetry')

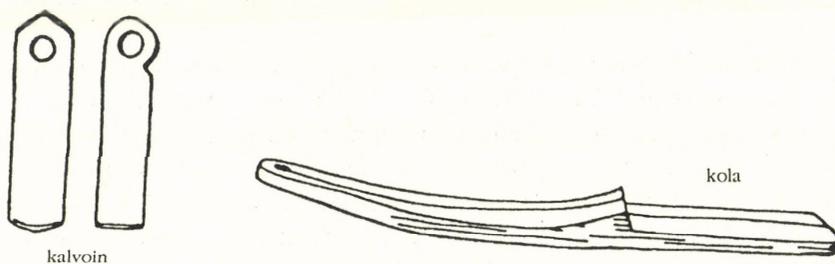
Finnish **kalvo** 'stick, club, netting stock (**kalv[ojin]**)'

Karelian **kalveh** 'netting stock, rift in the ice'

Finnish VERBS **kalvaa**, **kalvia**, **kaluta**, **kalo[t]a** 'scrape, shave off, gnaw, peel'

Finnish **kaloa** 'gather the net into the peg' (*puikkari*)

FIGURE 1. A KOLA AND KALVOIN (Vuorela 1981)



On the Slavic side the Baltic *a* is matched by *o*: Russian (*o*)*skólok* 'slice, shard, splinter', *skól'ka* 'mussel', but the dominating shape is *a*, Russian *skályvat'/skolót'* 'split/chop off', *skalā* 'birch-bark, rocks', *skalína* 'birch-bark', *skālka* 'rolling pin', Slovenian *skāla* 'splinter [for light]', etc. This reflects length, either *\*ā* or *\*ō* (probably), and this could well be reflected in Baltic Finnic *a*.

Again, as in Table 1CD, there are back vowel forms with a dental (long or short), seen in Table 4. The meanings here mirror more or less what has been delineated above. Note that slaughtering is in principle flaying and cutting up the carcass, so it fits in without greater difficulty. The metaphoric force needed for 'trick' and the like is more difficult, but feels natural for me (actually only the first forms of IAB are standard Finnish, and hence there has been little basis for establishing felt sets here).

TABLE 4. FINNISH AND ESTONIAN *KOLTA* AND *KOLTTA*  
AND/OR DERIVATIVES

	A. <i>KOLTA</i>	B. <i>KOLTTA</i>
I.		
<b>FINNISH</b>	<b>koltiainen</b> 'urchin, piece of wood not quite burned (= <i>kollikas</i> )'	<b>kolttonen</b> 'trick, prank'
	<b>kolteilla</b> 'flake off'	<b>kolte</b> (← <b>kolle</b> ), <b>koltto</b> 'bump, wrinkle'
	<b>kollero</b> 'cavity'	<b>koltata</b> 'scald, scrape'
	<b>kolluu</b> 'slaughter'	<b>koltostaa, koltota</b> (←) 'kollaroitella'
	<b>kollastaa</b> 'seek, poke around'	<b>koltata</b> 'seek, etc.'
	<b>kollaroitella</b> 'hang around (cf. Estonian <i>kolama</i> 'roam')	
	<b>kollahtaa</b> 'come into mind, reflect'	
II.		
<b>ESTONIAN</b>	<b>(kold, kolda,)</b> <b>kolle</b> 'hollow slope, bread crust, shock, fire-box, ingle, strip, focus'	<b>kolt</b> 'ice, snow clump'
		<b>koldak</b> 'clump, steep bank, cave'
	<b>kollas</b> 'hollow bank'	<b>koldas</b> 'hollow bank'

*Kollero* (in IA) forebodes the general cavity and cave aspects of IIAB. The shock reading (cf. *koltiainen/kollikas* IA) and the various strip and clump meanings fall in with what we have seen above, but how does the fire-box and the ingle-nook fit in? This is where we need collateral evidence beyond armchair musings. Fig. 2 shows a typical Estonian rock formation with some hint of cavities, which are often quite pronounced. This also agrees in essence with Russian *skálva*. From this one gets building material with almost brick-like regularity; one can easily stack up the pieces for various kinds of fireplaces, of which there is no dearth in Estonia, nor of their corresponding names (Saareste lists over thirty terms relating to living quarters, drying barns, smithies, etc.). The more primitive structures have the appearance of a rock pile not unlike the effect of Fig. 2, but this can be imagined even behind a more elaborate hearth, if one imagines the plaster away (Fig. 3). This kind of phenomenal evidence gives convincing collateral information for

the meaning offshoots of *kolle*. Furthermore, the Baltic source for *kolle* is again obvious, cf. Latvian *skalda/skalds* 'board made of wood easily split' and Lithuanian *skaldã* 'road metal (i.e., crushed stone)', but dialectally 'skalã'.

\* \* \*

The general rather detailed match between the Baltic and the Baltic Finnic forms cannot be a mere coincidence, although there are conservative scholars who would think so; this is the bane of historical investigation. The evidence has been presented above, and there is no reason to sum it up form by form. What is rather novel in this material is the suggestion that Baltic ablaut is reflected in a rather rich scale in Baltic Finnic, although the borrowing must have taken place in terms of lexical items. Rich ablaut alternation is a norm in Baltic, but of course not in Baltic Finnic. Still, we can use this as a shared anomaly speaking for historical connection, e.g., Lithuanian *skėldyti/skãldyti* reflected in Finnish *kelteillä/kolteilla*, to just give one example.

FIGURE 2. A TYPICAL ESTONIAN ROCK FORMATION  
(Arold 1987: Fig. 29)

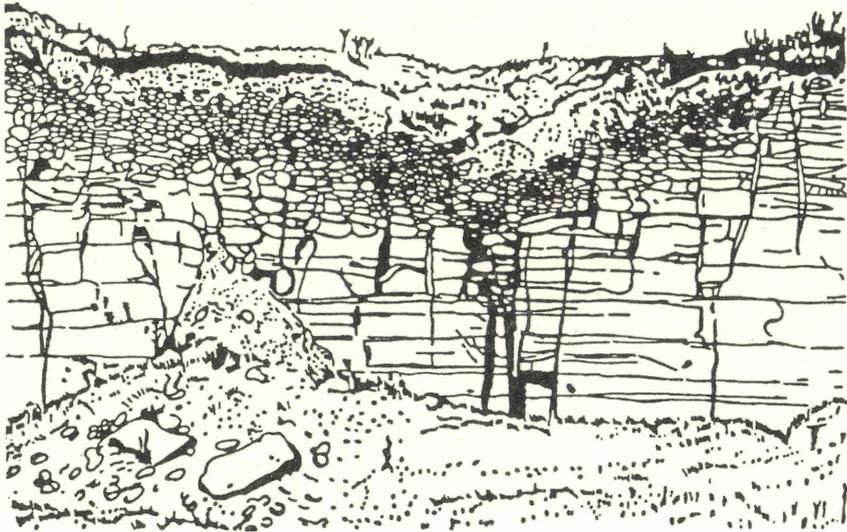
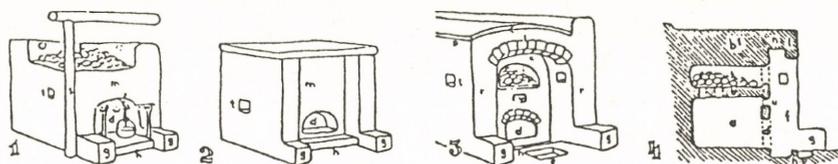


FIGURE 3. TYPICAL ESTONIAN HEARTHES (Saareste 1958)



There are problems of substitution. Thus Baltic *i/y/ē* → Finnish *i*, but also *i/y/ē* → *e*, and *a* → *a/o*. Then *e* → Estonian *õ*, but *õ*: Finnish *e/a/o*. The details are unclear, but the matchings are regular, and the indeterminacies hardly destroy the loan hypothesis. Sometimes even native (?) vocabulary displays ablaut-like alternation: *seimi/soimi* ‘manger, feeding trough’ and *saima/soima* ‘boat’. Such alternation is rather regular in onomatopoeic material. With *kilistä/kalista/kolista* (rattling and rumbling etc. of sticks of different timbre [also *kolata, kolia*]) we have just these three vowels, and this makes it likely that they are heavily based on the xylophony of these Baltic borrowings. The wood processing activity gives refined material for carpentry and building, but also unusable chips and shavings, i.e., scraps and trash, witness Estonian *kiltsid ja kaltsid, kila-kola, kili-koli, kolud kalud, kilud kalud* ‘all kinds of trash’, matched by Finnish *kiluinensa kaluinensa* and *kole* ‘rubbish, trash, flimsy things’. And apparently the clatter and scramble give Estonian *kolima* ‘move’, *kolimus* ‘baggage’.

I have restricted myself here to Balto-Slavic material, although there are cognates elsewhere, particularly Germanic, e.g. English *shale, shell, shoal/school* (PGmc *\*skulō*), (and to let English [sk-] speak for ON) *scale, skell* ‘shell, scale’, *skeel, skill, skull*, etc. German *Schale* ‘husk, hull, pod, shell’ (<*\*skolā*), *Schale* ‘(drinking) cup’ (<*\*skēlā* > Swedish *skål* [→ Fi. *kielo, kiulu, kooli*]), and *Schelle* ‘Schale; lump, clod; bell; manacle, foot shackle’ (→ Finnish *kello* ‘clock, watch’) match the above and Gothic *skalja* ‘tile’ displays the reason for the umlaut (*\*skolyā*), and such forms are supported by the Scandinavian verb *skilja* ‘divide’ (*\*skelyonom*; cf. Go. *skilja*

above). Agreement with Baltic is excellent; note even the  $\bar{e}$  in Latvian *skēle* 'cut-off piece, piece of bread'. Although it is often difficult to determine whether a particular loan in Finnish comes from Baltic or Germanic, it is not a problem in this material. What is a problem is the age of the Baltic borrowings, since only the zero-grade reflex *-il-* is clearly Baltic, whereas *-el-* and *-ol-* could be Proto-Indo-European.

\* \* \*

And once more, with the danger of overkill, what is the nature of contextual explanations like the ones discussed above? This kind of piecing together in the total cultural context is of course a case study in the time-honored philological tradition, as has been constantly hinted at above. The "truth" of the (historical) solution is in the total fit of the parts. To repeat, such a philological mode of explanation agrees perfectly with the pattern explanation of American social science (Anttila 1989b), or, as Esa Itkonen has shown for linguistics in general, with rational explanation and verification-in-principle (1983). And of course one should not forget the general hermeneutic principle of re-enactment so crucial in all historical explanation (Anttila 1992a). Etymological solutions in the philological frame represent paragon examples of historical explanation. To emphasize once more, the crucial aspect is to find the relevant contexts, which then show that certain reinterpretations and meaning shifts are understandable, i.e., rational. In the best cases they are in fact necessary, and they typically *make sense*. This is always the case: To understand the sign we must know something beyond it, and knowing the sign we (ultimately — in the long run) know something more.

#### REFERENCES

ANTTILA, RAIMO

- 1988 "Causality in Historical Linguistics: On Esa Itkonen, *Causality in Linguistic Theory*". *Diachronica* 5. 159-80.
- 1989a *Historical and Comparative Linguistics*. Amsterdam & Philadelphia.
- 1989b "Pattern Explanation: Survival of the Fit". *Diachronica* 6. 1-21.

- 1990 "Finnish as a Missing Link in the Balto-Slavic Lexicon", *Uralo-Indogermanica: Balto-slavjanskije jazyki i problema uralo-indoevropskix svjazej* (Vjach. Vs. Ivanov, et al., eds.), 1. 127-33. Moscow.
- 1992a "Historical Explanation and Historical Linguistics". *Explanation in Historical Linguistics* (Garry W. Davis & Gregory K. Iverson, eds.), 17-39. Amsterdam & Philadelphia.
- 1992b "Etymologiasta — esimerkiksi". *Kielitieteen kentän kartoitusta* (Esa Itkonen, et al., eds.), 1-12. Turku.
- 1993a "Change and Metatheory at the Beginning of the 1990s: The Primacy of History". *Historical Linguistics: Perspectives and Problems* (Charles Jones, ed.), 43-73. London. [In press]
- 1993b "Vygonka slov", *Balto-Slavjanskije Issledovanija 1990*. Moscow. [In press]
- AROLD, IVAR, et al.  
1987 *Geoloogia alused*. Tallinn.
- BOECK, AUGUST  
1877 *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (Bratuschek, ed.). Leipzig. [2nd ed. by Rudolph Klussman, 1886; reissued, Darmstadt, 1966, and Univ. Microfilms 'O-PBook', Ann Arbor, Mich., 1966].
- 1968 *On Interpretation and Criticism*. Norman, Okla.
- BONFANTINI, MASSIMO A.  
1988 "Abduction and History: A (Neo)Peircean Synthesis". VS 49. 129-137.
- COSERIU, EUGENIO  
1980 "Vom Primat der Geschichte". *Sprachwissenschaft* 5. 125-145.
- CP = Peirce 1965 (Traditional reference by volume and paragraph).
- DIESING, PAUL  
1972 *Patterns of Discovery in the Social Sciences*. London.
- ECO, UMBERTO - SEBEOK, THOMAS A. (eds.)  
1983 *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington.
- 1983 ITKONEN, ESA  
*Causality in Linguistic Theory*. London & Canberra.
- 1990 KELLER, RUDI  
*Sprachwandel: Von der unsichtbaren Hand in der Sprache*. Tübingen.
- KERÉNYI, KARL  
1964 "Hermeneia und Hermeneutik: Ursprung und Sinn der Hermeneutik". *Griechische Grundbegriffe*, 42-52. Zürich.

- LEVIN, SAUL  
1989 "Visualizing the Physical Context of Discourse in Languages of the Past". *General and Amerindian Ethnolinguistics in Remembrance of Stanley Newman* (Mary Ritchie Key and Henry M. Hoenigswald, eds.), 469-482. Berlin & New York.
- MERINGER, RUDOLF  
1911 "Zur Aufgabe und zum Namen unserer Zeitschrift". *Wörter und Sachen* 3.22-56.
- NEM = Peirce 1976 (Reference by volume and page).
- PEIRCE, CHARLES S.  
1965-1966 *Collected Papers* (Charles Hartshorne, ed.), I-VIII. Cambridge, Mass.  
1976 *The New Elements of Mathematics* (Carolyn Eisele, ed.), I-IV. The Hague.
- SAARESTE, ANDRUS  
1958-1963 *Eesti keele mõisteline sõnaraamat*, I-IV. Stockholm.
- SAVAN, DAVID  
1988 *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto.
- SHAPIRO, MICHAEL  
1983 *The Sense of Grammar: Language as Semeiotic*. Bloomington.  
1985 "Teleology, Semeiosis, and Linguistic Change". *Diachronica* 2.1-34.  
1991 *The Sense of Change: Language as History*. Bloomington.
- VUORELA, TOIVO  
1981 *Kansanperintein sanakirja*. Porvoo.
- ZEMAN, JAY  
1988 "Peirce on the Indeterminate and on the Object: Initial Reflections". *Grazer Philosophische Studien* 32.37-49.

EFVA UOTILA

*KONNA, KONTIO, AND ORAVA*  
EUPHEMISTIC ANIMAL NAMES IN BALTIC FINNIC

The traditional Baltic Finnic etymological investigation in the lexicon might be characterized as atomistic, based on strict phonetic and semantic correspondences in the attested tokens of the sister languages. This tendency has avoided searching historical connections between words which sometimes are only slightly different in form and meaning. One has been happy to state that a certain word and its cognates have a certain meaning, without any claims to knowing what may lie behind or at their side. This restraint principle has also hindered the full acceptance of several recent proposals for loan etymologies which show a wider and more complex conception of history with respect to both phonetic and semantic processes. Without such a wider diachronic perspective it is not possible to perceive the genetic relationship between the Finnish words *tosī* 'true' and *tamma* 'mare', which through different routes derive from PIE *\*d̥m̥tó-* 'domesticated' (cf. Koivulehto 1983:120).

Language is a social phenomenon, and words are no hermits either. They have their complex biographies which normally contain a sequence of changes, both in form and content, caused by morpho-phonetic analogies or reinterpretations and various other psychological associations. Phonological, morphological, and semantic re-examination of the lexicon often permits us to dig up an ancient common source for two or more words which now lead separate lives.

Fi. *konna* 'frog' ~ *kontio* 'bear' ← *\*konta* 'leg, shin'

SSA gives Fi. *konna* (Est. *konn* ~ *kond*, Kar., Votic *konna*, Liv. *kūona*) as an isolated entry, while Fi. *kontio* (Kar., Veps *kontie*,

*koñdī, koñ'dī*) is connected with the verbs *kontia, kontata* 'clamber, crawl, walk on all fours' (Est. *kõndima*, dial. *kondama, konnama* 'go, walk') and the noun *kontti* 'leg, shin' (Est. *kont* 'bone'). In a more accurate analysis, however, it appears probable that these two animal names belong together and reflect the same kind of metaphoric development: 'leg' ~ 'move heavily, crawl' > 'animal which clambers, crawls'. Both creatures are characterized by their particular movement of legs, clambering and crawling.

The word *kontio* has been explained as a euphemistic formation, as one of the numerous "nick-names" of the bear, an important taboo-animal in the ancient hunters' society. *Kontio* like *karhu* (the standard word for 'bear') then lost its euphemistic function becoming in turn a word to avoid. It has been replaced by other metaphoric expressions like *mesikämmen* 'honey paw', *jumalanvilja* 'God's crops', *metsän vanhus* 'the old one of the forest' (cf. Nirvi 1944:73-79). The oldest attested bear name *oksi* appears only in toponyms.

Also the frog can be considered a taboo-animal on the basis of the many beliefs connected with it. Thus *konna* probably is a euphemistic word like its synonym *sammakko, sampa* ('stem, post' > 'frog') which seems to refer to very old Eurasiatic mythological contexts (cf. Uotila 1973:11-14). Consider *para*, a mythological being, believed to further wealth (and also jeopardizing it if treated badly), which was often thought of in the form of the frog (Harva 1948:429). Common is also the conception of the frog as the spirit of the well. It has been recorded in a folkloristic context that a lazy, sprawling, and crawling person transformed into an *ojakonna* 'frog' [= 'ditch *konna*'] (Haavio 1942: 506-507, 510).

It seems plausible to suppose that *konna* 'frog' (often in the compound *rupikonna* 'toad' [= literally 'scab frog']) and *kontio* 'bear' derive from the same word stem, because of their phonetic affinity, the same metaphoric motivation, and — what is particularly significant — because they can occur in the same phraseological contexts or even be interchangeable. In the dialect of Vihti (Southern Finland) *kontio* means both 'bear' and 'frog'. That *konna*, beyond its principal meaning 'frog', may also denote 'bear', is witnessed by such idioms in the Eastern dialects as *iso miehen konna* (*ukon kontio*) 'big, hulking man' and *metän konna* 'bear' (Maaninka). Furthermore

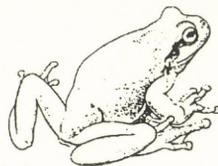
*konna* and *kontio* have clearly the same function in a saying formula known in Western and Eastern Finland: *Kylän hyvä, koin kontio* (The Karelian Isthmus), *Kylän hyvä ja koron konna* (Southern Ostrobothnia) 'good in the village, bad at home'; this describes a person who is kind to outsiders and behaves badly with his family. *Konna* and *kontio* have, in fact, also the secondary meaning 'bad, angry person'. For *konna* a still more drastic negative connotation 'dishonest, criminal person' is attested in all dialects and in standard Finnish (cf. Lönnrot *konna* 'evil spirit', myth.). A milder connotation 'funny, strange, witty' is also common in the dialects (SMSA).

How could we explain the formal relationship between these two words? SSA combines the noun *kontti* 'leg, shin' with the verbs *kontata*, *kontia*, while the *a*-stem noun *kontta* 'state of stiffness due to cold' would not be considered for its semantic divergence, although hibernation etc. might provide a link. The verbs, however, imply an *a*-stem in the base form, and we have to assume an earlier existence of a variation *\*kontta* ~ *\*konta* 'leg, shin', from which *kontti* is a later *i*-derivation, cf. *viba* > *vibata*, *muna* > *munia*. It is, in fact, quite evident that this stem is concealed in fixed idioms like *olla kontallaan*, *neljän kontan* (~ *nelin kontin*), *kontasillaan* 'to be on all fours'. Some derivatives imply the geminate base *kontta*, e.g. *kontallaan*, *kontata*, *konttia* (= *kontia*), *konttamaisin*, some others require instead the form *konta* with a single *t*, e.g. *kontasillaan*, *kontamaisin*, *konnata* (= *kontata*), *kontia*, *konnahtaa* 'rise to one's feet' (dial.). This kind of alternation is quite normal in Finnish.

Thus *\*konta* 'leg, shin' could have been the source for the metaphoric euphemisms *kontio* and *konna*. *Kontio* is a regular *io*-derivation from the verb *kontia* (← *konta*), but in dialects we have also a form which directly reflects the nominal basis, i. e., *kontta* 'bear' (Kiihtelysvaara). As for *konna*, it has been generalized from the weak grade *konna-* of *konta*. We have a parallel case in Fi. *onni:onne-* 'fortune' with a frozen the weak grade of the paradigm *onsi:onte:onne-* 'empty space' (cf. Anttila & Uotila 1985). This development is probable also because words ending in *-nna* are extremely few in Finnish, and only two of them are old Baltic Finnic words, viz. *konna* and *linna* 'castle, fort, town'. Neither is *linna* an original shape, but an assimilatory outcome of *\*litna*

(Posti 1942:185, Tunkelo 1946:216). A concrete piece of evidence for the reconstruction *\*konta* > *konna* is given by the Estonian dialectal form *kond*: gen. *konna* (Wiedemann) which still at least a hundred years ago existed in addition to the assimilated standard form *konn:konna*. The form *kond* must reflect the original form, although Mägiste, without any arguments, considers it as secondary. Note also that *kond:konna* 'community, municipality' shows a dialectal weak grade nominative *konn*, and in this case there is no doubt that it is secondary with respect to *kond*.

The third animal name derived from the base word *konta* is Fi. dial. *kontiainen* 'louse'. It also seems to have a euphemistic connotation. The basic noun *konta* 'leg, shin' probably served to form this kind of terms designating horrifying, crawling, and clambering animals. According to an attestation from Värmland the hedgehogs eat *rupisammakoita jotka ei jaksa kävellä mut kontii* 'toads which can't walk but crawl'. It is true that the jumping or "leg property" of the frog could have given the term equally well. One and the same form has also been used to denote different animals, as we have seen in the case of the bear and the frog in Finnish dialects. The palatalized variant *konni* of Est. *konn* 'frog' means 'louse' (Wiedemann), and Est. *metsakonn* signifies 'wolf' (cf. Fi. dial. *metän konna* 'bear'). This interchangeability is witnessed also in the Eastern Finnish attestation *Karhut pois piästä* '(let us comb) the bears (= lice) out of the hair' (Nirvi 1944:42). On the other hand, the manner of moving seems to have been the point of departure also for other euphemistic expressions like Kar. *kulgija* 'snake' (lit. 'walker, mover, wanderer'). It is interesting and strongly in support of my interpretation that also without the metaphoric motivation of "shin animal" the meanings 'bear, louse, mollusk ~ devil' go together in Fi. *kouko* and *kurko*, both Baltic loans from mythological contexts (SSA; Kalima 1936:119, 122).



Fi. *orava* 'squirrel' ~ *ora* 'thorn, point, awl'.

According to spontaneous linguistic folk reasoning Fi. *orava* should be an adjectival derivative in *-va* from *ora*. It would be a regular formation which has many parallels in the basic vocabulary, e.g. *terä* 'edge': *terävä* 'sharp', *liba* 'flesh': *libava* 'obese, stout, fat'. Also the semantic connection is supported by a natural form association between a small, thin object and the appearance of the squirrel. Strangely enough the possible relationship between the two words *ora* and *orava* has not even been mentioned in SKES or in the etymological literature in general. Only Kettunen (1944:190) has briefly referred to this possibility, suggesting that *orava* could reflect a euphemistic source 'similar to a thorn or point' or 'pointed nose'.

The squirrel has been one of the most important items in the ancient fur trade. Its old name *raba* has even assumed the meaning 'money', and the unit of hundred squirrel pelts came to designate 'price' through a Baltic loan word in Finnish *hinta*, cf. Lith. *šimtas* '100' (Uotila 1990:265-268). Thus the squirrel, more than any other game animal, must have been an object of euphemistic naming. In Finnish folk poetry one of the designations of the squirrel is *kuusenkukka* 'the blossom of the spruce'. Lönnrot mentions *pihkanokka* 'resin nose' and *mäntykarhu* 'pine bear'. Other similar metaphoric euphemisms are e.g. Liv. *pū-kaš* 'tree cat', Est. *männä ärg* 'pine ox', Kar. *honkabärkä* 'idem', Greek *skifouros* 'shadow tail', German *Baumfuchs* 'tree fox', *Eichkätzchen* 'oak cat'.

The distribution of the cognates of both *ora* and *orava* in the related languages seems to warrant at least a Finno-Ugric date for the words. *Ora* is usually taken as a Proto-Aryan loan in Finno-Ugric. The Volga Finnic examples are practically identical for both words: MordE *uro*, MordM *urä* 'awl' ~ MordE *ur*, *uro*, Cher. *ur* 'squirrel'. Thus it is natural to assume that they continue one and the same word which has split in two due to euphemism. If this is true, the euphemistic term for the squirrel derives at least from the Volga Finnic times. The derivative form in *-va* appears then in early Proto-(Baltic)Finnic. Fi. *orava* has, in fact, formal matchings in all Baltic Finnic languages and in Lapp (cf. LappT *viorre* 'squirrel' ~ *viorre* 'awl'). This is a typical case of original polysemy fading

into homophony, which again is differentiated by assigning a formal distinction between the words: *-va* was added to one; cf. Fi. *kirja* 'book, letter' → *kirja* 'book', *kirje* 'letter'. A concrete model for *orava* may have been, e.g., the word *majava* 'beaver', apparently containing the same unit *-va* (cf. *maja* 'hut'). The derivational origin of *orava* is supported further by the Estonian word with the suffix *-ja*, i.e., *oraja* (Wiedemann).

From the typological point of view *orava* 'thorn-like, point-like' seems to represent, in contrast to "pine bears", "tree cats" etc., the oldest, the most simple and elementary metaphoric euphemism for the animal, parallel to *karhu* '[with] coarse [hair]', *kontio* 'clamberer' and *konna* 'crawler'.

## REFERENCES

- ANTTILA, RAIMO - UOTILA, EEVA  
1985 "Onsi on onni onnettoman", in "Virittäjä" 4: 447-453.
- HAAVIO, MARTTI  
1942 *Suomalaiset kodinhaltijat*, Porvoo.
- HARVA, UNO  
1948 *Suomalaisten muinaisusko*, Porvoo.
- KALIMA, JALO  
1936 *Itämerensuomalaisten kielten balttilaiset lainasanat*, Helsinki.
- KETTUNEN, LAURI  
1944 *Asiantuntijalausunto R.E. Nirvin väitöskirjasta "Sanankieltoja..."*, in "Virittäjä" 187-192.
- KOIVULEHTO, JORMA  
1983 *Suomalaisten maahanmuutto indoeurooppalaisten lainasanojen valossa*, in "JSFOu" 78, Helsinki: 107-132.
- MÄGISTE, JULIUS  
1982 *Etymologisches Wörterbuch der Estnischen Sprache III*, Helsinki.
- NIRVI, R.E.  
1944 *Sanankieltoja ja niihin liittyviä kielenilmiöitä itämerensuomalaisissa kielissä*, Helsinki.
- POSTI, LAURI  
1942 *Grundzüge der Livischen Lautgeschichte*, MSFOu 85, Helsinki.
- SKES = *Suomen kielen etymologinen sanakirja II*, Helsinki 1980.  
SMSA = Suomen murteiden sanakirjan kokoelmat (The Archives for the dictionary of Finnish dialects). Helsinki.

- SSA = *Suomen sanojen alkuperä; Etymologinen sanakirja I*, Helsinki 1992.
- TUNKELO, E.A.  
1946 *Vepsän kielen äännehistoria*, Helsinki.
- UOTILA, EEVA  
1973 *Zur Etymologie von Finn. sampa*, in "Euroasiatica", Folia Philologica AION-SI Suppleta II:4.  
1990 *Hinnan suhteen: sm. hinta ja suhta, balttilaisia lainoja*, in "Virittäjä" 265-277.
- WIEDEMANN, F.J.,  
1893 *Ehstnisch-deutsches Wörterbuch*, Petersburg.



NULLO MINISSI

UNGHERESE SZ [S]

I

Karin Miethaner-Vent, *Das Alphabet in der mittelalterlichen Lexikographie*, «Lexique», 4, P.U.L., 1986, pp. 83 - 112, osserva che la storia dell'alfabeto, specialmente quella degli alfabeti latini nel Medioevo, è un dominio di studi trascurato. L'affermazione si riferisce alla scelta e all'ordine dei segni alfabetici nell'uso lessicografico ma è ancor più valida riguardo al rapporto tra grafia e fonetica. Eppure il Medioevo è l'epoca in cui l'*Occidente* passa da oggetto a soggetto storico: un'evoluzione mal notata dagli storici eurocentrici, i quali partono dalla convinzione che esso sia stato sempre soggetto della storia e non riconoscono che dal Tardo Romano Impero al Medioevo nulla succede nella parte occidentale dell'Europa se non come riflesso di eventi che hanno la loro origine nell'Asia centrale. Non mi riferisco soltanto alle "invasioni barbariche", compiute o provocate dai nomadi della steppa, ma anche alla funzione regolatrice che gl'imperi stanziati al margine occidentale della steppa asiatica hanno esercitato con la loro forza di contenimento e di civilizzazione. Si tratta di temi e problemi che la storiografia occidentale continua ad ignorare. Eppure l'Alto e Basso Medioevo formano un'epoca che non conosce confini nello spazio continentale euroasiatico nel quale tutti i punti, anche i più estremi, del mondo abitato sono legati da scambi intensi sia per il commercio di beni naturali e d'invenzioni dell'immaginazione, sia per l'avventura di guerra e saccheggio e l'emigrazione: intrigo d'invisibili fili il cui vario annodarsi crea o distrugge nel sordo sconvolgimento che opprime e innalza, fa sorgere domini e li abbatte, rovina il patrimonio della memoria e

arricchisce di nuovi temi e modelli la letteratura e l'arte, cancella conoscenze e tecniche tradizionali e ne apporta altre impensate e rinnovatrici. Un giuoco cieco che svuota e riempie senza sosta, cambia gusti e costumi, produce la desolazione dell'animo e dell'ingegno ma pure nuovo vigore e speranza e dove ha dissolto ricostituisce, aggiunge del nuovo e recupera quello che per un tempo era andato perduto.

Dalla fine del secolo scorso la storiografia occidentale è uscita dai suoi temi consueti e s'è aperta a una visione piú lata delle sole vicende di stati e di potenti che erano l'oggetto preferito degli studi storici. In questa nuova riflessione anche la divisione tradizionale dei periodi storici è stata posta in discussione ed è soggetta alla critica e a una revisione radicale. Il termine *Medioevo* ha perso (voglio dire ha perso in riferimento all'*Occidente* in considerazione del quale e per il quale soltanto ha avuto all'inizio e ha tuttora se non precisi limiti cronologici almeno un chiaro significato) una definizione generalmente accettata. Adesso si tende o a dissolverlo in un grande periodo storico che va dal Tardo Impero alla rivoluzione industriale o a ritagiarlo sempre piú a favore d'una serie di «rinascimenti» che precedono, preannunziano e già rappresentano quello cosí denominato dall'orgoglio degli umanisti. A me pare che queste nuove definizioni si equivalgano in legittimità o piuttosto nell'assenza d'una legittimità superiore ed evidenti d'una di esse, intendendo per legittimità la motivazione che nasce dalle cose in sé e non da filosofie generali o filosofie speciali della storia. Una ragione obiettiva mi pare invece che possa trovarsi nel trapasso dell'Europa occidentale da oggetto a soggetto storico. Si potrebbe dunque far cominciare il Medioevo con la fine delle «invasioni barbariche», il ripiego degli arabi a causa delle conquiste turke nel Medio Oriente e con la formazione dei primi regni occidentali; e si potrebbe terminarlo con la restaurazione dell'antichità nella letteratura e la filosofia, con il ritorno alla grafia antica e la parallela invenzione di nuove ortografie e con la diffusione del nuovo strumento della stampa. Se il motore di questi eventi con cui il medioevo termina è indubbiamente occidentale, l'Asia centrale non manca del suo apporto: l'avanzata turka è de-

terminante per l'arresto e il riflusso dell'espansione araba, la conquista turca di Bisanzio favorisce lo sviluppo degli studi greci e filosofici dell'Occidente. Ciascuno di questi fatti è presente alla coscienza storiografica europea: meno presente è invece il significato del loro insieme quale ultima influenza degli eventi dell'Asia centrale e del Medio Oriente nel destino dell'*Occidente*. In seguito il processo sarà in direzione contraria e a partire dall'età barocca l'Oriente subirà a sua volta i riflessi della storia occidentale.

Con questa definizione la distinzione degli umanisti è ripresa ma diversamente motivata. La loro intuizione infatti fu più giusta delle speculazioni degli storiografi moderni, che sono frutto dell'astrazione o contrabbando di sottintesi ideologici. Se infatti è difficile far coincidere in tutti gli ambiti della cultura le linee di 'confine' tra quei due periodi, la loro opposizione non appare meno evidente adesso di quanto apparve agli umanisti. Gli storici marxisteggianti, che distinguono solo un'epoca pre-industriale fino alle soglie del secolo scorso e una industriale, nel ridurlo a due schemi economici troppo arbitrariamente contrapposti sottolineano certo il mutamento sociale che quel passaggio comporta, però appiattiscono la storia a una sola dimensione e trascurano che il cambiamento del sistema produttivo e dell'ordine sociale è anch'esso conseguenza e non causa, risultato e non motivo dell'evoluzione culturale. Che le costrizioni economiche siano più concrete dei fantasmi della mente come cause del comportamento e quindi della storia è una forma di materialismo volgare che ignora come l'uomo sia un animale immaginativo e tutto il suo essere e fare dipenda dalle concezioni che ha su di sé e sul mondo.

Si può ritenere che la discussione sui periodi storici non tocchi problemi essenziali. Effettivamente le periodizzazioni sono euristiche; tuttavia rispecchiano anche un'idea generale della storia. Per esempio uno storico eurocentrico difficilmente potrebbe concordare con il nostro punto di vista poiché dovrebbe rinunciare a molti pregiudizi sull'eccellenza, la centralità etc. dell'*Occidente*. Dovrebbe p. es. rinunciare al presunto valore universale del termine *Medioevo*, male applicabile alla storia bizantina o a quella slava e ancor

meno ad altre civiltà. Infatti se età intermedie possono stabilirsi in qualunque corso storico, la loro definizione non coincide nei caratteri e nella cronologia con il Medioevo dell'*Occidente* mentre il nome d'un periodo storico non è soltanto un indice cronologico ma il rinvio a certe caratteristiche specifiche. Allo stesso modo possiamo parlare di rinascimenti riguardo ad altre culture, ma i caratteri che intendiamo con ciò vanno definiti di volta in volta. In altre parole 'medioevo' e 'rinascimento' in senso generale possono figurare in qualunque periodizzazione per mettere in risalto epoche di decadenza e di rinnovamento, però come «termini» storiografici richiedono d'essere specificamente definiti e caratterizzati per ogni soggetto storico a cui vengono riferiti. In questo e in altri casi le parole possono coincidere ma i concetti no: concetti universali nella storiografia non esistono.

## II

Siamo apparentemente andati lontano dal nostro tema. Ma senza chiari principi cronologici ogni discorso linguistico perde i necessari riferimenti. Infatti il sistema di lingua, in tutti i suoi aspetti, è sempre legato al tempo e varia nel corso di esso, perciò ogni considerazione che non ne tenga conto diventa insignificante.

Pe quanto riguarda i segni alfabetici, il Medioevo, grande inventore in Europa orientale di scritture nuove, in Occidente si attiene alle lettere latine ma con un uso ortografico incostante e spesso incoerente. Alle soglie del Rinascimento s'impone dunque la necessità di stabilire delle norme. In Ungheria la prima relativa uniformità di notazione grafica si costituisce nella pratica della Cancelleria reale durante la seconda metà del XIII sec., cioè meno d'un secolo dopo il primo documento in caratteri latini completamente in ungherese. Tuttavia nei manoscritti del XIV e XV sec. le oscillazioni nel rendimento grafico d'uno stesso processo articolatorio sono considerevoli e la diversificazione aumenta ancora quando, tramite gli studenti che frequentavano le università di Praga e di Cracovia, s'introduce accanto alla pratica della Cancelleria reale, che non segue l'innovazione, il principio hussita di distinguere mediante segni diacritici le differenti funzioni simboliche d'una medesima lettera latina.

Il latino, che non aveva fricative palatali, ha avuto solo una sibilante alveolare sorda [s], poiché la corrispondente sonora per posizione era instabile e si è rotacizzata nella prima metà del IV sec. a. C. per risorgere, del tutto marginale, nel I sec. a. C. con gli imprestiti dal greco. Più tardi essa andrà consolidandosi sporadicamente nell'area preromanza.

La fricativa alveolare sorda [s] era realizzata da tre allofoni, determinati dalla posizione: uno «semplice», di solito iniziale o preconsonantico, uno intenso, di solito intervocalico (cfr. *causa*) e uno ridotto d'intensità in finale di parola. Nelle lingue romanze le sibilanti si conservano non solo come dentali ma pure in varie forme palatalizzate: v. p. es. i dialetti iberici.

Il finnougrico aveva nella serie sibilante sorda la dentale, la prepalatale e la mediopalatale. In ungherese la prima è andata perduta, la seconda è divenuta [s] e la terza s'è conservata. L'alfabeto latino era chiamato perciò a trascrivere due tipi di sibilante sorda, per uno dei quali non aveva segni stabilmente ereditati.

Le grafie dei primi documenti oscillano molto: fino al Cinquecento uno stesso simbolo mono-, di- e anche trigrammatico indica per lo più sia l'una sia l'altra. Poi si comincia ad avere una differenziazione sia pure incostante di cui si può dire che per la rappresentazione della dentale figura il grafema *z*, solo o quale parte di digramma. Negli scrittori, a partire dalla metà del Cinquecento il digramma *sz* diviene costante. Le grandi riforme ortografiche della prima metà dell'Ottocento daranno stabilità a questa notazione.

Il discorso sarebbe banale se la scelta non fosse meno casuale di quanto sembri.

Già nelle lingue indoeuropee di documentazione antica la sibilante «dentale» presenta allofoni. A parte qualche lieve variazione del punto diaframmatico (da alveolare a postdentale) esiste pure una caratteristica legata all'intensità del flusso. P. es. il *Rk-Prātiśākhya* (trattato fonetico relativo al *Rg-Veda*) conosce due forme di eccessiva sibilazione, una detta *kṣvedanam* l'altra *lomaśya*.

Una sibilante dentale più densa di flusso si trova anche nelle lingue medievali dell'Occidente e in tedesco è notata *ß*, cioè *sz*.

Il polacco del resto mostra nei prestiti una diversità di trattamento di lat. /s/ secondo che si trovi all'interno di parola o in

fine di essa: nel primo caso è [s], nel secondo [ʃ]. La ragione potrebbe ricercarsi in un effetto palatalizzante di /i/ in *-ius* [iʊs]. Lo stesso effetto dopo lo stesso nesso si nota anche in forme polacche però nel polacco moderno non è esercitato su /s/ sia in finale sia all'interno della parola dal solo /i/- antecedente, come indica la grafia e conferma l'analisi spettrografica (III. I).

Per quanto i simboli grafici siano di norma arbitrari, l'analisi spettrografica può aiutare a chiarire il motivo della scelta di *sz* per indicare ungh. [s].

Gli spettrogrammi mostrano infatti che la posizione articolatoria di ungh. /s/ è la stessa di ital. e polac. /s/ ma l'andamento (III. II) è quello di alto ted. /s/ dopo vocale lunga.

La grafia *sz* per [s] risponde dunque alla percezione che la sibilante dentale sia rappresentata dall'allofono più denso di suono e all'intenzione di connotarlo mediante lo stesso stratagemma dei grammatici tedeschi. Una scelta ovvia se si considera che il tedesco era di uso corrente.

### III

La maggiore intensità del flusso nel corrispondente sordo della coppia correlativa per questo luogo e grado diaframmatico è un fatto comune a tutte le lingue uraliche.

Il maggiore flusso non fa però di questa articolazione un'intensa, poiché l'intensità è un fattore prosodico in rapporto alla funzione distintiva della durata della tenuta e non alle caratteristiche pneumoniche che in genere sono prive di rilevanza fonematica. Essa non è neppure membro alternativo della gradazione consonantica, nella quale l'opposizione caratterizzante e quella di forte/lene (che in questo caso è /s/ ~ /z/). Dal punto di vista dell'intensità del flusso, in uralico alterna con la fricativa glottidale [h] caratterizzata da una minore costrizione diaframmatica (Cfr. finl. *mies/miehen*).

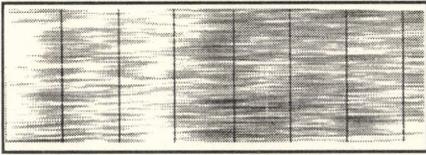
Tenuto conto dunque delle tradizioni ortografiche europee in caratteri latini il simbolo appare convenientemente scelto e a sufficienza giustificato.

La scelta opposta del polacco dipende da un'altra logica. Poiché possiede una ricca serie prepalatale e mediopalatale, il polac-

co ha dovuto creare per questa nuovi simboli mediante digrammi o segni diacritici; anche le sibilanti palatali seguono lo stesso tipo di notazione (ś [ʃ], sz [ʃ]) mentre il segno semplice s ha conservato il valore originario [s] dell'alfabeto latino.

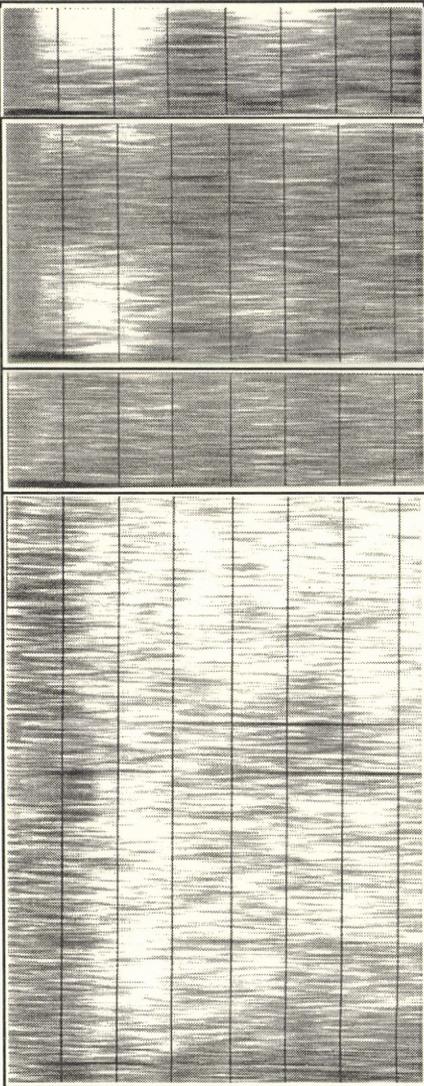
## Illustrazioni

N. 1



*podac. [s]/frate*

N. 2



*ital. [s]*

*ital. [s]*

*podac. [s]*

*ingh. [s]*

DANILO GHENO

## LA NEGAZIONE IN MORDVINO

*Alla memoria di József Erdődi,  
mio maestro di erza*

Come è noto, fondamentalmente nelle lingue ugrofinniche si hanno due modi di esprimere la negazione: uno mediante un avverbio e uno mediante un verbo di negazione. E di solito si pensa che ogni lingua utilizzi o l'uno o l'altro. Così in ungherese si ricorre all'avverbio *nem* (*ne* con l'imperativo del verbo): es. *nem olvasok* 'non leggo', *nem olvasol* 'non leggi', *nem olvas* 'non legge' ecc.; mentre in finnico al verbo di negazione *e-* (*äl-* con l'imperativo): es. *en lue* 'non leggo', *et lue* 'non leggi', *ei lue* 'non legge' ecc.

Per quanto riguarda l'ultimo procedimento, però, nella maggioranza delle lingue che lo implicano si registra una lenta, lentissima, evoluzione verso l'avverbializzazione del verbo negativo.

In estone vi siamo praticamente arrivati. Qui infatti il "verbo di negazione" si è cristallizzato nella 3ª persona sing. del presente *ei* per tutti i tempi e modi (eccettuato l'imperativo): es. *ma ei loe* '(io) non leggo', *sa ei loe* '(tu) non leggi', *ta ei loe* '(egli) non legge' ecc. Per una piena avverbializzazione di *ei* manca solo che il verbo principale, portatore del senso, venga coniugato nelle diverse persone, cosa questa che già succede - stranamente - nell'imperativo, dove, accanto al mantenimento della flessione dell'ausiliare negativo, le desinenze personali si applicano pure al verbo principale: es. *lugegem* 'leggiamo!' - *ärgem lugegem* 'non leggiamo!', *lugege* 'leggete!' - *ärge lugege* 'non leggete!' ecc.

Anche in finnico (standard) in fondo si è notevolmente progredito sulla stessa strada, essendosi il verbo negativo ridotto alle uniche forme dell'indicativo presente e dell'imperativo, mentre in

varianti dialettali è stata ormai raggiunta la fase dell'estone. In siriano nella preponderanza dei tempi e dei modi le forme plur. dell'ausiliare in questione sono venute a coincidere con quelle sing. e la funzione di distinguere il numero tocca piuttosto al verbo principale; in votiano a sua volta all'indicativo presente, futuro e preterito risultano convergenti le seconde e terze persone sing. e plur., e divergono sì tra loro le prime persone, però al presente la prima sing. è identica alla terza sing. (-plur.), d'altro canto pure in questa lingua la marca morfologica distintiva sembra la vada assumendo il verbo principale (cfr. *ud mīniški* 'non vai' - *ud mīniške* 'non andate').

Refrattario alla tendenza avverbializzante appare il ceremisso, cioè la lingua che per molti (ma non per me) genealogicamente rientra insieme col mordvino nello stesso sottogruppo volgafinnico. In ceremisso il verbo di negazione ha sei persone per l'indicativo presente, altre sei per l'ind. passato I, sei per l'ind. passato II, sei per l'ottativo e così via. Semmai vi si rileva la propensione a imitare l'esempio delle lingue turche, servendosi allo scopo di un suffisso di negazione (cfr. cer. occid. [pass. II] *tol-δe-lam* 'non venni', dove *tol-* 'venire' e *-δe-* suff. di negaz.).

In mordvino, a differenza del suo "parente prossimo" linguistico, la situazione in dettaglio è la seguente.

All'indicativo presente, futuro e preterito II, al condizionale presente e passato delle coniugazioni sia soggettiva che oggettiva si è imposta, avverbializzandosi per tutte le persone, la probabile forma di 3<sup>a</sup> sing. E. *a* ~ M. *af*, alla quale si appaia il verbo portatore di senso, regolarmente coniugato nel rispettivo modo e tempo. In E. inoltre segue la medesima norma il condizionale-congiuntivo: questo modo in M. prevede invece nella coniugazione soggettiva l'agglutinazione di *af* alla radice del verbo (ciò è possibile anche nei due tempi del condizionale) (es. M. [cond.-cong.] *sod-af-iāfāl* 'se non sapesse/avesse saputo'), mentre nella coniugazione oggettiva è presente l'ausiliare negativo. Secondo Paasonen (1990:1; cfr. Keresztes 1990:187) in ambito dialettale E. *a* si è propagata anche al desiderativo.

Gli altri tempi e modi nella lingua standard esigono il verbo di negazione, coniugato tanto nelle desinenze soggettive che in quel-

le oggettive. Dunque in ambedue le coniugazioni quali radici negative abbiamo: per l'ind. preterito I E. *ež-/eš-* ~ M. *iž-/iš-* op. *aš-*, per l'imperativo e l'ottativo E. *ila-* ~ M. *ía-*, per il congiuntivo E. *avól-* ~ M. *afəl-*, per il desiderativo E. *avólksel-* ~ M. *afəlksəl-*.

A questo punto, tirando le somme, la costruzione con l'avverbio di negazione riguarda 5 tra tempi e modi dell'E.-M., quella con l'ausiliare altri 5; in E. tuttavia al primo tipo va aggregato il condizionale-congiuntivo, nonché tendenzialmente il desiderativo: la proporzione è così (per l'E.) di 7 a 4.

Ma esiste ancora una negazione di manifesto carattere avverbiale nei due idiomi mordvini: si tratta di *apak*. Tale particella secondo le grammatiche trova il suo impiego in unione col participio e col gerundio. Il fatto è però che, rimanendo *apak* invariata, la forma verbale portatrice di senso che vi si appaia è difficilmente catalogabile come participio o gerundio, visto che è costituita dalla pura e semplice cd. base negativa del verbo. Il nesso E.-M. *apak soda* (dove *soda* rappresenta la radice di sign. 'sapere') non ha nulla per cui si possa identificare con un participio passato attivo o un participio passato passivo oppure (solo in E.) un gerundio al negativo (cfr. la distribuzione del nesso in Keresztes 1990:194). E nemmeno l'analogia col significato in altre lingue può soccorrere. La frase M. *apak íúřt vragš af šäškävi* vale in russo "ne borjas', vraga ne pobediš'" (Potapkin-Imjarekov 1949:19, lett. 'non lottando, non vincerai il nemico') e in italiano 'senza lottare non si vince il nemico': cioè a *apak íúři* in russo corrisponde un gerundio negativo, in italiano un 'senza' + infinito, di modo che anche con simile procedura la questione del valore morfologico-sintattico del costrutto permane insoluta. Io lo giudicherei un generico costrutto infinitivo.

Circa il carattere avverbiale di *apak*, sembra che ciò sia contraddetto dalla sua "coniugabilità". Realmente possiamo avere il paradigma: E. *apakan čavt* 'non-sono picchia(to)' → 'non mi hanno picchiato', *apakat čavt* 'non-sei ecc.', *apak čavt* 'non (-è) ecc.', ecc. Con tutta probabilità è riferendosi a ciò che M. E. Evsev'ev fa rientrare *apak* fra le negazioni che "javljajutsja v suščnosti otricatel'nymi glagolami" (Evsev'ev 1931: 227, 'sono in sostanza verbi negativi), mentre, per es., J. Erdódi (1968: 280) diplomaticamente la definisce "tagadó szó" (parola di negazione). L'opinione dello studioso

mordvino è tuttavia contestabile, poiché il supposto carattere verbale della parola discende unicamente dalla capacità che hanno in E.-M. tutte le parti del discorso nominali e affini di assumere un suffisso predicativo in alternativa a un sintagma con copula o verbo di esistenza. Infatti, volendo esprimere gli stessi concetti di cui sopra, è possibile togliere le “desinenze verbali” (suffissi predicativi) a *apak* e applicarle al presunto participio passato *čavt*; il risultato sarà: E. *apak čavtan* ‘non sono-picchia(to)’, *apak čavtat*, *apak čavt* ecc., ossia strutturazione diversa ma significato identico.

Alla luce di siffatta spiegazione credo che si possa riconsiderare il problema anche delle altre negazioni “coniugate” in E.-M. o, meglio, il problema della loro sussistenza in qualità di verbi. Anzitutto va notato che E. *avol* (~ M. *afəl*), radice altresì della piuttosto infrequente E. *avolksel-* (~ M. *afəlksəl-*), la si può incontrare pure come particella invariabile preposta a nomi e simili (es. E. *avolpokš* ‘non grande, piccolo’ [Erdödi-Zaicz 1974: 11]), nonché a infinitivi (es. E. *avol sodams* ‘non sapere’ [Keresztes 1990: 194]), e che M. *aš* è ugualmente utilizzabile in veste avverbiale (es. M. *aš, izž paňč* ‘nein, sie öffneten nicht’ [Paasonen 1990: 72]); per conseguenza di ausiliari negativi autentici non restano che E. *ež-/eš-* ~ M. *iž-/iš* e E. *ila-* ~ M. *ía-*. È pacifico che questi si sono conservati e si conservano tuttora tali per una vitalità residua del verbo di negazione, vitalità coadiuvata però dalla citata convertibilità in predicato di qualsiasi classe di parole mordvina.

Ma perché si sono mantenute in pieno vigore proprio le forme surricordate? Il verbo per l'imperativo (e - sulla sua scia - per l'ottativo) mostra una resistenza fuori del comune verosimilmente a causa della speciale e forte valenza espressiva del relativo modo, e ciò non soltanto in E.-M. bensì in tutte le lingue ugrofinniche coinvolte nel fenomeno: persino in estone - come si accennò - si ha un ausiliare dell'imperativo con le cinque desinenze personali generalmente ammesse.

La sopravvivenza del verbo per il preterito I potrebbe a sua volta essere dovuta in buona misura alla pregnanza semantica di detta configurazione verbale (motivo da non sottovalutare neppure nel caso dell'imperativo). In E. *ež-/eš-* (analogamente in M.) troviamo riunite la negazione *e-* e la caratteristica del passato *-š/-ž-*:

questo stretto insieme di funzioni, che all'opposto che per E. *avol* e compagni è ancora ben avvertibile, ha preservato secondo me *ež-* ecc. da una rapida degradazione a semplice avverbio.

FONTI

- ERDŐDI JÓZSEF  
1968 *Erza-mordvin szövegek*, Budapest.
- ERDŐDI JÓZSEF - ZAICZ GÁBOR  
1974 *Erza-mordvin szójegyzék*, Budapest.
- EVSEV'EV, MAKAR E.  
1931 *Osnovy mordovskoj grammatiki*. Eržan' gramat'ika,  
Moskva.
- KERESZTES LÁSZLÓ  
1990 *Chrestomathia Morduinica*, Budapest.
- PAASONEN, HEIKKI  
1990 *Mordwinisches Wörterbuch*, I: A-J, Helsinki.
- POTAPKIN, S.G. - IMJAREKOV, A.K.  
1949 *Mokšansko-russkij slovar'*, Moskva.



PIRJO NUMMENAHO

### OBSERVATIONS ON LJUNGO TUOMANPOIKA'S LANGUAGE

Ljungo Tuomaanpoika, one of the first law translators in Finland, was born at Liminka and worked as a vicar in Kalajoki, in Northern Ostrobothnia. At the beginning of the 17th century he completed the following law translations: *The law of the Swedish Kingdom or the peasants' law* (1601) and *The town law of the Swedish Kingdom* (1609). These translations remained as manuscripts for a long time, because the Swedish government did not favour publishing any laws in Finnish. Only in 1852 W. G. Lagus published these translations, which have great value for research on the Finnish language. This publication was criticized because of its mistakes of interpretation and because of its linguistic inaccuracies (see A. Penttilä 1926, 71-75). The corrected copy of the publication is conserved in the library of the Finnish Literary Society. Later on M. Ulkuniemi has made a new version of these translations, published in 1975, and it can be considered reliable in its interpretations (see R. Suhonen 1977, 338-339).

The language of Ljungo's translations is based on his own Northern Ostrobothnian dialect<sup>1</sup>. Nevertheless, there are also characteristics not typical of Ljungo's native dialect and they can thus be considered as derived from the literary language which preceded him.

In this paper I will deal with some linguistic features typical of Ljungo comparing them to other users of old Finnish. The material derives from a systematic analysis of the law translations in question. As a linguistic point of comparison I have used the facsimile of Ericus Erci *Postilla* (I, II, 1621, 1625). We can see a lot of influence

---

<sup>1</sup> On Ljungo's language, see Malin 1866.

of Agricola on Ljungo's language, even though also differences can be noted. In his translations Ljungo himself proclaims to aspire after that Finnish language which is spoken around Turku and Eastern Ostrobothnia (see Malin 1866, 4).

#### APOCOPE

Apocope occurs in Ljungo's texts as in Agricola in spite of his northern dialectal background. This was very common in old literary Finnish, as it was largely based on the south-western dialects. These dialects were influenced also by Estonian, especially with respect to apocope. This phenomenon has been treated above all by O. Nikkilä 1988 (see also L. Hakulinen 1943). Apocope, however, was not at all so common in Ljungo as in Agricola. As Rapola (1965, 335) states, Ljungo's language might have had a much greater influence on the development of Finnish literary language (e.g. as regards apocope), if printing, which had been started in 1610, had not been interrupted. Apocope seemed to be diminishing among the writers of the early 17th century. So, e.g., in Sorolainen it is much less frequent compared to Agricola (see Rapola 1965, 335). Apocope, however, seemed to become more popular again in the Bible of 1642. Most members of the translating committee were in fact from South-Western Finland. This evolution continued for a long time, but apocope became less frequent among the writers of the 18th century. Vhael began to oppose apocopated forms in his "Grammatica Fennica", branding it a dialectal feature typical of Turku, or, anyhow, as some other limited dialectal form. Lizelius had already eliminated nearly all the forms with apocope in the version of the Bible edited by him in 1758, although he still preserved it in some cases, e.g., in conditional clauses, in the third person singular, and in the ending of the possessive suffix of the 2nd person singular (see Rapola 1965, 337). In modern spoken Finnish there is a tendency to use these kinds of contracted forms, e.g. particularly in the third person singular conditional: *tulis jo* 'wouldn't he come already', *hän haluais puhua teille* 'he would like to talk to you'. It is natural to think that this kind of "economy

in articulation" was common also in the 17th century colloquial speech and thus did not reflect solely dialectal forms. Ljungo's lesser use of apocopated forms was probably due to his own dialectal basis. Malin (1886) does not pay any particular attention to these apocopated forms in his writing dealing with Ljungo's language. He mentions only that the third person possessive suffix is mostly in a shorter form *-ns* (see p. 10). Furthermore, Malin states that some case endings are often in contracted shape (see p. 8), like e.g. the illative *kasvoin* 'to the face', the inessive *menosa* 'going', *kyrkos* 'in church', the elative *takauxest* 'on security'. The last two cases represent actually apocopated forms and not the contracted ones. As a matter of fact it is strange that Malin does not pay much attention to apocope considering that the forms without apocope were almost established already in the 19th century literary language.

O. Nikkilä (1988:94) deals with the apocopated cases in Agricola's language and has shown them to be much more regular as thought earlier. A certain regularity in apocopated forms can be noted also in Ljungo. As regards the different morphological structures it occurs most in connection with the inner local cases (cf. Agricola, see O. Nikkilä 1988:95). In Ljungo's text apocope occurs sometimes only in the determiner (more rarely to the contrary).

Examples:

<i>omas waldakunasa</i>	(p. 151)
'in the own realm'	
<i>samas laisa</i>	(p. 154)
'in the same law'	
<i>misä paikas</i>	(p. 158)
'in which place'	

The forms with apocope both in the head and its determiner are, however, much more common.

Examples:

<i>colmannes käräiäs</i>	(p. 70)
'in the third district court'	

<i>ensimmäises pitäiän cokouxis</i>	(p. 71)
‘in the first parish meeting’	
<i>oikeas satamas</i>	(p.118)
‘in the right harbour’	
<i>caxis maxois</i>	(p.158)
‘in two payments’	

Compare with Sorolainen:

<i>sinun rucouxisa</i>	(I:25)
‘in your prayers’	
<i>fangiudes</i>	(I:88)
‘in detention’	
<i>taiwalises majestetisa ia cunniasa</i>	(I:156)
‘in heavenly majesty and honour’	
<i>täsä vangeliumis</i>	(II:429)
‘in this Gospel’	

These examples, which I have picked out of Ljungo’s text, show that about 50% of the inessive forms occur with apocope. Variation in the inessive case ending is also common in Ljungo, as the abovementioned examples reveal. That kind of variation is typical of old literary Finnish: the single *s* in the inessive ending *sa*, *sä* appears together with the double *s* variant *ssa*, *ssä*, or with apocope (-*s*) (*kyrkosa* - *kyrkossa* - *kyrkos* ‘in church’). This single -*s* inessive is typical of Northern Ostrobothnian littoral dialects, as Lehikoinen and Kiuru (1990:127) affirm (see also Rapola 1990:129).

A certain hierarchy comes out in the apocope of the inner local cases as in Agricola (cf. Nikkilä 1988:96). Also in Ljungo apocope is most common in the inessive endings. This might depend on Southern Ostrobothnian dialectal influence, where the inessive is used with apocope (see Lehikoinen - Kiuru 1990:127 and Rapola 1990:126). The frequency of the apocopated forms in the elative case endings is around 30%.

## Examples:

- oikeudest... kiriast* (p. 111)  
 'from justice... from book'
- jos eläimen kaupast cannellan* (p. 131)  
 'if one complains about the purchase  
 of an animal'
- foudist, Bargmestarist ja radhimiehistä* (p. 141)  
 'from bailiff, burgomaster and magistrates'

Compare that with Sorolainen:

- ..jotca odotit Messiaxen tulemist..* (I:223)  
 'who waited for the coming of Crist'

The elative endings, too, appear with or without apocope in the same clauses as the inessive endings. As to the external local cases they appear nearly always without apocope in Ljungo as in Agricola (see Lehtikoinen - Kiuru 1990:111).

As regards the apocope of the possessive suffixes, the examples we find in Ljungo's text are limited almost exclusively to the third person pronoun, which naturally appears most of all in this kind of text, nearly regularly with apocope. This reflects thus the general tendency in old literary Finnish until the 18th century, when it gradually started to decrease (see Lehtikoinen - Kiuru 1990:137).

## Examples:

- hänen irtaimesta calustans* (p. 24)  
 'of his personal property'
- heidän mielesäns* (p. 66)  
 'in their minds'
- mistatkan oikean kätens* (p.105)  
 'may he lose his right hand'
- hänen cansans* (p.133)  
 'his people'
- hän on rickonut hengens ja irtaimen calunsa*  
 (p.146)  
 'he has broken his mind and personal property'

Compare with Sorolainen:

<i>hänen seurakundan</i>	(I:14)
'his congregation'	
<i>heidän syndiäns</i>	(II:610)
'their sins'	

There is variation also in this morphological category as revealed by the examples. Thus forms with or without apocope may appear in the same clause.

As regards the verbs, the third person singular conditional appears often with apocope (see O. Nikkilä 1988:104).

Examples:

<i>mies olis tainnut</i>	(p. 71)
'the man might have'	
<i>kuka heistä sen tekis</i>	(p. 160)
'which of them would do it'	
<i>iocu mw mies tahdois tappaian wariella</i>	(p. 112)
'someone else would like to protect the killer'	
<i>ebkä Isändä olis andanut</i>	(p. 160)
'the master might have given'	

Compare this with Sorolainen:

<i>ettei me epäelis</i>	(I:238)
'that we would not doubt'	
<i>meitä caickia pyhällä hengelläns ballitsis</i>	(I:60)
'would govern us all with his Holy Spirit'	

The examples which I have compiled from the Dialect Archives in Helsinki show that apocope may appear sporadically also in the dialects of Kainuu. Apocope occurs generally after the *s* in the numerals (*yks*, *kaks*) and with some verbs in the third person singular of the past tense.

Examples:

<i>üks päevä</i>
'one day'

*vähäh huokas se isäntäh*  
 'that master sighed a little'

These examples have hardly any connection with Ljungo's apocope, which was evidently based on the model of old literary Finnish, except for the inessive form, which has clearly been influenced by the Southern Ostrobothnian dialect as noted before (see p.4).

#### THE NEGATIVE FORM

In Ljungo's texts there is the same negative form that was typical of old literary Finnish, but different from the modern standard Finnish.

I. Savijärvi (1969, 1977) has treated this matter thoroughly. He gives examples of negation in the 16th and 17th centuries and states that its paradigm was still fairly unestablished at the beginning of the 17th century. Most writers have both congruent and incongruent forms (see I. Savijärvi 1969:256, G. Karlsson 1965:15).

I have noticed through a detailed analysis of Ljungo's texts that the incongruent negative form occurs above all in the third person plural, which is natural considering the fact that the 3rd person is dominating in this kind of text as noted before (see p.5). Thus the 3rd person plural takes nearly regularly the 3rd person singular negative form *ei*.

Examples:

- |  |          |
|--|----------|
| <i>..jos ei he siben sovi</i>                | (p. 69)  |
| 'if they are not adapt to it..'              |          |
| <i>ja ei mahda he nijn raketa</i>            | (p. 74)  |
| 'and they cannot build that way'             |          |
| <i>jos ei ne täytä</i>                       | (p. 147) |
| 'if they won't fill'                         |          |
| <i>Ettei he mahda aviokesky kieltä</i>       | (p. 157) |
| 'So that they cannot deny the marriage acts' |          |
| <i>Ei he saa enämbiä</i>                     | (p. 164) |
| 'They won't have any more'                   |          |

Compare this with Sorolainen:

<i>Eij he kysyneet</i>	(I:50)
'They did not ask'	
<i>..iota ettei te tunne</i>	(I:128)
'whom you do not know'	
<i>..iota sinä ei ole saanut</i>	(I:132)
'that you have not had'	
<i>Ettei he sitä sano</i>	(II:195)
'That they do not say it'	

Notice that in Sorolainen the 3rd person singular negative form was commonly used in all the persons according to the rules of old literary Finnish.

As Ljungo's examples show the negation is often placed at the beginning of the clause. Savijärvi (1969, 124) states that in Northern Ostrobothnian dialects the incongruent negation often precedes the personal pronoun: *ei minä tule* 'I do not come', etc. For comparison I have picked up some dialectal examples from the Dialect Archives.

Pudasjärvi:

<i>ei minä os sitä nähnü kuinka</i>
<i>tehdään eräs kuviokudonta</i>
'I have not seen how one fancy weave is done'
<i>ei kaim me naura</i>
'we won't laugh, will we'
<i>ei ne ossaa ne nüküajan ihmiset</i>
'the modern people are not able'

Ljungo's incongruent negative form reflects thus his own dialectal basis and generally agrees with the old literary Finnish usage.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Malin states about Ljungo's negation (p. 13): Ljungo T. uses the negation somewhat carefreely, thus he says e.g.: *ei attako enembä* 'may they not take more'.

The expansion of the incongruent 3rd person negative form into all the persons may depend on its markedness status. As Fred Karlsson states (1977, 379) the 3rd person singular is the basic person. Let us not forget that also in modern spoken Finnish use of incongruent negation is common: *ei me tulla* 'we do not come', *ei ne ole uusia* 'they are not new' etc., so why not in the 17th century already.

#### SOME DIALECTAL FEATURES IN LJUNGO'S TEXT

Ljungo uses very frequently intervocalic *b*, which was typical also of other old writers. This characteristic prevailed for quite a long time together with the forms without *b*. In old literary Finnish this depended largely on the model given by the writers who were from Häme and northern dialect areas. The preservation of the *b* after a short vowel without main stress in these dialects dates back to Proto-Finnic (see Lehtikoinen-Kiuru 1990, 108, 109).

Examples:

<i>lyömähän</i>	(p. 105)
'into beating' (illative)	
<i>huonehen</i>	(p. 105)
'of the room' (genitive)	
<i>samahan kiblakundan</i>	(p. 108)
'to the same rural district' (illative)	
<i>cothobon</i>	(p. 135)
'home' (illative)	

Ljungo has also forms where the vowel before *b* has disappeared: e.g. *täythen* 'full' illative (p. 167). This is a common Ostrobothnian dialect feature (see Rapola 1990, 126).

A matter which has not drawn much attention before in old literary Finnish is the preservation of a long vowel in Ljungo in some cases. Thus the diphthongizing of long vowels had not been carried out fully at his time. We can find this kind of orthography also in Agricola (see Lehtikoinen-Kiuru 1990, 77), which may have influenced Ljungo's language, but it is justified to think that in his

native dialect the long vowels had been partly preserved. This is obvious considering the archaistic character of the Northern Ostrobothnian dialects.

Examples:

<i>coole</i>	(pp. 163, 164, 167)
'to die'	
<i>öötä</i>	(pp. 165, 170, 177)
'night' (partitive)	

Ljungo represents thus the old standpoint of Finnish language. These *uo*, *yö* -diphthongs are namely not very old, but they may have developed first in the Middle Ages of the earlier *oo* and *öö*, as Rapola states (1990, 60)

In a few cases Ljungo's texts display also a svarabhakti vowel, which is a common feature in the Central and Northern Ostrobothnian dialects (see Rapola 1990, 129, 130).

Examples:

<i>talavi</i>	(p. 103)
'winter'	
<i>sykysyn</i>	(p. 103)
'in the autumn'	
<i>perebens</i>	(pp. 103, 104)
'his family'	
<i>perebestä</i>	(p. 104)
'from the family'	

In other texts of old literary Finnish this kind of forms cannot be found. Neither does Ljungo use this anaptyctic vowel so commonly as one might expect considering his dialectal provenience.

As stated above Ljungo's language is based also on the tradition of older literary Finnish. This is hardly surprising. His idiom is just another example of the typical case in which the author is drawn between his dialect and the standard of his day.

## REFERENCES

- HAKULINEN, LAURI  
1943 *Suomen ja viron eroista ja yhtäläisyyksistä*. Helsinki.
- KARLSSON, FRED  
1977 *Syntaktisten kongruenssijärjestelmien luonteesta ja funktiosta*, in "Virittäjä", 359-389.
- KARLSSON, GÖRAN  
1965 *Piirteitä suomen yleiskielen kehityksestä 1900-luvulla*, in "Virittäjä", 9-17.
- LEHIKONEN, LAILA - KIURU, SILVA  
1989 *Kirjasuomen kehitys*. Helsinki.
- MALIN  
1886 *Kielellinen ja sanastollinen tutkimus Ljungo Tuomaanpojan lainkäännöksistä*. Helsinki.
- NIKKILÄ, OSMO  
1985 *Apocope und altes Schriftfinnisch. Zur Geschichte der i-Apocope des Finnischen*. Groningen.  
1988 *Agricolan kieli ja teokset loppubeiton valossa*, in "Mikael Agricolan kieli". Juva.
- PENTTILÄ, AARNI  
1926 *W.G. Laguksen julkaisema Ljungo Tuomaanpojan lainkäännös*, in "Virittäjä", 71-75.
- RAPOLA, MARTTI  
1965 *Suomen kirjakielen historia I*. SKS:n Toimituksia 197. Tampere.  
1990 *Jobdatus suomen murteistin*. Vaasa.
- SAVIJÄRVI, ILKKA  
1969 *Kieltoverbin yleismoduksen paradigma suomen kielessä*. Helsinki.  
1977 *Itämerensuomalaisten kielten kieltoverbi*. Helsinki.
- SUHONEN, RIITTA  
1977 *Ljungo Tuomaanpojan lainsuomennokset*, in "Virittäjä", 338-339.
- SOROLAINEN, EERIK  
1988 *Kaksiosainen postilla 1621, 1625*. Facsimile Helsinki.
- ULKUNIEMI, MARTTI  
1975 *Ljungo Tuomaanpojan lainsuomennokset. I. Maanlain ja kaupunkilain teksti*. SKS:n Toimituksia 319. Vaasa.
- VHAEL, BARTHOLDUS  
1968 *Grammatica Fennica*, Turku 1733. Facsimile Helsinki.



ALESSANDRA TARANTINO

FREKVENTATIIVIVERBIEN KÄYTTÖ SIMO HÄMÄLÄISEN  
ROMAANISSA *KÄTTENPÄÄLLEPANIJAT*

1. LYHYT SELOSTUS ROMAANIN SISÄLLÖSTÄ

Romaanin *Kättenpäällepanijat*<sup>1</sup> alaotsikko on 'ilosteleva kertomus nuoresta miehestä matkalla jossain Suomessa'. Keskeinen käsite kirjassa on matka: 'Matkalla' luetaan kirjan toisen ja pidemmän osan alussa ja se viittaa matkaan, jonka päähenkilö Vaito Oinonen tekee, kun hän lähtee kaksimielisen liikemiehen kanssa. Sen lisäksi matka voisi esittää myös metaforisesti kulkua, jonka aikana Vaito tapaa aikuisten maailman; hän vähitellen jättää taakseen lapsuuden unelmat ja löytää elämän kovan todellisuuden.

Romaani alkaa Vaiton syntymästä ja ensimmäisessä osassa 'Nuori mies' kerrotaan lapsen merkellisimpiä kokemuksia: kaikki on kerrottu ikäänkuin lapsi olisi kuvaamassa.

Juuri silloin kun Vaito jää yksin, ilmestyy eräs Hunttala Matti. Hän on liikemies, ja voidaan arvata, että hänen liikeasiansa eivät ole aivan puhtaita: hän ostaa ja myy maata, rakentaa, omistaa lehden; ilmeisesti sen kaiken takana on uhkayrityksiä ja muutamia huijauksia. Matti Hunttala on puhelias, hyvin varma itsestään, hän edustaa menestystä, rikkautta, mutta hän on pinnallinen ihminen, jolle ainoa tärkeä asia elämässä on raha: rahalla hän voi saada kaikkea, jopa inhimmillisiä suhteita.

Hunttala ilmestyy näkyviin Vaiton elämään ajamalla loistavassa, isossa autossa; hän kutsuu poikaa nousemaan autoon ja kohta tekee ehdotuksen: Vaito voi työskennellä Hunttalan yhtiössä ja kiertää maailmaa, tutustua ihmisiin, oppia kaikenlaisia asioita ja

---

<sup>1</sup> Tästä lähtien lyhennettynä *K.*

vasta kahden vuoden jälkeen se upea auto tulee Vaiton omaksi. Sopimus on päätetty ja siitä lähtien Vaito muuttaa elämäänsä.

Toinen mielenkiintoinen henkilö on Varis, filosofian lisensiaatti; hän tulee Hunttalan omistaman lehden toimittajaksi ja Vaiton ystäväksi. Varis aina keskustelee ja puhuu elämän filosofiasta, ihmisten moraalista ja psykologiasta.

Hienosti on kerrottu miten Vaito lähestyy naisia: hän tutustuu tyttöön ja samaan aikaan törmää rakkauteen ja mustasukkaisuuteen.

Sellainen huoleton elämäntapa ei kestä kauan, Vaito saa selville, että Matti Hunttala on valehdellut kaikesta. Kovasti pettynyt poika lähtee pois, tulee takaisin kylään, tekee ahkerasti työtä maaseudulla ja siellä käy myös Varpu, tyttö, jonka Vaito oli tavannut.

Lopulta on vielä pettymys: se mies, jota Vaito pitää isänä kertoo, että hän ei ole oikea isä. Vaito ei vastaa eikä reagoi; hänen hiljaisuuteensa voisi tarkoittaa, että poika suostuu elämän monimutkaiseen, joskus epämiellyttävään todellisuuteen.

## 2. KATSAUS KIELEEN JA TYYLIIN

Analyysini romaanin tyylistä lähtee kielellisistä piirteistä. Kieli ei ilmaise vain kirjoittajan ajatuksia, vaan myös hänen tunteitansa; kielenkäyttäjä valitsee kielellisiä ilmauksia, omien affektiivisten reaktioidensa mukaan, omasta sosiolektistään, ja hänen valintansa riippuu viestintätilanteesta.

Romaanissa *Kättenpäällepanijat* tunnistetaan selvästi kaksi eri kielen vaihtelua: kertomus esitetään kirjakiellellä, dialogit tai henkilöiden ajatukset ja muistot ovat usein puhekieltä<sup>2</sup> tai murrettä<sup>3</sup>. Joskus puhekielen sanastoa esiintyy myös kirjakiellellä, erityisesti kun seuraamme henkilöiden ajattelemista ja muistelua.

<sup>2</sup> Puhekielen tyypilliset piirteet romaanissa ovat esim. passivin runsas käyttö, lyhennettyjä muotoja ("ootte", "oon"), sanoja slangissa ("ei viitti duunata", "onks sulla heittää rööki?").

<sup>3</sup> Hämmäläisen käyttämä murre on olennaisesti savolaismurre; teoksessa esiintyvät sen tyypilliset piirteet: esim. *ts* > *ht* (*katsella* : *kahdella*); t:n heikko aste on 0 (*lähdetään* : *lähetään*); alkuvokaali kieltoverbin imperatiivissa on *e* (*älä* : *elä*); švaavokaali (*pulpabdella* : *pulupabdella*).

Kirjailijan hahmo teoksessa käy ilmi ironisesta vivahduksesta, joka tulee näkyviin esimerkiksi henkilöiden luonnehtimisessa. Simo Hämmäläinen ei kuvaa psykologisesti eikä aineellisesti ihmisiä, mutta tilanteista, dialogeista ja toiminnoista hahmottuvat selvästi heidän luonteensa. Ero Hunttalan ja Vaiton välillä on ilmeinen: toinen puhuu jatkuvasti ja puheista arvataan, että hän on itsevarma mies ja omahyväinen; toinen on ujo ja hiljainen, lyhyiden vastauksien taakse Vaito piilottaa herkkyyden ja vilpittömyyden, mutta samaan aikaan hänellä on avoin luonne. Siitä kaikesta voidaan kuvitella, että kirjailija suhtautuu päähenkilöön suopeasti.

Voisin väittää, että juuri sellaisesta kontaminaatiosta kirjakielen ja arkikielen välillä syntyy teoksen omaperäisyys.

Toinen romaanin ominaisuus on frekventatiiviverbien runsas käyttö. Pyrin selvittämään, mikä on niiden merkitys ja funktio teoksessa.

### 3. SUOMEN KIELEN JOHTAMINEN ELI DERIVAATIOKIELIOPPI JA FREKVENTATIIVIVERBIT

Suomen kielen leksikossa johtamisella on tärkeä tehtävä, vaikka "sananjohdon asema kieliopissa ei ole kovinkaan selvä, koska sillä on kosketuskohta kaikkiin kielen tasoihin (fonologiseen, morfologiseen, syntaktiseen ja semanttiseen)" (Hakulinen-Karlsson, 1979, s.239).

Johtaminen eli derivaatio tarkoittaa, että liittämällä kantasanaan (verbiin tai nominiin) sidonnaiset morfeemit eli johtimet muodostetaan uusia sanoja. Sellaiset sanat ovat johdoksia, jotka kielen systeemissä suhteutuvat kantasanoihin eri semanttisissa funktioissa.

Kangasmaa-Minnin mukaan verbijohtimet voidaan jakaa muuntajiin ja modifioijiin (Kangasmaa-Minn, 1984, s.43). Muuntajat modifioivat kantaverbin kieliopillista merkitystä, esimerkiksi kausatiivijohtimien avulla tuotetaan intransitiiviverbeistä transitiiviverbejä. Modifioijat muuttavat kantaverbin semanttista merkitystä eli verbin teonlaatua. Vaikka suomen verbisysteemissä aspektioppositiolla ei ole syntaktisia eikä morfologisia tunnusmerkkejä, voidaan sanoa, että modifioijat ovat luonteeltaan perfektiivisiä tai imperfektiivisiä ja muuttavat tai lisäävät merkitystä kantaverbin sisältämään teonlaatuun.

Perfektiiviset modifioijat ovat esimerkiksi *-abta-*, *-aise-*, *-stu-* ja *-btu-* jotka laadultaan ovat momentaanis-inkoatiivisia johtimia. Imperfektiiviset modifioijat ovat iteratiivis-kontinuaatiivisia ja

frekventatiivijohtimet laajentavat verbin kestoaikaa monin tavoin.

Wiikin mukaan johdoksen kontinuaatiivinen tai frekventatiivinen merkitys ei riipu johtimista, vaan kantaverbin merkityksestä: “jos kantaverbi tarkoittaa hetkellistä tapahtumaa, johdokset ovat frekventatiivisia (esim. *katketa* : *katkeilla*), mutta jos kantaverbi tarkoittaa jatkuvaa tapahtumaa, johdokset ovat kontinuaatiivisia (esim. *olla* : *oleskella*)” (Wiik, 1975, s.154). NS:assa sen sijaan tätä eroa ei ole merkitty ja molemmat verbiryhmät on määritelty frekventatiivisiksi.

Sen lisäksi että kontinuaatiiviverbi ilmaisee jatkuvaa tapahtumaa ja frekventatiiviverbi toistuvaa tapahtumaa jonkin ajanjakson aikana, Wiikin mukaan on niiden verbinryhmien välillä toinenkin tärkeä ero: frekventatiiviverbeillä on sattumanvaraisen jaksottaisuuden merkitys, kun taas kontinuaatiiviverbeillä ei ole sellaista merkitystä; “tämän terminologian mukaan siis esimerkiksi *baroa*, *harppia*, *aukoa*, *nykiä*, *huuhdella* ja *suojella* ovat kontinuaatiivisia, esimerkiksi *haeskella*, *kuljeksia*, *seisoskella*, *syöskennellä*, *laulella* ja *jaksella* frekventatiivisia” (Wiik, 1975, s.157) Lisäksi kontinuaatiiviset johdokset ovat yleensä läpinäkymättömiä ja leksikaalistuneita, frekventatiiviset ovat läpinäkyviä ja niiden johtaminen on produktivisempaa.

Rantalainen, analysoidessaan *-ele-*, *-ile-*, *-skele-*, *-skentele-* ja *-ksi-*johtimien merkityksiä, väittää, että ne muuttavat kantaverbien teonlaatua kahdella tavalla; hän nimittää frekventatiiviverbeiksi niitä johdoksia, jotka ilmaisevat toistoa (*nostella*, *hypähdellä*) ja deminutiivisiksi<sup>4</sup> niitä johdoksia, jotka ilmaisevat vähättelyä, keveyttä (*laulella*, *rakennella*). Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat ne verbit, joiden kantasana ilmaisee kerrallista eli semelfaktiivista tapahtumaa esim. *kommennella*, *kopautella*, *pysäytellä* ; toiseen ryhmään kuuluvat ne verbit, joiden kantasana ilmaisee tuloksetonta, kestollista tekemistä esim. *hibitellä*, *huiskutella*, *kehitellä*.

Rantalainen olettaa sitä paitsi, että *-ele-* johdin voi toimia myös muuntajana, Kangasmaa-Minnin terminologian mukaan: *-ele-* johdin voi tuoda kantasanaan sekä alkuperäisen frekventatiivisen tai deminutiivisen merkityksen että refleksiivisen merkityksen, esimerkiksi:

<sup>4</sup> Yli-Vakkurin mukaan deminutiivisuus on “intimiteettikorrelaation ilmenemismuoto. Intimiteettikorrelaatio puolestaan kuvaa sitä emotionaalista ja sosiaalista etäisyyttä (intiimi - neutraali - virallinen), jonka puhuja aina ottaa puheenaiheeseen ja puhuteltavaan”. (Yli-Vakkuri, 1986, s. 26).

“Pojat oleskelivat rannassa ja *lämmittelivät* saunaa”; “Hiihtäjät *lämmittelivät* takan ääressä” (Rantalainen, 1984, s.113). Kuitenkin kannattaa huomata, että refleksiiviverbeissä *-ele*-johdin tuo myös deminutiivisen merkityksen. “Tätä osoittaa se, että refleksiivijohdos ei korvaudu kantasanaallaan ja itse-pronominin akkusatiiviobjektilla (vrt. *pukeutua* = *pukea itsensä*, *peseytyä* = *pestä itsensä*). *Lämmitellä* ei ole samaa kuin *lämmittää itsensä*, vaan parafraasissa on oltava partitiiviobjekti, jolloin kyse on tuloksettomasta toiminnasta. Tämän piirteen voi lukea *-ele*-johtimen tuomaksi” (Rantalainen, 1984, s.114).

Tavallisesti kielenkäyttö tuottaa pragmaattisia lisämerkityksiä, tästä syystä frekventatiivijohdot sisältävät vielä muita merkityksen vivahteita: sellaisia ovat mm. vähättelevyyden, leikillisyyden tai epäilyn sävyt. Kangasmaa-Minn lisää, että frekventatiiviverbi ilmentää “ystävällistä, hiukan huoletonna suhtautumista puhuteltavaan, *oleileminen* kuvastaa yhtäjaksoista tai katkonaista mutta ei kovin työteläistä elämää. *Lepäileminen* ja *levähtäminen* ovat molemmat hypokoristisia muotoja ja rajoittuvat samoin: *Lepäile/levähdä* tässä iltaan asti, mutta jälkimmäinen sisältää tilapäisyyden vivahteen, joka edullisesta puuttuu” (Kangasmaa-Minn, 1985, s.442).

Tutkimuksessaan *Suomen kieliopillisten muotojen toissijainen käyttö* Yli-Vakkuri olettaa, että kielen systeemin sääntöihin nähden puhujan käyttämät ilmaukset voivat olla odotuksenmukaisia tai odotusvastaisia; siinä mielessä joka kielellinen muoto sisältää affektiivisia, sosiolingvistisia, stilistisiä ja pragmaattisia lisämerkityksiä. Odotusvastaisessa funktiossa frekventatiivijohdosta voidaan käyttää viittaamassa semelfaktiiviseen aktiin, esimerkiksi: “Uuno Tupasela eli nimimerkki Tupa-Uuno *täytteli* tässä kahdeksankymmentä vuotta” (Yli-Vakkuri, 1986, s.59).

Morfologisesti, Wiikin mukaan, frekventatiivijohtimet lähtömuodoltaan ovat neljänlaisia: ensimmäinen tyyppi on suffiksi *-sk-n-t-l*, se liittyy yksitavuisiin vartaloihin, esim. *myyskennellä*; toinen on *-sk-l*, se liittyy ei-väljään vokaaliin päättyviin kantaverbeihin, esim. *etsiskellä*; kolmas on *-(ta)-l*, se liittyy pyöreään vokaaliin päättyviin kantaverbeihin, esim. *istuskella/istuilla*; neljäs on *-l*, se liittyy väljään vokaliin päättyviin kantaverbeihin, esim. *vastaila*.

Jos kantaverbissä on tavuja enemmän kuin kaksi ja jos kantaverbi päättyy ei-väljään vokaaliin, ei frekventatiivijohdosta yleensä voi

muodostaa. Mutta on mahdollista muodostaa frekventatiivijohdos kolmetavuisestakin vartalosta, jos se päättyy väljään vokaaliin (Wiik, 1975, s.160-162).

#### 4. ROMAANIN *KÄTTENPÄÄLLEPANIJAT* FREKVENTATIIVIVERBIT

Tässä tutkimuksessa olen analysoinut verbin muotoja ja pitänyt frekventatiivisina vain niitä verbejä, jotka NS:n mukaan ovat frekventatiivisia.

Romaani *Kättenpäällepanijat* sisältää laskelmieni mukaan 1107 frekventatiivi-esiintymää, ne edustavat noin 8% kaikista verbi-esiintymistä. Tämä on merkittävä tieto jos otetaan huomioon se, että sellaisia esiintymiä kuin *olla, saada, taitaa, täytyä, voida*-verbien muodot, joita niin usein käytetään puhe- ja kirjakielissä, on noin 2500 ja ne edustavat 18% romaanin kaikista verbeistä<sup>5</sup>. Niiden lukujen perusteella siis voidaan sanoa, että siinä teoksessa kirjailija käyttää runsaasti frekventatiiviverbejä.

Näistä frekventatiiviverbeistä muutamat esiintyvät monta kertaa, esimerkiksi *katsella* (69); *kysellä* (43); *odotella* (23); *pubella* (22); *kierrellä* (17); *autella, ajella, huudella, soitella* (12); *liikuskella, nostella* (11).

Sitä paitsi on 12 verbiä, joissa esiintyy frekventatiivijohdin, mutta joita ei ole NS:ssa eikä SMS:ssa:

*aurailia*: "Oskari *auraili* Likolammin jälle jonkinmoisen pälven [...]" (K. s.103);

*säntäillä*: "[...] hämähäkit *säntäilivät* järkyttyneinä katsomaan [...]" (K. s.109);

*pobautella*: "[...] *pobautteli* etäisyyksiin hujahtavat renkaat tavoittamaan tummia niemenkärkiä [...]" (K. s.112);

*tähdännellä*: "Kumpulaisen perusteellinen historiikki *tähdänteli* entisten isäntien avarakatseisuutta [...]" (K. s.123);

*tibkutella*: "Valtuuston tietoon hanketta *tibkuteltiin* valikoiden" (K. s.134);

<sup>5</sup> Laskelmieni mukaan *Kättenpäällepanijat* romaanissa on 13.532 verbi-esiintymää, joista 2539 on *olla, saada, taitaa, täytyä, voida*-verbien muotoa, 1107 on frekventatiiviverbiä.

*kurtistella*: “[...] lehtori Pukkila *kurtisteli* kulmiaan minkä osasi” (K. s.137);

*sekoilla*: “[...] jos herra päätoimittaja alkaa *sekoilla* kovin pahasti” (K. s.152);

*hapannella*: “-Ja sitäkö siinä *hapantelet*, ettei Anita olekaan heti patjan virassa ilman papin aamenta” (K. s.165);

*löysytellä*: “Elinkeino-Koistinen hääri kaulustaan *löysytellen* tarjoilijarouvien kannoilla [...]” (K. s.225);

*möyrähdellä*: “[...] isojen moottoripyörien pakoputket *möyrähtelivät*” (K. s.249);

*tuuraillla*: “Sä kun olet joutilas mies, niin *tuuraitlet* vähän toimistossa” (K. s.255);

*tanssabdella*: “Kotovainion ikunaruudut *tanssahtelivat* pitkin päivää ja myöhään yöhön” (K. s.274). Näille verbeille on helppo tunnistaa kantasana, joten on syytä kysyä: onko kirjailija itse keksinyt sellaisia frekventatiivisia muotoja vai ottanut hän niitä murreperinteestä. Siihen ei ole helppo vastata, kuitenkin voidaan huomata, että juuri kielensysteemi antaa puhujalle/kirjoittajalle aineksia uusien sanojen luomiseen. Sen lisäksi pitää muistaa, että sanasto muuttuu ja kehittyy; erityisesti deskriptiivinen ja onomatopoeettinen sanasto on häilyvää ja suhteellisen rikastuvaa siksi, että muutamat verbit tulevat tavallisiksi puhekielessä vaikka ne eivät esiinny sanakirjassa.

NS:n mukaan kaksi verbiä on frekventatiivisiä: *kompastella* ja *polveilla*, mutta ensimmäisestä ei sanota kantasana (luultavasti se johtuu verbistä *kompastua*); toinen on denominaalinen johdos: *polvi* > *polveilla*, tästä syystä sitä ei voisi pitää todellisena frekventatiivina.

Romaanissa olevien frekventatiiviverbien suuri osa on johtunut momentaani- ja kausatiiviverbeistä.

Frekventatiiviverbejä on yleensä enemmän murteissa ja “nämä johdokset [murteiden *-ele*-johdokset] ovat vaihtelevampia ja rikkaampia kuin yleiskielen *-ele*-johdokset. Tämän asian voi nähdä jo frekvensseistäkin. Se osoittaa, että kysymyksessä on todella produktiivi johdintyyppi, jonka resursseja kansanmurre käyttää luontevasti hyväkseen rikastuttamaan sanottavaansa” (Heverinen, 1979, s.70-71).

Myös arkikielessä voidaan huomata frekventatiivijohdoksien runsas käyttö; esimerkiksi sellaiset verbit kuin *katsella*, *kysellä*, *pubella*,

*soitella, odotella, kierrellä* nimittävät tavallisia, arkisia toimintoja ja antavat puheelle epävirallisen ja ystävällisen vivahduksen.

Tässä yhteydessä on mielenkiintoinen unkarilaisen tutkijan artikkeli, jossa pyritään selvittämään, miksi unkarin puhekielessä käytetään huomattavan runsaasti frekventatiiviverbejä: nykyelämän kokemus osoittaa, että omien toimintojen varmuus tulee joka päivä vaikeammaksi ja kieli sopeutuu sellaiseen tilanteeseen luoden ilmauksia, jotka kuvaavat psykologisia suhtautumisia (Kinga, 1985, s.5).

Romaanin kuvaavissa osissa momentaaniverbeistä johdetut frekventatiivijohdokset ovat tavallisia; niissä kaksi johdinainesta lisää tekstin ekspressiivisyyttä ja ne korostavat deskriptiivisiä ja onomatopoeettisia ominaisuuksia; esimerkiksi:

“Käki *kukahtele* ehkä jossain, haavoittuneet, itikat inisevät. Jalo ratsu *korskahtele*” (K. s.19):

“Puut paukkivat, ohut jää *vongahтели*, [...] Pikkulintujen kynnet *napsahtelivat* auki. [...] Vanhat *pysähtelivät* ja vetivät henkeä kurkku rahisten” (K. s.167);

“[...] massa velloi ja *hypähteli*, sivummalla *keikahdeltiin* kanervikkoon kaiutinkeoista vihreiden suojapeitteiden katveesta *räjähteli* paineiskuja kuin täryporasta, ilma *pyörteli* [...]” (K. s.250).

Ympäristön ja luonnon kuvauksessa siis frekventatiivijohtimet rikastuttavat kerrontaa deskriptiivisillä vivahduksilla ja luovat keveyden ja epämääräisyyden tunnelmaa.

Silloin kun frekventatiiviverbit viittaavat henkilöiden toimintoihin tai ajatuksiin ja psykologiseen tilanteeseen, ne yleensä antavat humoristisen sävyn, koska ne “ilmaisevat toistuvaa, hidasta tai keveähköä tekemistä ja ihmisen koomisuuden taju eli se, mikä saa meidät hymyilemään tietyille tyypeille, liittyy juuri *-ele*-johtimen kuvaamiin ominaisuuksiin: hidas, epävarma, huolimatonkin tai liioitellun keveästi asioihin suhtautuva” (Heverinen, 1979, s.86-87).

Esimerkiksi päähenkilön toimintoja usein luonnehditaan frekventatiiviverbien avulla:

“[Vaito] *mietiskeli*”; “Vaito [...] *mietiskeli* elämän kummallisuutta” (K. s.22, 29);

“Vaito *pudisteli* päätään ja *virnisteli* hämmentyneenä” (K. s.51);

“Illan Vaito *kierteli* kaupungilla ja *katseli* ihmisiä” (K. s.61);

“Vaito *vilkuili* ympärilleen [...] *Virnisteltiin*” (K. s.155);

“Vaito *tunnusteli* tytön lämpöä” (K. s.300).

Toisesta henkilöstä, Variksesta, sanotaan:

“Varis [...] *kierteli* tietymättömässä, [...] *istuskeli* sitten telkkaria *katselemassa* ja *poltteli* piippua, *lueskeli* vuotellaan [...] *hyräili keinachtelevaa* valssia [...] *liikuski* takahuoneessa” (K. s.71-72).

Tässä romaanissa näkyy, että frekventatiiviverbit usein menettävät oman alkuperäisen merkityksensä ja tulevat tyylilliseksi tunnusmerkiksi. Tämä stilistinen tunnusmerkki kuvastaa teoksen deminutiivista, hypokoristista ja epävirallista sävyä ja samaan aikaan luonnehtii henkilöiden näkökulmaa, heidän sisäistä maailmaansa ja olosuhteitansa.

Harvoihin annettuihin esimerkkeihin viitaten voisin olettaa, että Hämmäläisen romaanissa frekventatiiviverbien runsas käyttö johtuu kahdesta pääsikästä: siitä, että kirjailija käyttää omaperäistä kieltä, jonka rikkaus johtuu sekä kotipaikan murteesta että puhekielen aineksista; ja siitä, että kirjailija tekee tässä romaanissa tyylillisen tietoisien valinnan, jonka avulla hän haluaa korostaa nuoren miehen epävarmuutta ja viattomuutta sillä hetkellä, kun tämä astuu aikuisten elämään, ja antaa kertomukselle realistista sävyä nykyaikaisen arkielämän kuvauksessa.

#### LÄHDEKIRJALLISUUS

- HAKULINEN, AULI - KARLSSON, FRED  
1979 *Nykysuomen lauseoppia*, Jyväskylä.
- HEVERINEN, LAURI  
1979 *-ele-johittimiset verbit Väinö Linnan teoksessa Täällä Pohjantähden alla*, laudaturtyö, Helsingin Yliopisto.
- HÄMÄLÄINEN, SIMO  
1982 *Kättenpäällepanijat*, Espoo.
- KANGASMAA-MINN, EIVA  
1978 *Verbien sisäisestä aspektista*, “Sananjalka”, s. 17-28.  
1984 *Derivaatiokielioppia I: verbijohdokset*, “Sananjalka”, s. 43-63.  
1985 *Suomen verbi-ilmausten kvantiteetista ja kvaliteetista*, “Virittäjä”, s. 429-445.
- KINGA FABÓ  
1985 *A -gat képző és a gat szó új jelentéséről*, “Édes anyanyelvünk”, s. 5.
- LESKINEN, HEIKKI  
1981 *Suomen murteiden historia I*, “Jyväskylän yliopiston Suomen kielen ja viestinnän laitoksen julkaisuja”, s. 1-77.

- NS = *Nykysuomen Sanakirja*, I-II-III, toim. Matti Sadeniemi, Porvoo 1990.
- OJANEN, JUSSI - UOTILA, EEVA  
1977 *Suomen kielen frekventatiivi ja momentaanti-verbien derivaatio*, "Virittäjä", s. 245-264.
- RANTALAINEN, PIIRJO  
1984 *Nykysuomen verbikantaiset -ele-, -ile-, -skele-, -skentele- ja -ksi-johdokset*, Pro-gradu työ, Helsingin Yliopisto.
- SAUKKONEN, PAULI  
1970 *Nykysuomen johdo-oppia I*, "Virittäjä", s. 197-202.  
1984 *Mistä tyyli syntyy*, Juva.
- SMS = *Suomen Murteiden Sankirja*, I-II, Helsinki 1985.
- WIIK, KALEVI  
1975 *Suomen frekventatiivi ja kontinuatiivi verbit*, "Virittäjä", s. 153-166.
- YLI-VAKKURI, VALMA  
1986 *Suomen kieltopillisten muotojen toisstjainen käyttö*, Turku.

IVÁN HORVÁTH

STRATIFICAZIONI STORICHE NEL REPERTORIO METRICO  
UNGHERESE DEL XVI SECOLO

Ci sono rimaste circa mille e cinquecento poesie scritte in ungherese del periodo anteriore al 1600. Tranne qualche rara e preziosa eccezione, tutte queste composizioni ci sono note da fonti del XVI secolo. Il XVI secolo, quindi, non soltanto è il periodo della nascita della poesia rinascimentale ungherese, ma allo stesso tempo è anche il primo periodo del quale conosciamo la produzione poetica e in quantità di esempi soddisfacente. Per gli studiosi della storia della poesia ungherese questo secolo rappresenta quindi insieme il Rinascimento, il Medioevo e le Origini. Quanti strati storici vi si mescolano?

LA LEGGE DI UNIFORMITÀ<sup>1</sup>.

(Numero di sillabe)

Per un primo, generalizzato approccio sarà utile far ricorso a qualche grande semplificazione. Prepariamo un repertorio metrico delle sole forme del verso, senza tener conto delle rime, e che segua il crescere del numero delle sillabe di ogni verso: per cui ad esempio

	12, 12, 12
comparirà prima di	12, 12, 13
ma dopo	12, 12, 6.

---

<sup>1</sup> [L'A. usa regolarmente l'espressione in tutto il testo allo scopo di mettere in evidenza la continuità di strutture *izo-* (*izometrikus*, *izostrófikus*, *izorímes*, ecc.); poiché però egli stesso indica la sinonimia di questa espressione con *egyféleség szabálya*, abbiamo tradotto *izo-szabály*, qui e in seguito, con "legge di uniformità". N.d.T.]

Mettiamo in evidenza anche quante volte ricorre la singola struttura metrica. Tralascieremo per principio le forme rare che compaiono una o due volte. E rinunciamo pure, per il momento, alla strofe balassiana e alle sue varianti, poiché queste compaiono soltanto dopo il 1588; ci sarà così dato considerarle come novità ben databili.

Vediamo dunque quali forme sono più frequenti. Tra le strofe con un settenario come primo verso la più frequente è 7-7-9, di cui abbiamo 7 occorrenze. La seconda più frequente è una struttura uniforme, cioè una quartina isometrica 4x7, con 5 occorrenze:

Struttura metrica	Occorrenza
7 6 7 4 6	1
7 6 7 6 7 7 6	2
7 6 7 6 7 7 6 7 7 6	6
7 7 6 6 7	1
7 7 7 7	5
7 7 7 7 5	3
7 7 7 7 6	1
7 7 7 7 7 7 7	1
7 7 7 7 8 8 17 17 8 8	1
7 7 7 7 8 9	2
7 7 7 7 11	1
7 7 7 7 14	2
7 7 7 7 15	2
7 7 7 7 16	2
7 7 7 7 17	1
7 7 8 7 4	1
7 7 9	7
7 8 9 8	1
7 9 5 9 7 8 5	1
7 9 11 12 5	1
7 9 11 13 5	1
7 9 11 14 5	1
7 10 10 10	1

Tra questo tipo di strofe la più frequente è dunque una forma eterometrica, mentre una isometrica è soltanto seconda. Vedremo poi come questo fatto rappresenti una *eccezione* e non la regola.

Tra le strofe con il primo verso ottonario è già l'uniforme struttura 4x8 ad essere la più frequente (117 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
8 4 8 4	4
8 4 8 6	2
8 4 14	1
8 5 11 6 7	1
8 6 6	1
8 6 7 7 6	1
8 6 8 10	2
8 6 9 7 8 10	1
8 7 8 7 6 7 6 6 8	1
8 7 8 7 7 9	1
8 7 8 7 8 7	1
8 7 9 5 11 8	1
8 8	8
8 8 5 5	1
8 8 6	1
8 8 7 8 8 7 8 8 8 8 8 7	1
8 8 8	2
8 8 8 6	3
8 8 8 8	117
8 8 8 8 5	1
8 8 8 8 8	4
8 8 8 8 8 4 3	1
8 8 8 8 8 6 8 6 8 6 8 6	1
8 8 8 8 8 7	1
8 8 8 8 8 8	3
8 8 8 8 8 8 8	3
8 8 8 8 8 8 8 4	1
8 8 8 8 8 8 8 8	1
8 8 8 8 8 9 7	1
8 8 8 8 9 8 8	1
8 8 8 9	2
8 8 8 9 8 9	1
8 8 8 10	1

8 8 8 11	3
8 8 8 12	1
8 8 9 7 8 7 7	1
8 8 9 8	1
8 8 9 9	1
8 8 15	1
8 9 7 5 7	1
8 9 7 8 8 5	1
8 9 8 8	2
8 9 8 9 8 9 8 9	1
8 9 9 9 6	1
8 9 9 15	1
8 10 6 10	1
8 10 9 7	1
8 10 16	1

Tra quelle con primo verso novenario la 4x9 è la più frequente (7 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
9 7 7 5 6	1
9 8 7	1
9 8 8	1
9 8 9 8	2
9 8 9 8 5 5	1
9 8 12 12 14	1
9 9	1
9 9 6 9 9 9 8	1
9 9 9 7 12 12	1
9 9 9 9	7
9 9 9 9 8 5 6 6 9	1
9 9 11 11 5	1
9 9 11 12 5	1
9 9 11 13 5	1
9 10 9 4	1
9 11 12	1
9 13 5 13 5	1

Tra le forme con decasillabo iniziale è di nuovo la monotona struttura 10-10-10-10 (4x10) la più frequente (43 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
10 7 8 7 8 8 8 5 7 7 8 7	1
10 7 15	1
10 9	1
10 9 8 8 6	1
10 9 9 10	1
10 9 11 11 6	1
10 10	4
10 10 6	1
10 10 6 8 7	1
10 10 6 8 8	1
10 10 8 7 4 5	1
10 10 8 10	1
10 10 9 9	2
10 10 9 9 4	1
10 10 10 4	1
10 10 10 10	43
10 10 10 10 6 6 10	1
10 10 10 10 10 10	1
10 10 10 10 11	1
10 10 10 11	5
10 10 10 14	3
10 10 11	3
10 10 12	2
10 11	1
10 11 10 11	8
10 12 12	1
10 12 14	1
10 16 16	1
10 16 16 16	2
10 16 16 16 10 16 16 16	1

Procediamo così senza riscontrare alcun cambiamento: nel XVI secolo sono sempre le forme isometriche e sempre le quartine le

strutture più frequenti. Fra le forme con gli endecasillabi iniziali è sempre la 4x11 la più frequente (167 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
11	1
11 8 9 9	1
11 10 5 9	1
11 10 10 10	1
11 10 11 10 10 10	1
11 10 13	1
11 11	8
11 11 7 8 13	1
11 11 9 10	2
11 11 10 11	1
11 11 11	16
11 11 11 5	32
11 11 11 6	9
11 11 11 11	167
11 11 11 11 11 11 10 10 9 9 11 11	1
11 11 11 13	3
11 11 12	1
11 11 12 12 12	1
11 11 14	1
11 12 12	3
11 12 12 12	1
11 12 13	7
11 12 14	1
11 13 12	2
11 13 12 11	1
11 13 13	2
11 13 14	1
11 14	4
11 14 12	1
11 14 14 12	1
11 16 14	1

Tra le forme con dodecasillabo iniziale la più frequente è la 4x12 (108 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
12 12 19 19	1
12 7 11	1
12 7 12 7	2
12 11 11 5 11 7 5	1
12 11 12 7 12 7	1
12 11 12 13 12 13	1
12 11 13	2
12 12	3
12 12 6 7 7 6	1
12 12 6 12	9
12 12 8 8	1
12 12 10	1
12 12 11	3
12 12 12	48
12 12 12 6	4
12 12 12 8	1
12 12 12 12	108
12 12 12 12 13	2
12 12 12 13	20
12 12 13	12
12 12 14	1
12 12 15 15 7 11	1
12 12 17	1
12 13	1
12 13 11	1
12 13 12	1
12 13 12 13	3
12 13 12 15	5
12 13 13	5
12 13 13 13	2
12 13 14	3
12 13 15	2
12 14 12	3
12 14 13	3
12 14 14	2
12 14 15	1

12 15 13	1
12 15 14	1
12 16 12	1
12 16 15	1
12 17 12 7	1

Lo stesso vale per quelle forme che hanno come primo verso un tredecasillabo, 4x13 con 17 occorrenze:

Struttura metrica	Occorrenza
13 7 9 14	1
13 9 12 8	1
13 10 12	1
13 10 13	1
13 10 15 13	1
13 11 12	2
13 11 13	3
13 12 9	1
13 12 12	6
13 12 12 12	2
13 12 12 12 11 14 13 12 16 14 11 1 21	1
13 12 13	3
13 12 14	3
13 12 14 14 12 14 13 13 15 13	1
13 12 15	3
13 12 16	3
13 13	4
13 13 6 6 7	6
13 13 7 7 6 7 7 7	1
13 13 12	3
13 13 12 7	3
13 13 13	11
13 13 13 12	1
13 13 13 13	17
13 13 14	2
13 13 14 6	1
13 13 19	12

13 14 7 7 6 14	3
13 14 12	2
13 14 13	1
13 14 14	3
13 14 15	1
13 14 16	1
13 15 12	2
13 15 14	1
13 15 15	2
13 15 16	1
13 17 12 13	1

Riscontriamo ora qualche piccolo cambiamento. Infatti, pur restando le strofe isometriche le più frequenti, con l'aumentare del numero delle sillabe d'ogni verso saranno le terzine e non più le quartine ad essere le più frequenti. Tra le strofe che iniziano con un verso di 14 sillabe la struttura più frequente (16 volte) è la terzina isometrica:

Struttura metrica	Occorrenza
14 10 13	1
14 11 8	1
14 11 12	1
14 12 7	1
14 12 7 7 6 6 8	1
14 12 11	1
14 12 12	4
14 12 13	2
14 12 15	2
14 13 12	2
14 13 13	2
14 13 14	4
14 14	4
14 14 12	2
14 14 13	2
14 14 14	16
14 14 14 7 14 7	2

14 14 14 14	7
14 14 15	1
14 14 16	2
14 14 21 21	1
14 15 15 8	2
14 15 16	1
14 15 17	1
14 16 9	1
14 19 19 19	1

Fra le strofe aperte da un verso di 15 sillabe la formula più frequente è sempre 3x15 (7 volte):

Struttura metrica	Occorrenza
15 7 15 11	1
15 10 13	1
15 11 14	1
15 12 12	1
15 12 13	3
15 13 15	1
15 13 16	1
15 13 16 13	1
15 13 17	1
15 14	1
15 14 13 13 14 13 12 11 11 16 14 11	1
15 14 14	1
15 14 15	2
15 15	1
15 15 8 8	1
15 15 12	1
15 15 13 15	1
15 15 15	7
15 15 15 15	3
15 16 16	1

Tra le strofe con un verso iniziale di 16 sillabe la formula 3x16 è la più frequente (38 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
16	1
16 16	1
16 11	5
16 12 14	1
16 14	1
16 14 12	2
16 15	2
16 15 13	1
16 15 15	1
16 16	12
16 16 8	1
16 16 15 16	1
16 16 16	38

L'ultima forma metrica del repertorio con rilevante numero di occorrenze è la terzina di versi di 19 sillabe (16 occorrenze):

Struttura metrica	Occorrenza
19 19	2
19 19 19	16
19 19 19 19	10

Occupiamoci ora non già delle forme strofiche più frequenti, ma di quelle mediamente frequenti. Anche tra queste ritroviamo in testa forme isometriche. Naturalmente vi sono strutture eterometriche non impopolari, e tra queste primeggia la cosiddetta saffica 11-11-11-5 (32 occorrenze), con la sua variante 11-11-11-6 (9 occorrenze). Nemmeno tale frequenza, però, raggiunge in ogni caso quella già vista della quartina e della terzina isometrica di endecasillabi (4x11 con 167 occorrenze; 3x11 con 16 occorrenze; e pure la forma 11x2 con 8 casi registrati).

Prima di formulare l'evidente legge diamo però un'occhiata all'eccezione più famosa del secolo e cioè alla strofe balassiana, che compie giusto adesso i suoi quattrocento anni di età:

Struttura metrica	Occorrenza
6	1
6 5 7 6 5 7 6 6 9 6 6 9	1
6 6	1
6 6 4 6 6 4	1
6 6 6 6 4 4 7	1
6 6 6 6 4 4 7 4 4 7 7	1
6 6 6 6 4 4 7 7	1
6 6 6 6 6 6 6	1
6 6 7	1
6 6 7 6 6 7	1
6 6 7 6 6 7 6 6 7	63
6 6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7	1
6 7 6 6 6 6	1
6 7 6 7 6 6 7	1
6 7 7 9 7 6	1
6 7 7 9 7 8	1
6 8 11 9	1
6 9 7 6 7 6	1
6 9 13 8	1

Salta subito all'occhio la terzina  $3x(6-6-7)$  con le sue 63 occorrenze, di fronte all'unica della quartina o del distico: questa forma eterometrica dunque mostra - sebbene assai tardi nel secolo - una frequenza che ricorda piuttosto quella delle forme isometriche. E in un certo senso essa è pure isometrica. La sua struttura di base, infatti, forse non è l'eterometrica  $6-6-7-6-6-7-6-6-7$ , ma un'isometrica terzina di versi di 19 sillabe. L'isometricità della strofe balassiana risulta dalla uniformità dei grandi periodi.

Possiamo allora formulare la legge: sono isometriche quelle strofe che hanno ogni verso formato dallo stesso numero di sillabe; sono eterometriche quelle strofe che hanno almeno un verso il cui numero di sillabe si differenzia dagli altri. Con riferimento alla strofe balassiana considereremo quasi-isometriche quelle forme strofiche eterometriche le quali sono formate da un numero intero di versi eterometrici, i quali però in forza della loro uniformità risultano isometrici. Si dimostra dunque per induzione che -

sia breve, medio o lungo il verso di partenza - ogni forma strofica di una certa rilevanza nel XVI secolo è isometrica o almeno quasi-isometrica. Questa legge, che ha una sola eccezione, la chiameremo "legge di uniformità".

(Rime)

Questa "legge di uniformità" è valida anche per le rime? Decisamente sì! Le monotone strutture monorime ci offrono un grafico piuttosto regolare:

Struttura metrica	Occorrenza
aa	50
aaa	338
aaaa	551
aaaaa	20
aaaaaa	15
aaaaaaa	7
aaaaaaaa	2
aaaaaaaaa	1
aaaaaaaaaaa	1

Abbiamo 50 occorrenze di distici, 338 di terzine, 551 - ed è questo il numero più alto - di quartine, 20 occorrenze di pentastici, 15 di sestine, 7 occorrenze di strofe di 7 versi, 2 di strofe di 8, ed una sola occorrenza rispettivamente per strofe di 9 e 12 versi. Siamo con ciò già a metà dell'intero nostro materiale. Il resto è formato da versi non rimati, da versi eterorimici, oppure - ma non ne teniamo qui conto - da versi senza una forma ben fissata:

Struttura metrica	Occorrenza
aaaaaabbbbbccccddd	1
aaaabb	1
aaaabba	1
aaaabbb	2
aaaabbbb	2
aaaax	6
aaaaxx	1
aaabb	1

aaabbbb	1
aaabbbbcccc	1
aaabbcccc	1
aaabbcddc	1
aaabcccdbdb	1
aaaccbdbb	1
aaax	10
aaaxaaax	1
aabb	22
aabba	6
aabbaa	1
aabbaaa	1
aabbcc	1
aabbccc	2
aabbccdd	1
aabbccddaa	1
aabbccddd	1
aabbccddeeffe	1
aabccb	5
aabccbhb	1
aabccbhbxb	1
aabccbddb	62
aabccbddbeeb	2
aabccbdeb	1
aax	7
aaxaaaaaaaa	1
aaxhb	1
aaxxxxxx	1
abaab	1
ababcccccc	1
ababcccx	1
abxbxb	1
xaa	3
xaxa	9
xaxaa	1
xx	15
xxaa	2

xxaabba	1
xxx	15
xxxaa	1
xxxx	77
xxxxx	13
xxxxxx	13
xxxxxxx	3
xxxxxxxx	2
xxxxxxxxx	6
xxxxxxxxxxx	2

La strofe balassiana presenta di nuovo una struttura eterorimica che mostra una frequenza tipica delle forme monorime: dello schema *aabccb* conosciamo 4 esempi (e, facciamo attenzione, uno di essi è forse quel *Dícsérjed az Úristent, Krisztus serege*, antecedente a Balassi, composizione anonima che finora nessuno ha ricordato). La sua variante di base, la forma *aabccbddb*, occorre 62 volte; quella *aabccbddbeeb* 2 volte. Una sola volta occorre invece la forma *aaabcccbbdb*.

Con l'eccezione di quest'ultima forma, e sulla base delle stesse argomentazioni, quanto detto per la struttura quasi-isometrica della strofe balassiana vale anche nel caso delle rime: siamo cioè di fronte a una struttura quasi-monorima. I versi lunghi, oltre allo stesso numero di sillabe interne, posseggono le stesse rime.

La "legge di uniformità" è dunque valida anche per il repertorio rimico. È valida poi ad un livello ancora più alto: quello della strofe. L'85% del nostro materiale è monometro<sup>2</sup>: è costituito da strofe metricamente identiche e invariabili. Il restante 15%, del

<sup>2</sup> [Abbiamo tradotto l'ungherese *izostrófikus*, con "monometro" o "monometrico" (opposto a "polimetro-polimetrico") e non con "monostrofico" che in italiano ha una precisa e diversa valenza. Con questo termine abbiamo creduto di restituire in italiano ciò che l'A. intende: un tipo di componimento poetico, cioè, nel quale non esiste composizione strofica articolata (ad es. più strofe di endecasillabi e settenari alternati con rime incatenate), ove ricorre sempre lo stesso identico metro (ad es. una serie di quartine di endecasillabi monorimi), contrapposto a forme più elaborate, seppure monostrofiche, quali il sonetto, acquisite relativamente tardi nella tradizione ungherese. N.d.T.].

resto, non è polimetrico. L'alternarsi di strofe si riduce a una dozzina di casi osservabili nel nostro materiale.

Va osservato poi che non è veritiera l'opinione che vorrebbe la "legge di uniformità" applicabile soltanto alle opere storiografiche, descrittive e didattiche e non alla lirica. Non vi sono elementi significativi distintivi del genere.

La "legge di uniformità" dunque è la caratteristica più appariscente della poesia ungherese del Cinquecento. Ma come possiamo spiegarla? Qual è la sua origine?

#### LA TEORIA DEL PARALLELISMO UGROFINNICO

In effetti appare facile far derivare dal sistema ugrofinnico del *parallelismus membrorum* questa estrema propensione all'uniformità della poesia antica ungherese. Il primo studio razionale sui parallelismi sintattici nella poesia ebraica fu quello del biblista Robert Lowth; dopo di lui in molte altre lingue si sono osservati fenomeni simili. Nel suo ampio lavoro del 1966 Roman Jakobson arrivava a convincere il lettore che il mezzo basilare della poetica di ogni lingua è il parallelismo. È poco noto, al di fuori dell'Ungheria, che un non piccolo contributo alla formulazione di questa teoria generale è stato dato dalle ricerche sulle lingue ugrofinniche.

Ma come otteniamo un sistema metrico dall'ugrofinnico *parallelismus membrorum*? Un parallelismo fonico da uno sintattico? La questione è solo apparentemente semplice.

László Gáldi (1960, 160) è sempre stato un seguace di ciò che egli chiamava "parallelismo ritmizzante", ma invece di teorizzare il concetto si è accontentato di far riferimento ad una vecchia idea di Ágost Greguss. Cito le criptiche parole del Greguss (1872, I, 365): "I primissimi versi, in ogni poesia, sono certamente frasi parallele che attraverso la duplicazione di un pensiero vengono a far ondeggiare due volte tutti i suoni pronunciati: nasce così il principio del ritmo nella poesia". Gáldi cita anche il parere, opposto a quello di Greguss, di László Négyesy (1884, 92): "dal discorso ordinario [...] attraverso un duplice ondeggiamento delle frasi non nasce alcun ritmo. Dal discorso in sé non deriva un tale regolare ondeggiamento". A sostegno della tesi dell'"ondeggiamento" è utile affiancare alla ripetizione e al parallelismo delle frasi - che rimane

uno dei mezzi poetici più noti dei cantori analfabeti - anche l'altra tecnica della permutazione e del rimaneggiamento dell'ordine delle parole. Così non solo avremo qualche risultato pratico, non solo raggiungeremo artificialmente quel modello dell'ordine delle parole nella poesia delle origini, ma avremo pure un modello poetico di nuova concezione: possiamo univocamente adattare gli scambi sintattici al materiale fonico. Senza spingermi ancora in una descrizione della metrica trasformazionale, sottolineo che a mio parere questo tipo di metrica permette di compiere soddisfacenti connessioni teoriche tra la sintassi e la metrica. Dal nostro punto di vista ciò significa che in linea di principio non vi sono ostacoli perché si possa collegare il parallelismo ugrofinnico alla "legge di uniformità" della poesia ungherese del XVI secolo. Teoricamente si può attivare questo contatto, ma temo che la cosa non sia altrettanto valida sul piano storico.

A partire dalla pubblicazione del noto libro di Robert Austerlitz (1958), la metrica vogula e ostiaca è entrata a far parte dei sistemi metrici meglio e più articolatamente studiati. Indubbiamente la versificazione dei due popoli ugrici dell'Ob si fonda, sia sintatticamente che semanticamente, sul parallelismo, ma indipendentemente da ciò non possiamo parlare di parallelismo fonetico, né di sillabismo isometrico. Non condividiamo la critica mossa dal Gáldi ad Austerlitz con la quale egli tentava di dimostrare un'evidente tendenza al computo sillabico (alla diversificazione, dunque) nella poesia vogula. A chiunque analizzi i canti voguli appare subito evidente come nei lunghi versi paralleli soltanto un unico elemento sia generalmente variabile. Leggendo l'esempio di Gáldi (1960, 163 *passim*, 310), si ha l'impressione che egli non abbia voluto tener conto che quei versi da lui presentati come sillabicamente computati siano in effetti identici l'uno con l'altro, e non solo nel numero delle sillabe, ma sotto ogni aspetto. Il numero delle sillabe degli elementi invariabili - assieme a qualche altra proprietà - è sempre lo stesso. E del resto il numero delle sillabe dell'unico elemento variabile è invece ininfluenza.

La metrica comparativa ugrica non riesce, dunque, a convincerci del fatto che dalla poetica del "parallelismo" discenda l'isometria nel computo sillabico all'interno della versificazione ungherese antica

e che essa si sia formata già in epoca ugrica; nemmeno ci convince del fatto che esistesse una computazione sillabica.

Raramente gli studiosi di metrica ungherese - non considerando le scoraggianti parole del Gáldi - hanno indicato un'origine ugrica del sillabismo ungherese. Fin dal secolo scorso esso è stato solitamente posto in relazione con il ramo finnico. All'inizio si cercò la relazione tra il cosiddetto ottonario ungherese delle origini (ma potremmo chiamarlo l'ottonario<sup>3</sup> del *Dies irae*) e lo schema metrico del *Kalevala*, ma risultò poi che neppure l'ottonario del *Kalevala* era d'origine finnougrica, bensì baltica (lettone). Il Gáldi, sebbene segnali onestamente questa circostanza, non abbandona del tutto la tesi della parentela (1960, 308): "soltanto uno degli elementi dell'ottonario finnico, la divisione simmetrica delle due dipodie, si può porre in corrispondenza storica con l'ottonario ungherese". (Aggiungo qui, sulla divisione delle due dipodie e sulla sua origine, che nel nostro materiale del XV e XVI secolo il dimetro giambico ambrosiano 5+3 è più frequente di quello con la cesura centrale 4+4).

Gáldi poi, alla fine del suo saggio (322), dedica ancora qualche prudente parola all'ottonario: "crediamo che l'odierno ottonario di ogni popolo ugrofinnico, e così pure quello del *Kalevala*, abbia avuto un suo autonomo sviluppo interno; più in generale è lecito comparare fra loro, se vogliamo, i 'precedenti etimologici' della maggior parte delle odierne forme metriche qualitative". La questione si inverte subito di 180 gradi con la seguente affermazione: "È dunque possibile - come pure hanno affermato i nostri etnomusicologi - che dai popoli permiani e dalla grande fornace delle mescolanze di popoli finnougrici e turchi abbiamo ereditato anche versi metricamente qualitativi, tra cui il senario, il settenario e l'ottonario." Con questa affermazione Gáldi ha consegnato il testimone ad un altro indirizzo - chiamiamolo musicologico - della teoria dell'origine ugrofinnica della computazione sillabica ungherese, più semplicemente a Lajos Vargyas.

<sup>3</sup> [L'A. usa l'ungh. *nyolcas* anche quando si riferisce alla metrica latina medievale. Usiamo il termine "ottonario" per indicare il numero delle sillabe di un verso, e non la tipologia contemplata nella metrica italiana. N.d.T.]

Vargyas ha esposto nuovamente le sue opinioni nel più recente manuale di storia della musica (*Magyarország Zenetörténete*, vol. I). Egli apporta ancora come testimonianza la parentela tra alcune canzoni sillabiche ungheresi e alcune canzoni sillabiche ceremisse. In uno dei confronti egli rileva fra le varie somiglianze "il ritmo chiuso come caratteristica insita nel settenario"<sup>4</sup> (ivi, p. 45). Vargyas pensa qui al 4+3, al cosiddetto "settenario dei vaganti", cioè alla struttura di *Amor vincit omnia*. In un'altra comparazione tataro-magiara Vargyas scrive che "non c'è alcun dubbio sulla corrispondenza" (ivi, p. 38). Affermazioni del genere fanno naturalmente sempre dubitare. E il dubbio viene ulteriormente rafforzato dal ruolo di eroi della cultura che il compendio di Vargyas assegna agli antichi magiari. La tecnica dei cosiddetti "canti a doppia cadenza" - Vargyas lo sa per certo! - gli ugrici dell'Ob l'hanno ereditata dagli ungheresi (ivi, p. 54). Alla stessa maniera, solo gli ungheresi hanno coltivato lo stile della *nenia* e "i ceremissi" - egli scrive - "lo hanno assunto" dagli ungheresi (ivi, p. 55). Anche gli abitanti della Magna Hungaria, per finire, furono eroi della cultura: furono loro, infatti, a trasmettere ai ceremissi e ad una parte dei ciuvasci lo stile della melodia pentatonica con la ripetizione trasportata alla quinta inferiore (*ibidem*)<sup>5</sup>. Tanta certezza rende altrettanto insicuro il lettore del manuale.

Oggi sappiamo che nei diversi sistemi musicali il pentatonismo e il trasporto alla quinta sono assai più diffusi di quanto pensasse Kodály quando comparò i motivi ungheresi con quelli ceremissi. Ora che la ricerca si è estesa a tutta la regione del Volga, si raccolgono ovunque gran quantità di fenomeni paralleli non solo con le fonti ceremisse, ma con tutte quelle turche, ciuvasce, tataro, ecc. Non abbiamo però ancora in musicologia strumenti distintivi così raffinati come quelli della linguistica, con i quali poter distin-

<sup>4</sup> [Abbiamo tradotto con settenario l'ungh. *hetes*, ma il termine va riferito al numero delle sillabe che compongono un verso e non alla posizione dell'accento principale, come intende la metrica italiana. N.d.T.]

<sup>5</sup> [Si tratta dell'ungh. *kvintváltás*, che indica il fenomeno - tipico nella musica popolare ungherese - per cui una melodia, nella sua seconda parte, viene ripetuta trasposta alla quinta inferiore; va ricordato che nel sistema pentatonico la quinta non ha carattere di dominante. N.d.T.]

guere sistematicamente esiti autonomi (cfr. *kumpua* e *habzik*; *poika* e *fiü*) da coincidenze di origine arcaica (ad es. *akademia* e *akadémia*) o anche casuali. Operando sulla base di scale pentatoniche, tetratoniche e sul trasporto alla quinta, che sono caratteristiche di non poche esperienze musicali popolari, credo che avremo una gran probabilità di dati casuali e certamente le coincidenze irrelate non diminuirebbero, anche quando la quantità del materiale raccolto dovesse superare una certa soglia critica. Resto dunque abbastanza diffidente nei confronti di questo metodo.

La metrica ungherese è giunta al sillabismo quando già era ampiamente entrata nella sua fase letteraria. I primi monumenti latineggianti - *Siralom* (Pianto), *László-ének* (Inno a san Ladislao) - non sono sillabici. Soltanto dopo il dotto e complesso *Sabácviadala* (La conquista di Szabács) e la fortemente latineggiante *Katalin-legenda* (Leggenda di santa Caterina), cioè solo verso l'ultimo quarto del XVI secolo il sistema del sillabismo prenderà il sopravvento nella poesia ungherese. Non abbiamo alcun elemento per sostenere che in età árpádiana esistesse una coscienza della metrica sillabica. Dobbiamo dunque accogliere con la massima circospezione i parallelismi ciuvasci, tatarsi, ceremissi, ecc. basati sul sillabismo e risalenti al periodo antecedente l'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano.

Soprattutto per quel che riguarda le affinità con il ceremisso bisogna essere particolarmente cauti, innanzitutto perché gli avi ungheresi furono in contatto con quel popolo non nell'epoca della convivenza turca, bensì nel periodo ugrofinnico. Poiché non soltanto i monumenti linguistici ungheresi più antichi non sono a computo sillabico, ma non lo sono neppure quelli voguli e ostiachi - quindi, per essere più chiari, non lo è tutto il ramo ugrico -, tutti i paralleli fondati sulla poesia sillabica tra ceremissi e ungheresi, tra finnici e ungheresi, o anche quelli non menzionati dalla critica, ma in teoria possibili, fra mordvini e ungheresi, vanno semplicemente respinti come infondati.

Ma che dire di quella parte della poesia ungherese del XVI secolo che non conosce il sillabismo? Quanto è arcaico questo strato? Tantissimo, a prima vista. Non penso soprattutto a opere che, pur cantate, hanno forma libera e possono esser considerate

prosa: quest'ultime sono nate tutte dalla tradizione liturgica e in gran parte si tratta di traduzioni dal latino all'ungherese; è invece più proficuo rivolgere ora la nostra attenzione sulla poesia ritmica non cantata (per la distinzione del termine v. László Szabédi, 1956, 125-141). Di queste forme esistono varianti sillabiche - i calendari perpetui -, ma ve ne sono anche di sciolte, evidentemente più arcaizzanti: le formule magiche.

Le *bájoló imádságok* (preghiere-incantesimo)<sup>6</sup> di Bornemisza cominciano spesso con questa nota formula:

*Műlék regős nagy út,  
rajta megyen vala  
áldott Urunk Isten*<sup>7</sup>.

La stessa "strada" la ritroviamo all'inizio della variante di Dozmat del *regősének* (canto *regős*)<sup>8</sup>:

*Abol keletkezik egy ékes nagy út,  
Amellett keletkezik egy halastó állás*<sup>9</sup>;

soltanto che qui sulla strada arriva il cervo miracoloso. Nella ballata *Júlia szép leány* (Julia è una bella ragazza) invece un agnello:

*Egy szép gyalogösveny hát ott jődögel le,  
Azon ereszkedék fodor fejér bárány,  
A napot s a holdat szarva között hozván*<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> [Si tratta di formule di guarigione fatte in nome di Dio, ma in realtà del diavolo, a quanto sembra utilizzate nel '500 anche dai preti cattolici. Cfr. PÉTER BORNEMISZA, *Ördögi kísértetek* (Tentazioni diaboliche), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest 1955, p. 134. N.d.T.]

<sup>7</sup> ("Grande scorreva una strada incantata / Iddio nostro Signore vi passava").

<sup>8</sup> [Il *regős* (cantastorie o menestrello) apparteneva ad un vero e proprio ordine della corte reale precristiana; la reale esistenza o attività di questa figura, la sua presunta arcaicità, così come pure i suoi legami con le attività sciamaniche non sono storicamente definiti; i canti *regős*, nella tradizione contadina, erano legati alla celebrazione del Natale. N.d.T.]

<sup>9</sup> ("Dove una grande e adorna strada nasce / Colmo di pesci, accanto, un lago sorge").

<sup>10</sup> ("Ecco un bel sentiero, scende per di là / Vi passa un agnello bianco e riccioluto / Il sole e la luna porta fra le corna").

I tre tipi di testo - la preghiera-incantesimo, il canto *regös*, e il tipo ballata - sono evidentemente in connessione fra loro, ma lo sono in modo assai complesso. András Martinkó (1983, 21 e sgg.) vorrebbe scorgere nella ballata tracce della religione primitiva, un sacrificio di fanciulle; mentre il nuovo manuale di storia della musica - rifacendosi molto a Tibor Kardos -, individuerebbe nel canto *regös* un dramma religioso dell'XI secolo (!), la battaglia tra vecchia e nuova religione. Si è soliti, invece, mettere in relazione le preghiere-incantesimo, che sono quelle che più da vicino ci interessano, con la seconda formula magica di Merseburg (*Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, 84), in cui ritroviamo l'immagine espressa dal Bornemisza del "csont megyen csonthoz"<sup>11</sup>, ma dove non è altri che lo stesso Wotan a cavalcare nel bosco. In tal modo anche sugli scongiuri di Bornemisza si proietta un certo alone pagano, sebbene - come mi ha fatto rilevare il mio allievo László Jankovits - il topos delle *ossa che tornano all'ossa* si ritrovi anche in Ezechiele. Perché allora non stabilire anche un confronto sistematico - sulla strada tracciata da Ágnes Bolgár nel suo lavoro del 1934 - tra l'atmosfera indubbiamente cristiana delle preghiere-incantesimo e quella di altre *Sprüche* tedesche solo un poco più recenti di quelle di Merseburg? Eccone alcune:

*Quam Krist endi sancte Stephan zi ther burg zi Saloniun* "Christ und Sankt Stephan kamen in die Stadt Salonia (*Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, 86);

*Xpict unde Iohan giengon zuo der Jordan* "Christ und Johannes gingen an der Jordan" (ivi, 96);

ma anche altri casi simili (ivi, 94), incipit e ammonimenti finali (ivi, 98) sono proprio come nelle preghiere-incantesimo ungheresi.

I testi tedeschi sono dello stesso tipo di quelli ungheresi. Tanto simili che ci permettono di concludere non soltanto che questi testi ungheresi e tedeschi sono i testimoni della comune cultura universale dell'Europa cristiana, ma anche che non dobbiamo del

---

<sup>11</sup> ("le ossa ritornino alle ossa"). [Si tratta di un altro miracolo-incantesimo compiuto da Maria per mezzo del quale ella ricomponne il corpo dell'asino che doveva condurre suo figlio in paradiso; cfr. BORNEMISZA, *op. cit.*, p. 135. N.d.T.]

tutto escludere la possibilità che quelli ungheresi siano stati tradotti dal tedesco. La recente importante scoperta di József Jankovics, con la pubblicazione di preghiere-incantesimo e numerosi altri testi coevi, rafforza questa connessione. Alcuni di questi testi hanno fatto dire a Jankovics (1985, 57) che “essi sono senz’altro giunti sino a noi attraverso una mediazione germanica”.

La forma del verso non depone a sfavore di questa teoria. Soprattutto grazie alle ricerche di storia della metrica e agli esami statistici condotti con mezzi informatici dal gruppo diretto da István Vadai, abbiamo osservato come il metro nazionale tipico nell’ungherese sia orientato verso unità più grandi, con un’accentuazione nella prima parte del verso e un rallentamento nella sua parte finale. Il numero di sillabe al suo interno, infine, proprio nel XVI secolo, diviene sempre più determinato. Questo complicato sillabismo - sostenuto in parte dagli accenti e in parte ancora dal carattere quantitativo (non classico però) - è dunque un frutto relativamente tardivo. In precedenza, imperavano in modo assoluto i ritmi indeterminati dal punto di vista del numero delle sillabe, cioè il *tagoló vers* (verso ritmico) fruttuosamente studiato da Ignác Gábor (1908, 1925, s.d.), László Németh (s.d. [1940?]), Lajos Vargyas (1952, 1966) ed altri. Ignác Gábor riconobbe per primo il concetto di *tagoló vers*, ma alle sue teorie mescolò conclusioni troppo esagerate e affrettate. La meno fortunata di queste si rivelò essere senza dubbio la divulgazione del parallelismo fra il sistema dell’allitterazione antico-germanica e quello ungherese. È però vero che le *Zaubersprüche* di Merseburg ed anche quelle più tarde mostrano comunque una rilevante affinità con la ritmica delle preghiere-incantesimo ungheresi.

Se nel cervo miracoloso del canto *regös* possiamo vedere non solo il ricordo pagano dei *Mille e un giorno*, ma anche - più o meno a ragione - il simbolo cristiano della *Leggenda di Eustachio*, allora non vi sono ostacoli nel ritenere che le preghiere-incantesimo siano di pura origine cristiana. Più esattamente le possiamo ritenere ricordi che la cristianità ci ha dato e trasmesso e che - come racconta Bornemisza (134) - la moglie di Benedek Szerencse Tardoskeddi in parte forse le imparò davvero “da un prete che diceva messa”.

Riassumendo, come non si può far risalire il modello metrico del sillabismo alla tradizione precedente l’insediamento dei Magiari

nel bacino danubiano, ugualmente non è detto che il ritmo recitato e privo di sillabismo del XVI secolo sia una reliquia dell'epoca pagana. Il nuovo manuale di storia della musica, basandosi ancora una volta sulle teorie di Tibor Kardos, vuole dimostrarci ad ogni costo come i canti *regös* fossero una cerimonia pagana, e i musicologi sentono come una sconfitta il non aver risolto - almeno fino ad oggi - la cosiddetta questione del trasporto di quinta. Il salto di quinta alla fine del verso è del resto la caratteristica distintiva più vistosa della melodia dei canti *regös*, solo che è alla quinta superiore! Da incompetente non so far tacere un sospetto: se c'è una cosa che in nessun modo si integra nell'idioma musicale magiaro e che denuncia chiaramente trattarsi di un prestito dal repertorio musicale di altra nazione, è proprio questo fenomeno del trasporto alla quinta.

La storia della musica relativa al periodo precedente le testimonianze scritte si riduce, spesso, a poco più che un pio tentativo. Per questo mi sembra necessario apporre qui una nota in occasione della pubblicazione del nuovo manuale. L'oggetto e le possibilità della storia della lingua e della storia della musica differiscono di molto. Quando, poniamo con pronuncia molto rauca, parlo di *fefe*, i miei studenti non capiscono cosa voglio dire, poiché a causa della deformazione della voce si spezza un processo semantico. Per questo le nostre parole sono necessariamente conservative. Sono attaccatissime alla loro forma; le melodie no. Nel trasmetterle non dobbiamo preoccuparci dell'esigenza della trasmissione di un messaggio. Negli ultimi anni numerose pubblicazioni di musicologia, ma anche alcune riviste, ritengono che il loro compito più importante consista nel raccogliere ed elencare certe distorsioni - secondo loro assai significative - registrate nel corso dell'esecuzione di certi pezzi. Queste distorsioni sono nate dalla pratica concertistica degli ultimi duecento anni. Quanto è cambiata in questi duecento anni la canzone popolare non trascritta? E quanto nel corso degli ultimi duemila anni? La finnougistica musicale riesce ad essere al massimo la caricatura di quella linguistica.

Ciò non significa che gli ungheresi non avessero la loro musica o i loro testi anche prima dell'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano, e certo quel che poterono o seppero assumere al momento dell'accettazione del cristianesimo non dovette sempre e comun-

que contrastare con quello che possedevano già. Ciò che però presero dal cristianesimo lo assunsero in modo completo e definitivo. Ovviamente le antiche tradizioni continuano qua e là ad esistere nella storia della cultura cristiana degli ungheresi, ma la civiltà cristiana fece sue quelle tradizioni al punto che ormai son quasi del tutto irricognoscibili.

Com'è la canzone popolare ungherese? Spesso con ripetizione trasportata alla quinta. Un suo strato è pentatonico. Usa le antiche tonalità della Chiesa. È monodica. È vocale. Ha un carattere discendente monotono. Possiede ritmi spiccatamente accentuati sul primo elemento.

Com'era la musica liturgica alla fine del primo millennio? Talvolta con trasporto alla quinta. Talvolta direttamente pentatonica. Usava le antiche tonalità della Chiesa. Era monodica. Era vocale. Non conosceva invece i ritmi accentuati sulla prima sillaba e non era di carattere discendente e monotono. Queste due ultime caratteristiche le collegherei rispettivamente con il frequente uso ungherese dell'accentuazione sulla parte iniziale della frase e con il carattere discendente della frase ungherese.

Il trasporto alla quinta e il pentatonismo oggi non suonano più come concetti esotici e fisicamente non sono due fenomeni completamente indistinti. Con essi siamo agli albori della vita musicale in Europa. Se cominciamo da un suono qualsiasi il circolo delle quinte, i primi cinque suoni formeranno una scala pentatonica e, suonando la stessa melodia sulle corde adiacenti della ribeca, avremo il trasporto alla quinta.

Ma Kodály stesso, quando a suo tempo propose i parallelismi con il ceremisso, richiamò pure l'attenzione sull'influenza che il repertorio innodico medievale aveva avuto sulla canzone popolare ungherese. Da quella doppia proposta nacquero due scuole: quella di Lajos Vargyas e quella di Benjamin Rajeczky. Come in certa misura è giustificata la diffidenza riguardo le congetture prive di dati sull'epoca preistorica, sarebbe altrettanto errato rifiutare le conoscenze scaturite dalle ricerche etnomusicologiche fondate su solide basi. Al di là della scuola di Rajeczky possiamo riallacciarci alla tradizione del libriccino di János Horváth (1928), nel quale - almeno per quel che pertiene al materiale allora analizzato nel I

volume della *Régi Magyar Költők Tára* (Collezione di Poeti Antichi Ungheresi) - egli già minava l'opinione di un'origine metrica finnougrica dell'antica poesia ungherese.

#### LA TEORIA DEI CHIERICI

Non possediamo ancora, purtroppo, un repertorio metrico della poesia latina liturgica e paraliturgica. Anche sulla base di uno studio superficiale vediamo però come ci si imbatta in numerosi parallelismi con la "legge di uniformità". Nella seguente esposizione, per semplicità e omogeneità, mi servirò di esempi presi principalmente dal repertorio degli ottonari.

Vorrei porre l'attenzione su due fasi della storia medievale della poesia latina liturgica.

Per quanto concerne la prima, si tratta della lenta derivazione del ritmo sillabico-accentuativo dall'antica metrica quantitativa. I sistemi di versificazione dei popoli romanzi sarebbero nati in questa maniera. Nel recepire la poesia liturgica latina, nel Medioevo spesso non si avvertiva affatto l'origine quantitativa. Dal dimetro giambico ambrosiano (5+3) e dall'ottonario trocaico (4+4) si è formato l'ottonario ritmico con cesura mobile (5+3 o 4+4). L'errata posizione della cesura, tuttavia, non fu mai considerata un errore inammissibile. Lo stesso Ambrogio, inventore del verso, nel suo inno forse più famoso, *Ad galli cantum*<sup>12</sup>, usa in 23 dei 32 versi la cesura dopo il quinto piede. Tre versi sono indeterminati e sei, invece, si dividono nettamente in due dipodie. Non è il caso di meravigliarsi se il pubblico medioevale, non proprio sensibile alla quantità metrica, lo imitò mescolando i due tipi di ottonario. Nella poesia ungherese del XVI secolo la forma isometrica 4x8 ricorre 118 volte. La metà del materiale è traduzione di inni latini; talvolta con la forma 5+3, talora con la forma 4+4, ma in genere queste sono solo tendenze poiché le cesure si mescolano disordinatamente.

Una seconda importante fase della poesia latina liturgica, detta spesso impropriamente vittorina, corrisponde all'incirca al periodo fra XI e XII sec., quando in Occidente nascevano le grandi liriche in volgare. In quest'epoca nascono e si diffondono quelle forme

<sup>12</sup> [*Aeterne rerum conditor...* N.d.T.]

multiple eterometriche ed eterorimiche, estremamente artistiche, che perdono lentamente il loro carattere strofico ed il cui genere più noto è la sequenza nuova. È pur vero, tuttavia, che i poeti della Chiesa nel periodo vittorino, e anche dopo, continuano a coltivare le antiche forme monometriche, senza rime, quasi monorime o semplicemente monorime (un esempio d'ottonario è il *Dies irae*). L'esempio più convincente dell'imporsi della "legge di uniformità", nonostante la rivoluzione vittorina, è la vitalità dell'inno ambrosiano, cioè di un genere di origine tardoantica, ma costantemente popolare fino alla fine del Medioevo. (Un esempio di variante monorima: *Ein Jahrtausend...*, II, 225).

La mia impressione è che, restringendo la nostra attenzione all'esame delle forme sillabiche della poesia liturgica latina pre-vittorina (comprendendo nelle sillabiche anche le forme di origine quantitativa; ma non invece la sequenza vecchia del genere di Notkero Balbulu), la "legge di uniformità" si riveli alquanto valida. Come controprova mi sono servito del repertorio lirico costruito sul materiale di alcune tradizioni poetiche antiche medievali: la scuola occitanica, quella francese, quella tedesca e quella siciliana. Ecco una tabella comparativa:

	ungh.	lat.	occ.	franc.	ted.	sicil.
monoritmico	+	+	0	0	(0)	0
monorimo	+	0	(-)	(-)	(-)	-
monometrico	+	+	0	0	?	-

(Legenda: +: molto frequente; 0: mediamente frequente; -: assolutamente non caratteristico; fra parentesi: dato non completo).

Nella poesia occitanica (István Frank, 1966) vi è una discreta percentuale di strutture monoritmiche. Se prendiamo ad esempio il 4x8 tipico degli inni avremo un'occorrenza di 9 casi, pochi rispetto alla gran massa del materiale e rappresentanti per lo più esempi arcaici. Uno di essi è stato scritto dal primo trovatore, del quale conosciamo in tutto 11 poesie. A quest'epoca l'indipendenza della poesia dall'istituzione liturgica forse non era ancora riuscita a trovare espressione sul piano formale. Raramente ci imbattiamo in poesie monorime, ed anche esse appaiono nell'opera del primo trovatore. Ci sono molte strutture monometriche come nell'unghese.

rese, ma abbiamo già anche una buona percentuale di metri che cominciano a strutturarsi su unità che vanno al di là della singola strofe (ad es. le *coblas capcaudadas*). Ciò è assai raro sia nel latino previttorino che nell'ungherese.

Nella lirica francese anteriore al 1350 abbiamo la stessa situazione (Ulrich Molk-Friedrich Wolfzettel, 1973). Sempre dal campione di quartine di ottonari (4x8) abbiamo solo due strutture monoritmiche su 2500 poesie.

Per quanto riguarda la poesia tedesca non ho potuto approfondire interamente l'occorrenza della "legge di uniformità" in quanto il repertorio tedesco è pressoché inutilizzabile (A.H. Touber, 1975). La mia impressione è che anche qui vi sia una ricorrenza di strutture isometriche, ma una rarità di strofe monorime. Non posso dare un quadro del numero di strutture monometriche. Sulla base della monografia di István Frank (1952) sui trovatori e i *Minnesänger*, direi che le strutture formali tedesche assomiglino a quelle francesi; ma certo non possiamo sostituire in questo modo le informazioni che ci verrebbero dal repertorio.

Il repertorio siciliano (Roberto Antonelli, 1984) mostra un ulteriore allontanamento dal latino previttorino: non vi troviamo più forme monorime e anche il monometrismo si riduce di molto: il metro più frequente è il sonetto. Non esistono quartine monometriche di ottonari.

Abbiamo detto che l'elemento più significativo della lirica ungherese del Cinquecento è la "legge di uniformità". Può darsi che questa proprietà abbia le sue radici nella tradizione dell'epoca anteriore all'insediamento dei Magiari nel bacino danubiano, ma non avrebbe senso affermarlo sino a quando non avessimo una qualche speranza di poter confermare o rifiutare questa tesi. Al contrario un parallelo accettabile è quello offertoci dalla poesia liturgica latina del primo periodo. Se avessimo allargato la nostra analisi anche ai temi della poesia, oltre che alle forme di essa, certamente il paragone sarebbe apparso ancora più calzante. (Devo qui aggiungere una breve e quindi non circostanziabile annotazione: ogni metro sillabico ungherese del XVI secolo può essere paragonato singolarmente, come unità, con la poesia liturgica latina del Medioevo).

Ma come è possibile dunque che il repertorio formale della poesia ungherese del Cinquecento si avvicini più a quello della

poesia liturgica latina a cavallo tra X e XI secolo che non alle creazioni in lingua volgare dell'Occidente medioevale? A questa difficile domanda non so, naturalmente, rispondere. È comunque stimolante da questo punto di vista riprendere il concetto espresso da Ferenc Zemplényi (1987). Egli vede nella letteratura medievale in lingua ungherese piuttosto il carattere liturgico e dei vaganti, quello dei *clerici*<sup>13</sup> insomma, che non quello cortese o cavalleresco.

A questo punto vorrei riproporre un'altra e meno complessa questione.

Sappiamo che certe forme rinascimentali si sono formate senza problemi nella poesia ungherese del XVI secolo. Una di queste forme è l'antica poesia in volgare creata da Sylvester e dai suoi epigoni.

La famosa lettera di Kata Telegdi, col suo alternarsi di poesia e prosa, non va ovviamente paragonata con l'*Aucassin et Nicolette*, con la *Vita nuova*, con San Giovanni della Croce, con il *De gli eroici furori*; anzi, nonostante il carattere bucolico della lettera, neppure con l'*Arcadia* del Sannazaro. Intellettualmente la lettera è apparentata di più con il genere di emancipazione femminile di una Louise Labé, e forse ad essa la legano certe soluzioni individuali che non necessitano di convincenti paralleli attinti alla letteratura mondiale. Ad ogni modo anche questa è senza dubbio una forma rinascimentale.

La forma basilare della lirica rinascimentale resta comunque una forma chiusa. E questa forma necessita certo di simmetrie e asimmetrie, di molteplici rimandi nell'ordine interno, di gerarchizzazioni, ma è in ogni caso e prima di ogni altra cosa una forma che definisce per principio l'estensione dell'intera opera. Arany si lamentava sempre del fatto che la letteratura ungherese delle origini non avesse raggiunto mai un tale livello.

Né si poteva raggiungerlo. Fin quando c'è una "legge di uniformità" non può sussistere forma chiusa: ciò è facilmente osservabile. Qualche anno fa ebbi modo di illustrare l'eroica battaglia che Balassi ebbe a sostenere con la forma letteraria monometrica che

---

<sup>13</sup> [Cors.d.T.]

da lui stesso prende il nome; ed affermai che quando egli, alla fine di quel processo, limitava all'interno di una sola strofe l'estensione della poesia strofica balassiana, lo faceva "chiudendola" (in questo senso come fosse un sonetto), cioè trasformandola in una certa misura. Nelle sue tarde opere monostrofiche<sup>14</sup> si realizza una struttura chiusa di tipo retorico: una poesia equivale a una figura. Ma certo una strofe balassiana - anche quando è isolata - rimane inevitabilmente quasi-isometrica.

a a b

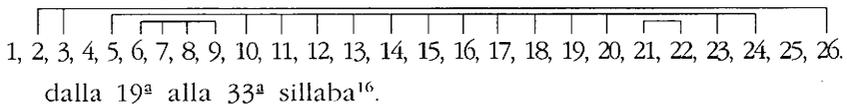
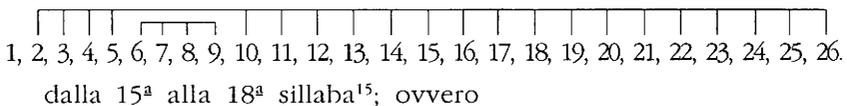
c c b

d d b

Tre pezzi dalla stessa forma.

Presento questa volta una struttura simile alla canzone: la traduzione di Bogáti Fazakas del salmo 136. Naturalmente anche questa è una canzone, nella misura in cui la strofe balassiana può dirsi sonetto. Sappiamo come la canzone, più estesa del sonetto, sia una struttura complessa e profondamente articolata, il cui carattere chiuso è creato da un sistema di ripetizioni. Senza spingermi in un'analisi particolareggiata del testo di Bogáti ne offro uno schema.

Ecco tutte le ripetizioni (letterali) nelle 26 strofe:



<sup>14</sup> [Si tratta qui naturalmente di composizioni monostrofiche nel senso corrente italiano del termine. N.d.T.]

<sup>15</sup> [Le sillabe dalla 15<sup>a</sup> alla 18<sup>a</sup> in ciascuno dei versi evidenziati e fra loro collegati vengono ripetute esattamente uguali. N.d.T.]

<sup>16</sup> [Le sillabe dalla 19<sup>a</sup> alla 33<sup>a</sup> in ciascuno dei versi evidenziati e fra loro collegati vengono ripetute esattamente uguali. N.d.T.]

Ho collegato quei versi nei quali si notano ripetizioni letterali. (Nell'originale non vi è traccia di simili complicate architetture). Ebbene anche questa poesia di Bogáti, pur con il suo splendido meccanismo di ripetizioni, si piega alla "legge di uniformità": è monometrica. Ma non vorremo considerare ugualmente valido il tentativo del poeta?

## BIBLIOGRAFIA

- Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, a cura di Heinz Mettke, Leipzig 1979.
- ANTONELLI, ROBERTO  
1984 *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo.
- AUSTERLITZ, ROBERT  
1958 *Ob-Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk Poetry*, Helsinki ("Folklore Fellows Communications", LXXI).
- BOLGÁR ÁGNES  
1934 *Magyar bájos imádságok a XVI-XVII. századból* (Preghiere-incantesimo ungheresi dei secc. XVI e XVII), Budapest.
- BORNEMISZA PÉTER  
1955 *Ördögi kísértetek* (Tentazioni diaboliche), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest.
- Ein Jabrtausend lateinischer Hymnendichtung*, I-II, a cura di Guido Maria Dreves e Clemens Blume, Leipzig 1909.
- FRANK ISTVÁN  
1952 *Trouvères et Minnesängers*, Saarbrücken.  
1966 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris.
- GÁBOR IGNÁC  
1908 *A magyar ősi ritmus* (Il ritmo ungherese antico), Budapest.  
1925 *A magyar ritmus problémája* (Il problema del ritmo ungherese), Budapest.  
s.d. *A magyar ritmika válaszútja* (Il bivio della ritmica ungherese), Budapest.
- GÁLDI LÁSZLÓ  
1960 *A finnugor népi verselés tipológiai áttekintése* (Le tipologie della versificazione popolare ugrofinnica), in "Irodalomtörténet", XLVIII, pp. 149-175, 302-323.
- GREGUSS ÁGOST  
1872 *Tanulmányok* (Saggi), I-II, Pest.
- HORVÁTH IVÁN  
1986 *De l'inversion à la métrique*, in "Cahiers de Poétique Comparée", XII, pp. 17-32.

- HORVÁTH JÁNOS  
1928 *A középkori magyar vers ritmusa* (Il ritmo nella poesia medievale ungherese), Berlin.
- JAKOBSON, ROMAN  
1966 *Grammatical Parallelism and Its Russian Facet*, in "Language", XLII, pp. 399-429.  
1972 *Hang - Jel - Vers* (Suono, segno, verso), a cura di Iván Fónagy e György Szépe, Budapest.
- JANKOVICS JÓZSEF  
1985 *XVI-XVII. századi ráolvasások Máriássy János lógyógyászati kéziratában* (Scongiuri dei secc. XVI e XVII nel manoscritto di ippatria di János Máriássy), in "Acta Historiae Litterarum Hungaricarum", XXI, pp. 55-61.
- LOWTH, ROBERT  
1753 *De sacra poësi Hebræorum*, Oxford.  
1779 *Isaiab*, London.  
*Magyarország zenetörténete* (Storia della musica in Ungheria), vol. I, a cura di Benjamin Rajeczky, Budapest 1988.
- MARTINKÓ ANDRÁS  
1983 *Értjük, vagy félreértjük a költő szavát?* (Intendiamo o fraintendiamo la parola del poeta?), Budapest.
- MÖLK, ULRICH - WOLFZETTEL, FRIEDRICH  
1972 *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München.
- NÉGYESY LÁSZLÓ  
1884 *Az ugor összehasonlító verstanról* (Sulla metrica comparata ugrica), in *Budenz-Album*, Budapest, pp. 84-95.
- NÉMETHI LÁSZLÓ  
s.d. [1940?] *Magyar ritmus* (Ritmo ungherese), Budapest.
- STEINITZ, WOLFGANG  
1934 *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volks-dichtung*, Helsinki ("Folklore Fellows Communications", 115).
- SZABÉDI LÁSZLÓ  
s.d. [1956?] *A magyar ritmus formái* (Le forme del ritmo ungherese), Bukarest.
- TOUBER, A.H.  
1975 *Deutsche Strophenformen des Mittelalters*, Stuttgart.
- VARGYAS LAJOS  
1952 *A magyar vers ritmusa* (Il ritmo del verso ungherese), Budapest.  
1966 *Magyar vers - magyar nyelv. Verstan tanulmány* (Verso ungherese - lingua ungherese. Uno studio sulla metrica). Budapest.

ZEMPLÉNYI FERENC

1987

*A középkori udvari kultúra funkcióváltozása a reneszánszban* (Il ruolo della cultura cortese medievale nel rinascimento), in *Magyar reneszánsz udvari kultúra* (La cultura delle corti nel rinascimento ungherese), a cura di Ágnes R.Várkonyi, Budapest, pp. 52-85.

(Traduzione dall'originale ungherese di Armando Nuzzo)



AMEDEO DI FRANCESCO

### UNA NOTA SUL PROLOGO DELL'AMARILLI UNGHERESE

Momento decisivo dell'esperienza poetica e drammaturgica del suo autore ed espressione d'una nuova sensibilità letteraria nell'Ungheria del secondo Cinquecento, la *Szép magyar komédia* (1588, Bella commedia ungherese) di Bálint Balassi (1554-1594), cioè la riscrittura ungherese dell'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti, è stata ampiamente studiata ed analizzata<sup>1</sup>. Ciò nonostante, essa mostra di saperci cogliere ancora di sorpresa, anche se, a dire il vero, si è sempre avuta piena consapevolezza della complessità del suo problema interpretativo<sup>2</sup>. In particolare, mi pare di poter dire che una delle migliori acquisizioni consista proprio nella sua collocazione nell'ambito dello sperimentalismo strettamente rilegato al dramma pastorale in quanto genere letterario *in fieri*. In altre parole, al Balassi è stato riconosciuto il merito di aver introdotto anche in area ungherese il problema del rapporto fra commedia e dramma pastorale, facendosi interprete d'una evoluzione del gusto che anche in Ungheria portò a commisurare le suggestioni espressive dell'idillio alle esigenze dell'incipiente volontà di teatralizzare ogni tipo di *fabula*.

Ma qui è del prologo che si vuole parlare, non senza avvertire che i più recenti interventi critici hanno confermato ed avvalorato l'ipotesi che una notevole mescolanza di generi e modelli letterari è sottesa alla sua composita architettura, collocata ambigualmente

---

<sup>1</sup> Si dovrebbe citare una vasta letteratura critica, per la quale rimandiamo alla *Balassi-bibliográfia* (Bibliografia balassiana), a cura di Béla Stoll, Budapest 1994.

<sup>2</sup> Cfr., in particolare, PÉTER KŐSZEGHY, Postfazione a BÁLINT BALASSI GYARMATI, *Szép magyar komédia*, a cura di Péter Kőszeghy e Géza Szabó, Budapest 1990, pp. 89-110; AMEDEO DI FRANCESCO, *Castelletti e Balassi. Drammaturgia e trattatistica nella riscrittura ungherese dell'Amarilli*, in AA.VV., *Klaniczay-emlékkönyv* (Studi in memoria di T.K.), Budapest 1994, pp. 233-249.

fra drammaturgia e trattatistica<sup>3</sup>. Ciò significa che gli studi balassiani sono ancora interessati alla ricerca positivista delle fonti, poiché occorre riconoscere che numerosi sono ancora i problemi testuali che attendono una risposta.

Da questo punto di vista, il testo ungherese del prologo ha meritato e merita tuttora la nostra attenzione perché: 1) si discosta notevolmente da quello dell'*Amarilli*; 2) non sono state ancora del tutto chiarite le modalità compositive relative soprattutto alla tecnica del palinsesto<sup>4</sup> che sembra informare l'utilizzazione delle fonti che lo compongono.

Naturalmente, molto era già stato acquisito o ipotizzato dalla critica balassiana. Ma ci sembra indubbia l'importanza dell'individuazione d'un'altra fonte, relativa alla parte iniziale del prologo ungherese, e che certamente giustifica la formulazione della presente nota.

A dire il vero, non è sorta questa volta la necessità di ricercare troppo lontano. Quella parte iniziale del testo ungherese, infatti, altro non è che la rielaborazione - nemmeno troppo libera - dell'inizio del prologo de *I torti amorosi* del nostro Castelletti<sup>5</sup>:

## CASTELLETTI

Se 'l Verno coprisse del  
continouo la terra di ghiaccio,  
e di neue; e gli estiu, e tepi-  
di Soli non la disfacessero; come  
potrebbono gli alberi, e le pian-  
te produrre i fiori, e i frutti?

## BALASSI

Ha mindenkör csak az erős tél  
uralkodnék ez világon, s  
korosként minden időben csak  
az nagy hó és jéggel volna az  
föld béborulva, az füvek s az  
fák hogy mutathatnák az ő szép

<sup>3</sup> Cfr. la nota n. 2.

<sup>4</sup> Nell'accezione di GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

<sup>5</sup> Tre sono le edizioni o ristampe di questa commedia (Venezia 1581, 1581, 1585) precedenti la riscrittura ungherese dell'*Amarilli*. Lo stato attuale della ricerca non consente di stabilire quale testo Balassi abbia tenuto presente nel suo lavoro di parziale rilettura e riscrittura del prologo de *I torti amorosi*. Ma la questione è irrilevante dal nostro punto di vista, poiché le edizioni del 1581 e del 1585 e la ristampa del 1581 presentano - per quanto concerne il prologo - solo variazioni minime di carattere grafico. (Ringrazio Maria Cicala per l'aiuto prestatomi nell'acquisizione di alcuni dati relativi ai testi castellettiani).

Così se qualche breue riposo non iscemasse tal uolta la fatica, & alleggiasse il peso de' continui fastidi, e de' noiosi pensieri, che aggrauano gli animi nostri; come potremmo noi lungamente uiuere?<sup>6</sup>

virágokat, s hogy ádhatnának jó gyümölcsöket? Ezenképpen, ha valami mulatság és vigasság meg nem könnyebbítené azt az nagy terhet és gondot, mely az emberekre szállott, hogy tartana sokáig az emberi állat?<sup>7</sup>

Occorre dire che l'adesione puntuale del testo ungherese a quello italiano si limita al passo testé citato. Castelletti e Balassi, infatti, dopo aver giustificato rispettivamente la scelta della commedia e della pastorale<sup>8</sup>, procedono per argomentazioni diverse, perché diverso era il loro intendimento di operare all'interno dei generi letterari. Al Balassi, in quella precisa circostanza, non potevano interessare da vicino le disquisizioni castellettiane sull'"onesto", l'"utile" e il "dilettevole" della commedia. Non mancano, tuttavia, delle ulteriori affinità fra i due testi per quanto concerne soprattutto la loro impostazione retorica, che talora può risolversi anche in convergenza tematica: e sono elementi che forse non è inopportuno segnalare.

Penso, anzitutto, che questo passaggio del prologo de *I torti amorosi*:

Onde non è merauiglia, se in que' tempi felici le fecero gl'Imperadori, e i Regi, quanto più spesso si poteua, rappresentare [...]. E diedero tale riconoscimento à rappresentanti, [...], che non si sdegnarono i Cavalieri più nobili, e più principali comparire nelle scene, e recitare le Comedie. Ma all'età nostra

<sup>6</sup> Cito, qui e in seguito, da una ristampa della I edizione del 1581: CRISTOFORO CASTELLETTI, *I torti amorosi*, in Venetia appresso Gio. Battista Sessa & fratelli, 1581, p. 5.

<sup>7</sup> Cito e traduco da BÁLINT BALASSI GYARMATI, *Szép magyar komédia*, op.cit., p. 11: "Se in eterno regnasse nel mondo solo il rigido inverno, e dappertutto ed in ogni stagione la terra fosse ricoperta solo di gran neve e ghiaccio, come potrebbero le erbe e gli alberi mostrare i loro bei fiori e dare buoni frutti? Allo stesso modo, se qualche divertimento e qualche allegrezza non alleviassero il grande peso e la cura che opprimono gli uomini, come potrebbe l'uomo sopportarli a lungo?"

<sup>8</sup> Per l'importanza di questa scelta nella drammaturgia del Castelletti e, in genere, nelle discussioni fra Cinque e Seicento, si veda MARIA CICALA, *Letture intertestuale del Castelletti lirico*, Napoli 1994, p. 57 e sgg.

si prezzano sì poco, che radissime se ne ueggono rappresen-  
tare. Né so se di ciò debba incolpare l'auaritia, o il poco  
amore, che si porta alla uirtù<sup>9</sup>.

non sia del tutto estraneo alle argomentazioni che Balassi adduce  
a giustificazione della scelta del tema amoroso:

Ha atyánk Mátyás királynak, Károly császárnak nem volt kárára,  
sőt nagy hasznára az diákság, astrologia, azonképpen ha Cortes  
Ferdinandusnak, ki jeles versszerző volt (azki jobb részre az  
egész Indiát, kinek Nova Terra neve, megholdoltatta Károly  
császárnak), nem hozott szégyent, sem kárt az diákság, mi  
időnkben Swendi Lázárnak ha nem ártott, sőt használt az  
philosophia, geometria, mi miért irtózunk úgy az jó s bölcs  
tudomántól, ha látjuk, hogy azokinek az Isten az bátor szív  
mellé az jó tudománt is ádta, annak nem tompítja, hanem igen  
megjobbítja szablája élet véle<sup>10</sup>.

Nel luogo citato, per la verità, non si parla ancora d'amore. Ma  
anche qui "Imperadori", "Regi" e "Cavalieri" - questa volta anche  
d'Ungheria, però - sono coinvolti nella formulazione d'un progetto  
letterario non poco interessato alla ridefinizione del concetto di  
virtù evocato già nel testo italiano. E naturalmente l'insistenza  
balassiana sulle nozioni di scienza e cultura (*tudomány, diákság*)  
è finalizzata alla successiva, contigua formulazione teorica della  
necessità che anche in Ungheria virtù e cortesia siano ricondotte  
a sostanziale affinità<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> CASTELLETTI, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>10</sup> BALASSI, *op. cit.*, pp. 11-12: "Se al re Mattia, nostro padre, ed all'imperatore Carlo non furono di danno, ma di grande utilità gli studi letterari e l'astrologia; e ugualmente se l'erudizione non portò vergogna né danno a Ferdinando Cortes, che fu eccellente versificatore e che ha sottomesso all'imperatore Carlo la maggior parte delle Indie, chiamata Nova Terra; se, nel nostro tempo, la filosofia e la geometria non hanno nuociuto ma giovato a Lazzaro Swendi, perché noi Ungheresi abbiamo in orrore la buona e saggia scienza, quando vediamo che Dio non smussa, ma affila il taglio della spada di coloro cui egli ha donato la buona scienza accanto al cuore coraggioso?" Dell'attitudine versificatoria di Hernán Cortés si ha notizia nei manuali storico-letterari: cfr., ad es., GIUSEPPE BELLINI, *La letteratura ispano-americana dall'età precolombiana ai nostri giorni*, Firenze-Milano 1970, p. 93. Ma sulla specifica citazione del Balassi cfr. SÁNDOR IVÁN KOVÁCS, *Balassi Bálint és az Óceánium* (B.B. e l'Oceano), in "Irodalomtörténeti Közlemények" 1976, pp. 659-670.

<sup>11</sup> Nel prologo dell'*Amarilli* ungherese Balassi non parla di *udvariság* (cortesia), ma è evidente che la sua filosofia d'amore e la sua esperienza poetica mirano ad esemplificare una concezione idealizzata dell'amore. Cfr., in proposito, IVÁN HORVÁTH,

Poco importa rilevare, quindi, che i procedimenti imitativi della riscrittura e del parallelismo retorico e tematico si limitano a quanto sinora menzionato. Se i due prologhi, infatti, d'ora in poi percorreranno sentieri diversi, ch   l'autore italiano    interessato alla discussione sulla drammaturgia mentre quello ungherese    sollecitato dalla trattatistica amorosa, la documentazione prodotta consente di affermare che il procedimento imitativo del Balassi, almeno per il prologo, non si limita al testo dell'*Amarilli* e che la diffusione dell'opera castellettiana in area danubiana non    affidata alla sola esperienza della pastorale. Anzi, si pu   pensare che quella diffusione non sia stata n   casuale n   indifferenziata, se l'unica edizione integrale della drammaturgia del Castelletti    di tre anni posteriore alla morte del Balassi<sup>12</sup>.

Ma poco importa, soprattutto, dover ancora constatare la tortuosit   del percorso intertestuale del Balassi e la difficolt   di venir a capo definitivamente della complessit   compositiva dell'*Amarilli* ungherese. Ampliando quanto gi   noto, il rinvenimento di quest'altra tessera rappresenta, infatti, un ulteriore elemento di chiarezza nella intelligibilit   del testo e conferma la validit   d'un'ipotesi euristica non lontana dalla possibilit   di ricostruire l'interezza del mosaico.

---

*Balassi költészete történeti poétikai megk  zel  tsben* (La poesia di Balassi in un approccio storico poetico), Budapest 1982; FERENC ZEMPLÉNYI, *A k  z  kori udvari kultúra funkci  v  ltoz  sa a renesz  nszban* (Il cambiamento funzionale nel Rinascimento della cultura cortese medievale), in *Magyar renesz  nsz udvari kultúra* (Cultura di corte nel Rinascimento ungherese), a cura di   gnes R. V  rkonyi, Budapest 1987, pp. 52-85.

<sup>12</sup> Mi riferisco, naturalmente, a *Tutte le opere di Cristoforo Castelletti, cio   l'Amarilli Pastorale, I Torti Amorosi, Il Furbo, Le Stravaganze d'Amore*, Venezia 1597. Per la bibliografia dell'autore italiano cfr. CRISTOFORO CASTELLETTI, *Stravaganze d'Amore. Comedia*, testo critico, introduzione e note a cura di Pasquale Stoppelli, Firenze 1981, pp. 35-36; CICALA, *op.cit.*, pp. 137-138 e 283-286.



ARMANDO NUZZO

*In memoriam Tibor Klaniczay*

### L'EPICEDIO INFINITO

UNA FONTE ITALIANA INEDITA SULLA MORTE DI BALASSI

Le circostanze della morte di Bálint Balassi hanno da sempre interessato gli studiosi e i conoscitori della sua opera, e ciò è avvenuto non soltanto a causa di una pertinacia di genere filologico, talora divenuta meticolosità indagatoria o faticosa ricostruzione di quel che il destino pare aver voluto disperdere, ma per via di motivi più profondi e occultati, legati al recupero e al continuo ripasso, anche al livello dell'inconscio, di una memoria che vorrebbe essere insieme tradizione e verità per un popolo e per la sua storia culturale. Quelle ricerche si rifanno, ad esempio, all'interesse per la tendenza celebrativa, diciamo pure manierista, che non disdegnava il mito del poeta e soldato cristiano del rinascimento<sup>1</sup>. Anche il ricordo storico ed epico del lungo periodo dell'occupazione ottomana dell'Ungheria pareva e pare simbolizzarsi agevolmente con la vita e, soprattutto, con la morte del poeta cristiano. La rappresentazione psicologica dell'*imago* Balassi presso il lettore contemporaneo sembra perpetrarsi ancora innanzitutto presso luoghi consumatissimi, quali la rinascita, sia pure *soltanto* spirituale, della *nazione* o l'impeto coraggioso e sanguinoso contro l'invasore musulmano. Più raramente invece, e solo da parte di un'*élite* di intellettuali, si è andati riconsiderando le qualità, preziose rarità

---

<sup>1</sup> La questione (con la bibliografia) ben riassunta e puntualizzata in GYÖRGY ENDRE SZÓNYI, *Philip Sidney és Balassi Bálint recepciója* (Philip Sidney e Bálint Balassi), in "ItK" 1989, pp. 493-510. Si vedano anche TIBOR KLANICZAY, *A magyar későreneszánsz problémái. Stoicizmus és manierizmus* (Questioni del tardo rinascimento ungherese).

addirittura, nell'opera e nella vita del Balassi, come ad esempio il sorprendente e moderno gusto nell'arte del fondere il linguaggio poetico da più visioni del mondo e da più modelli letterari. Questa fama popolare che ancora oggi sopravvive è ancora in gran parte, e non del tutto disdicevolmente, eredità d'eroismi mitizzati negli echi del nazionalismo post-quarantottesco facilmente penetrato nei metodi positivisti della critica di fine secolo.

Lo sforzo di indagine dei filologi d'oggi, per concludere questo lungo ma necessario preambolo, siano essi nazionalisti o meno, ha sì dunque affilato le armi della precisione e della robustezza scientifica, ma ha finito anche per incidere sull'effetto evocativo e nebuloso che il nome Balassi conservava, e in parte conserva ancora, presso l'immaginario magiaro, in specie "non accademico". Quell'eroe della cristianità morto alle falde della collina di Esztergom, lungo il fiume Danubio, sembra esser nato *inventore* della poesia ungherese, come Beethoven *inventore* della musica. La storia della nascita del suo "canzoniere" (del "maga kezével írt könyv", cioè "libro scritto di sua mano") rimane ancora per molti aspetti evanescente e oscura, come pure molti periodi della vita sono tuttora nell'incertezza filologica, e, a guardarlo dal punto di vista della *nazione*, quasi non guasta che lo rimangano. Solo la morte del poeta pare godere, oltre che dell'aura di un mito, di esaurienti fonti e testimonianze d'ogni genere.

Sulla morte di Balassi sappiamo infatti molto, e perché, come si diceva, ci si è dati più da fare: prima per tramandare e poi, dalla fine dell'800, per approfondire. È il suo discepolo, il fine e colto poeta János Rimay a posare la prima pietra di questo edificio, e a propagandare la figura di Balassi come colto volgarizzatore, scrivendo un epicedio e scolpendo in quella preghiera le ultime parole, in versi, del maestro morente, del patriota *ante litteram*,

---

Stoicismo e manierismo), in *Reneszánsz és barokk* (Rinascimento e barocco), Budapest 1961, pp. 303-339 e, dello stesso, *La crisi del Rinascimento e il manierismo*, Roma 1973; TIBOR KOMLOVSZKI, *Rimay és a Balassi-hagyomány* (Rimay e la tradizione di Balassi), in "ItK" 1982, pp. 589-600; SÁNDOR IVÁN KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi* (Zrínyi lirico), Budapest 1985. Ringrazio qui il prof. Sándor Iván Kovács per i preziosi spunti e l'incoraggiamento offertomi nella stesura di questo lavoro.

dell'“aquila sopra gli altri uccellini”<sup>2</sup>. Ed è operazione validissima, tanto che il lettore di oggi e di ieri, non ancora filologo, indulge qui al suono delle vibranti rime dell'amico che piange l'amico che muore, dimentico d'ogni piglio scientifico. Noi, illusi ricostruttori, sappiamo certo che Balassi fu ferito da una palla di cannone alle gambe il 19 maggio del 1594, che le sue gravi ferite lo portarono ad una dolorosa, ma stoica morte, come testimonia la confessione del padre gesuita datata 26 maggio<sup>3</sup>, e che la morte sopravvenne il 30 maggio. Ma l'aura mitologica, tutta magiara<sup>4</sup>, fiorisce e s'espande prima della scientifica ricomposizione biografica già ad opera di Rimay, ed è proprio grazie a questa mitizzazione precoce che si diffonderanno manoscritte le poesie d'amore di Balassi: dobbiamo probabilmente a questo prezioso interesse che subito segue la morte del poeta la sopravvivenza dell'unico manoscritto secentesco (copia di una copia!) di queste poesie che, mai stampate, risusciteranno come per incanto in una nobile biblioteca dove, per passione ottocentesca, le si è andate a cercare. Come a dire che è il mito a fondare e a giustificare la scienza.

Ad Esztergom Balassi arrivò anche per riconquistare una fama e una fiducia incrinata da tante vicende di minor gloria (il “peccato di sangue” del matrimonio con la cugina, i numerosi processi per questioni di proprietà). “Arte et marte” si legge sul nastro che

---

<sup>2</sup> Il testo dell'*Epicedium* e il materiale utile nell'edizione critica dell'opera omnia: *Rimay János összes művei* (János Rimay. Tutte le opere), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest, 1955, pp. 11-46; cfr. anche l'interessante commento di Pál Ács sull'epigonismo rimayano in *Rimay János írásai* (Scritti di János Rimay), a cura di Pál Ács, Budapest 1992, pp. 269-277. Una curiosa eco di questa nozionistica fama anche in CLAUDIO MAGRIS, *Danubio*, Milano 1990 [1986], pp. 290, 304: “A Esztergom si è molto combattuto, invasioni mongole, assedi e conquiste turche. Combattendo contro gli ottomani è caduto qui nel 1594 Bálint Balassi, uno dei primi poeti della letteratura ungherese”.

<sup>3</sup> *Balassi Bálint összes művei* (Bálint Balassi. Tutte le opere), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest 1951, pp. 414-416.

<sup>4</sup> Magiara non soltanto perché circoscritta nello spazio geografico e culturale carpatico-danubiano, ma perché, come ci lascia intuire Klaniczay, già al capezzale del poeta morente gli ungheresi Rimay e Dobokay immaginavano forse di tramandare un'immagine più amorosamente cristiana di Balassi di quanto non facesse, ad esempio, il cronachista austriaco Gabelmann indifferente alla questione nazionale; cfr. TIBOR KLANICZAY, *A szerelem költője* (Il poeta dell'amore), in *Reneszansz és barokk*, cit., pp. 293-295.

pende dalla Bibbia nel celebre e unico ritratto, pure copia del Seicento, che di lui si conserva: quella peculiare policromia di formule, stili ed espressioni gli venne proprio da questi itinerari di guerra. Qui s'era formato una visione del mondo a più dimensioni: di genti differenti e di ritmi o accenti di tante lingue, qui si legava alle compagnie "sul campo", idealizzandole in lodi alla natura e ai confini. In quell'assedio dove andava a morire egli incontrò capitani tedeschi e boemi, ma anche architetti militari italiani, stringendo con essi quell'amicizia che possiamo immaginare fosse in giusta armonia con lo stesso sentimento per le gentili "donne transilvane" o per la bella e allegra Susanna del Tiefer Graben viennese. Possediamo testimonianze sulla morte di Balassi che la critica ungherese ha ricercato, ed altre che insegue ancora nelle fonti, quasi riscrivendo ininterrottamente quell'epicedio religioso iniziato sul finire del Cinquecento con Rimay, solo alternandovi punti di vista filosofici e filologici apparentemente nuovi. Oltre alle fonti ungheresi sulla morte del poeta si è cercato, in onore di quelle nobili amicizie *en plein air*, anche quelle straniere, e non certo in ambito letterario, piuttosto invece in dispacci e lettere militari "dal campo".

Sándor Takáts riportò la testimonianza di un cronachista tedesco sull'assedio e sulla morte del Balassi, "perierunt: Valentinus Balassi. Hungarus sed impius..."<sup>5</sup>; Sándor Eckhardt pubblicò nel 1951 una lettera scritta in tedesco dal campo di assedio di Esztergom del 12 maggio 1594 e conservata nella biblioteca di Besztercebánya<sup>6</sup>. In questa lettera Balassi non viene menzionato, ma è come se ne avvertissimo la presenza attraverso i nomi dei personaggi che gli furono compagni in quei giorni. Sempre Eckhardt richiama l'attenzione su una descrizione dell'assedio fatta dal cronista turco Khatib Çelebi, nella quale sembra riconoscere la figura di Balassi<sup>7</sup>. Anche

<sup>5</sup> SÁNDOR TAKÁTS, *Régi idők, régi emberek* (Tempi antichi, uomini antichi), Budapest 1922, p. 174; cfr. TIBOR KLANICZAY, *A szerelem költője*, cit., p. 295.

<sup>6</sup> SÁNDOR ECKHARDT, *Balassi Bálint halálának prelúdiuma* (Preludio alla morte di Bálint Balassi), in Id., *Balassi-tanulmányok* (Studi balassiani), Budapest 1972, pp. 110-121.

<sup>7</sup> Cfr. SÁNDOR ECKHARDT, *Balassi Bálint összes művei*, cit., p. 416. Il tono dell'*Epicedium* di Rimay e questa descrizione di Çelebi portarono Eckhardt a caldeggiare l'ipotesi secondo cui Balassi avrebbe cercato spontaneamente la morte ad Esztergom, ma la

le fonti italiane sono ricche di documenti riguardanti la guerra dei quindici anni (1593-1606) che si combatté tra l'Ottomano e le forze alleate d'Occidente in territorio magiaro. L'interesse era commisurato al coinvolgimento degli stati italiani nella guerra e in special modo proporzionato alla politica del Granduca di Toscana Ferdinando I, tradizionale e fedele alleato imperiale. Egli cercò di sensibilizzare gli altri principi italiani nell'impegno contro l'avanzata turca; soprattutto papa Clemente VIII, che solo con un po' di ritardo comprese l'importanza anche dal punto di vista degli interessi italiani di queste nuove evoluzioni politico-militari ai confini dell'Impero, tentando così di rigenerare la *Lega Cattolica*. Vi fu allora una nuova generazione di espertissimi architetti militari italiani i quali, al seguito delle truppe, partirono verso l'Ungheria\*, consolidando anche in questo frangente la fama di ingegnosi strateghi che essi meritavano già da tempo in questa ed altre parti d'Europa, fama

---

finzione letteraria di genere e la non certa identificazione del personaggio descritto nella cronaca turca credo invalidino questa teoria, che viene comunque solitamente riportata anche da Ács in *Rimay János irásai*, cit., p. 286.

\* RIGUCCIO GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici*, Firenze 1781, tomo III, pp. 97-98: "[1594] Avea anco l'Imperatore in occasione del suo armamento per difesa dell'Ungheria dichiarato generale dell'artiglieria Don Giovanni de' Medici, il che obbligava sempre più il G. Duca a corrispondere a tante dimostrazioni di benevolenza di Sua Maestà. Avrebbe desiderato che tutti i Principi Italiani si fossero uniti seco a mandare dei soccorsi, e perciò stimolava continuamente il Pontefice a concorrere per la difesa contro il comune nemico, e sodisfare ai doveri di capo principale della Cristianità. Ma conosciute inutili tante prove spedì sotto il comando di Don Giovanni de' Medici duemila fanti Italiani e quattrocento cavalli pagati e armati a tutte sue spese. Volle di più che Don Antonio de' Medici giovinetto in età di diciannove anni si portasse alla guerra come venturiero conducendo in proprio cento corazze e cento archibusieri a cavallo quasi tutti Gentiluomini di Toscana. Don Virginio Orsini Duca di Bracciano volle imitar Don Antonio, e anch'esso si portò in Ungheria con egual seguito. Seguitarono queste truppe alcuni ingegneri Toscani richiesti dall'Imperatore, e di loro architettura sono molte Piazze dell'Ungheria fortificate in quel tempo". Parte della documentazione sugli "aiuti inviati dal G. Duca in Ungheria", insieme con le patenti e i passaporti imperiali si trova nell'Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo del Principato, filza 4470. Sembra che Giovanni de' Medici guadagnasse molta gloria e danaro dalle spedizioni in Ungheria (più che da quelle nelle Fiandre), tanto che gli viene attribuito il motto "Ad bonitatem auri ungarici" (Cfr. IACOPO GELLI, *Divise, Motti, Imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1916, p. 34). Sempre nel 1595 anche Vincenzo di Gonzaga è a Esztergom con il maestro di cappella Claudio Monteverdi.

che ancora per almeno un secolo avrebbero posseduto. Le testimonianze italiane sulle guerre combattute in Ungheria contro il Turco dal 1593 (e poi, in crescendo, fino alla liberazione di Buda del 1686) si possono agevolmente dividere in due grandi gruppi: quelle a stampa, pubbliche, e quelle manoscritte, private.

Gli "avvisi", forma riconosciuta antesignana del moderno giornalismo, provenienti dall'Ungheria e stampati in varie parti d'Italia sulle guerre del 1594-1595 sono numerosi. Purtroppo solo nel 1595, con l'arrivo di Don Giovanni de' Medici e la conseguente riconquista di Esztergom del 3 settembre di quell'anno<sup>9</sup>, l'interesse dall'Italia crebbe ulteriormente moltiplicando informazioni su date, nomi, luoghi delle battaglie. Descrizioni e mappe, incisioni e vedute delle città d'Ungheria cominciano ad essere sempre più diffuse fino al culmine con la presa di Buda, Eugenio di Savoia in testa, nel 1686. Due, in particolare, sono le stampe conosciute sugli assalti a Esztergom del maggio 1594, che ci interessano da vicino perché proprio a quell'assalto prese parte Balassi. Esse sono note sia all'Apponyi che al Bulgarelli i quali ne fanno menzione nelle loro due assai note bibliografie<sup>10</sup>. Questi due "avvisi" non ci forniscono comunque nessun dato su Balassi o su altri personaggi ungheresi protagonisti di quelle battaglie. L'avviso "Della presa della città di Strigonia"<sup>11</sup> (questa "presa" si rivelerà presto essere notizia avventata), redatto il 9 e il 12 maggio dell'anno da Graz, non nomina alcun personaggio ungherese ad eccezione del Palfi. L'altro, "Avvisi nuovi della rotta... Con la presa della città di Strigonia,

<sup>9</sup> Cfr. nota 17.

<sup>10</sup> TULLIO BULGARELLI, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento*, Bibliografia-antologia, Roma 1967; ALEXANDER APPONYI, *Hungarica*, Ungarn betreffende im Auslande gedruckte Bücher und Flugschriften, München 1903-1927; cfr. ERZSEBET KIRÁLY - SÁNDOR IVÁN KOVÁCS, "Adria tengernek fönnforgó habiai". *Tanulmányok Zrínyi és Itália kapcsolatáról* ("Adria tengernek fönnforgó habiai". Studi su Zrínyi e i suoi rapporti con l'Italia), Budapest 1983, p. 220. Bulgarelli si occupa unicamente delle stampe romane, ma bisogna sottolineare che i testi delle stampe delle varie città venivano spesso ripresi, se non copiati, e quindi la sua bibliografia è un buon campione. (In futuro sarà interessante realizzare una bibliografia veramente esaustiva e definitiva delle stampe in lingua italiana d'argomento ungherese e transilvano sparse nelle tante biblioteche italiane).

<sup>11</sup> BULGARELLI, *op. cit.*, n. 237 (Roma, Bibl. Angelica); APPONYI, *op. cit.*, n. 549 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár).

Et di nuovo intenderete la presa delli due forti di Strigonia Per il Sereniss. Arciduca Matthias...”, rielabora le stesse notizie della precedente, conservando però, nella sola edizione conservata a Budapest<sup>12</sup>, un’interessante descrizione topografico-militare della città e riportando notizia dell’attacco iniziato il 17 maggio, per concludere infine sulla situazione al 30 di giugno. Vi troviamo i nomi dei principali capitani e la “Nota delle genti, che la maestà Cesarea ha assoldati per la guerra contra Turchi, oltre li presidij, & soldati ordinarij”, ma non anche il più piccolo riferimento alla presenza e alla morte del nobile ungherese Balassi.

Lo stesso vale per le opere a stampa di tipo storico, ma anche architettonico-militare, che si pubblicavano nell’ultimo decennio del XVI secolo e nella prima metà del XVII secolo in riferimento alle guerre d’Ungheria e di Transilvania. Tra queste *Il turco vincibile in Ungheria*, di Achille Tarducci, Ferrara 1600; Nicola Giovanni Doglioni, *Historia delle guerre d’Ungheria sino al 1596*, Venezia 1596, p. 157 (dà scarse notizie sull’assedio di Strigonia); sempre dello stesso l’interessante (ma per altri motivi) *L’Ungheria spiegata dal principio di quel regno al 1595*, Venezia 1595; l’opera di Lazzaro Soranzo, *L’Ottomano, ragguaglio della potenza de Mehmeto III con altri particolari nella presente guerra d’Ungheria*, Ischia 1596, p.151; così come il *Compendio istorico delle ultime guerre in Ungheria e Transilvania fino al 1597*, Venezia 1597 del Campana (insieme a molte altre che non menzioniamo in quest’occasione) non danno notizia alcuna di Balassi. Questa assenza è comprensibile in quanto il poeta di Zólyom (Zvolen - Altsohl) ce lo immaginiamo esser noto in quest’epoca solamente nei territori dell’Ungheria storica non conquistata, e, probabilmente nelle corti di Polonia, di Transilvania, così come a Vienna<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> BULGARELLI, *op. cit.*, n. 236 (Bibl. Casanatense, vol. misc. 2244/17); APPONYI, *op. cit.*, n. 546 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár); quest’ultimo avviso è stato pubblicato a Verona sulla base di quello romano, e si differenzia, oltre che per la cornice del frontespizio, per il breve testo aggiunto, che è poi anche una interessante descrizione di Esztergom. Gli stessi “avvisi” vengono ricordati in JOHANNES POHLER, *Bibliotheca historico-militaris*, Cassel-Leipzig 1886-1899, IV voll., Vol. I, p. 304.

<sup>13</sup> Nell’Archivio di Stato di Firenze, tra le carte relative ai rapporti del Granducato con le Corti Estere, si trovano due elenchi di vescovi e magnati d’Ungheria. Il

Nella pur ricca documentazione manoscritta per tanto tempo e invano si era cercato il nome del poeta magiaro, fino a quando Tibor Klaniczay attirò la mia attenzione su di un interessantissimo e pressoché sconosciuto documento conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Si tratta di una "Lettera scritta dal Petrino ingegniero sotto Strigonia..." Essa contiene una viva e particolareggiata esposizione dei fatti avvenuti dal 4 di maggio del 1594 presso il campo delle truppe alleate ad Esztergom. Vi troviamo le consultazioni militari, le strategie, la descrizione dello stato psicologico e della condotta delle truppe ma, soprattutto, tra i nomi dei feriti del grande assalto alla fortezza turca (del 19 maggio) troviamo quello di Balassi, e ricordato in maniera tale da farci immaginare che Bálint Balassi fosse divenuto un amico del Petrino. Ho trascritto qui di seguito quella parte della lettera che riguarda l'assedio e principalmente l'attacco che vide protagonista anche Balassi<sup>14</sup>:

"Lettera scritta dal Petrino ingegniero sotto Strigonia di grandissimo valore al S.re Astorre Leoncelli cameriero et cavalierizzo mag.r del Prencipe di Baviera mio grandissimo amico.  
All'Ill.re mio S.re

---

primo "Tituly Prelatory, Baronii, et nobilii precipuary regni Hungariae" (ASF Carte Strozzi, filza 276, cc. 19-20), datato 1564, riporta anche János Balassi del comitato "zoliensis" (cioè di Zólyom); si tratta dunque del padre del poeta. Nell'altro, senza alcuna data, figura invece il "conte Balassi"; sembrerebbe essere quest'ultimo un documento risalente circa alla metà del '600 e si tratterebbe dunque solo di un discendente del poeta morto a Strigonia, e forse dell'altro Bálint, poeta omonimo, che era appunto conte (*gróf*) e non barone (*báró*) quale era il Nostro (ASF Miscelanea Medicea 101/43).

<sup>14</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice S 86, fol. 164-168. La lettera era già nota al Bascapè che nel suo lavoro sulla Transilvania la definisce "importante" e ne segnala una copia nel Cod. S. 93, fol. 208-211; v. GIACOMO BASCAPÈ, *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI*, Roma 1931, p. 197. (Non ho potuto vedere questa copia in quanto la Biblioteca Ambrosiana è da lungo tempo inagibile, per cui ho potuto lavorare sulla sola fotocopia dell'originale che mi fu affidata da Tibor Klaniczay). Egli però non aveva forse colto l'importanza della citazione di Bálint Balassi nella lettera del Petrino. Ho pure esaminato, ma senza alcun risultato utile all'attuale ricerca, le molte carte del lascito di Endre Veress relative ai suoi studi in Italia (anche presso la Biblioteca Ambrosiana e l'Archivio di Stato di Firenze), carte che sono oggi conservate nella Biblioteca dell'Accademia delle Scienze a Budapest (in particolare i fascicoli Ms. 423, Ms. 475, Ms. 459, Ms. 469); cfr. anche ALBERT GÁRDONYI, *A firenzei állami levéltár* (L'archivio di stato di Firenze), in "Levéltári Közlemények" 1927, pp. 128-135. La lettera è una sorta di diario-cronaca scritto in più giornate; l'abbiamo qui trascritta quasi per intero privilegiando la parte relativa al mese di maggio.

Io havevo pensato di non scrivere sin tanto che questa città non fusse presa ma por che vedo andar le cose in lungo et non molta speranza ho dato dimano alla penna per dargli raguaglio brevemente di quanto è passato. Arrivassimo qui alli 4. di questo [il quattro del maggio 1594, N.d.A.], et havendo visitato diligentemente ogni cosa, li dissi che non era loro da burlarsi et se non procedevano cautamente gli interverebbe quello che non pensavano sì come gli è avvenuto et quasi in ogni cosa son stato propheta [...] ma questi signori di commune accordo in presenza dell'Arciduca mi chiamarono, et il Presidente Generale della guerra dichiarò che la volontà di tutti et di S. Alt.za era ch'io fussi solo a comandare et deliberare per l'avvenire sopra tutta l'espugnazione, vietandola a qualunque altro, subito diedi ordine che si attaccasse il forte nuovo, et con quattro pezzi d'artiglieria battendolo la mattina un solo fianco che haveva l'inimico abbandonò da quella parte il parapetto. Li nostri soldati Ungari, li quali havevano alloggiato in una trincea a mezzo tiro di mano uscendo cominciarono ad accostarsi al fosso, poi al muro, poi zappando la terra, et tagliando la palisata e voler entrare, li Turchi si diffesero per due hore in circa, ma alla fine non potendo star alla difesa, essendone morti alcuni vedendo il picciol fosso passato da molti, et che già per buchi molti li erano sotto, persero quel monte di terra tenerissima abbandonarono il forte, gettandosi abbasso si salvarono nella Città vicina; il felice successo di questa impresa riscaldò il cuore del signor Palfi Governatore, come ho detto di questa frontiera, il quale pretende anco a questo governo e pensò la seguente notte piantando l'artiglieria, una parte qui, et l'altra la S.S. mi farà grazia di darmi il Capitan Gio:Giacomo per far questo et il Capitan Giulio per far quest'altro, io dolendomi di lui modestamente li dissi, che faceva come quel villano che partì li beni con suo fratello, il quale disse piglia qual tu vuoi, io voglio il rosso, et perchè era notte et discosto dal quartiere non potei dirne parola ne a S. Alt.za ne al concilio et per non haver autorità di comandare à Ministri lo lasciai fare (Lui ha menato à questa guerra sotto la sua carica circa xx m. persone d'ogni sorte) venuto il giorno fece batteria con xv pezzi in due luoghi, poi su le xx hore de l'altro giorno spinse le genti à l'assalto, si Ungari come Tedeschi, li quali in cambio alla batteria si andarono a mettere col corpo in terra fra certi capanni abbruggiati vedendo però la difficoltà de l'andarvi per che la terra da quella parte fa una gran tenaglia con il castello, il qual superior commanda a tutto quel loco, alla fine lui medesimo fatto un squadrone di tutta la Nobiltà Ungara, con le mie due suddette

camerate si spinse innanzi, ma arrivando vicino si mise a ridosso di un grân sepolcro, che li copriva quasi tutti, si stette li un pezzo senza mai venire alla spada, ma ogn'un in terra si lasciava dar archibuggiate, et delle cannonate, questa cosa durò quasi un hora con gran compassion de spettatori, poi senza haver offeso l'innimico, ogn'un si ritirò con morte di circa 100 huomini, et più di quattro volte tanti feriti, fra quali fu il Colonnello Curtio, che è poi morto, alcuni Capitani Tedeschi, il Balassi mio grande amico de grandi d'Ungheria, il Capitan Giulio mia camerata d'una archibuggiata in testa, ma la celata l'ha salvato che non morirà, ma il peggio di tutto è che è entrata tanta viltà in questa fantaria, che appena ardiscono di far le sue fattioni, et che sia vero, io ho poi battuto la città dalla parte de la riviera, et fattoli batteria conveniente dove non era fosso ma piano, e nissun fianco, et per che il muro non era terrapianato da quella parte si poteva andar a cavallo e quel che è piu era comandato dal nostro forte di san Thomaso à tiro di moschetto in modo tale che li Turchi non potevano star in modo alcuno alla difesa, et perche la feci all'improvviso, et in una notte e in un giorno, erano sicuri che non ci era retrinciamiento, ma o fusse volontà di Dio o error de gli huomini, conclusero in concilio che si andasse dar li assalto di notte, et perche non abbandonai quel giorno il cannone non mi ci trovai dissi bene à S. Alt.za il qual sul tardi venne a l'artiglierie che questa ressolutione procedeva o da qualche malignità da alcuno de buoni o da gran poltroneria; il Prencipe, che è buono (e forse disse il vero) mi respose che era evidente poltroneria, concludendo insieme con chi era con lui che non si poteva desiderar la miglior commodità di questa, andarono li Nostri la notte et con le tenebre occultarono li fatti loro, basta che non entrano e dissero, che fra morti e feriti erano presso 200 soldati, dopo questi fatti, conoscendo la viltà soldatesca, si radunò il concilio generale dove di commissione del Prencipe, feci la prima arenga in latino sopra la quale primo il Duca Francesco di Sassonia, poi il Duca di Branovic, poi li più grandi di mano in mano dissero il suo parere; et perche la mia proposta era bipartita, mostrandoli ch[...]bilibus mundi duo considerari debent unum quod fieri debent alterum quod fieri potest, dando ancora a questa più dimisioni mi dissero che restavano sopra di queste [...] diverse opinioni in piedi le quali il Presidente mi espose et mi diede la elezione. io conclusi che in tre giorni al piu volevo con le trinciere dandomi 300 soldati a travagliare alloggiar li nostri sopra la batteria, così ordinarono che mi fussero dati, ma la

notte nessun volse dar di mano alla zappa, pur pigliando 50 guastatori Bohemi mi avvicinai al muro un mezzo tiro di mano, ma perche certi soldati toccarono arma per certi sassi d'un cimiterio non si puote profundar la trincera, per causa di questo essendomi doluto con S. Alt.za mandò a chiamar tutti gli ufficiali et bravandoli sulla pelle li fece promettere di far il debito; la seguente notte mi hanno fatto peggio, perche menandoli sul luogo senza occasione alcuna, ma aniliti di terror panico, gettando via chi le zappe, chi l'armi si diedero à fuggire: S. Alt.za ne voleva far appiccar molti, ma costoro con suoi privileggy di non essere tenuti a travagliar di mano si sono diffesi; ma tornando alla lor viltà, io andai a Sua Alt.za et le dissi che guardasse molto bene che per guadagnar quel d'altri non perdesse il suo, mostrandoli che una Città la quale ha 3 m. huomini in pressidio, può ben assaltar l'artiglierie, le quali non sono guardate da mille poveri huomini d'ordinario (salve le guardie buone) et discosto un miglio da quartieri così io stesso ho fatto trincerare intorno all'artiglierie, et se posso tornar à far un forte sopra l'acqua, meglio che si faccia, e ben vero che dubito che ogni cosa sia indarno, per che l'inimico ha ancora la testa del ponte da l'altra parte del fiume, et noi non havemo ancora fornito il nostro ponte, le quali sono due cose che per sino a Vienna dissi che si dovevano fare, ma per che le cose erano ben successe per sin hora pensavano solo a far presto e con poca spesa, ma credo che Dio habbia mandato parte di queste cose per mia reputazione per che si burlavano meco quando io dicevo che per raggion di guerra si doveva far questo o quello, allegandomi il Presidente che loro non guardavano a raggioni tali; adesso mi credono più e credo mi daranno carica d'infanteria, accioche con le mie genti possi fare quello che altrui non è possibile, s'aspettano infanterie nuove le quali se verranno à tempo et vorranno far il debito loro questa terra presto si espugnerà. Adesso adesso il Nemico è uscito in no. di 150 fanti in circa, et ha dato sopra l'artiglieria la quale questa notte havemo messo in un isola, dentro alla quale si va per ponte di legno, l'inimico venuto in barca, li nostri ancor che fossero più di 800 subito sono fuggiti, lasciando l'artiglieria della quale tre pezzi ne sono stati inchiodati di maniera che si può giudicare come le cose debbono passare. Dalla parte ancora de l'Ungaria alta il Signor Tieffinpol ha ricevuto l'istesso affronto senon che al principio di questo mese rompesse li Turchi a Hatwan, il quale tiene assediato ancora con quella speranza che noi medesimi havemo. Dio aiuti l'uno et l'altro o almeno metta core in questa fantaria, col quale ancorche

fusse mediocre fornirei questa impresa in meno di 8 giorni. Sotto Strigonia il martedì g.no dopo la Pentecoste, 1594.

Hieri che fu il 20 di Giugno venne avviso d'Ongaria che [...]”.

La lettera appare come una sentita descrizione di quelle che dovevano essere le incomprensioni e le divisioni che si andavano via via formando all'interno del composito schieramento alleato. Non è solo la “viltà soldatesca” a disturbare il Petrino, bensì l'incompetenza presunta di capitani provenienti da più parti d'Europa e con diverse mentalità; ma queste lamentele le ritroviamo in gran parte dei ragionamenti di questi architetti un po' presuntuosi. Petrino comunque lascia trapelare abbastanza chiaramente come l'inutile assalto in cui lo stesso Balassi venne ferito a morte fosse il risultato di un'impresa poco calcolata e malamente gestita dal governatore Palfi, col quale non sembra andare in perfetto accordo. L'eco degli stessi dissensi, delle stesse incertezze, anche se in tono più sfumato, risuona anche nelle parole del cronachista di cui riferisce Eckhardt<sup>15</sup>. Dalla “viltà soldatesca” in definitiva fa dipendere gli esiti finali dell'assedio, sembrando, nel giudizio, molto sicuro del fatto suo, segno appunto della coscienza di sé che questi tecnici italiani possedevano e volevano far valere. Poiché l'*ingegniero* Petrino ci dà come unico punto di riferimento temporale la data del suo arrivo ad Esztergom, il 4 di maggio, e quella della datazione della prima parte della lettera stessa, il 31 maggio verosimilmente<sup>16</sup>, è difficile confrontare ed eventualmente confermare attraverso il suo racconto le date degli ultimi giorni della vita di Balassi. Un elemento solo sembrerebbe comunque non concordare con la data attualmente riconosciuta della morte di Balassi, il 30 maggio; Petrino infatti, che scrive il 31, pone Balassi tra i feriti e non aggiunge, come per il colonnello Curzio, che “è poi morto”, sebbene egli avrebbe dovuto già essere a conoscenza della notizia del giorno precedente. È però anche vero che Petrino, da quanto

<sup>15</sup> “Weil man ader zur Prunstzeit nit weiss Ih aus was ursachen kheinen sturbm fuergnumbenn, da man doch wol fueglich solches damals thain sollen...”, in ECKHARDT, *op. cit.*, p. 111.

<sup>16</sup> La Pasqua del 1594 cadde il 10 di aprile e la Pentecoste il 29 di maggio. Pertanto il martedì, giorno in cui Petrino scrive, è il 31 di maggio.

si arguisce, scrive e osserva riparato nel “forte” sulla collinetta di “S. Thomaso”, a distanza quindi dalla rocca dove fu dato l’assalto, e le notizie da un luogo all’altro della zona circolavano con lentezza. L’interesse maggiore di questa testimonianza tuttavia non è nella descrizione dell’assalto del 19 maggio, né nel clima e negli umori del campo alleato. Ciò che attira la nostra attenzione è il fatto che Petrino menzioni Balassi e scriva accanto a quel nome che è un suo “grande amico”. Ora, per quanto l’intensità di questa formula non debba essere sopravvalutata, è interessante notare che Petrino la usa, al superlativo, per il suo tutore Astorre Leoncelli, “cameriero” presso il principe di Baviera e destinatario della lettera, il quale definisce “mio grandissimo amico”<sup>17</sup>. La breve amicizia, la cui intensità è però testimoniata dal ricordo che l’*ingegniero* lascia nella lettera per un signore italiano a cui, probabilmente, il nome Balassi diceva poco, mi ha spinto a seguire le tracce di Petrino con la speranza di ritrovare qualche altra carta o memoria, magari a testimonianza di quell’amicizia riportante notizie su Balassi e sul maggio del 1594<sup>18</sup>. Per il momento però nulla di più preciso mi è stato dato di scoprire nel corso della ricerca, anzi, lo stesso Petrino pare essere appena conosciuto agli studiosi di architettura militare e attorno alla sua figura vi è una certa confusione. La vasta letteratura italiana in proposito non riserba che una brevissima citazione per il Petrino, nella forma *Petrini* però, e insieme agli altri architetti militari inviati dal Granduca di Toscana in aiuto delle forze imperiali nelle terre d’Ungheria. Tale notizia viene data per la prima volta dal Promis e ripetuta poi senza aggiunte da tutti gli altri studiosi<sup>19</sup>. Non dubitiamo che il Petrini citato accanto ai

<sup>17</sup> Nell’archivio di Stato di Firenze si conserva una lettera di accompagnamento del 3 aprile 1593 con la quale il Duca di Baviera Massimiliano invita il Granduca Ferdinando a ricevere il nobile “cubicularius” Astore de Leoncelli (ASF, Mediceo del Principato, f. 4282, p. 30).

<sup>18</sup> Tali ricerche, appena poco più che frammentarie, sono comunque relative alle sole fonti italiane. Alcune ricerche nella Biblioteca e nell’Archivio dell’Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell’Esercito e nella Biblioteca Militare Centrale di Roma non hanno portato all’acquisizione di elementi nuovi.

<sup>19</sup> Sugli architetti e l’architettura militare italiana dei secc. XIV-XVII, con particolare riferimento alle missioni in Europa del XVI secolo e all’arte militare italiana nel Rinascimento, esiste una buona tradizione di letteratura storica, descrittiva e bio-

nomi di Giovanni de' Medici, Gabriello Ughi e Antonio Lupicini sia lo stesso che scrisse la lettera da Esztergom il maggio del 1594, ma a questo punto non possiamo esserne certi<sup>20</sup>. La gran parte dei

---

bibliografica italiana, frutto dell'interesse molto forte per questo settore soprattutto tra primo Ottocento ed epoca fascista. Si ritrova spesso il nome di un Petrini (mai Petrino) mescolato agli altri ingegneri della spedizione toscana del 1594-1595 in Ungheria, ma mentre di questi altri si conservano ricordi, opere e documenti, del Petrini, o Petrino, nessuna traccia. Di lui si sa poco anche perché non lasciò alcuna opera scritta, al contrario del Lupicini, del Maggi e di altri architetti militari dell'epoca, in M. D'AYALA, *Bibliografia militare italiana*, Torino 1854. (Sebbene non esista alcuna prova a riguardo, si può supporre che il Petrino fosse di famiglia toscana, se non fiorentina). Cfr. CARLO PROMIS, *Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII*, Torino 1874, p. 751: "[...] i quali con molta lode diportandosi in quei lontani paesi lasciarono testimonianze della loro abilità nelle piazze che vi innalzarono, delle quali è sventura che non siano stati notati i nomi dagli storici. Come pure di pochi ingegneri abbiamo notizia, de' quali è un Petrini, Gabriello Ughi, Antonio Lupicini e Giovanni Altoni"; ENRICO ROCCHI, *Le fonti storiche dell'Architettura militare*, Roma 1908, p. 407: "si ha soltanto qualche scarsa ed incompleta notizia del Petrini, di Giovanni Altoni, del ricordato Lupicini, ed, in particolare, di Gabriello Ughi (1570-1623)"; (né il Promis, né il Rocchi indicano la fonte della loro "notizia"). Vi sono poi le opere di L. ANDREA MAGGIOROTTI, *Architetti e Architettura militari*, vol. II, in *L'opera del Genio italiano all'estero*, serie IV, Roma 1935, pp. 183-184; *A hadiépítészet Magyarország történetében* (L'architettura militare nella storia d'Ungheria), in "Hadtörténelmi Közlemények" 1935, I-II, pp. 1-40; *Dizionario degli architetti ed ingegneri militari italiani*, Roma 1935; (il Maggiorotti in quest'opera ricorda due Petrini, entrambi però operanti verso la fine del XVII sec., sul nostro Petrini/Petrino invece non dà alcuna notizia biografica). Non è ricordato in M. D'AYALA, *Degli ingegneri militari italiani dal XIII al XVIII sec.*, in *Archivio Storico Italiano*, 1869, tomo IX, parte seconda, pp. 71-110; vedi anche P. GUARNIERI, *Breve biblioteca di architettura militare*, Milano 1799-1801. Nessuna notizia poi nemmeno in PIETRO MARAVIGNA, *Storia dell'arte militare moderna*, Torino 1926; ID., *Il primato degli italiani nell'arte militare durante la Rinascenza*, Roma 1982; M. BORGATTI, *Storia dell'Arma del Genio*, Roma 1930-32. Negli ultimi tempi ci si è occupati di architettura militare italiana all'estero anche nell'ambito di un convegno di studi tenuto a Firenze nel 1986; si veda in particolare LUIGI ZANGHERI, *Gli architetti italiani e la difesa dei territori dell'impero minacciati dai turchi*, in *Architettura militare nell'Europa del XVI secolo*, Atti del convegno di studi, Siena 1988, pp. 243-251. Lo storico dell'architettura Zangheri, sebbene non rammenti qui il Petrino, trova adeguato citare Balassi nel suo saggio: è significativo che il prezioso interesse dello studioso d'altra disciplina verso la figura del poeta magiaro riposi, un po' come in Magris, in un contesto non propriamente letterario; in questo caso si tratta dell'apporto dell'architettura militare italiana in Ungheria durante il periodo delle guerre contro gli ottomani nei secc. XVI e XVII. Nessuna notizia, infine, del Petrino in ALESSANDRO BIRAL - PAOLO MARACHIELLO, *Immagini dell'ingegnere tra quattro e settecento*, Milano 1985.

<sup>20</sup> Vi è un po' di confusione, come abbiamo veduto, sul nome esatto dell'ingegnere, Petrino (come confermato dal nostro manoscritto autografo) e Petrini che è stato tramandato dagli storiografi. L'unico Petrino contemporaneo che potrebbe identificarsi col nostro è quel Giovan Battista Petrini che troviamo assieme ad altri artisti italiani fin dagli anni '80 del Cinquecento in Cracovia dove pure morì nel 1613. Egli

documenti sulla spedizione di Giovanni de' Medici è conservata presso l'Archivio di Stato Fiorentino. L'esame di queste carte non ha portato novità sulla figura di Petrino (come accade invece per il suo tutore), e nemmeno su quella di Balassi<sup>21</sup>; ci regala però, assieme a tanto altro materiale mediceo, un ricco corredo di documenti politico-amministrativi, così come di descrizioni e brevi cronache, utile a illustrare i rapporti politici e militari tra Granducato di Toscana e Corte imperiale, e insieme ad essi i legami diplomatici del Granducato con Ungheria e Transilvania al tramontare del XVI sec. e per tutto il XVII sec. Ma questo è già argomento di un altro, futuro studio, dove l'eco pur manierato del dolce canto epicedico svanisce infine per davvero, e con lui il nome del poeta Valentino Balassi, lasciando il posto alle crude filologie terrene.

---

però, allievo nel 1581, diviene *meister* solo nel 1604. Egli viene ricordato tuttavia anche come 'Petrino' o 'Petryn' in *Allgemeines Lexikon der bildender Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907-1947; poi anche nel *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, dir. da P. Portoghesi, Torino 1969. Le figure dei due Petrini (vedi anche la nota 19), del secolo XVII, potrebbero invece far pensare ad un legame parentale con il predecessore, legame non ben dimostrabile però. Vi è Antonio Petrini architetto vissuto nella prima metà del '600, il quale pare fosse di origine trentina (nato forse a Colorino di Trento nel 1621 e morto a Würzburg nel 1701; cfr. AA. VV., *Petrini Antonio architetto*, a cura di Lucia Lugo, Trento 1974). Un altro Antonio Petrini, suo contemporaneo, scrive a Firenze nel 1642 una piccola opera intitolata *L'arte fabrile*, dedicandola al Granduca. Si tratta di un manoscritto con molte illustrazioni (Magliabechiano, XIX 16; tale manoscritto viene ricordato in D'AYALA, *Bibliografia militare italiana*, cit., p. 151) sulla lavorazione del ferro soprattutto riguardo alle armi e alla loro foggatura. Il nome Petrini pare comunque diffuso nell'Italia centrale (Toscana, Umbria, Marche). In CARLO PROMIS, *Gli ingegneri militari della marca d'Ancona che operarono e scrissero dall'anno MDL all'anno MDCL*, Torino 1865, rist. Bologna 1970, non viene ricordato però nessun Petrini (o Petrino). Orientandoci, per via della spedizione medicea, sull'origine toscana, non ci aiutano i diversi alberi genealogici della famiglia fiorentina dei Petrini, anche e soprattutto perché di questo nostro "ingegniero" non conosciamo da fonti certe neppure il nome di battesimo, cfr. ASF, Carte Strozzi, Serie II, f. CXI (111), c. 178-179, f. CXIV (114), c. 149; Carte Pucci, IX, 9; Biblioteca Nazionale Firenze, Manosc. Passerini, 190.

<sup>21</sup> Cfr. note 13 e 17.



PÁL ÁCS

### RATIO E ORATIO

#### TIPOLOGIE POETICHE IN JÁNOS RIMAY

János Rimay riteneva che l'opera letteraria dovesse essere una creazione realizzata secondo le regole della retorica, debitamente meditate, strutturate e adornate: "[...] mestersége vagyon az írás épületének falai, ablakai, és szegeletei, oldalai, aítai, grádicsai, héjazati felállításának és minden egyéb részeinek, s abban való ékességi megadássának is", scrive in una lettera sul gusto letterario indirizzata a György Rákóczi<sup>1</sup>. Cita e interpreta gli antichi trattati di retorica, tra gli altri il *De Oratore* e l'*Orator* di Cicerone<sup>2</sup>.

Nella lettera il poeta si presenta "*elvi követelmény szigorával*", come ha mostrato László Merényi Varga<sup>3</sup>, ma le sue affermazioni non vanno oltre la problematica degli ornamenti dell'opera (*decoratio* o *elaboratio*).

---

<sup>1</sup> RIMAY ÖM, p. 436 ("Vi è un'arte nell'edificazione delle mura, delle finestre, degli angoli, delle pareti, delle porte, del tetto e d'ogni altra parte dell'edificio della scrittura, e vi è un'arte anche nel suo ornamento"). Nel corso del presente lavoro usiamo le seguenti abbreviazioni: RIMAY ÖM = *Rimay János összes művei* (János Rimay, Tutte le opere), a cura di Sándor Eckhardt, Budapest 1955; "ItK" = "Irodalomtörténeti Közlemények" (Bollettino di storia letteraria); RMK = *Régi Magyar Könyvtár* (Biblioteca Ungherese Antica); RMKT = *Régi Magyar Költők Tára* (Collezione di poeti antichi ungheresi).

<sup>2</sup> Ad es. "aliud est esse artificem cuiusdam generis et artis...", MARCO TULLIO CICERONE, *De oratore*, I, 58, 248, in RIMAY ÖM, p. 436; "Probanda ea oratio, in qua nihil inane...", CICERONE, *Orator*, 51, 173, in RIMAY ÖM, p. 437; "Etsi non plurimi sanguinis sit...", CICERONE, *Orator*, 23, 76, in RIMAY ÖM, p. 437. Ringrazio Ferenc Csonka per avermi indicato questi tre luoghi.

<sup>3</sup> LÁSZLÓ MERÉNYI VARGA, *A manierista stíluseszmény Rimay levelében* (La concezione stilistica manierista in una lettera di Rimay), in "ItK" 1970, p. 503 ("con il rigore di esigenze sistematiche").

Rimay aveva certamente una sua concezione dei generi letterari poetici, ma egli - rispetto a quanto fece nella lettera sopra menzionata in merito all'*ornata syntaxis* - non l'esprime in modo altrettanto chiaro ed organico. Tenterò dunque, attraverso uno smontaggio degli scritti di Rimay e del suo *entourage*, di individuare sulla base di quali concezioni egli raggruppava e riordinava le sue opere poetiche e quelle di Balassi. Dopo di che, interpretando e confrontando questi punti di vista, esaminerò quali generi poetici possono distinguersi nell'opera di Rimay.

(1) I GENERI DEL DISCORSO  
SECONDO LA *RETHORICA* DI ARISTOTELE

IUDICIALE:

accusa o difesa,  
tempo: passato  
fine: il giusto o l'ingiusto

DELIBERATIVUM:

persuasione o dissuasione,  
tempo: futuro  
fine: l'utile o il nocivo

DEMONSTRATIVUM:

lode o biasimo  
tempo: presente  
fine: il bello o il brutto

Rimay era uomo assai pratico nell'arte oratoria degli antichi ed è quindi logico che nei suoi scritti egli dedichi particolare attenzione a quale tipo di discorso (*genera causae*) usare<sup>4</sup>.

Ciò risulta chiaro dalla prefazione in ungherese al *Balassi-Epicedium*: "Mevetheti netalám némelly ezt, s *vétéknek* tulajdoníthatja bennem, hogy ez úrfiúnak dicsíreti bévséggel szaporításában fölötte

<sup>4</sup> HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I, München 1960, p. 54. Nella terminologia retorica ho seguito generalmente la *Rhetorica ad Herennium*, di cui è stata dimostrata la diffusione in Ungheria all'epoca di Rimay (un'ed. moderna è stata curata da Tamás Adamik, Budapest 1987). Anche SÁNDOR ECKHARDT, nel suo *Poeta doctus*, in Id., *Balassi tanulmányok* (Studi balassiani), Budapest 1972, p. 170, si è servito dello pseudo-Cicerone per lo studio della poesia di Balassi.

vak vagyok, s néma vétkének elhallgatásánál. Az a jámbor azért térjen vissza az írásimra, s olvasson ott ehhez való dolgot, s itt is találja meg, hogy valakiben az jószágok meghaladták s felyülmúlták az vétkeket, az *írók* azt az nagyobbik s főbbik részét szokták abban mindenkor ékesíteni, vétke elhallgatásával előhozni”<sup>5</sup>. È evidente che il supposto “peccato” sarebbe un errore retorico se non si trattasse di un’*Apologia*, che è invece *laus* appartenente al genere *demonstrativum*. Gli “scrittori”, oratori e autori di retorica, sanno che alla lode non si può mescolare il biasimo. L’autore trae dunque gli ingredienti dell’*apologia* dalle regole retoriche di uno dei sottogeneri del *demonstrativum*.

Nella parte introduttiva, scritta in latino, della prefazione alle opere di Balassi, Rimay cerca, con la stessa logica, un’esatta definizione letteraria delle poesie a Julia: “eam multiplice svasionum genere, in metuum amoris ardorem amplectendum, sollicitat, nunc preces, nunc minas, laudes blandimenta, nunc exempla, tam foeto et sagaci ingenio ubique depromendo”<sup>6</sup>. Il contenuto retorico della prima parte di questa dichiarazione è evidente. Rimay sente le Rime per Julia come un tipo del discorso deliberativo (*deliberativum*), e poiché il loro tratto comune è la persuasione (*suasio*), esse rappresentano le diverse specie della persuasione. L’interpretazione dell’elenco successivo è però più difficoltosa.

*Preces, minae, laudes, blandimenta, exempla.* Di che cosa si tratta? Di artifici poetici utilizzabili in ciascuna delle persuasive Rime per Julia, o di generi letterari? L’avverbio *ubique* pare accreditare la prima ipotesi, sostenuta pure dal fatto che nelle retoriche antiche l’*exemplum* di solito non è un genere, ma una figura di pensiero al pari della similitudine (*sententiarum exornatio*). Anche senza supporre che nella composizione delle rime amorose Rimay

<sup>5</sup> RIMAY *ÖM*, p. 47 (“Qualcuno potrà ridere di ciò e attribuirmi la *colpa* di essere cieco nell’abbondante profusione di onori verso quest’uomo, e muto nel tacere i suoi peccati. Questo ingenuo deve dunque ritornare sulle mie scritture e in quei luoghi dove troverà che, se in qualcuno le cose buone raggiungono e superano quelle malvagie, gli *scrittori* sono soliti abbellire quella maggiore e più grande parte e presentarla tacendo i peccati”). I corsivi sono dell’A.

<sup>6</sup> RIMAY *ÖM*, p. 39.

abbia utilizzato meticolosamente i concetti della retorica ed anche se dovesse risultare che gli artifici poetici elencati non si trovano affatto *ubique*, ci troveremmo pur sempre dinanzi ad una divisione per generi della poesia. E mi sembra che quest'ultimo approccio sia quello giusto.

Le "lodi" e le "lusinghe" (ad es. *Ez világ sem kell már nekem...*)<sup>7</sup> si differenziano abbastanza agevolmente dalle "minacce", dalle *feddéssek* per dirla con Balassi (per es. *Mi dolog, Úristen...*). Il concetto di "esempio", invece, non si inserisce facilmente in questo elenco. Forse qui Rimay pensa a quelle canzoni per Julia che anche Balassi nei titoli definisce "esempi" ("ELŐHOZVÁN AZ SALAMANDRA PÉLDÁJÁT")<sup>8</sup>, o a quelle in cui la similitudine segnalata anche nel titolo viene reiterata per tutto il componimento (es. "...HASONLÍTJA...")<sup>9</sup>. Poiché il poeta stesso non offre una definizione più precisa dell'*exemplum*, anch'io per il momento non approfondisco oltre.

Tra i concetti elencati solamente il primo (*preces*) pertiene al *genus deliberativum*, il secondo (*minae*) crea una coppia oppositiva con *laudes*, e sembra più legato al *demonstrativum*, i *blandimenta* sono il sinonimo di *laudes*, gli *exempla* invece, come abbiamo visto, non trovano posto in questa suddivisione.

L'elencazione dunque non è applicabile a tutte le poesie per Julia e non può essere ritenuta precisa dal punto di vista retorico. Ed è forse questa la ragione per cui Sándor Eckhardt, nel momento in cui mostrava nelle poesie di Balassi le tecniche per muovere a compassione la donna (*bók, szánalomkeltés, vád*)<sup>10</sup>, non si accorse che anche Rimay - da lui stesso citato - aveva tentato trecento anni prima proprio simili distinzioni<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> [Le poesie di Balassi e Rimay, qui e in seguito, sono citate dall'A. con il solo verso iniziale. N. d. T.]

<sup>8</sup> ("ADDUCENDO L'ESEMPIO DELLA SALAMANDRA").

<sup>9</sup> ("...PARAGONA...").

<sup>10</sup> ("ossequio, oratio miseranda, invettiva"). Cors. d. T.

<sup>11</sup> SÁNDOR ECKHARDT, *Balassi Bálint irodalmi mintái* (I modelli letterari di Bálint Balassi), in Id., *Balassi-tanulmányok*, op. cit., pp. 182-183.

Anche nei titoli delle poesie di Rimay cogliamo un'analogia volontà, misuratamente consequenziale ma in ogni caso pregna di contenuti retorici, di indicare il genere - ammesso, beninteso, che si vogliono considerare titoli quelle denominazioni e che le stesse siano dell'autore.

Nel *demonstrativum* possono rientrare le lodi di Rimay (LAUS<sup>12</sup>, ELOGIUM<sup>13</sup>, ENCOMIUM<sup>14</sup>) ed i biasimi ("...FEDDIK"<sup>15</sup>, PANASZ e KESERGÉS<sup>16</sup>, "...ELLEN"<sup>17</sup>, SATYRÁS, DORGÁLÓ, FEDDŐ ÍRÁS<sup>18</sup>). Secondo la suddivisione del Piscator, appartiene a questo genere l'[EPICIDIUM]<sup>19</sup> e, al suo interno, la DEPLORATIO<sup>20</sup>.

Al genere *deliberativum* sono ascrivibili l'ADHORTATIO<sup>21</sup> scritta in nome di Venere e la susseguente [DEHORTATIO]<sup>22</sup>, recitata da Diana, ma anche i diversi tipi di persuasione: KATONAÉNEK<sup>23</sup>, VIGASZTALÁS<sup>24</sup>, FOLYAMODÁS e ESEDEZÉS<sup>25</sup>, COMMENDATIO<sup>26</sup> e SOLILOQUIUM, quest'ultimo conosciuto attraverso la traduzione ungherese di Gáspár Madách<sup>27</sup>. Rimay inserisce qui le rime spirituali di Balassi quando nella *Prefazione* le chiama "Istenhez tött keresztyén buzgó KÖNYÖRGÉS", ivi comprendendo gli INNI<sup>28</sup>.

<sup>12</sup> *Senkit az pénz és kincs...*

<sup>13</sup> *Istenasszonyokkal...; Bálint, nevezetben...*

<sup>14</sup> *Itt egy asztalt látunk...*

<sup>15</sup> ("... BIASIMA"); *Cupido, ne, nyilad...; Udvar s irégy tiszték...*

<sup>16</sup> ("LAMENTO; AMAREZZA"); *Kinek tegyek panaszt...; Ó, szegény megromlott...*

<sup>17</sup> ("...CONTRO"); *Hogy feledkeztél el...; Ha az Isten nekem...; Tarts meg, Uram, engem...*

<sup>18</sup> ("UNO SCRITTO DI BIASIMO, SATIRICO E RIPRENSIVO"); lo ricorda nella lettera scritta a György Rákóczi, in RIMAY ÖM, p. 439.

<sup>19</sup> RMK II, p. 591.

<sup>20</sup> *Csudálható nagy dolog...*

<sup>21</sup> *Valjon s de mi haszon...*

<sup>22</sup> *Venus, fajtalan bús...*

<sup>23</sup> ("CANZONE D'ARGOMENTO MILITARE"); *Katonák hadnagya...*

<sup>24</sup> ("CONSOLAZIONE"); *Legyen jó idő csak...*

<sup>25</sup> ("SUPPLICA; IMPLORAZIONE"); *Az Úr az égbe...; Nincsen segítségem...; Oh, szép, drága zálog...*

<sup>26</sup> *Nem lehet szebb dolog...*

<sup>27</sup> RMKT, XVII sec., vol. 12, p. 22.

<sup>28</sup> RIMAY ÖM, p. 43 ("PREGHIERE cristiane e devote fatte a Dio").

Il *genus iudiciale* veniva accostato, dalle retoriche antiche, piuttosto al genere drammatico, e per questo motivo non elenchiamo qui nessun titolo di Rimay<sup>29</sup>. Vi si potrebbero eventualmente accogliere due dialoghi di Rimay: quello con un amico (*Mi lelt, azt kérdbetnéd...*), e quello con Eco (*Kősziklák közt lakó...*). Ma questo inserimento è più che dubbio. Da un lato perché Rimay non segue la titolatura di Balassi e fa solo un pallido riferimento al carattere dialogico: KIBEN ECHÓTÚL VESZEN FELELETET<sup>30</sup>. Dall'altro perché questi dialoghi non sono *controversiae*, non sono dibattiti, non contengono accuse, istanze o difese: nella sostanza entrambe le poesie sono una lode dell'amata.

La prefazione in latino all'*Epicedium*, riprendendo l'*Orator* di Cicerone<sup>31</sup>, distingue tutto quanto è letteratura dalla rozzezza di stile delle dispute giuridiche. Per Rimay la letteratura è "szélesebb áradású, folyamatos szónoklás"<sup>32</sup>, che Cicerone chiamava *epideikton*, il discorso ornato e bandito dal foro: "Has vero partes sensate Tullius etiam sapienti omni cum se ad civilem societatem natum senserit, jubet suscipere, qui non solum subtili disputatione sibi ea utendum putet, sed etiam fusa latius, perpetua oratione, qua regat populos, qua stabiliat leges, qua castiget improbos, qua tueatur bonos, qua laudet claros viros, qua praecepta salutis et laudis apte ad persuadendum edat suis civibus, qua hortari ad decus, revocare a flagitio, consolari possit afflictos, factaque et consulta fortium et sapientium cum improborum ignominia sempiternis monumentis prodere"<sup>33</sup>. Non è difficile riconoscere in questo ordinamento i sottogeneri del *demonstrativum* e del *deliberativum* che Rimay, in

<sup>29</sup> IMRE BÁN, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI-XVIII. században* (Manuali di teoria letteraria nei secc. XVI-XVIII in Ungheria), Budapest 1971, p. 33.

<sup>30</sup> ("NEL QUALE OTTIENE RISPOSTA DALL'ECO").

<sup>31</sup> CICERONE, *Orator*, 11.

<sup>32</sup> ANTAL PIRNÁT, *Rimay Epicediumának latin kísérő szövegei* (Testi latini d'accompagnamento all'*Epicedium* di Rimay), in "Itk" 1966, p. 201 ("un'oratoria più scorrevole e dalle ampie estensioni"). Il *subtilis* ciceroniano usato in Rimay andrebbe forse tradotto con *keresetlen* (disadorno), piuttosto che con *éleselméjű* (arguto).

<sup>33</sup> RIMAY *ÖM*, p. 35.

accordo con Cicerone<sup>34</sup> e con i retorcici coevi<sup>35</sup>, collegava al genere del discorso *extra forum* distinguendoli dal *genus iudiciale in foro*.

Il *genus didascalicum* o *didacticum*, che nell'antichità ancora non esisteva<sup>36</sup>, con Melantone si radicò nell'insegnamento scolastico e nemmeno a Rimay doveva essere sconosciuto. Formalmente poteva realizzarsi nell'EXPLANATIO<sup>37</sup>.

Non è solo la convenzione retorica a giustificare questa classificazione, ma, come abbiamo veduto, la stessa pratica teorico-letteraria di Rimay. La questione è se essa possa risultare istruttiva o meno.

Il raggruppamento dei titoli ha fruttato, si potrebbe dire, un raccolto modesto: questi titoli testimoniano una certa semplicità. Essi possono essere ben distinti dal corpus balassiano non soltanto per la diversità tematica, ma anche per l'inadeguatezza dei titoli che figurano nelle raccolte poetiche manoscritte (*cantio*, *cantio alia*, *cantio de amore*, ecc.). È ovvio che vi è una contaminazione di questo materiale con i titoli dei canti religiosi (*dicséretek*, *könyörgések*, ecc.)<sup>38</sup>. Ma in Rimay né la lode, né la preghiera figurano letteralmente come titoli: al loro posto egli adopera il più umanistico *laus* e un *esedezés*<sup>39</sup> dalle più raffinate risonanze. Rimay si differenzia pure dall'uso che nell'assegnazione dei titoli avevano

---

<sup>34</sup> CICERONE, *Orator*, 13, 42: "Dulce igitur orationis genus et solutum et fluens, sententiis argutum, verbis sonans est in illo epidictico genere quod diximus proprium sophistorum, pompae quam pugnae aptius, gymnasiis et palestre dicatum, spretum et pulsum foro".

<sup>35</sup> Cfr. ISTVÁN BARTÓK, *Buzinkai Mihály retorikai munkássága* (L'opera retorica di Mihály Buzinkai), in "Itk" 1992, pp. 203-220.

<sup>36</sup> Cfr. GÁBOR KECSKEMÉTI, *Domini sumus. Vallási tanítás és nemesi reprezentáció XVII. századi halotti beszédek inventiójában* (Domini sumus. Insegnamento religioso e rappresentazione gentilizia nell'inventio degli elogi funebri del XVII secolo), in "Itk" 1992, pp. 381-398; e l'annotazione di ÉSAIÁS BUDAI, in Id., *Régi tudós világ históriája* (Storia del sapere nel mondo antico), Debrecen, 1802, p. 426: "Mi nállunk az ékesenszólás *genus didacticum*, mivel az egyedül tanításból áll: ez nem volt az régieknél". ("Per noi il discorso ornato è un *genus didacticum*, poiché esso si ottiene unicamente dall'insegnamento: presso gli antichi non era così").

<sup>37</sup> *Könyörülj énrattam...; Szűz Mária lakozván...; Mit jegyez ez a kép...*

<sup>38</sup> ("lodi, preghiere").

<sup>39</sup> ("implorazione").

i versificatori più istruiti, poiché questi infatti, come István Miskolci Csulyak, si inebriavano quasi dei titoli "ingegnosi". Miskolci Csulyak dava alle sue rime volgari titoli in latino, quali COMPAR COLUMBARUM..., DULCIS DOLOR SYMPHONISTAE...<sup>40</sup>.

La "teoria dei generi" che si può desumere dai titoli di Rimay non costituiva un principio unitario nella composizione dell'opera, ma nemmeno si può dire che il poeta abbia distribuito nella più totale casualità, nei suoi libri, ogni genere di poesia. L'*adhortatio* di Venere e la *dehortatio* di Diana sono, ad esempio, una accanto all'altra, così pure colpisce il fatto che nella seconda parte del *Megkomponált versgyűjtemény* (Canzoniere) si susseguano una dietro l'altra tre poesie composte "...ELLEN"<sup>41</sup>, cioè i pezzi XXIV, XXV e XXVI del volume<sup>42</sup>.

Se dunque Rimay non operò una scelta dei propri versi e di quelli di Balassi secondo generi letterari derivati dai generi del discorso retorico, quale fu la base del suo lavoro? Per avere una risposta, dobbiamo ricorrere nuovamente agli scritti teorici del poeta. Ma prima ancora converrà osservare come Rimay si esprima circa le proprie poesie e quelle degli altri, come egli definisca i propri componimenti e come li definiscano i suoi lettori e i suoi corrispondenti epistolari.

In quest'epoca il titolo della poesia come elemento unificante e associativo, come marchio riconoscitivo dell'individualità dell'opera, non esiste ancora in Ungheria, né è diventato d'uso comune in Occidente. Pensiamo ai sonetti senza titolo di Shakespeare, alla prassi della Pléiade di limitarsi per lo più all'indicazione del genere, o anche a John Donne: questi in alcune sue raccolte adotta una titolazione di tipo moderno, talora si serve di titoli "composti", proprio come Balassi (ad es. nei *Songs and Sonets* o nelle

<sup>40</sup> In *RMKT* XVII sec., vol. 2, p. 44 e 46.

<sup>41</sup> ("... CONTRO").

<sup>42</sup> AZ KÉTSÉGNEK MÉRGES KÍSÍRTETI ELLEN ("CONTRO LE TENTAZIONI VELENOSE DEL DUBBIO"), *Hogy feledkeztél el...*; HATALMASKODÓK ELLEN ("CONTRO I PREPOTENTI"), *Ha az Isten nekem...*; AZ ANYASZENTEGYHÁZ TAGJAINAK HÁBORGATÓI ELLEN ("CONTRO I MESTATORI DELLA SANTA MADRE CHIESA"), *Tarts meg, Uram, engem...*

*Elegie*)<sup>43</sup>, in altre raccolte, infine, non usa alcun titolo, alla maniera antica (ad es. le *Satire*). È naturale quindi che Rimay rammenti le poesie di Balassi per lo più sulla base degli *incipit*, così come Mátyás Hajnal fa con le poesie dello stesso Rimay (*Egy szóm volna veled...*)<sup>44</sup>. István Dóczy, nel richiedere a Rimay una poesia di corteggiamento, fa riferimento all'acrostico MAGDOLNA<sup>45</sup>. Nella maggior parte dei casi, però, ci imbattiamo in definizioni e perifrasi di tipo retorico. Un gruppo di queste fa riferimento al genere letterario. Rimay ricorda, ad esempio, le dotte *laudationes* di Tamás Balásfy a lui indirizzate nel periodo in cui fu a Kolozsvár<sup>46</sup>. A György Rákóczi scrive del suo *satyrás, dorgáló, feddő irás*<sup>47</sup>, e anche Pál Esterházy conosce e chiede le *meditációk* (meditazioni) di Rimay sul Venerdì Santo facendo riferimento al genere<sup>48</sup>.

L'altro, più vasto gruppo di citazioni è quello in cui le opere vengono ricordate partendo da un aspetto della retorica che non abbiamo ancora esaminato, quello della *materia*<sup>49</sup> elevata a *tema*, cioè l'*inventio*, l'idea, su cui l'opera si costruisce.

Gli scrittori e i lettori del tempo naturalmente non usavano il preciso linguaggio tecnico delle retoriche, bensì una sua forma divulgativa più incerta e indeterminata. Al termine *inventio* si davano dunque più significati. Molti, ad es. János Sylvester<sup>50</sup> e Mátyás

<sup>43</sup> Mi riferisco ai "valedictions": *A Valediction of the booke, ...of weeping; ...forbidding mourning*, ecc.

<sup>44</sup> FERENC JENEI, *Ismeretlen irodalmi levelek a Batthyány-levéltárból* (Epistole sconosciute dell'archivio Batthyány), in "Itk" 1960, pp. 687-692 [*Ednehány szóm vagy on énnekem tevéled...* è l'*incipit* della poesia attribuita a Rimay sulla base della lettera di Mátyás Hajnal. N. d. T.].

<sup>45</sup> ARNOLD IPOLYI, *Rimay János államiratai és levelezése* (Epistolario e scritti politici di János Rimay), Budapest 1887, p. 188.

<sup>46</sup> RIMAY *ÖM*, p. 297.

<sup>47</sup> Si veda la nota n. 18.

<sup>48</sup> IPOLYI, *op. cit.*, p. 324.

<sup>49</sup> G. ZOLTÁN SZABÓ - LÁSZLÓ SZÖRÉNYI, *Kis magyar retorika* (Breve retorica ungherese), Budapest 1988, p. 27.

<sup>50</sup> Cfr. ANTAL PIRNÁT, *Balassi Bálint poétikája* (La poetica di Bálint Balassi), manoscritto [Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, Budapest, dissz. D/11362. N. d. T.].

Nyéki Vörös<sup>51</sup>, l'intendevano come invenzione, finzione; altri invece, come SOLVIROGRAM Pannonius, certo erroneamente, ne facevano una specie di nome collettivo delle *exornationes*. Egli riteneva che nelle rime di Balassi soprattutto “a magyar nyelvnek ékességét, s a szóknak okosan és helyesen való öszveszerkesztését, abban lévő harmóniát s elmés inventiókat [...] kell megtekinteni”<sup>52</sup>. Erroreamente SOLVIROGRAM ritiene l'*inventio* una parte dell'opera. Gli “errori” del linguaggio retorico divulgativo sono, dunque, simili: se Rimay eleva l'*exemplum* a genere letterario, SOLVIROGRAM declassa l'*inventio* a figura.

I più, ad ogni modo, intendevano con *inventio* l'idea generativa dell'opera o l'opera stessa: così Bálint Balassi o Ábrahám Szenci Kertész, che definisce le rime spirituali di Rimay “idvességés találmányok”<sup>53</sup>.

In una lettera a Demeter Náprádi Rimay rammenta una sua poesia facendo riferimento al contenuto, alla *materia*, cioè all'*inventio*: “Az uristen [...] az Szerencsétlenségnek felborzadott savány tele után adjon zsiros gyöppel bévelkedő Szerencsés Nyarat is érni Nagodnak [...]. Im erről az materiáról csinált egy énekecskémet is küldöttem Nagodnak [...]”<sup>54</sup>. Si tratta forse della poesia *Légyen jó idő csak...* Allo stesso modo István Pogrányi cita uno “scritto” di Rimay che poteva anche essere una poesia: “Valóságos igen igaz

<sup>51</sup> Si veda la recensione di PÉTER KÖSZEGHY a Horváth Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben* (Iván Horváth: Lettura storico-estetica della poesia di Balassi), in “Itk” 1987-1988, p. 315.

<sup>52</sup> SOLVIROGRAM PANNONIUS, *Prefazione* alla prima edizione dei *Canti devozionali*, che si legge in GÉZA SZABÓ, *Balassi Bálint és Rimay János Istenes énekei* (I canti devozionali di Bálint Balassi e János Rimay), saggio di accompagnamento alla ristampa anastatica, Budapest 1983, pp. 16-17 (“si dovessero osservare l'ornamento della lingua magiara, la costruzione intelligente e appropriata delle parole, l'armonia e le ingegnose invenzioni in esse contenute”). [Della prima edizione di Lőcse del 1632 possediamo solo un frammento; la *Prefazione* ci è tramandata dall'edizione di Kassa del 1665 che riproduce quella di Lőcse e che si può leggere nel saggio di Géza Szabó. N. d. T.]

<sup>53</sup> ÁBRAHÁM SZENCI KERTÉSZ, *Prefazione ai Canti devozionali*, quarta edizione di Várad, riportata da SZABÓ, *op. cit.*, p. 23 (“utili invenzioni”).

<sup>54</sup> RIMAY ŐM. p. 235 (“Il Signore [...] Vi conceda, dopo un aspro inverno dagli sfortunati scompigli, di poter godere la fortunata estate ricca di rigogliose erbe [...]. Vi ho spedito un mio breve canto su questo tema [...]).

és helyes, uram, az kegyelmed írása, hogy [...] mint kelljen az embereknek ez világbeli állhatatlansággal osztogatandó gyönyörűségéhez ragaszkodni, igen igaz vers az is: Mundus iniustus mater, iustus sed noverca”<sup>55</sup>. Sándor Eckhardt, a causa dell’evidente simiglianza del tema, della *materia* trattati, ha identificato questo scritto nella poesia *Udvar s irigy tiszték*<sup>56</sup>. Un’altra indicazione riferita all’argomento, e simile a quelle appena esaminate, la troviamo in una lettera che Pál Esterházy scrisse a István Bori, e nella quale egli dà la caccia ad uno scritto di Rimay. Pál Esterházy sospetta che il libriccino *De virtute*, in possesso di István Bori, sia identico a quello intitolato *Az udvariságról*, in quanto “az virtusban comprehendálta volt szegény az udvariságot is”<sup>57</sup>. Lo stesso Rimay segue un criterio simile quando divide in due gruppi le composizioni poetiche di Balassi separando quelle “melyben Theológiának természetit és állapotját viseli s foglalja magában”<sup>58</sup> da quelle composte “az szerelem argumentomában”<sup>59</sup>, e dividendo poi queste ultime a loro volta in altri due gruppi: le “egyeledett állapotrul való, elvegyült énekek”<sup>60</sup> e le “Juliáról szerzett énekek”<sup>61</sup>.

Queste definizioni derivano dall’*inventio* e non contengono alcun riferimento al genere delle varie poesie, ed i contenuti in esse descritti non possono certo rappresentare le componenti di un genere. Sono descrizioni di singole creazioni senza indicazioni sul genere inteso in senso retorico. Assomigliano piuttosto a quel tipo di *inscriptio* che Rimay denomina *summa* o *argumentum*.

---

<sup>55</sup> IPOLYI, *op. cit.*, p. 345 (“È realmente assai giusto e veritiero, mio signore, il vostro scritto [...] come cioè l’uomo debba essere devoto per le meraviglie che in questo mondo vengono distribuite assieme a tanta volubilità, e molto veritiera è pure la poesia: Mundus iniustus mater, iustus sed noverca”).

<sup>56</sup> RIMAY *ÖM*, p. 212.

<sup>57</sup> IPOLYI, *op. cit.*, p. 362 (“fra le virtù, il compianto [Rimay] comprendeva anche la cortesia”).

<sup>58</sup> RIMAY *ÖM*, p. 42 (“in cui si rispecchiano e si riassumono l’abito e la natura della teologia”).

<sup>59</sup> *Ibidem* (“su di un argomento amoroso”).

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 43 (“canzoni varie d’argomento amoroso”).

<sup>61</sup> *Ibidem* (“poesie per Julia”).

L'*argumentum* ed il genere sono concetti retorici differenti. L'*argumentum* è la causa, il genere è il fine<sup>62</sup>. L'argomentazione, come parte integrante dell'*inventio*, manifesta le ragioni, le cause raccolte nel discorso poetico. L'autore mette questi argomenti a servizio dello scopo manifestato nel genere, nel tipo di discorso. Anche il discorso in versi è una forma di discorso retoricamente articolata, nella quale l'eloquio si costruisce sull'esposizione degli argomenti, l'*oratio* sulla *ratio*. La retorica antica conosceva una sola teoria dei generi: la teoria dei generi del discorso.

La suddivisione della retorica secondo i compiti dell'oratore non prevede una particolare teoria del genere: né l'*inventio*, né la *dispositio*, né la *pronuntiatio*, né la *memoria*, né l'*elocutio* possono essere ritenuti elementi significativi di un genere poiché tutte e cinque le parti sono altrettanti aspetti del discorso, il quale a sua volta può essere solamente di tre tipi: dimostrativo, deliberativo e giudiziale. Non è un caso che Cicerone tratti tutta la retorica attraverso il concetto di *inventio*<sup>63</sup>, che in effetti è forma e sostanza di tutta la retorica. Le altre quattro figure riflettono l'*inventio* sotto altrettanti aspetti. Possiamo ad esempio rammentare che quando classifichiamo l'*inventio* siamo già nella *dispositio*.

(2) RIPARTIZIONE DELLA RETORICA  
SECONDO LA *RETHORICA AD HERENNIVM*

INVENTIO

exordium

narratio

divisio

confirmatio+confutatio

argumentatio=epicheiréma

propositio

ratio

<sup>62</sup> ARISTOTELE, *Rétorika*, trad. di Tamás Adamik, Budapest 1982, pp. 19-20 [Ed. it. : *Retorica*, a cura di Gabriele Giannantoni, trad. di Armando Plebe, Roma-Bari 1992, 1. ed. 1973]; cfr. ISTVÁN BARTÓK, *XVII. századi logikai és retorikai irodalmunk kritikátörténeti tanulságai* (Testimonianze critico-storiche della letteratura logica e retorica ungherese del XVII secolo), in "ItK" 1991, pp. 1-24.

<sup>63</sup> *De Inventione Rhetorica*.

- rationis confirmatio
- exornatio
  - ex similibus,
  - exemplis,
  - amplificationibus,
  - rebus iudicatis et ceteris rebus,
  - quæ pertinent ad exaugendam et
  - conlocupletandam argumentationem
- complexio
- conclusio
- DISPOSITIO
  - a) secondo l'insegnamento della retorica:
    - exordium
    - narratio
    - divisio
    - confirmatio
    - confutatio
    - conclusio
  - b) secondo il punto di vista dell'oratore
- PRONUNTIATIO
  - sermo
  - contentio
  - amplificatio
- MEMORIA
  - naturalis
  - artificiosa
- ELOCUTIO
  - forma (le forme devono essere mescolate)
    - gravis
    - mediocris
    - attenuata
  - stile che l'elocutio deve avere
    - elegantia
    - compositio
    - dignitas
    - verborum exornatio
      - metáphorá, allegoría, synekdoché,
      - hypérbaton, ecc.
    - sententiarum exornatio
      - frequentatio, divisio, expolitio,
      - similitudo, exemplum, ecc.

Partendo dalle idee di Sándor Eckhardt, Iván Horváth ha avviato l'analisi dei titoli delle poesie di Bálint Balassi secondo la re-

torica e secondo la teoria dei generi letterari<sup>64</sup>. Egli ha mostrato con successo come sotto questi titoli si celino dei contenuti retorici. L'obiettivo che ha spinto Horváth al recupero di questi contenuti era quello della ricostruzione delle tavole genealogiche, degli "stemmi" dei generi balassiani.

Il punto di partenza erano le tre definizioni di genere identificate da Sándor Eckhardt: *bók*, *szánalomkeltés*, *vád*. Secondo Iván Horváth "ezeknek - akár bináris megkülönböztető jegyekkel is jellemezhető - nyalábja határozná meg az inventio-csoportot. Az így meghatározott inventio-csoportokat aztán különböző - már a dispositio vagy az ornatus körébe tartozó - szempontok alapján tovább oszthatjuk"<sup>65</sup>. Si giunge così alle definizioni di genere letterario che sarebbero proprie di Balassi. Leggendo infatti gli "stemmi" di Iván Horváth si deduce che quello che Balassi chiama INVENTIO POETICA corrisponderebbe ad un *bók*, a una *szánalomkeltés* o ad una *vád* di carattere breve (epigrammatico); l'ADHORTATIO sarebbe invece un *bók* o una *szánalomkeltés* indirizzata ad una creatura non divina; le poesie con titoli caratterizzati dalla formula IN LAUDEM... sarebbero *bók* che il poeta non indirizza a creature umane, ecc.

Questa suddivisione è discutibile in più di un punto.

1. Nei criteri di quella classificazione non è possibile riconoscere le categorie della *dispositio* o dell'*ornatus*. Il fatto che l'intero testo di una poesia abbia valore allegorico o meno, a chi esso sia indirizzato, che sia più o meno breve, tutto ciò non rientra nella *dispositio*, né nell'*ornatus*.

2. Ma anche se vi rientrassero, non sarebbero in ogni caso elementi costitutivi del genere letterario. Potrà forse sorprendere

---

<sup>64</sup> IVÁN HORVÁTHI, *Balassi poétikája* (La poetica di Balassi), Szeged 1973, nella collana *Irodalomtörténeti dolgozatok* (Contributi di storia letteraria), n. 95; poi accresciuto in *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben* (Lettura storico-estetica della poesia di Balassi), Budapest 1982, pp. 90-103.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 91 ("l'ambito di queste definizioni - che possono essere pure caratterizzate con segni distintivi di tipo binario - delinea dunque i gruppi caratterizzati dall'*inventio*. I gruppi così definiti - i quali appartengono dunque già all'ambito della *dispositio* o dell'*ornatus* - possiamo poi ulteriormente dividerli secondo altri criteri").

qualcuno, ma nella retorica nemmeno uno dei sottogeneri dell'*ornatus* è elemento costitutivo della retorica. Nella *Rethorica ad Herennium* troviamo accentuata la necessità di mescolare i diversi tipi di stile all'interno del discorso<sup>66</sup>. Il genere del discorso che andrebbe eseguito nello stile più basso, in quello della commedia dunque, Cicerone nemmeno lo nomina poiché si allontana sia dall'arte oratoria che da quella poetica<sup>67</sup>. Nei suoi scritti egli si è occupato soprattutto dello stile alto (*de genere dicendi Attico*). Nemmeno nei suoi lunghissimi cataloghi di figure di parole e di pensiero troviamo alcun riferimento ad una correlazione specifica tra figure e generi.

3. In questa classificazione non possiamo pensare a particolari criteri poetici, poiché i principi della suddivisione non derivano dalla *fictio* e nemmeno dal metro. I criteri sono derivati dalla retorica e Iván Horváth non ne dubita. Horváth cita in proposito un'affermazione di Dante secondo cui la poesia "*fictio rhetorica musicaque posita*"<sup>68</sup>, cosa che corrisponde interamente al concetto antico di *poesis*. Già Cicerone pensava che la poesia si differenziasse dall'arte oratoria per il metro e per le molte *poeticae licentiae*<sup>69</sup>. È dunque chiaro perché nel Rinascimento e nel Barocco le teorie letterarie - anzi, anche quelle musicali, cioè la *musica practica* o *musica poetica* - siano mere retoriche<sup>70</sup>. I mezzi per la creazione di opere destinate all'esecuzione erano oggetto unicamente della retorica classica.

4. Non possiamo considerare generi, dal punto di vista retorico, alcuni dei generi balassiani illustrati da Iván Horváth. Nemmeno ...HASONLÍTJA<sup>71</sup> o INVENTIO POETICA contengono il più pallido

<sup>66</sup> *Rhet. Her.*, op. cit., 4, 16, 46.

<sup>67</sup> CICERONE, *Orator*, 20.

<sup>68</sup> *De vulgari eloquentia*, II, 4 [Horváth, *op. cit.*, p. 90, riporta in nota anche la lezione "poita", ma ritiene di non poter affrontare in quella sede la questione filologica; cfr. DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, II, a cura di P. V. Mengaldo, Milano-Napoli 1979, p. 160. N. d. T.].

<sup>69</sup> CICERONE, *De oratore*, I, 69-72.

<sup>70</sup> G. J. BUELOW, *Retorika és zene* (Musica e retorica), in *Régi Zene* (Musica antica), vol. II, a cura di Judit Péteri, Budapest 1987, pp. 30-39; ISOLDE AHLGRIMM, *Retorika a barokk zenében* (Retorica nella musica barocca), *ivi*, pp. 40-49.

<sup>71</sup> ("... PARAGONA").

riferimento ad uno dei generi del discorso; e lo stesso vale per ODA, ch  vi   una grande differenza tra ODA e la formula che troviamo in Balassi EX ODA....<sup>72</sup>: non   detto infatti che l'opera sia tutt'uno con la sua fonte.

Gli altri titoli di Balassi classificati dall'Horváth si possono invece far veramente derivare da uno dei generi del discorso. Cos  le poesie dal titolo IN LAUDEM..., o ...ELLEN SZERZETT  NEK<sup>73</sup> confluiscono nel *demonstrativum*, quella con ADHORTATIO certamente nel *deliberativum*, quelle con DIALOGUS si possono forse far rientrare nel genere *iudiciale*. Iván Horváth tenta di classificare per generi anche i testi, ma non pone in rapporto generi letterari e generi del discorso. Qui infatti egli si basa non pi  sui titoli, ma sull'"oggetto del discorso poetico"<sup>74</sup>. Egli inserisce nel genere *iudiciale* anche una poesia che lo stesso Balassi definiva PRECATIO e con la quale il poeta tenta di blandire Julia con l'evidente intento di convincerla, ergo: *deliberativum*<sup>75</sup>.

A proposito dei generi poetici di Rimay e Balassi e facendo riferimento alla teoria dei generi della retorica antica, possiamo dire che i diversi tipi di *inventio*, o piuttosto di argomentazioni, appartengono a differenti tipi di discorso. Non   un caso, dunque, che i titoli delle poesie di Balassi e Rimay rimandino per lo pi  ai tipi di discorso retorico e all'*inventio*.

I due concetti compaiono spesso nello stesso titolo che, alla maniera antica, riporta pure il nome del destinatario. Ad esempio: [destinatario:] CUPID NAK VAL  [genere letterario:] KÖNYÖRGÉS [argomentazione:] OKUL EL HOZV N AZ SALAMANDRA P LD J T<sup>76</sup>; [genere:] EBBEN IS K NY R G [destinatario:] ISTENNEK, [argo-

<sup>72</sup>  , szent Isten...

<sup>73</sup> ("CANZONE COMPOSTA CONTRO...").

<sup>74</sup> HORVÁTH, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, op. cit., p. 92.

<sup>75</sup> FRUSTRATA OMNIBUS RATIONIBUS INCENDENDAE ILLAE TENTATIS ARDENTISSIMA PRECATIONE EAM IN SUI AMOREM ALICHERE CONATUR VARIIS AD PERSUADENDUM EXEMPLIS ALLATIS [corsivo dell'A.], * n  des szerelmem...*

<sup>76</sup> ("PREGHIERA A CUPIDO ARGOMENTATA CON L'ESEMPIO DELLA SALAMANDRA"); *Engemet r golta...* (Balassi).

mentazione:] OKÁT ADVÁN, MIÉRT PRÓBÁLJA S SUJTOLJA ISTEN AZ Ő HÍVEIT<sup>77</sup>.

I due poeti dividevano dunque i titoli dei loro canti secondo criteri retorici: vi si intrecciano definizioni del genere letterario (ad es. HYMNUS, KÖNYÖRGÉS<sup>78</sup>, DIALOGUS, LAUS, ADHORTATIO, ecc.) e indicazioni sulla fonte dell'argomentazione (ad es. EX..., ...BÓL, ...BŐL)<sup>79</sup>; a queste si connettono, a seconda dei casi, il destinatario (...NAK, ...NEK)<sup>80</sup>, e le più o meno brevi argomentazioni (...RÓL, ...RŐL)<sup>81</sup>, le quali talvolta arrivano a indicare le circostanze che hanno ispirato la composizione (EZT AKKOR SZERZETTE..., KIT MÁŠ KÉRÉSÉRE CSINÁLT...)<sup>82</sup>. Questi titoli, che potremmo definire "completi", possono mancare però di alcuni elementi.

L'INVENTIO POETICA, proprio come la FANTASIA POETICA di Zrínyi<sup>83</sup>, non è un genere letterario, ma un'indicazione della fonte dell'argomentazione. Sappiamo che Balassi traduceva questa espressione con *versszerző találmány*; che nell'attuale ungherese suonerebbe *versszerzői találmány*, cioè una argomentazione la cui fonte non è altro che un'invenzione del poeta.

Secondo quanto illustrato nello schema basato sulla *Rethorica ad Herennium*, questa parte dei titoli - se vogliamo essere più precisi - si riferisce alle fonti degli ornamenti dell'argomentazione: a similitudini, esempi, enfasi, a fatti precedentemente definiti e ad altri elementi che siano adatti all'amplificazione e alla coloritura del ragionamento.

Ora tenterò di cercare e di interpretare questo concetto della retorica nelle opere di Rimay.

<sup>77</sup> ("ANCHE IN QUESTA PREGA DIO, ARGOMENTANDO SULLE PROVE E SULLE PUNIZIONI CHE DIO DA AI SUOI FEDELI"); *Legyen jó idő csak...* (Rimay).

<sup>78</sup> ("PREGHIERA").

<sup>79</sup> ("DA...").

<sup>80</sup> ("A...").

<sup>81</sup> ("CIRCA..., SU...").

<sup>82</sup> ("QUESTA LA COMPOSE QUANDO..., COMPOSTA SU RICHIESTA DI ALTRI...").

<sup>83</sup> Questo titolo ci è conservato nel codice delle opere di Zrínyi, ma non nell'edizione a stampa. Un'analisi dell'opera in SÁNDOR IVÁN KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi* ("Zrínyi lirico"), Budapest 1985, pp. 150-166.

Questa prospettiva ci è utile innanzitutto per la comprensione dell'*exemplum* in Rimay. Come abbiamo visto nello schema della *Rethorica ad Herennium*, il termine *exemplum* possiede due significati retorici: può essere una figura di pensiero, ma può appartenere anche all'argomentazione. In Rimay l'*exemplum* raccoglie tutte quelle Rime per Julia le cui argomentazioni il poeta fa derivare da un esempio, nella contiguità delle poesie che hanno origine da similitudini. Una di queste potrebbe essere *Legyen jó idő csak...* dello stesso Rimay: ed è una poesia che secondo il genere retorico è una LELKI VIGASZTALÁS<sup>84</sup>, ma che rispetto alla fonte dell'argomentazione è una METAPHORICA CANTIO.

Dallo stesso punto di vista Rimay esamina nella sua *Előszó*<sup>85</sup> le poesie di Balassi, elencando le fonti degli ornamenti alle argomentazioni: "mind az **Theológiának** felséges hányája ércéből olvasztatott tündöklő fényes aranyát, s mind az **Philosophiának** tekintetes örvénye mélységéből meritett nectárját bágyadt szemgyönyörködtetéssel, szomju nyelv száj elevenítéssel igen benne hadta s elvegyitette is, szényezte is ezekkel igen irássát, úgy hogy az **históriáknak** széles elterült mezein való szép gabonavetéssi, az **poeták irássinak** külömb-külobb színnyel ékeskedő örvendetes kertei virágjának illati között is sétáltathatja ez énekek olvasásában ember az elméjét"<sup>86</sup>. È, questa, la sistemazione delle strutture argomentative e della topica nella lirica balassiana, e precisamente dal punto di vista dell'*exornatio ex similibus, exemplis*, ecc. L'argomentazione delle poesie viene dunque attinta dalla teologia (la Bibbia, e quindi i salmi o le loro eventuali rielaborazioni), dalla filosofia (motti, sentenze, massime, gnomi), dal materiale delle

---

<sup>84</sup> ("Consolazione spirituale").

<sup>85</sup> ("Prefazione alle poesie di Bálint Balassi").

<sup>86</sup> RIMAY *ÖM*, p. 40 ("egli ha attinto il rilucente e meraviglioso oro fuso dai metalli dell'eccelsa miniera della **teologia**, e così pure il nettare alle profondità dei maggiori abissi della **filosofia**, con diletto per gli afflitti e sollevando le lingue e le bocche degli assetati, lasciandovi del proprio e mescolando e colorando anche con l'una e con l'altra i suoi scritti; così egli nella lettura delle poesie fa passeggiare l'ingegno umano lungo gli immensi e distesi campi lietamente seminati dell'**historia** e tra i profumi dei fiori che ornano coi molti colori gli allegri giardini delle **scritture dei poeti**"). Il grassetto è dell'Autore.

*históriák*<sup>87</sup> (storie edificanti; i cosiddetti “racconti di fatti accaduti”<sup>88</sup>, come quelli di Ero e Leandro, Leucippe e Clitofonte), e dalle opere di poeti contemporanei.

Rimay dimentica qui un'unica fonte: l'*inventio poetica*; dimentica la mente feconda dell'autore, il suo *ingenium*, la sua cetra apollinea, e dunque il fatto che egli è *inventor*, poeta cioè capace di trovare da solo le idee giuste. Questa dimenticanza è però forse intenzionale, poiché Rimay voleva così sottolineare l'ingegno dotto (*tudományos elme*) del suo maestro. Ed il vero motivo potrebbe allora risiedere nel fatto che Rimay stesso non si riteneva un “poeta”, nel senso che il termine aveva all'epoca, inventore di idee fittizie. La sua moderna concezione della letteratura (ad es. le sue interpretazioni della lingua letteraria in volgare) non sposava ancora una nuova concezione della poesia. Come vedremo, la teoria umanistica dell'*inventio* in Rimay si fonda soprattutto sul *locus topicus*. La superiorità di Balassi discende, per Rimay, soprattutto dal fatto che il poeta, al pari delle grandi figure della classicità e dell'età contemporanea “az magyar nyelvnek dicsősége fundamentomába való állásával felette előhaladott s célt tött az pályafutásra”<sup>89</sup>. Per l'epigono in agone col maestro ciò significava soprattutto che idee retoriche si potevano trarre non soltanto dagli *auctores*, ma anche dallo stesso Balassi. Era questa l'*ars inveniendi* magiara.

È interessante come SOLVIROGRAM, al contrario di Rimay, guardi all'*inventio poetica* come a una delle argomentazioni possibili. Secondo lui Balassi aveva scritto i suoi *istenes énekek*<sup>90</sup> attingendo da diverse fonti, “kit psalmusokból, kit az Újtestamentumban lévő idvösséges locusokból, kit pedig csak a maga inventiójából”<sup>91</sup>.

<sup>87</sup> [cors. d. T.]

<sup>88</sup> [L'autore qui si riferisce ai racconti dei “lött dolgok”, che rappresentano gran parte della narrativa ungherese in verso dei secc. XVI e XVII. N. d. T.]

<sup>89</sup> RIMAY *ÖM*, p. 40 (“ponendo le basi per la gloria della lingua ungherese superava ogni altro [poeta ungherese] e compiva degnamente il suo *curriculum vitae*”).

<sup>90</sup> (“canti devozionali”).

<sup>91</sup> SZABÓ, *op. cit.*, p. 17 (“alcuni dai salmi, altri da salvifici brani del Nuovo Testamento, altri ancora invece dalla propria inventio”).

Sembra dunque che i lirici ungheresi del XVI e del XVII secolo - prima dei *Példabeszédek* (Proverbi ungheresi) di Péter Beniczky - nel comporre i loro libri non si preoccupassero dell'unità di genere, caratteristica dell'Antichità e del Rinascimento; e ciò naturalmente era dovuto anche a ragioni metriche. Anche nei cicli di Balassi, Wathay e Zrínyi manca l'unità dell'*inventio*. È del gusto letterario di tempi più recenti l'aver ricavato un "Ciclo di Julia" dalla composizione strutturalmente più complicata di Balassi, o l'estrapolare una *Obsidionis Szigetanæ* dall'*Adriai tengernek Syrenája* (Sirena del mare Adriatico).

Il solo Rimay parrebbe impegnato a creare unità d'*inventio*, quanto meno, nel suo *Megkomponált versgyűjtemény* (Canzoniere). La composizione è divisa in due parti, la seconda delle quali ha pure un titolo che fa da sommario: *Második része, melyben ez világi életünknek állapotjából származó akadályoknak orvosló eszközt szedegethetjük elménkbe*<sup>92</sup>. La lingua ungherese del XVII secolo sentiva ancora nella frequentissima espressione "ez világ"<sup>93</sup> il particolare significato del pronome dimostrativo, e cioè che "questo mondo" forma una coppia antitetica con l'altro mondo, la caduca vita terrena con l'eternità. È chiaro quindi che il contenuto retorico comune alla prima parte della raccolta vada ricercato nelle cose ultraterrene. E Rimay lo svela nella lunga argomentazione della prima poesia, mostrando la "sima és igyenes regula"<sup>94</sup> delle preghiere fatte a Dio. Egli è qui il seguace della retorica biblica protestante che sente come il sistema dei valori delle composizioni poetiche riposi "Isten szaván"<sup>95</sup>.

La seconda parte, che contiene le consolazioni terrene, è un *liber* di tipo stoico la cui argomentazione viene attinta per lo più da luoghi comuni, citazioni, gnomi ed esempi dell'antichità. Questa tipologia di *inventio* è così caratterizzata da Rimay: "magyarázom im ez Verseket"<sup>96</sup>, con ciò intendendo la *sententia* latina.

<sup>92</sup> ("Seconda parte, nella quale andiamo raccogliendo alla nostra mente i medicinali ai danni che ci derivano dalla nostra condizione di vita terrena").

<sup>93</sup> ("questo mondo").

<sup>94</sup> ("regola piana e sincera").

<sup>95</sup> ("Sulla parola di Dio").

<sup>96</sup> RIMAY ÖM, p. 439 ("Spiego, dunque, queste poesie").

L'altro tipo di argomentazione del *liber* viene così definito da Rimay: "Akadtam egy picturára"<sup>97</sup>. Parafrasi biblica, *pictura*, *sententia*: questi sono i più importanti tipi di poesia in Rimay; essi sono tipi d'*inventio*.

Ferenc Zemplényi ha cercato le radici della poetica biblica di Rimay nel puritanesimo tipico della concezione calvinista dell'arte<sup>98</sup>. Certo, Rimay era luterano, ma ciò è ininfluenza dal punto di vista della poetica biblica da lui elaborata. Quello che egli dice, infatti, non va oltre i fondamenti della teologia del verbo protestante: *sola scriptura*. Secondo Lutero le allegorie retoriche non sono che "sgualdrine imbellettate", e "il *corpus* è formato dalla *dialettica*, vale a dire dall'argomentazione, mentre l'allegoria non è niente di più della *retorica*, ossia del discorso ornato"<sup>99</sup>.

Rimay certo si è limitato a riaffermare enfaticamente questi principi, che però - come già era avvenuto con l'atticismo di Cicerone - non ha trasferito nell'esercizio poetico. I salmi e i *loci* biblici definivano già teoricamente l'*inventio* e la *dispositio* del tipo di poesia; spesso, però, Rimay trattava molto liberamente il materiale delle sue fonti. Molte volte l'*argumentum* non coincide con il testo poetico. Il canto *Tarts meg, Uram, engem...* promette una parafrasi del XV salmo della Vulgata, ma in realtà segue il testo del salmo XII della *Vizsolyi Biblia* (Bibbia di Vizsoly). E quando, in un altro *argumentum*, cita il salmo IX come fonte<sup>100</sup>, il testo non segue poi affatto quel salmo e sembra richiamare, piuttosto, il canto di Mosè (Deut. 32).

Rimay forse non avvertiva la contraddittorietà tra principio e pratica perché nell'ambito della poetica biblica egli pensava sempre alla *res* e non al *verbum*.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 135 ("Ho visto un quadro"). Sulle questioni filologiche riguardo gli emblemi in Rimay si veda JÓZSEF JANKOVICS, "Akadtam egy picturára...", in "ItK" 1982, pp. 652-665.

<sup>98</sup> Cfr. FERENC ZEMPLÉNYI, *Rimay és a kortárs európai költészet* (Rimay e la coeva poesia europea), in "ItK" 1982, pp. 601-613.

<sup>99</sup> MARTIN LUTHER, *Tischreden*, trad. ungh. di László Márton, *Asztali beszélgetések*, Budapest, 1983, p. 163.

<sup>100</sup> *Kegyes Jehova...*

La situazione è diversa con la *pictura*. L'immagine come ispiratrice retorica di creazioni artistiche verbali era idea ben nota all'antichità. Parte della mitologia greca nasce come interpretazione del culto dell'immagine. Anche *Dafni e Cloe* è il risuscitamento di una pittura di Lesbo. L'oraziano *ut pictura poesis* ci accompagna finanche in complesse creazioni liriche come *The Extasie* di John Donne: "And pictures in our eyes to get / Was all our propagation". Queste immagini sono però la quintessenza di contenuti astratti da cui si svolge ingarbugliata la schiera delle idee metafisiche. Le *picturae* di Rimay sono invece emblemi e come scrive Tibor Klaniczay "itt azután végképp nem lehet már szó művészi kompozícióról, hiszen a vers alapja egy szintén nem művészi elvek szerint szerkesztett kép"<sup>101</sup>. La debolezza delle *picturae* rimayane non viene certo dalla non artisticità delle immagini descritte, ma dal fatto che l'*inventio* di queste serve sempre uno scopo didattico: il tipo di poesia è la *pictura*, il genere è l'*explanatio*, non un'espressione lirica quindi, ma una scolastica *descriptio*.

Nella seconda metà del XVII secolo "a gnómé (vagy sententia) már rég átkerült a techné rhétoriké inventio-részéből az elocutio-részbe", scrive Csaba Szigeti sulle orme di Roland Barthes<sup>102</sup>. È questione aperta quanto antico sia questo passaggio.

---

<sup>101</sup> TIBOR KLANICZAY, *A magyar későreneszánsz problémái. Stoicizmus és manierizmus* (Questioni del tardo rinascimento ungherese. Stoicismo e manierismo), in Id., *Reneszánsz és barokk* (Rinascimento e Barocco), Budapest 1961, p. 337 ("qui ormai non si può più parlare di composizione artistica, poiché alla base della poesia vi è un'immagine costruita anch'essa secondo principi non artistici"). Si veda anche MICHAEL SCHILLING, *Imagines Mundi. Metaforische Darstellungen der Welt in der Emblematik*, Frankfurt am Main-Bern-Cirencester 1979; PETER M. DALY (Winnipeg), *Emblematische Strukturen in der Dichtung der Catharina Regine von Greiffenberg*, in *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock. Internationale Beiträge zum Problem von Überlieferung und Umgestaltung*, a cura di Gerhart Hoffmeister, Bern-München 1973, pp. 189-224; WILFRIED BARNER, *Die Tradition der "exempla"*, in Id., *Barockretorik, Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970.

<sup>102</sup> CSABA SZIGETI, *A Balassi-vers dekomponálásának költészettörténeti folyamata a XVII-XVIII. században* (Il processo storico-letterario di decomposizione della strofe balassiana nei secc. XVII e XVIII), manoscritto, Szeged 1987, p. 55 ("all'interno della *tekhné rhétoriké* la gnome - o *sententia* - era già da lungo tempo passata dallo spazio dell'*inventio* a quello dell'*elocutio*").

Per Rimay la *sententia* è ancora la parte principale dell'*inventio*, il momento fondamentale dell'attività poetica. Se da un lato i salmi e le *picturae* trattengono fortemente la sua mano, le rime più belle nascono proprio dalla *sententia* intesa come parte dell'*inventio* retorica. Egli cita Seneca (*magnis intervallis magna arbores nascuntur*)<sup>103</sup> e, altrove sullo stesso tema, Properzio<sup>104</sup>, al fine di forgiare anche in versi ungheresi una sentenza proverbiale: "Az idő ósága nevel magas fákat, / Mint tél után nyár hoz kórókra virágot..."<sup>105</sup>. L'esercizio letterario di Rimay era vicino - molto più vicino di quanto lo fosse stato quello di Balassi - ai principi della retorica e della creazione poetica umanistiche. Non è perciò tanto casuale la vistosa affinità che si riscontra fra le tipologie poetiche di Rimay e quelle del giovane Csokonai<sup>106</sup>.

Ma perché Rimay preferisce le forme della *sententia* filosofeggiante? Si possono immaginare diverse risposte a questa domanda. Innanzitutto dobbiamo tenere presente che sulla sua spiritualità influirono, prima della stessa figura di Balassi, l'umanesimo e lo stoicismo. D'altra parte le forme liriche adottate da Rimay prediligevano l'atteggiamento filosofico. La poesia molto lunga, dal carattere riflessivo, appartiene ad una forte ed ininterrotta tradizione della poesia magiara, della quale Rimay è forse l'iniziatore, e che si sviluppa, come è facile intuire, in epoca classica (XVIII-XIX secolo) con Csokonai e Berzsenyi. Si può, infine, anche immaginare che i poeti che volevano avanzare sulle orme di grandi e indiscusse personalità poetiche - proprio come "apró madarak" dietro la "sas"<sup>107</sup>- riuscivano a tracciare i confini del proprio mondo poetico solo all'interno della meditazione filosofica. In molti casi la posterità non ha giu-

<sup>103</sup> Nella lettera scritta a Pázmány, in RIMAY *ÖM*, p. 416.

<sup>104</sup> PROPERZIO, III, 1, 23-24.

<sup>105</sup> RIMAY *ÖM*, p. 148 ("Il lungo tempo accresce gli alti fusti / Come l'estate dopo l'inverno i fiori ai cardi porta").

<sup>106</sup> JÓZSEF SZAUDER, *Sententia és pictura. A fiatal Csokonai verstípusairól (Sententia e pictura. Sulle tipologie poetiche del primo Csokonai)*, in *Id.*, *Az éj és a csillagok. Tanulmányok Csokonairól (La notte e le stelle. Studi su Csokonai)*, a cura di Mária Szauder, Budapest 1980, pp. 73-108.

<sup>107</sup> ("augelletti"; "aquila").

stificato i loro timori, ma questo non li poteva certo aiutare: bastava loro la coscienza dell'ombra oppressiva del genio, in tempi in cui non si era ancora formato un pluralismo di voci nella lingua letteraria. Furono in qualche modo Himfy e Petőfi a costringere rispettivamente Csokonai e Arany alla scoperta di una propria identità poetica. I buoni poeti trovano la loro strada, e anche Rimay, in alcuni pregevoli versi, ha trovato la sua.

Ho tentato un'analisi retorica della teoria letteraria di Rimay. Non mi sono spinto nell'esame di singoli testi, mi sono limitato all'individuazione delle opere e dei loro titoli. Questo pur superficiale sguardo ha mostrato come gli *argumenta* che finora erano stati considerati entità omogenee sono invece scindibili in unità retoriche: in generi del discorso e in argomentazioni.

Per analogia si può quindi ricostruire anche una "teoria dei generi letterari" di Rimay.

Per rendere più evidente questa dualità ho differenziato il genere letterario dal tipo di poesia. Nell'antichità si facevano derivare i generi letterari dai generi del discorso retorico e i tipi di poesia dall'*inventio*. Sulle tracce di Aristotele ho interpretato in Rimay i generi letterari come fine e i tipi di poesia come causa. Una poesia è in sé l'unità di questo dualismo; per dirla con Bálint Balassi: *ratio* e *oratio*.

(Traduzione dall'originale ungherese di A.Nuzzo)

AMEDEO DI FRANCESCO - ARIANNA QUARANTOTTO

## PRETI E NEGROMANTI

ILLEI, HAGYMÁSI, BREZOVÁČKI E IL *GARABONCIÁS* - *GRABANCIJAŠ*  
DEL DRAMMA SCOLASTICO UNGARO-CROATO

### 1. *HUNGARIA IN PARABOLIS*: UN MODELLO E UN METODO.

Nella seconda metà del XVIII secolo, ma ancora fra Sette ed Ottocento, - fra le *rocailles* melodrammatiche del teatro aristocratico ed i primi sussulti illuministici di quello cittadino - si sviluppò in ambito ungaro-croato una interessante drammaturgia scolastica che, partecipando efficacemente alla discussione sulle teorie del nascente teatro nazionale, svolse un ruolo non secondario nel rinnovamento di quella civiltà letteraria. Essa corrispose anzitutto all'esigenza di introdurre in Ungheria ed in Croazia una parte non irrilevante dei temi e delle tecniche della drammaturgia occidentale, ma naturalmente le "riscritture" ed i "volgarizzamenti" non polarizzarono l'attenzione del metafraste che spesso - trasformando consapevolmente la specificità della fonte nella genericità del modello - riusciva a proporre sulle scene anche temi e motivi desunti dalla cultura locale. Quest'ultimi meglio rispondevano alla particolare sensibilità del pubblico ed al contempo più si confacevano alle norme della *Ratio Studiorum* dei vari ordini religiosi operanti nella particolare situazione della provincia ungaro-croata<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Della vasta letteratura critica sul teatro ungherese e croato, per il periodo che qui c'interessa e fra i lavori a carattere generale, ricordiamo almeno: ĐURO ŠURMIN, *Hrvatski preporod. I. Od godine 1790. do 1836.* (La rinascita croata. Vol. I. Dal 1790 al 1836), Zagreb 1903; ZSOLT ALSZEGHY, *A magyar dráma fejlődése Bessenyeiig* (Lo sviluppo del dramma ungherese fino a Bessenyei), in ID. (a cura di), *Magyar drámai emlékek a középkortól Bessenyeiig* (Monumenti drammaturgici ungheresi dal Medio Evo a Bessenyei), Budapest 1914, pp. 5-36; MIRKO DEANOVIĆ, *Le théâtre français et le théâtre italien à Zagreb du moyen-âge au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, in AA.VV.,

Il teatro scolastico ungaro-croato vanta una ricca tradizione di studi cui va certamente riconosciuto il merito di aver chiarito non poche questioni inerenti soprattutto il problema delle fonti<sup>2</sup> e della

---

*Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris 1934, pp. 161-173; MÁTYÁS HORÁNYI, *The magnificence of Eszterháza*, London 1962; GÉZA STAUD, *Magyar kastélyszínházak* (Teatri ungheresi di castello), I-III, Budapest 1963-64; MÁTYÁS HORÁNYI, *Teatro italiano del Settecento in Ungheria*, in AA.Vv., *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest 1967, pp. 215-225; KREŠIMIR GEORGIJEVIĆ, *Hrvatska književnost od XVI do XVIII stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni* (La letteratura croata dal XVI al XVIII sec. in Croazia settentrionale ed in Bosnia), Zagreb 1969; ANDOR SOLT, *Dramaturgiai irodalmunk kezdetei (1772-1826)* (Gli inizi della letteratura drammatica ungherese, 1772-1826), Budapest 1970; TOMO MATIĆ, *Iz hrvatske književne baštine* (L'eredità letteraria croata), Zagreb 1970; EDIT CSÁSZÁR MÁLYUSZNÉ, *A nemzeti színhátság kezdetei Közép-Kelet-Európában* (Le origini della drammaturgia nazionale in Europa centro-orientale), in AA.Vv., *Irodalom és felvilágosodás* (Letteratura e illuminismo), a cura di J. Szauder e A. Tarnai, Budapest 1974, pp. 471-498; NIKOLA BATUŠIĆ, *Povijest hrvatskoga kazališta* (Storia del teatro croato), Zagreb 1978; MÁTYÁS HORÁNYI, *La vita teatrale nella corte degli Esterházy e la cultura italiana*, in AA.Vv., *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi e P. Sárközy, Budapest 1982, pp. 235-240; AA.Vv., *Magyar Színháztörténet. 1790-1873* (Storia del teatro ungherese. 1790-1873), a cura di F. Kerényi, Budapest 1990.

<sup>2</sup> Riportiamo qui i titoli più importanti: SÁNDOR IMRE, *Az olasz költészet hatása a magyarra* (L'influsso della poesia italiana su quella ungherese), in Id., *Irodalmi tanulmányok* (Studi letterari), I-II, Budapest 1897, vol. II, pp. 5-147; ALAJOS ZAMBRA, *Metastasio «poeta cesareo» és a magyarországi iskoladráma a XVIII. század második felében* (Metastasio «poeta cesareo» e il dramma scolastico d'Ungheria nella seconda metà del XVIII secolo), in "Egyetemes Philologiai Közlöny" 1919, pp. 1-74; EMERICO VÁRADY, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, I-II, Roma 1933-34. Sul versante propriamente drammaturgico della questione vanno segnalati almeno i seguenti lavori: SÁNDOR NAGY, *Hazai tanodai drámák* (Drammi scolastici ungheresi), in "Magyar Könyvszemle" 1884, pp. 32-55; BÉLA LÁZÁR, *Tanulmányok a jezsuita drámák köréből* (Studi sui drammi gesuiti), in "Egyetemes Philologiai Közlöny" 1891: pp. 731-736, 1034-1048; 1892: pp. 481-493; LÁSZLÓ CZAPÁRY, *Mysterium- és iskoladráma* (Dramma religioso e dramma scolastico), in "Az egri cisterci főgimn. ért." 1891-92, pp. 18-72; ERNŐ FINÁCZY, *Adalékok a jezsuiták iskolai színhátságának történetéhez* (Contributi alla storia del teatro scolastico dei Gesuiti), in "Egyetemes Philologiai Közlöny" 1900: pp. 458-462, 816-819; 1901: pp. 396-398; 1902: pp. 312-316; MIROSLAV VANINO, *Povijest kazališta isusovačke gimnazije u Zabrebu* (Storia del teatro del ginnasio gesuita di Zagabria), in "Hrvatska prosvjeta" 1916, pp. 19-26, 132-140; FERENC MÁLY, *Benyák és Metastasio* (Benyák e Metastasio), in "Irodalomtörténeti Közlemények" 1932, pp. 423-426; FERENC JUHAROS, *A magyarországi jezsuita iskoladrámák története* (La storia dei drammi scolastici gesuiti in Ungheria), Szeged 1933; JÓZSEF TAKÁCS, *A jezsuita iskoladráma* (Il dramma scolastico dei Gesuiti), Budapest 1937; TOMO MATIĆ, *Knjižnice zagrebačkoga, varaždinskoga, i požeškoga kolegija i osječke misije* (Biblioteche del Collegio di Zagabria, Varaždin e Požega e della missione di Osijek), in AA.Vv., *Vrela i prinosi. Zbornik za povijest isusovačkoga reda u hrvatskim krajevima* (Fonti e studi. Contributi alla storia dell'ordine dei Gesuiti in Croazia), a cura di M. Vanino, Sarajevo 1940, pp. 47-67; JÓZSEF SZAUDER, *Metastasio in Ungheria*,

critica testuale<sup>3</sup>, mentre occorre riconoscere che una minore attenzione è stata rivolta al momento esegetico<sup>4</sup>. Di qui, a parer nostro, l'importanza e l'attualità di un saggio che József Szauder volle dedicare, poco più di vent'anni fa, alle prospettive di ricerca sul Settecento letterario ungherese e che contiene riferimenti preziosi al problema critico di una sempre più esatta definizione ed interpretazione del vasto capitolo della drammaturgia scolastica<sup>5</sup>. Non si trattava soltanto di una lungimirante quanto generosa individuazione di temi che tuttora rifiutano l'angusta dimensione delle cosiddette ipotesi di lavoro: l'illustre studioso ungherese, infatti, sembrava voler richiamare l'attenzione degli storici della letteratura soprattutto sulla necessità di riscrivere in modo più consono e adeguato alcuni capitoli importanti di quella civiltà letteraria, suggerendo in particolare - ed anche con una certa severità, com'era nel suo stile - una profonda revisione del metodo. Due, sostanzialmente, i capisaldi di quell'impostazione: le vaste

---

in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. III, Roma 1977, pp. 309-334; AMEDEO DI FRANCESCO, *Le traduzioni dei drammi eroici del Metastasio nel Settecento letterario ungherese*, in AA.VV., *Venezia, Italia, Ungheria fra Arcadia e Illuminismo*, op. cit., pp. 313-337; IMRE VARGA, *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma - Fontes ludorum scenicarum in scholis protestantium in Hungaria*, Budapest 1988.

<sup>3</sup> Si vedano, in particolare: *Djela Tituša Brezovačkoga* (Opere di Tito Brezovački), a cura di M.Ratković, introd. di S.Batušić, Zagreb 1951; *Protestáns iskoladrámák* (Drammi scolastici protestanti) = *Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század* (Monumenti Drammaturgici Antichi Ungheresi, XVIII sec.), in seguito *RMDE*, 1/1.-1/2., a cura di I.Varga, Budapest 1989; *Minorita iskoladrámák* (Drammi scolastici minoriti) = *RMDE* 2., a cura di I.Kilián, Budapest 1989; *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai* (Drammi scolastici paolini, commedie dei reali istituti scolastici e dei seminari cattolici) = *RMDE* 3., a cura di I.Varga, Budapest 1990; *Jezsuita iskoladrámák* (Drammi scolastici gesuiti) = *RMDE* 4/1., a cura di Zs. Alszeghy, K. Czibula, I. Varga, Budapest 1992.

<sup>4</sup> Molto utili risultano perciò JÁNOS KOLOZSVÁRI, *Magyar piarista iskoladrámák* (Drammi scolastici scolopi ungheresi), Pécs 1938; ISTVÁN KILIÁN, *A minorita színjáték a XVIII. században. Elmélet és gyakorlat* (Il teatro minorita nel XVIII secolo. Teoria e prassi), Budapest 1992; MÁRTA ZSUZSANNA PINTÉR, *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században* (La drammaturgia scolastica francescana nel XVIII secolo), Budapest 1993.

<sup>5</sup> Cfr. JÓZSEF SZAUDER, *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai* (La letteratura ungherese del XVIII secolo ed i compiti della ricerca sull'Illuminismo), in ID., *Az este és az álom* (La sera ed il sogno), Budapest 1970, pp. 5-56.

possibilità di un approccio comparativo anche e soprattutto “areale” e l’analisi di “strutture”, storiche e morfologiche, che in modo quasi istituzionale intersecano le varie letterature dell’Europa centro-orientale<sup>6</sup>.

L’approccio comparativo “regionale” era destinato a suscitare ampi consensi: basterà qui ricordare, proprio perché particolarmente importanti, gli studi di Tibor Klaniczay sulla letteratura ungherese antica che venivano a confermare la validità della visione “danubiana”<sup>7</sup> o le stesse acquisizioni della slavistica ungherese in cui l’efficacia di quel metodo trovò immediato riscontro<sup>8</sup>. E non poteva essere altrimenti, anche perché, così facendo, si assicurava una sempre più esatta valutazione di quegli esercizi poetici e di quelle esperienze culturali che cronologicamente e culturalmente venivano a coincidere con le istanze proprie delle nascenti letterature nazionali. Con il rinnovamento e l’affinamento delle metodologie comparative, infatti, si promuoveva fra l’altro il giusto apprezzamento di ogni fenomeno riconducibile ad una comune “coscienza regionale” e si offriva la possibilità di assicurare nuovi risultati nella valorizzazione di una osmosi ideale e culturale che rispettava al contempo la fisionomia delle singole letterature e

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 53-54.

<sup>7</sup> Quella visione informa un po’ tutta l’attività del Klaniczay storico, critico e filologo. Della sua vasta produzione ricordiamo quindi solo alcuni titoli d’interesse generale: TIBOR KLANICZAY, *Les possibilités d’une littérature comparée de l’Europe orientale*, in “Acta Litteraria”, 1963, pp. 115-127; *Id.*, *Nacionalne pitanje i književnost - posebno u Istočnoj Europi* (Questione nazionale e letteratura, con particolare riguardo all’Europa orientale), in “Forum” 1966, pp. 496-528; *Id.*, *La nationalité des écrivains en Europe centrale*, in “Revue des Etudes Sud-est Européennes” 1972, pp. 585-595; *Id.*, *La letteratura ungherese nell’ambiente est-europeo*, in *Aa.Vv.*, *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno areale*, a cura di A. Csillaghy, Venezia 1981, pp. 279-288; *Id.*, *Littérature nationale et littérature comparée dans les recherches en Hongrie*, in “Neohelicon” 1985, pp. 161-164; *Id.*, *Letteratura e nazionalità. La letteratura ungherese nell’area danubiana*, in “Rivista di Studi Ungheresi” 1986, pp. 7-20.

<sup>8</sup> Pensiamo, in particolare, a ISTVÁN FRIED, *Kétnyelvűség, kettős kulturálság Kelet-Közép-Európában* (Bilinguismo e doppio stato culturale in Europa centro-orientale), in *Aa.Vv.*, *Szomszédaink között Kelet-Európában* (Fra i nostri vicini in Europa orientale), a cura di F. Glatz, Budapest 1993, pp. 161-170; *Id.*, *Literarische Strömungen und Wechselwirkungen in Ostmitteleuropa an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, in I. FRIED, *Ostmitteleuropäische Studien (Ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen)*, Szeged 1994, pp. 60-68.

l'innegabile appartenenza al medesimo "insieme culturale". In altre parole, e nonostante le reiterate dichiarazioni di morte presunta del metodo comparativo e delle stesse possibilità di una storiografia letteraria<sup>9</sup>, la critica letteraria ungherese ha fatto proprie le indicazioni metodologiche di Szauder, di Klaniczay e della loro scuola e ha dato la propria adesione ad un'impostazione filologica che non ha tardato a rivelarsi quanto mai fruttuosa<sup>10</sup>.

Per quanto concerne *le tournant de siècle* fra Sette ed Ottocento, uno dei percorsi indicati era rappresentato appunto dallo studio rinnovato di testi teatrali che, propri del dramma scolastico, segnavano certamente l'evoluzione di quella particolare drammaturgia in forme di teatro professionale che cercava di trasformarsi anche in teatro nazionale. Non si trattava e non si tratta di ridare vita ad una postuma riedizione della positivista ricerca sulle fonti e sugli influssi, quanto piuttosto di dare il giusto valore a quei processi di assimilazione e di reazione che caratterizzano i fenomeni d'integrazione culturale all'interno di una determinata comunità regionale. "Occorre esaminare" - ammoniva Szauder - "strutture (secondo categorie poetiche tradizionali e non), e cioè tòpoi, archetipi, locuzioni e sentenze poeticamente decisive anche dal punto di vista della formazione di una pubblica opinione, secondo la tipologia dell'*Hungaria in parabolis* [...]. Questa ricerca solo a livello di una collaborazione *centro-europea* può rivelarsi veramente fruttuosa, soprattutto la ricerca sul dramma scolastico"<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Si tratta, naturalmente, delle ben note tesi di René Wellek, a proposito delle quali si vedano GYÖRGY MIHÁLY VAJDA, *Az összehasonlító irodalomtudomány helyzete és távlatai* (La situazione e le prospettive della comparatistica), in *Id.*, *Összefüggések. Világirodalmi tanulmányok* (Connessioni. Saggi di letteratura mondiale), Budapest 1978, pp. 335-350; ENDRE BOJTÁR, *Ami összehasonlítható, és ami nem* (Ciò che è comparabile e ciò che non lo è), in *Id.*, *Kelet-Európa vagy Közép-Európa?* (Europa orientale o Europa centrale?), Budapest 1993, pp. 35-42.

<sup>10</sup> Si dovrebbe citare qui una sterminata letteratura critica. È quindi solo per comodità di esemplificazione che rimandiamo unicamente e simbolicamente agli Atti del II Congresso Internazionale di Ungarologia, Vienna, 1-5 settembre 1986: AA.VV., *A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében - Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum*, I-II, a cura di M.Csáky, H.Haselsteiner, T.Klaniczay, K.Rédei, Budapest-Wien 1989-1991.

<sup>11</sup> SZAUDER, *op. cit.*, p. 54. Suo il corsivo. *Hungaria in parabolis* è un'aneddotica della storia culturale ungherese che ANTAL SZIRMAY (1747-1812) pubblicò a Buda nel 1804.

Non sappiamo con certezza se l'attenzione portata al nesso fra drammaturgia, antropologia e storia delle idee<sup>12</sup> mirasse, fra l'altro, ad attribuire la sua giusta importanza anche a quanto costituisce l'oggetto del nostro attuale discorso. Ma dovremmo propendere per una risoluzione affermativa del dubbio, se scopriamo che un intero paragrafo di quella preziosa aneddottica è dedicato al personaggio che qui c'interessa:

§. 103. Academiae in Hungaria erant: QuinqueEcclesiis a Ludouico I. Budae a Sigismundo, et Matthia Corvino, Posonii a Ioanne Strigoniensi Archi-Episcopo institutae; sed sub Vladislao II. et Ludouico II. ita difluxerunt: vt si quis paullum literatior esse volebat, Bononiam inprimis, Viennam, et Cracouiam concedere debuerit. Vulgus imperitum in Hungaria olim credidit duodecim vniuersim scholas numerari, in decima tertia autem res tantum Magicas, et Necromanticas tradi. Hinc saepius accidit: vt nostro adhuc aeuo studiosi vagatores credulitate plebis in rem suam egregie vsi villas, et pagos circuiuerint, seque *Garabonczás Deák* a Graeco *Nekromantes* nominauerint, quod audiendo rude vulgus confestim ad eos currebat, omnisque generis dona eis ferebat, metuens ne forte eorum incantatione aut agros grandio concuteret, aut aliud malum pago eueniret<sup>13</sup>.

La proposta metodologica szauderiana merita, quindi, la nostra più attenta considerazione e, soprattutto, un'adeguata indagine testuale. È quanto ci proponiamo di fare qui, e sia pur parzialmente, studiando la composita maschera d'un negromante tutto particolare, che dagli strati più profondi della mitologia latamente mitteleuropea risale in superficie ad interagire con i modelli drammaturgici occidentali sino a collocarsi ambiguamente sulle scene del teatro scolastico ungaro-croato. Non ricostruiremo, cioè, la fortuna di una locuzione o di un concetto, ma studieremo la complessità di un personaggio che rifiuta l'inadeguatezza della terminologia occidentale<sup>14</sup>. Tenteremo perciò di ricondurre l'ambiguità di quella ma-

<sup>12</sup> Cfr. SZAUDER, *op. cit.*, p. 56.

<sup>13</sup> ANTONIUS SZIRMAY, *Hvngaria in parabolis, sive Commentarii in adagia, et dictionaria Hvngarorum*, Budae 1804, p. 66.

<sup>14</sup> Per un più ampio riferimento agli aspetti storici e teorici del problema della terminologia si vedano, di NULLO MINISSI, *Periodizzazione e classificazione nelle*

schera alle radici folcloriche di tre drammi scolastici, il *Tornyos Péter*, il *Garabonczás László* ed il *Matijaš Grabancijaš dijak*, quindi alla particolare sensibilità dei rispettivi autori, János Illei<sup>15</sup>, Imre Hagymási<sup>16</sup> e Tito Brezovački<sup>17</sup>, che mostrano di operare all'interno

---

*letterature dell'Europa orientale*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena 1989, pp. 899-905 e 'Europa' ed 'Europa orientale' nella storiografia moderna. in "Belfagor" 1994, pp. 724-730.

<sup>15</sup> János Illei (1725-1794) entrò nella Compagnia di Gesù nel 1743 ed insegnò, fra il 1751 ed il 1754, a Gyöngyös, Kolozsvár ed Eger. Direttore del seminario gesuita di Kolozsvár dal 1767 al 1773, anno in cui si trasferì a Buda, fu autore dei seguenti drammi: *Salamon, Ptolomaeus és Titus* (1767); *Tornyos Péter* (1789); *Ludi tragici* (1791), una raccolta in lingua latina di tre drammi scolastici d'argomento biblico. Della letteratura critica ricordiamo: LÁZÁR, *Tanulmányok a jezsuita drámák köréből*, op. cit., pp. 481-493; ZSOLT ALSZEGHY, *Illei János élete és írói működése* (La vita e l'attività letteraria di J.I.), Nagyszombat 1908; RÓBERT GRAGGER, *Illei János Tornyos Péterének forrásai* (Le fonti del *Tornyos Péter* di J.I.), in "Egyetemes Philologiai Közlöny" 1908, pp. 585-598.

<sup>16</sup> Imre Hagymási (1746-1804) entrò nell'ordine degli Scolopi nel 1764. Fra il 1768 ed il 1771 portò a termine gli studi di fisica, matematica e teologia a Nyitra e Kalocsa. Nel 1775 insegnò a Vác, dove scrisse e fece rappresentare i suoi due drammi scolastici: *Garabontzás László e Szemtelen nagyravágyódásnak nevetséges megráfólasa* (Una burla ridicolosa di una sfacciata ambizione). Scarsa, se non proprio inesistente, la letteratura critica: ALICE CSÁVÁSY, *A magyar bohózatirodalom kezdetei* (Gli inizi della letteratura burlesca ungherese), Győr 1928; KOLOZSVÁRI, *Magyar piarista iskoladrámák*, op. cit., pp. 33-37.

<sup>17</sup> Tito Brezovački (1757-1805) studiò presso i Gesuiti fino al 1773, quando entrò a far parte dell'Ordine dei Paolini. Dopo aver conseguito il diploma in filosofia e teologia a Pest (1779-1781) dove conobbe Ferenc Verseghy, anch'egli paolino ed esponente di rilievo dell'Illuminismo ungherese, insegnò nel ginnasio di Varaždin. Scrisse tre drammi scolastici: *Sveti Aleksi* (1786, Sant'Alessio); *Matijaš Grabancijaš dijak* (1804, Mattia, studente negromante); *Diogeneš* (1805). Della letteratura critica relativa alla sua produzione drammaturgica, oltre a quanto citato già nella nota n.2, ricordiamo: DRAGUTIN PROHASKA, *Komedija staroga Zagreba* (Una commedia dell'antica Zagabria), in "Nastavni vjesnik" 1917, pp. 148-165; BRANKO VODNIK, *Tituš Brezovački komediograf starog Zagreba* (T.B. commediografo dell'antica Zagabria), in "Hrvatska pozornica", 1925, pp. 123-130; KALMAN MESARIĆ, *Matijaš Grabancijaš*, in "Riječ", 1929, pp. 12-13; JOSIP HORVATII, *Matijaš Grabancijaš dijak*, in "Jutarnji list", n. 6332, 1929; ANTONIJA KASSOWITZ-CVIJIĆ, *Tito Brezovački - kajkavski komediograf* (T.B. commediografo in kaikavo), in "Hrvatsko kolo", 1930, pp. 259-296; FRANJO FANCEV, *Dva igrokaza hrvatske kajkavske dramatike iz početka 19. vijeka* (Due commedie della drammatica croata kajkava dell'inizio del sec. XIX), in "Grada" 1940, pp. 201-219; JOSIP VONČINA, *Jezično grabancijaštvo Tita Brezovačkoga* (La lingua del negromante di T.B.), in "Umjetnost riječi", 1971, pp. 205-224; BRANKO HEČIMOVIĆ, *Tito Brezovački*, in "Pozorište", n.4, 1971; ID., *Dvije komedije Tita Brezovačkog* (Due commedie di T.B.), in BRANKO HEČIMOVIĆ - MILORAD FLEGAR, *Dva komediografa* (Due commediografi), Zagreb 1971.

della "struttura" del teatro scolastico nella consapevolezza d'una forte e specifica interazione culturale ungaro-croata<sup>18</sup>.

## 2. UNGHERESE *GARABONCIÁS*, CROATO *GRABANCIJAŠ*.

La figura del *garabonciás* ~ *grabancijaš*<sup>19</sup> corrisponde solo parzialmente a quella del negromante d'ambito occidentale. La moderna accezione del vocabolo, infatti, è per vari aspetti il risultato di alcune proposte storico-etimologiche, né arbitrarie né risolutive, che han tentato di recuperare alla sensibilità moderna i lineamenti culturali d'un misterioso personaggio che nella società medievale ungherese e nel variegato universo delle credenze po-

<sup>18</sup> Lo studente che si spaccia per negromante è presente anche in altri testi della drammaturgia scolastica ungherese: CYRJÁK KERTSO, *Borka asszony és György deák* (La signora Borka e lo studente Giorgio), una farsa rappresentata a Kanta, in Transilvania, il 19 maggio 1773 e la cui edizione critica è in *RMDE* 2., op. cit., pp. 493-510; AMBRUS MIKLÓSI (?), *Stolander a bálban* (S. alla festa da ballo), un'actio rappresentata a Kanta il 6 febbraio 1774 e la cui ed. critica è in *RMDE*, 2., op. cit., pp. 511-553; FERENC JANTSO (?), *Kintses Násó bált rendez* (N.K. organizza una festa da ballo), un'actio *bacchanalistica* rappresentata a Kanta il 23 febbraio 1775 e la cui ed. critica è in *RMDE*, 2., op. cit., pp. 681-740. I primi due testi, però, non contengono particolari riferimenti alla complessa simbologia del nostro personaggio, mentre il terzo è una variante del *Tornyos Péter* che non presenta diversità interessanti dal nostro punto di vista: è questo il motivo per cui qui limitiamo la nostra analisi alle sole opere di Illei e Hagymási.

<sup>19</sup> JENŐ KOLTAY-KASTNER, *Magyar-olasz szótár* (Vocabolario ungherese-italiano), Budapest 1963, p. 479: "**garabonc(i)ás** (*diák*) goliardo che pratica la magia, negromante, mago"; MIRKO DEANOVIĆ - JOSIP JERNEJ, *Hrvatskosrpsko-talijanski rječnik* (Vocabolario croatoserbo-italiano), Zagreb 1963, p. 183: "**grabancijaš**, -aša *m*; ~ *ak* studente errante (iniziato alla negromanzia), goliardo". I due lemmi riferiscono correttamente sul complesso valore semantico del termine corrente che, anche in base ad una non indiscussa etimologia, viene associato al negromante di ambito occidentale. Ma come si vedrà meglio in seguito, il *garabonciás* ~ *grabancijaš* è anche e soprattutto personaggio mitologico che solo nella drammaturgia scolastica assume sembianze comiche o tragicomiche. Il solo riferimento alla negromanzia può essere quindi fuorviante dal punto di vista di una sua esatta e completa interpretazione letteraria. Quella croata è una forma dialettale di provenienza ungherese: cfr. AA.VV., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (Dizionario storico-etimologico della lingua ungherese), I-III, a cura di L. Benkő, vol. I, Budapest 1967, p. 1027; PETAR SKOK, *Etimologijski Rječnik Hrvatskoga ili Srpskoga Jezika* (Dizionario etimologico della lingua croata o serba), vol. I, Zagreb 1971, p. 599. Dell'ungh. *garabonciás* sono state segnalate anche alcune varianti fonetiche, quali *garaboncás*, *barboncás*, *verboncás*, *gorboncás*. Cfr. ÉVA PÓCS, *Néphit* (Credenze popolari), in AA.VV., *Magyar néprajz* (Etnografia ungherese), vol. VII, *Népszokás, néphit, népi vallásosság* (Costumi popolari, credenze popolari, religiosità popolare), a cura di T. Dömötör, Budapest 1990, p. 597.

polari "danubiane" riproponeva in qualche modo attributi e funzioni sacerdotali propri dell'antico apparato mitologico magiario. Partecipe al contempo della storia e del mito, l'ambiguità e la varietà delle forme lo accompagneranno in ogni sua apparizione letteraria. Due metodi euristici si son perciò affiancati, non infruttuosamente, nel tentativo di chiarire, dal punto di vista linguistico ed antropologico, il significato del termine e la natura del mito. Ma, se accanto alle immancabili incertezze, la scienza degli etimi è pur riuscita a ripercorrere la storia della parola, grande è ancora il compito di chi volesse colmare, anche limitatamente a questa particolare figura della mitologia ungherese, il "molto che separa la bocca dall'orlo del calice"<sup>20</sup>.

Le pur accurate indicazioni fornite dalla lessicografia anche più recente risultano infatti incomplete se non generiche, e ci aiutano solo in parte nella comprensione di quel personaggio, del suo ruolo e dei suoi topici, nei testi teatrali che andiamo esaminando. Nei repertori enciclopedici<sup>21</sup>, dialettologici<sup>22</sup> e storico-etimologici<sup>23</sup>, infatti, la voce in questione non fa riferimento a tutte le fonti letterarie in cui compare il nostro personaggio e quindi non va oltre l'indicazione - sia nella forma sostantivale che in quella aggettivale unita a *diák* ~ *ďák*<sup>24</sup> - di un girovago malefico che nella credenza popolare può esercitare i poteri magici più vari. Cosa pur vera, e

<sup>20</sup> L'espressione, com'è noto, è di Károly Kerényi, in CARL G. JUNG e KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972, p. 13.

<sup>21</sup> Cfr. AA.VV., *Magyar értelmező kéziszótár* (Dizionario enciclopedico ungherese), I-II, a cura di J. Juhász, I. Szóke, G.O. Nagy, M. Kovalovszky, Budapest 1987, vol. I, p. 455.

<sup>22</sup> Cfr. AA.VV., *Új Magyar Tájszótár* (Nuovo Dizionario Dialettale Ungherese), a cura di É.B. Lórinçy, vol. II, Budapest 1988, p. 604.

<sup>23</sup> Cfr. AA.VV., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I, op. cit., p. 1027.

<sup>24</sup> KOLTAY-KASTNER, *Magyar olasz-szótár*, op. cit., p. 226: "**diák** [...] 1. (*iskolás*) [scolaresco, scolastico] scolare, *m* scolaro, allievo, alunno, discepolo; (*bennlakó*) [interno] collegiale, convivitore *m*; 2. (*egyetemi*) [universitario] studente *m*; *tört. és tréf.* [stor. e scherz.:] goliardo; 3. *rég.* [arc.:] (*író*) [scrittore] scriba *m*"; DEANOVIĆ-JERNEJ, *Hrvatskosrpsko talijanski rječnik*, op. cit., p. 145: "**ďak**, *ďaka m* (*pl. daci*) studente; scolaro; (*pitomac*) [convittore] collegiale". Com'è noto, il termine ungherese è di provenienza slava meridionale e risale al greco *διδάκω*, *διδάκος* (Cfr. AA.VV., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, op. cit., pp. 628-629).

però il *garabonciás* ~ *grabancijaš* non è solo questo. Al di là delle incertezze etimologiche e delle diverse accezioni dialettali, ci pare in ogni caso di grande importanza il riferimento all'immaginazione popolare, alla componente etnografica che informa la più corretta designazione del personaggio. Di qui la correttezza di quegli studi linguistici che doverosamente rimandano ad altri campi e ad altra metodologia di ricerca; e non dispiace pensare che la prudenza mostrata da pur insigni studiosi nel presentare come semplici proposte alcuni risultati scientifici ottenuti con grande serietà<sup>25</sup> possa in qualche modo ricollegarsi alle remore poste a suo tempo dal Kerényi: "Ciò che esigiamo ancora, [...] - ciò che, per dirla con più esattezza, noi esigiamo di *riavere* dalla scienza, - è appunto l'immediatezza di fronte al materiale della scienza. Quella stessa scienza deve aprirci la strada verso la mitologia, che prima con le sue interpretazioni e poi con le sue spiegazioni ce l'ha ostruita. E «scienza» va intesa sempre nel suo senso più ampio: nel nostro caso si tratta sia dello studio storico che dello studio psicologico, sia di quello storico-culturale che di quello storico-naturale dei miti"<sup>26</sup>.

Lo stesso D.Pais, pur così sempre attento alla dimensione storico-etimologica di alcuni termini-chiave delle credenze primigenie d'ambito magiario, non sembra nascondere i limiti delle proprie ricerche linguistiche che sempre collega alle possibilità euristiche del costante riferimento ai testi della letteratura e/o del folklore. È anche per questo suo rigore metodologico che - proprio in merito al termine ed alla figura del *garabonciás* - ricompare in un suo studio tuttora fondamentale<sup>27</sup> il testo del *Tornyos Péter*, citato come possibilità interpretativa d'un termine che sul piano storico-semantic

<sup>25</sup> Alludiamo, in particolare, al lavoro di ricerca di Dezső Pais ed a quanto osserva in proposito MIKLÓS KÁZMÉR, *Introduzione* all'ed. da lui curata di D. PAIS, *A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből* (Saggi sui monumenti linguistici della religione primitiva ungherese), Budapest 1975, pp. 5-6.

<sup>26</sup> KÁROLY KERÉNYI, *Introduzione: Origine e fondazione della mitologia*, in CARL G. JUNG e KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, op. cit., p. 14. Suo il corsivo.

<sup>27</sup> DEZSŐ PAIS, *A garabonciás és társai* (Il *garabonciás* e i suoi compagni), in Id., *A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből*, op. cit., pp. 143-163.

ha evidentemente subito una evoluzione di cui ormai non si riescono a ricostruire tutti i passaggi. Anche per il Pais il testo di Illei conserva un'importanza documentaria di prim'ordine, anche perché l'istanza drammaturgico-scolastica porta ad evidenziare lo studio comportamentale del personaggio, i particolari della dizione teatrale, l'ambiente ricettivo d'una determinata "struttura di pensiero".

Non possiamo qui ricostruire i vari passaggi della ricerca etimologica del Pais, ma ci sembra opportuno riferire sui risultati ottenuti in merito all'evoluzione subita dal termine in questione. Particolarmente interessante appare l'indicazione di un campo semantico che si rivela più congruo della tradizionale indicazione etimologica che collega l'ungh. *garabonciás* al greco *νεκρομαντεία* attraverso la mediazione latina ed italiana. Nella società medioevale ungherese il termine sarebbe stato associato al comportamento delle milizie irregolari e mercenarie e poi, in un senso più lato, a furfanti e menestrelli che vivevano di vari espedienti ai margini della società. Gran parte di questi ultimi era formata da quei *clerici vagantes* che furono parte integrante di quella goliardia ungherese che Pais rievoca anche in riferimento ai relativi, fondamentali lavori di Tibor Kardos<sup>28</sup> e János Balázs<sup>29</sup>. Tutto ciò offre la possibilità di spiegare la presenza del termine *diák* accanto all'aggettivo *garabonciás*: "[...] nella seconda metà del XIII secolo e poi nel XIV ebbe origine sul territorio ungherese una figura mitica, lo studente negromante. Questa figura non è altro che il giullare che praticava gli incantesimi dei *táltosok* e che si fonde con la figura dei goliardi. Costui si occupa di divinazioni astrologiche, di canto, di scrittura.

<sup>28</sup> Cfr. TIBOR KARDOS, *Deák-műveltség és magyar renaissance* (Cultura classica e rinascimento ungherese), in "Századok" 1939, pp. 295-338, 449-491; Id., *Középkori kultúra, középkori költészet. A magyar irodalom keletkezése* (Cultura medioevale, poesia medioevale. Le origini della letteratura ungherese), [Budapest 1941].

<sup>29</sup> Cfr. JÁNOS BALÁZS, *A goliárdság emlékei a magyar szókincsben* (Memorie della goliardia nel lessico ungherese), in "Filológiai Közöny" 1955, pp. 97-109. Ma si veda anche, dello stesso autore, *Magyar deákság. Anyanyelvünk és az európai nyelvi modell* (Classicità ungherese. La lingua ungherese e il modello linguistico europeo), Budapest 1980, in particolare le pp. 7-15 e 216-224, dove preziose sono le indicazioni relative alla figura del *deák*.

[...] Il suo ruolo storico-culturale è identico ed ugualmente importante a quello del 'mester de clerecia' dell'area iberica"<sup>30</sup>.

Per saperne di più, occorre far ricorso a quanto vien proposto dal secondo metodo interpretativo cui prima si accennava. In ambito etnografico, ungherese e croato, è sorta infatti, intorno al *garabonciás-grabancijaš*, una ricca letteratura critica che, sia pur al di là delle diverse interpretazioni, è certamente in grado di svelare non poche componenti culturali di quella figura così poliedrica<sup>31</sup>. Non potendo qui dar conto delle varie opinioni che sono state in merito espresse, ci limitiamo - anche perché indispensabile - a citare quegli studi e a ripercorrere quei luoghi che meglio concorrono a restituirci i lineamenti tipici del nostro personaggio.

Indispensabile e primario, da questo punto di vista, è tuttora il riferimento alla *Magyar Mythologia* di Arnold Ipolyi<sup>32</sup>, da cui possiamo ricavare maggiori e più precise notizie sulla figura del *garabonciás*, notizie che ci consentono di comprendere meglio le modalità della presenza del nostro personaggio nei testi di Illei, Hagymási e Brezovački:

[...] a garaboncosdeák a mai néphit szerint közönségesen a boszorkány fiának tartatik már, de bár ki fia is lehet, um. ha csak a fő kellék megvan, hogy a tizenharmadik iskolát elvégezze;

<sup>30</sup> KARDOS, *Középkori kultúra, középkori költészet*, op. cit., pp. 86-87.

<sup>31</sup> Cfr. ARNOLD IPOLYI, *Magyar Mythologia* (Mitologia ungherese), Pest 1854; VATROSLAV JAGIĆ, *Die südslavischen Volkssagen von dem Grabancijaš dijak und ihre Erklärung*, in "Archiv für Slavische Philologie" 1877, pp. 437-481; BÉLA LÁZÁR, *A garabonciás diákról* (Sullo studente negromante), in "Ethnographia" 1890, pp. 277-285; GÉZA RÓHEIM, *Magyar néphit és népszokások* (Credenze e costumi popolari ungheresi), Budapest 1926; DOMOKOS HOLLÓ, *A garabonciás diák alakja a magyar néphagyományban* (La figura dello studente negromante nella tradizione popolare ungherese), in "Ethnographia" 1934, pp. 19-34, 110-126; VILMOS DIÓSZEGI, *A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben* (I ricordi dello sciamanismo nella cultura popolare ungherese), Budapest 1958; IMRE FERENCZI, *A táltos és a garabonciás képzelet a jugoszláviai magyaroknál* (L'immagine dello sciamano e del negromante presso gli ungheresi di Jugoslavia), in "Ethnographia" 1974, pp. 262-274; OLGA NAGY, *Hősök, csalókák, ördögök* (Eroi, visioni, demoni), Bukarest 1974; TEKLA DÖMÖTÖR, *A magyar nép hiedelemvilága* (Le credenze del popolo ungherese), Budapest 1981.

<sup>32</sup> ARNOLD IPOLYI, *Magyar Mythologia*, Pest 1854. Ed. facsimile (Budapest 1987) con utilissimo supplemento: AA.VV., *Ipolyi Arnold, Magyar Mythologia. A hasonmás kiadás függelékei* (A.I., Mitologia ungherese. Le appendici dell'ed. facsimile), Budapest 1987, in cui si segnala il saggio di MIHÁLY HOPPÁL, *Ipolyi Arnold élete és műve* (La vita e l'opera di A.I.), pp. 6-46.

miként a néphit a boszorkányt véli szülőjének, úgy az ördögöt tartja ezen iskola mesterének. közönségesen rongyosan, fáradtan, *könyvvel* hónuk alatt járdogálnak faluról falura, és kéregetve köszöntenek be a házakba; ha üresen igazíttatnak el, különösen ha kenyér és tej megtagadtatik tőlök, a határra vészt hoznak, *átkukra szélvész kerekedik, jégeső, zápor veri el a szőlőket, és árasztja el a vetéseket; ők gerjesztik a villámot és mennydörgést.* ilyenkor a nép *setét felhőkben* véli látni alakjokat; széttárt köpönyegben, nyitott *könyvből olvasva*, olykor ismét *sárkányon ülve* látja őket repülni a levegőben<sup>33</sup>.

Anche Géza Karcsay, citato da Ipolyi, offre altri utili elementi connotativi:

A garaboncás 13 iskolát végzet diákból lesz, ki a szerencse kerekén el nem vezett. a 12 iskolát végzett diák elmegy messze messze országba, vízen és tengereken át, sok veszedelmen keresztül, azután be jut egy *barlangba*, ott társakra talál, azokkal tanulja a 13-dik iskolát; midőn 12-en együtt vannak, ráülnek a szerencse kerekére, ez gyorsan forog velek, egynek közülök bizonyosan el kell veszni rajta, azért félelemmel állnak rá, mert nem tudják, hogy ki fog elveszni közülök, de arra elszávnák mindnyájan. a kik e nagy próbát kiállották 11-en garaboncosokká válnak, s mennek szerte a világban *garaboncos mesterséget űzni*, sovány képpel s rongyos köpönyeggel, kéregetnek leginkább tejet és kenyeret. [...] a *sárkány* is csak akkor jön elő, midőn a *garaboncos kiimádkozza, titkos könyvből olvasván rá*, melyből senki más olvasni nem tud<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> IPOLYI, *Magyar Mythologia*, op. cit., pp. 454-455. Suo il corsivo. (“[...] lo studente negromante, nelle credenze popolari odierne, è comunemente ritenuto *figlio di una strega*, ma può essere anche figlio di chiunque, dal momento che è dotato di requisiti che gli hanno consentito di *portare a termine il tredicesimo anno di studi* in una scuola dove insegna il diavolo. In seguito si aggira, cencioso, malandato e con un *libro* sotto l’ascella, di villaggio in villaggio, elemosinando di casa in casa. Se non ottiene nulla, ed in particolare se non ottiene pane e latte, *con le sue maledizioni fa alzare un gran vento e una tempesta di grandine che butta giù i vigneti ed allaga i campi seminati*; e sempre egli *scatena tuoni e fulmini*. Talora il popolo pensa di vedere la sua figura in forma di *oscure nuvole*; altre volte pensa di vederlo con un mantello disteso *mentre legge da un libro aperto* oppure lo vede librarsi in aria *seduto sul dorso di un drago*”). Sono degli autori di questo saggio, rispettivamente, le traduzioni dei passi ungheresi e croati ivi citati. Nel superare non poche asperità del testo di Brezovački, tuttavia, quanto mai utili si son rivelate le segnalazioni di Suzana Glavaš, che qui ringraziamo.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 455. Il corsivo è di Ipolyi. (“Il negromante è lo studente che ha compiuto *tredici anni di scuola* e che non si è perso *sulla ruota della fortuna*. Lo studente

Informazioni non dissimili sono offerte dalla mitografia croata sulla corrispondente figura del *grabancijaš*:

Man rechnet bis unlängst nach der mittelalterlich-jesuitischen Eintheilung den ganzen Studiengang eines Geistlichen auf zwölf Schulen, und zwar gab es vier Grammaticalclassen, zwei Classen Humaniora, zwei der Philosophie und vier der Theologie, also zusammen zwölf. Namentlich war es allgemein üblich, die Theologen mit der Benennung: devetoškolec, desetoškolec, jedenaestoškolec, dvanaestoškolec d. h. Schüler der neunten, zehnten, elften, zwölften Schule zu bezeichnen. Eine dreizehnte Schule gab es nicht mehr: wer eine solche dennoch besuchte, der that etwas, was, wie man zu sagen pflegt, nicht mit rechten Dingen zunging: d. h. in der dreizehnten Schule konnte man nur etwas Uebernatürliches, etwas Böses oder Teuflisches, etwas, was schon in das Gebiet der Zauberei gehört, erlernen. Daher rührt auch der Name Grabancijaš<sup>35</sup>.

Abbiamo cioè la documentata conferma di quelle comuni radici folcloriche mitteleuropee cui prima si accennava:

Obično se vjeruje, osobito u sjevernoj Hrvatskoj, da neko izuči dvanaest bogoslovnih škola, a onda k tomu još trinaestu - bilo svojom voljom, bilo kako drukčije (radi česa se ljudi i boje broja trinaest) - u kojoj uči ono, što nije za sve ljude da znaju. Vuk pripovijeda o grabancijašima ovo: "Neki đaci, kad izuče dvanaest škola otidu (njih 12 mora biti) na 'vrzino kolo' [...], i ondje nekakvu osobitu knjigu čateći nestane jednoga između njih dvanaest (odnesu ga đavoli ili vile), ali oni ne mogu poznati koga je nestalo. Takovi đaci poslije zovu se 'grabancijaši', i idu

---

che ha terminato dodici anni di scuola parte per un paese lontanissimo superando fiumi e mari e molti pericoli; giunge poi in una *grotta* dove incontra dei compagni con i quali studia il tredicesimo anno di scuola. Poiché sono dodici in tutto, siedono sulla ruota della fortuna che gira velocemente in modo tale che uno di essi debba necessariamente cadere. Perciò vi si siedono con paura poiché non sanno chi di loro cadrà, ma a questo son tutti risolti. Gli undici rimasti dopo aver superato la prova diventano negromanti e si disperdono per il mondo a *praticare l'arte della negromanzia*, smunti e laceri, elemosinando soprattutto latte e pane. [...] Anche il *drago* appare quando il *negromante pronuncia i suoi scongiuri lanciando maledizioni da un libro segreto* in cui nessun altro riesce a leggere").

<sup>35</sup> JAGIĆ, *Die südslavischen Volkssagen von dem Grabancijaš dijak und ihre Erklärung*, op. cit., p. 451. È interessante osservare che in Jagić (p. 456) la "tredicesima scuola" è identificata con il Collegio ungaro-croato di Bologna, per la cui attività si veda AA.VV., *Annali del Collegio Ungaro-Ilirico di Bologna. 1553-1764*, a cura di G.P. Brizzi e M.L. Accorsi, Bologna 1988.

sa davolima i sa vilama, i vode oblake u vrijeme grmljavine i tuče. Grabancijaši su svi izdrtani". [...] Ovim dacima odgovaraju u nekim krajevima 'crni dijaki', kako ih zovu u Hrvatskoj, a svršili su i oni trinaest škola, te mogu praviti samo tuču<sup>36</sup>.

Dai passi testé citati si evince in ogni caso la forte simbologia del personaggio che verrà più avanti interpretata soprattutto in relazione alla mistica dei numeri e alle presunte capacità di trasformazione del reale. Già sin d'ora, comunque, appare evidente quella diversità funzionale del "negromante" ungaro-croato che consente ai nostri autori di superare il modello drammaturgico occidentale in funzione di scritture fortemente interessate al recupero del mito.

Naturalmente non tutte le tesi esposte nei classici lavori di Ipolyi e Jagić trovano conferma nelle ricerche successive. Già Béla Lázár, ad esempio, non accoglieva l'ipotesi di un collegamento del *garabonciás* con la religione pagana ungherese e rifiutava al contempo la sua identificazione con la figura del seminarista che viveva in comunità ecclesiastiche ungaro-croate<sup>37</sup>. Ma la tesi positivista e "laicista" di Lázár non sembra aver ottenuto grande successo presso le più recenti ricerche etnografiche. Non è certo questa la sede più adatta all'esposizione dei vari elementi della discussione: tuttavia ci sia almeno consentito osservare che sembrano più convincenti le argomentazioni che, sulla base della documentazione for-

<sup>36</sup> L'argomentazione è di Đuro Šurmin ed è tratta da HRČIMOVIĆ, *Dvije komedije Tita Brezovačkog*, op. cit., pp. 22-23 ("In genere si crede, soprattutto nella Croazia settentrionale, che alcuni, terminando la dodicesima scuola teologica e dopo di questa ancora la tredicesima - per propria volontà o per altri motivi (da qui la paura per il numero tredici) - studino quello che non è concesso a tutti di conoscere. Vuk racconta dei *grabancijaši*: 'Alcuni studenti (devono essere 12), quando terminano la dodicesima scuola si recano al 'ballo delle streghe' [...]; lì, durante la lettura di un libro speciale, uno dei dodici scompare (lo portano via i diavoli e le fate), ma non è dato sapere chi è sparito. Tali studenti, poi, si chiamano *grabancijaši* e se ne vanno con i diavoli e le fate, e trasportano le nuvole fra tuoni e tempeste. I *grabancijaši* sono tutti laceri'. [...] A questi studenti corrispondono, in certe zone, gli 'studenti neri', come li chiamano in Croazia: anche questi hanno terminato la tredicesima scuola e possono provocare solo grandine"). Per *vzino kolo* che qui abbiamo tradotto con 'ballo delle streghe', si veda la nota n. 110. Gli "studenti neri" vengono definiti da JAGIĆ (*op. cit.*, p. 457) come coloro che studiano alla "scuola nera", cioè alla scuola teologica più importante di Zagabria.

<sup>37</sup> Cfr. LÁZÁR, *A garabonciás diákról*, op. cit., p. 285.

nita da Ipolyi e Jagić, accentuano nel mito l'importanza della componente croata<sup>38</sup> o sottolineano il recupero delle tradizioni risalenti al paganesimo magiaro<sup>39</sup>. Tutto ciò è stato recepito nel più recente contributo che la lessicografia etnografica ungherese ha dedicato alla definizione semantica del *garabonciás*, nella cui complessa simbologia è stata individuata la fusione di tre diversi sostrati culturali, per cui i tratti di una demonologia del tempo meteorologico, europea e pagana, interagiscono con i motivi della magia e della goliardia d'ambito cristiano medievale e con le stesse credenze sciamaniche<sup>40</sup>.

Alla luce di quanto sinora osservato e proprio in virtù di una attenta lettura dei drammi scolastici che andremo ad esaminare, non dovrebbe sembrare inopportuno il riferimento primario ad un lavoro la cui metodologia, fors'anche perché sin troppo "datata", è tuttora assai discussa<sup>41</sup>. Probabilmente ha ragione chi sostiene che Ipolyi, ad esempio, più che ricostruire l'antica mitologia magiara, compilò il primo, grande compendio etnografico ungherese. Ma è pur vero che Ipolyi poté raggiungere tale risultato nella ferma certezza intellettuale di rinvenire nella tradizione orale e nel folklore la memoria, sia pur frammentaria, di una mitica concezione del mondo e quindi alcuni elementi dell'antica religione pagana: "determinazione, questa, particolarmente esatta agli inizi del secolo scorso, ma ritenuta valida da moltissimi ricercatori anche per il

<sup>38</sup> Cfr. RÓHEIM, *Magyar néphit és népszokások*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>39</sup> Cfr. HOLLÓ, *A garabonciás diák alakja a magyar néphagyományban*, op. cit., pp. 19-34, 110-126.

<sup>40</sup> Cfr. Pócs, *Néphit*, op. cit., p. 597. È interessante osservare che di un "Dio del tempo meteorologico che diventa poi il tutore dell'ordine e della società" aveva parlato anche GEOFFREY S. KIRK, *La natura dei miti greci*, Bari 1980, p. 40.

<sup>41</sup> Cfr., fra i lavori più recenti, VILMOS DIÓSZEGI, *Ipolyi Arnold (1823-1866)*, in *Az ősi magyar hitvilág* (L'antica religione magiara), a cura di V. Diószegi, Budapest 1971, pp. 141-143; VILMOS VOIGT, *A magyar mitológia kutatásának tanulságai* (Gli insegnamenti della ricerca mitologica ungherese), in *Mítosz és történelem* (Mito e storia), a cura di M. Hoppál e M. Istvánovits, Budapest 1978, pp. 121-132; T. DÖMÖTÖR, *A magyar nép hiedelemvilága*, op. cit., p. 25; ÉVA PÓCS, *Ipolyi és a "Magyar Mythologia"* (Ipolyi e la "Mitologia Ungherese"), in *A.A.Vv., Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok* (J.K. e le contemporanee correnti di pensiero), a cura di I. Kriza, Budapest 1982, pp. 195-202.

folclore dei nostri giorni"<sup>42</sup>. Comunque la si pensi, e al di là di ogni incertezza terminologica relativa a mito e mitologia, noi attingiamo anche alla monumentale opera di Ipolyi perché indiscutibile e prezioso è il suo valore documentario in merito alle tante figure delle credenze popolari ungheresi. Tale è appunto anche il nostro *garabonciás*, di cui le fonti conservano la complessa simbologia: "essere superiore" che però non s'identifica con la divinità, mediatore tra l'uomo e la divinità, interprete non secondario di quell'ansia di conoscere e di capire il mistero che avvolge la vasta e multiforme zona che s'interpone fra Dio e l'uomo.

### 3. DAL MAÎTRE DE PHILOSOPHIE E FOURBE AL GARABONCIÁS DI ILLEI E HAGYMÁSI.

Nella diffusione letteraria del mito del *garabonciás* notevole è stato il ruolo svolto dal dramma scolastico, cui va riconosciuto il merito di averne recuperato la complessa simbologia. Conferisce valore a quell'operazione di recupero la circostanza che essa avvenne - coerentemente alle istanze di quella particolare drammaturgia - in attinenza alla ricezione dei modelli occidentali. In particolare, quel mito fu evocato per poter adattare alla sensibilità ed alla cultura "danubiane" alcune maschere di Molière: come a dire che si attinse ai repertori occidentali per acquisire tipologie e schemi drammaturgici che poi si sarebbero fatti interagire con l'apporto della cultura locale.

Numerosi e tutti importanti son gli episodi di questo processo di acquisizione e trasformazione, ma per il nostro assunto dovremo limitarci a due soli momenti dell'incontro di Illei e Hagymási con la drammatica francese, caratterizzati appunto dall'impiego del *garabonciás* nella reinterpretazione di alcuni tipi del repertorio molièriano. Occorrerà quindi seguir da vicino - magari iniziando con l'analisi della commedia del padre gesuita - le strategie compositive che i due autori ungheresi adottarono per assicurare la sopravvivenza mitologica del nostro personaggio.

Un indubbio processo evolutivo caratterizza l'esercizio drammaturgico di János Illei ed interessa al contempo il rapporto

---

<sup>42</sup> HOPPÁI, *Ipolyi Arnold élete és műve*, op. cit., p. 28.

con i modelli occidentali e la concezione del cosiddetto teatro sociale. Per quanto paradossale possa sembrare, non l'individuazione di ulteriori quanto improbabili fonti ci soccorrerà però nella comprensione di quel processo, ma il rilievo delle possibili motivazioni che consentirono la presentazione della figura del *garabonciás* sulle scene del teatro scolastico ungherese. Non tanto l'interazione in sé, fra *Le Bourgeois gentilhomme* ed il *Tornyos Péter*, sarà quindi al centro delle nostre considerazioni, quanto piuttosto l'irruzione della materia mitologica nello spazio teatrale.

Dei percorsi intertestuali che in vario modo collegano la drammaturgia occidentale a quella di Illei la critica ungherese ha ampiamente dimostrato le modalità e soprattutto i limiti. Al gesuita ungherese, ad esempio, possiamo attribuire la prassi della riscrittura solo in merito alla ricezione del Metastasio, mentre il rapporto con il modello drammaturgico di Molière si caratterizza sul piano della contaminazione. Ciò accresce la difficoltà di una sempre più esatta comprensione della genesi delle singole opere, ma denota al contempo la maggiore consapevolezza dell'esperienza compositiva di Illei.

Se sono esatti i rilievi operati dalla critica positivista in merito al riscontro dei vari momenti di convergenza fra il testo di Molière e quello di Illei, una particolare importanza assume allora il raffronto della scena quarta del II atto del *Bourgeois gentilhomme* con la scena seconda del II atto del *Tornyos Péter*. Intendiamo, cioè, sostenere l'ipotesi che il "negromante" ungaro-croato venga a sostituire e a dare color locale al *maître de philosophie* del Molière, per un processo di "inculturazione" che probabilmente prese l'avvio dalla lettura di questo intervento del personaggio francese:

La physique est celle qui explique les principes des choses naturelles, et les propriétés du corps; qui discours de la nature des éléments, des métaux, des minéraux, des pierres, des plantes et des animaux, et nous enseigne les causes de tous les météores, l'arc-en-ciel, les feux volants, les comètes, les éclairs, le tonnerre, la foudre, la pluie, la neige, la grêle, les vents et les tourbillons<sup>43</sup>.

Ed infatti, dopo la significativa risposta di Monsieur Jourdain

---

<sup>43</sup> MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*, a cura di GEORGES MONGRÉDIEN, I-IV, vol. IV, Paris 1965, pp. 85-86.

("Il y a trop de tintamarre là dedans, trop de brouillamini"), inizia l'episodio dell'insegnamento della fonologia che significativamente vien riportato non solo nel *Tornyos Péter*, ma anche in altri testi che la scuola drammaturgica transilvana di Kanta produsse a parziale imitazione del modello molièriano<sup>44</sup>, e soprattutto in un *Ilija Kuljaš* di ambito raguseo<sup>45</sup> che difficilmente poté passare inosservato in area ungaro-croata. È quanto mai utile, perciò, confrontare i passi corrispondenti del dialogo fra il *maître de philosophie* (M) e Monsieur Jourdain (J), tra Ventifax (V) e Péter Tornyos (P), tra il *meštar od filozofije* (F) e Ilija Kuljaš (I):

MOLIÈRE	ILLEI	Ilija Kuljaš
M: La voix A se forme en ouvrant fort la bouche: A.	V: [...] Mondja utánnam: tsak rajta: semmit se féljen: A, b, ab.	F: Ovo slovo A čini se otvarajući jako vilicu na ovi način: A.
J: A, A. Oui <sup>46</sup> .	P: A, b, bab. V: B, e, be. P: B, e, eb <sup>47</sup> .	I: A.A.A. Je li ovako dobro? <sup>48</sup>

Ma se il testo raguseo appartiene a quelle "[...] versioni [...] talmente libere che danno l'aria di rielaborazioni e talvolta addirittura intaccano la trama fondamentale"<sup>49</sup>, se cioè è una riscrittura

<sup>44</sup> Ci riferiamo, naturalmente, a F. JANTSO (?), *Kintses Násó bált rendez*, op. cit., pp. 703-704 ed a A. MIKLÓSI, *Stolander a báiban*, op. cit., pp. 528-529. Per un'attenta ricostruzione della complessa interazione fra queste opere, il modello di Molière ed il *Tornyos Péter* di Illei, si vedano *RMDE* 2., op. cit., pp. 736-739; *RMDE* 4/1., op. cit., pp. 496-498; I. KILIAN, *A minorita színjáték a XVIII. században*, op. cit., p. 127 e sgg.

<sup>45</sup> La datazione di questa commedia, se è valida l'ipotesi di Petar Kolendić che l'attribuisce a Petar Kanavelović (1637-1719), risalirebbe alla fine del XVII secolo. L'autore si sarebbe infatti servito de *Il Cittadino gentiluomo*, una traduzione italiana del *Bourgeois gentilhomme* composta da Nicolò Castelli fra il 1696 e il 1698. Cfr. PETAR KOLENDIĆ, *Iz starog Dubrovnika* (L'antica Dubrovnik), Beograd 1964, p. 194. Un'edizione moderna è in *Komedije XVII i XVIII stoljeća* (Commedie dei secc. XVII e XVIII), con introd. di M. Fotez, Zagreb 1967, pp. 233-275.

<sup>46</sup> MOLIÈRE, *Oeuvres complètes*, vol. IV, op. cit., p. 86.

<sup>47</sup> *RMDE* 4/1., op. cit., p. 465 ("[...] V: Suvvia, ripeta, non abbia paura: A, b, ab. P: A, b, fagiolo. V: B, e, be. P: B, e, cane"). Il testo ungherese si discosta da quello francese perché introduce monosillabi (*bab* = fagiolo, *eb* = cane) che producono anfibologie e quindi comicità.

<sup>48</sup> *Komedije XVII i XVIII stoljeća*, op. cit., p. 244 ("F: Questa lettera A si ottiene aprendo molto la mascella in questo modo: A. I: A.A.A. Va bene così?")

<sup>49</sup> ARTURO CRONIA, *Panorama del teatro serbo-croato*, in *Teatro serbo-croato*, a cura di A. Cronia, Milano 1955, p. 34.

di cui si può indicare con precisione il rapporto interattivo con il testo-fonte, la commedia di Illei ben difficilmente potrebbe essere considerata tale: di vera dipendenza dall'opera di Molière si può parlare, infatti, solo in relazione al passo testé citato, perché generici sono gli altri momenti di convergenza indicati dalla tradizione critica.

Il rapporto intertestuale tra l'opera di Illei e quella di Molière si caratterizza più sul piano dell'infrazione che su quello dell'adesione e si mostra produttivo di nuove soluzioni drammaturgiche proprio quando le tradizionali maschere del parassita e dello sciocco vengono calate nell'ambiguità del recitativo folclorico:

- VENTIFAX      Hová, hávó illy szíved dobogva Lórintz? tehát tsak meg-úntad Tornyos Pétert?
- LÓRINTZ      Uram! te a' mint látom, Deákos ember vagy, hogy könyv nélkül is tudod a' nevemet.
- VENTIFAX      Óh szegény! ez még semmi. Én a' Hóld' udvarában tizen-két Iskolát végzettem; mindent tudok.
- LÓRINTZ      Ohó! a' Hóld' udvarában? eb hidje: 's hiszem oda még a' Hólló se repülhet. - Hanemha Ördög volnál. Mert azt mondják, hogy a' kik tizen-két Iskolát végzettek, azok mind, 's merő Ördögök.
- VENTIFAX      Lórintz! tsak a' szipák, és guzsalyosok' beszédje ez. Nem Ördögök; hanem hogy tudnak kitsinyt-kitsinyt, tagadhatatlan.
- [...]
- LÓRINTZ      Uram! én ugyan még tovább akarok menni a' lőtstsel; de annyi mint az; hadd tudjam leg-alább, kinek hínak?
- VENTIFAX      Monsuer, Monsuer, Hóld-Udvari, Szeretsen-Ország, Sárkány-házi. - -
- LÓRINTZ      Ho, hó! de e' bizony soha el nem fér a' fejembe; mert hosszabb, mint talán az egész Dominiumod. Mond-ki kerék szóval rövideden.
- VENTIFAX      Egy szóval: Ventifax Garabontziás Deáknak hívnak.
- LÓRINTZ      Ventifás, Garabontziás Deáknak? - Mitsodát? tehát néked talán bizony Sárkányod is van?
- VENTIFAX      Van igen is: de most az Almási Hegynek oldalában vagyok a' Vendég-fogadónak irányában<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> *RMDE* 4/I., op. cit., pp. 451-452 ("VENTIFAX: Dove, dove vai con un tale batticuore, Lórintz? Forse ti sei stancato di Péter Tornyos? LÓRINTZ: Come vedo, signore, tu sei

Se non fossimo a conoscenza degli elementi costitutivi del mito del *garabonciás*, il passo testé citato risulterebbe del tutto incomprendibile. Una sua esatta fruizione non può comunque limitarsi all'interpretazione della terminologia ivi adottata, poiché essa esige che si faccia luce anche sulla vera destinazione della commedia. Ed allora occorre dire che il *Tornyos Péter* nasce come parodia d'una superstizione che ha radici nel mito, come satira d'un atteggiamento mentale e d'un comportamento che di fatto avevano accettato che le varie manifestazioni della "sovranaturalità" del *garabonciás* si risolvessero in occasioni di abituale impostura. Non il mito, dunque, ma la sua manipolazione è ciò che suscita l'ilarità della commedia o della farsa carnevalesca: pensiamo, infatti, che in questo caso il dramma scolastico dei Gesuiti e degli Scolopi sia impegnato in una lotta alla superstizione<sup>51</sup> che si risolve anche in una implicita operazione di smascheramento di ogni sorta di deformazione del mito; e nel conseguente perseguimento della conoscenza fenomenica della realtà non cogliamo un tentativo volto

---

un uomo erudito, perché anche senza libro conosci il mio nome. VENTIFAX: Oh, povero te! Questo è ancora niente. Io ho finito le dodici scuole nell'alone della luna; io so tutto. LÓRINTZ: Oho! Nell'alone della luna? E chi lo crederebbe? lì infatti nemmeno il corvo vi ci può arrivare. - Ma forse sei un demonio. Perché si dice che quelli che hanno terminato le dodici scuole son tutti dei veri diavoli. VENTIFAX: Lórintz! Questo è un discorso da vecchie e da filandaie. Non sono diavoli; ma che sappiano un pochettino, è indubbio. [...] LÓRINTZ: Certo, io pretendo di sapere troppe cose, signore. E sia! Permettimi, però, che io conosca almeno il tuo nome. VENTIFAX: Monsuer, Monsuer Dell'alone della luna, Del paese dei mori, Della casa del drago. - - LÓRINTZ: Oh, oh! Ma certo questo non mi entrerà mai in testa, perché è forse più lungo di tutto il tuo dominio. Dimmelo chiaro e tondo e brevemente. VENTIFAX: In una parola, mi chiamo Ventifax Studente Negromante. LÓRINTZ: Ventifax, Studente Negromante? - Che cosa? E allora tu forse certamente hai anche un drago! VENTIFAX: Certo che ce l'ho; ma ora è sul fianco del Monte Almás in direzione della locanda").

<sup>51</sup> Significativo, a tal riguardo, è quanto si legge in NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino 1969, p. 309: "Nella guerra della scienza contro la superstizione, gli scrittori di satire hanno sempre avuto una parte importante. Sembra che la satira stessa sia iniziata con i *silloi* greci che erano attacchi in favore della scienza contro la superstizione. Nella letteratura inglese, Chaucer e Ben Jonson confusero gli alchimisti usando ironicamente il loro gergo; Nashe e Swift spinsero gli astrologhi ad una morte prematura con le loro satire; il monologo *Sludge the Medium* di Browning annientò gli spiritualisti e così pure fece *Hudibras* con una schiera di occultisti, numerologisti, pitagorici e rosacroce".

all'annullamento della materia mitologica, ma un impegno a recuperarne l'autentica natura.

Indossando di volta in volta la maschera dell'*eiron* e dell'*alazon*, il *garabonciás* della drammaturgia scolastica provoca però l'irruzione del basso-mimetico nel mondo delle antiche credenze popolari magiare<sup>52</sup>. A parer nostro l'aspetto più interessante di questo esercizio drammaturgico di Illei risiede proprio in questo arduo tentativo sincretico di proiettare sulla medesima scena il buffonesco ed il trascendente. E però l'inconciliabilità dei due elementi è ciò che stimola ad una più esatta comprensione del testo e della cultura che lo informa. Volendo usare la terminologia bachtiniana, potremmo dire che nel *Tornyos Péter* la "parola religiosa (mitologica, mistica, magica)" s'incontra e si scontra con la "parola parodica in tutte le gradazioni e sfumature" per dar vita a quelle "contrapposizioni dialogiche" in cui trionfa l'"incomprensione polemica della parola altrui"<sup>53</sup>. Nella commedia di Illei c'è tutto questo, ma c'è anche dell'altro, proprio perché il *garabonciás* è sempre qualcosa di diverso dal negromante, dal furfante e dal buffone. Se il nostro autore non fosse consapevole della natura allusiva del mito<sup>54</sup>, gli attributi e il linguaggio del suo personaggio misterioso dovrebbero essere i frammenti di una organicità del mito ormai perduta: ma le rapide battute ed una iconografia altamente simbolica e volutamente incompleta sono invece la testimonianza di una fruizione ancora possibile di un mito non contaminato dall'erudizione pedantesca.

Anche il negromante della drammaturgia scolastica dei padri scolopi è il frutto di una mescolanza consapevole quanto ricercata, ove l'apertura alle tradizioni culturali d'Occidente venga ricompresa - come pare sempre più certo - in un più vasto movimento di idee

---

<sup>52</sup> Per la terminologia qui adottata, strettamente connessa alla teoria dei modi di invenzione, cfr. FRYE, *op. cit.*, p. 45 e sgg.

<sup>53</sup> MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 159, 208, 211.

<sup>54</sup> Cfr. KIRK, *La natura dei miti greci*, *op. cit.*, p. 6: "I miti sono per loro natura allusivi, la loro modalità di riferimento è tangenziale. Non mirano alla completezza né alla consequenzialità logica, e quando vengono ridotti all'esposizione erudita perdono molto del loro fascino".

che si propone, anche attraverso l'uso pragmatico del linguaggio colloquiale della commedia, di restringere sempre più lo spazio dell'irrazionale a vantaggio dell'empiria. Di qui ancora una volta il ricorso accorto e disinvolto ai testi di Molière, di cui Imre Hagymási si mostra abile interprete e rifacitore. Nel nostro caso, però, cioè nel caso del *Garabonczás László* (1775) e del rapporto con *Les Fourberies de Scapin*, è più opportuno parlare di contaminazione, poiché - come già rilevato dalla critica positivista - una vera adesione al testo francese si ha soltanto in alcuni luoghi del terzo atto<sup>55</sup>. L'idea generativa della farsa ungherese, però, ruota intorno alla reinterpretazione danubiana della maschera del *fourbe*, indossata ancora una volta dal nostro *garabonciás*, la cui polivalenza espressiva può ricomprendere anche la tipologia del modello molièriano efficacemente espressa nella scena seconda del primo atto:

SCAPIN: A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nome de fourberies; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble metier: [...]<sup>56</sup>.

E pensiamo che il nostro Hagymási abbia trovato particolarmente consona al suo lavoro di riscrittura l'ambigua dicotomia con quale successivamente, nella scena sesta del secondo atto, Scapin presenta sé stesso, indicando inconsapevolmente il nucleo concettuale più importante della rivisitazione drammaturgica del mito del *garabonciás*:

Parbleu, Monsieur, je suis un fourbe, ou je suis honnête homme: c'est l'un des deux. [...]<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Cfr. KOLOZSVÁRI, *Magyar piarista iskoladrámák*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>56</sup> MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, in ID., *L'Amour médecin, Le Médecin malgré lui, Monsieur de Pourceaugnac, Les Fourberies de Scapin*, a cura di Georges Collet, Paris 1978, pp. 225-226.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 258.

Anche qui, però, l'*assemblage* si rivela molto complesso, e non solo e non tanto perché vi è un rapporto anche con l'opera di Illei, quanto piuttosto perché si coglie già nel prologo una notevole frattura fra il didattismo della proposta ed il recupero compiacente della cultura popolare:

Egy Gondolom nevű faluban lakozó Kárvallott Martzi parasztnak negyven forinttyait tsintalan Pista szolgája el lopta vala, mellynek keresésében midőn bús 's komor kedvel fáradozik, a Martzi történetbül vissza nyeri egy rongyos Deák által, aki hogy nyomorult életét előbb mozdíthassa, magát boldogabbá tehesse, Garabontzás deáknak nevezte magát. Nem is hasztalanul, mert ugyan abba az faluban Ő Cántorrá leszen, a Pistán ellenben amint azután ki fog tetszeni, elégséges példa mutatódik, melly nagy gyalázatban és veszedelemben szokta azon iffíú magát keverni, aki mindjárt iffíúságának zsenyéjében a fertelmes lopásra adja magát<sup>58</sup>.

Va rilevata, quindi, non solo una mal celata simpatia per il *garabonciás*, ma anche la tendenza a riconfermarne l'implicita funzione moraleggiante. Forse il nostro autore ha occhi velati di mestizia: l'insistenza con cui egli presenta le metamorfosi e le mistificazioni del suo personaggio non rende proprio inverosimile l'ipotesi che sulla scena del teatro degli Scolopi il sorriso suscitato dai movimenti della farsa si accompagni sempre al rimpianto di un mito che la credenza popolare ha declassato in superstizione. Non si spiegherebbe altrimenti la procedura compositiva di Hagymási, peraltro così diversa da quella di Illei, fortemente tesa alla presentazione a tutto tondo del *garabonciás*. Sarebbe infatti riduttivo parlare di un suo ruolo importante nella commedia, quando invece tutta

<sup>58</sup> IMRE HAGYMÁSI, *Garabontzás László*, in *Két népies bohózat a XVIII. századból* (Due farse popolari del XVIII secolo), a cura di J. Perényi, Vác 1936, pp. 9-10 ("Un birbante di nome Stefanino aveva sottratto quaranta fiorini al suo padrone, Martino il Disgraziato, un contadino che abitava nel paese di Vattelapesca. D'umor tetto e triste, Martino s'affanna a cercarli e li riacquista grazie ad uno Studente cencioso che, per far salir di grado la propria misera vita e farsi felice, si faceva chiamare Studente Negromante. E non inutilmente, poiché egli infatti diverrà cantore in quel villaggio, mentre Stefanino - come risulterà in seguito - è esempio bastevole del grande disonore e pericolo in cui son soliti cacciarsi quei giovani che sin dalla tenera età si danno a ripugnanti ruberie").

l'azione teatrale ruota intorno alla sua figura e soprattutto alle sue varie *performances*, descritte con una dovizia di particolari sconosciuta a Illei e - quel ch'è peggio - ignorata da studiosi che pur hanno detto cose interessanti proprio in attinenza all'agire misterioso del nostro personaggio.

Una notevole ambiguità aleggia intorno al suo operato, che non casualmente è il motore delle poche azioni di una farsa ben costruita intorno al tema dell'inganno. L'ingarbugliamento che ne deriva, però, è sempre gestito da un *garabonciás* che, falso negromante e malandrino mal riuscito, si risolve ad accogliere, un po' pateticamente, un aggiustamento soddisfacente per sé e per la morale dominante. Sull'equivoco iniziale ci riferisce lo stesso protagonista della vicenda:

LÁSZLÓ: [...] No Latzi bezzeg most következík a fekete leves, mert valamit eddig tselekedtél, 's ígértél, tsak könnyen kitelhetet, az illyen próbált Deáktúl, mint te vagy; mert gondold meg azt, hogy nyoltz holnap alat már tizenkét oskolákbúl ki tsappatván, bizony sok álnokságokat vittél végbe, utollyára Garabontzás Deáknak mondván magadat, vaimi sokakat meg tsaltál, tsak-e harmad nap alat is miket nem tanátslottál a falubéli együgyű lakosoknak. [...]»<sup>59</sup>.

Abbiamo quindi una nuova interpretazione, certamente non mitizzata né fantasiosa, di quel particolare *curriculum studiorum* che tanto ha interessato la mitografia ungaro-croata. Ma anche qui occorre fare attenzione, poiché la particolare carriera del "negromante" di Hagymási non esclude, anzi rinvia implicitamente all'autentico mito del vero *garabonciás*. Le mistificazioni del nostro László hanno doppia valenza: egli abusa della buona fede ma al contempo altera anche la vera natura del mito. L'ambiguità del recitativo folclorico

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 10-11 ("LÁSZLÓ: [...] Be', Ladis, ora viene il bello, perché ciò che sinora hai fatto e promesso, facilmente può esser portato a termine da uno Studente provetto quale sei tu: perché considerando che in otto mesi ti sei fatto espellere già da dodici scuole, di certo molte diavolerie hai compiuto; per ultimo, facendoti passare per Studente Negromante, hai ingannato tante persone: e cosa non hai consigliato in questi tre giorni agli ingenui abitanti del villaggio! [...]")

trionfa ancora una volta nella commistione del trascendente col buffonesco, quando László vuol gabbare Pista, il servo ladro:

[...] Mi Sárkányok fejedelmei Azdrubál, Beelphegor, Berzebub, biboros tyúk, arszlány farkú matska, disznó lábú bika, tevehátú medve, azt mondják: hogy a Pista névű tolvainak meg kel vakúlni, ha nem hozza kend elibe az egész lopott jószágot; először mind azon által, Garabontzások módjára reá kel olvasni és tántzoltatni<sup>60</sup>.

oppure quando vuol raggirare Martzi, il contadino padrone che cerca di riavere a tutti i costi il denaro trafugatogli:

[...] mert én tüstént ide olvasom az egész tengeri sárkányokat, kik kimondattatlan dörgéssel, mendergéssel, tsattogással ellenem fognak támadni, méglen őket hatalmas babonaságaimmal meg nem szelídítem<sup>61</sup>.

Ma naturalmente le cose si mettono male per László: non gli servono a molto le astuzie ed i falsi scongiuri che coprono anche diverse parti metateatrali del primo atto della farsa, poiché nell'atto successivo i "notabili" del villaggio che egli aveva già messo sottosopra si organizzano per catturarlo e punirlo. Scoperta la vera identità di László, Hagymási ricorre allora ad un lessico semplice ma preciso, che gli consente di smascherare la furfanteria che tenta di manipolare la vera natura del mito. Così il nostro personaggio sarà di volta in volta "ringy rongyból össze firtzelt Deák"<sup>62</sup>, "tsávába való garabontzás Deák"<sup>63</sup>, "kapa kerülő gaz ember"<sup>64</sup>, "valami

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 17 ("[...] Noi principi dei Draghi, Asdrubale, Belfegor, Belzebu, galline porporine, gatti con la coda di leone, tori con le zampe di porco, orsi con la groppa di cammello, diciamo che il ladro di nome Stefanino deve perdere la vista se non restituisce al suo padrone tutto quanto ha rubato; ciò non di meno occorre anzitutto che alla maniera dei Negromanti si pronunci su di lui uno scongiuro e lo si faccia ballare").

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 19 ("[...] poiché subito io faccio qui apparire tutti i draghi del mare, che si scaglieranno contro di me con boati, tuoni e strepiti indicibili, fintantoché non riesca a domarli con la potenza delle mie magie").

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 14 ("Uno studente rinfagottato nei suoi stracci").

<sup>63</sup> *Ibidem* ("Uno studente negromante avanzo di galera").

<sup>64</sup> *Ibidem* ("Un delinquente fannullone").

rongyos, gonosz garabonczás Deák, aki az egész falut [...] babonaságra taníttya”<sup>65</sup>, “rongyos, kohorló Deák”<sup>66</sup>, “egy kapa kerülő, korhely, egy ringy rongyból álló Deák”<sup>67</sup>. Ma se non rifiutiamo la tesi di un certo patetismo che è alla base di questa rivisitazione scolopia del mito del *garabonciás*, occorre osservare allora che non a caso il furfante della farsa riesce a denunciare il vero colpevole del reato, mostrando anche di voler cambiare vita:

- LÁSZLÓ           Uraim ne tsudálljátok a dolgot, az a tzinkos maga kereste veszedelmétmagának, én tsaltam íme megvallom, hogy tanullyon miképpen kelletik a gazdája jószágától kezeit meg tartóztatni.
- GÉTZI             Hát mitsoda ember kend?
- LÁSZLÓ           Uram mi tagadás benne én vagyok az a Deák, kit kentek Garabontzásnak lenni álitottak.
- MENYHÁRD       Tehát nem az kend?
- LÁSZLÓ           Igazán mondom Uram, hogy soha még az apám sem volt Garbontzás, ha nem amint a ruhámból vehetik ki kentek, nyomorúságomban minden némű módon szerentsémet próbálni akartam, már mivel bé bé töröt a késem, most kentek lássák, akár mit tegyenek velem, itt vagyok mindenesül [...]”<sup>68</sup>.

A sostegno di quanto andiamo dicendo potremmo citare altri luoghi della commedia: ma riteniamo che le caratteristiche del dialogo sopra riportato ci consentano di non esemplificare ulteriormente. E però ci sembra opportuno riferire su un altro momento del Settecento letterario ungherese che si rilega alla “fortuna” del

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 15 (“Un cencioso e malvagio studente negromante che dà lezioni di superstizione all’intero villaggio”).

<sup>66</sup> *Ibidem* (“Uno studente cencioso e vagabondo”).

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 20 (“Uno studente fannullone, ubriacone e straccione”).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 29 (“LÁSZLÓ: Signori miei, non meravigliatevi della cosa, perché quel manutengolo ha cercato la propria rovina. Lo confesso: io l’ho imbrogliato, perché imparasse a tener lontane le mani dai soldi del suo padrone. GÉTZI: Ma che razza di uomo siete voi? LÁSZLÓ: Signore, non lo nego: io sono quello studente che voi sostenete essere un negromante. MENYHÁRD: Dunque non lo siete? LÁSZLÓ: In verità Vi dico, Signore, che nemmeno mio padre è mai stato un negromante e che, come potete capire dal mio vestito, nella mia miseria ho voluto provare la sorte in ogni modo. Ma poiché ho fatto cilecca, vedete un po’, signori, cosa fare di me: io son qui, con tutto quel che ho [...]”).

nostro personaggio e che difficilmente poté sfuggire all'attenzione di Illei e di Hagymási.

Nel 1787 vengono pubblicate postume le *Téli Éjszakák* (Notti d'inverno) di Ferenc Faludi, un altro e più famoso gesuita ungherese, che riscrisse liberamente le *Noches de Invierno* (1609) di Antonio de Esclaves immettendo in questa raccolta di novelle elementi e personaggi decisamente magiari: fra questi il nostro *garabonciás*, che compare nei racconti della quarta e quinta notte con caratteristiche interessanti dal nostro punto di vista. Certamente le discussioni "esoteriche" della quarta notte ed il viluppo romanzesco della storia narrata durante la quinta non erano sconosciute al testo originale; e tuttavia sentiamo anche qui una trasformazione della tradizionale figura dell'indovino in quella di un personaggio misterioso e decisivo, non più accessorio nell'economia del racconto:

Íme azonbann egy isméretlen iszonyú emberi-kép lép vala eleibe. Egy darab tehén bőr fődögette testét, agg öregség látszott ábrázatján, és ki száradt tagjain. Száz rántz szántotta keresztül homlokát, és be esett artzáját, szálos szemöldöke bé fogta vérbenn úszó szemeit, horgos orra száját, rút egybe veszett szakála melyét. Reszketett fejével, ingott lábával, alig támogathatta magát tsumós botjával. Ez a' garabontzás személy meg látá *Justinianust*, [...]<sup>69</sup>.

Da questa figura così vicina alla sensibilità arcadica del Faludi non ci aspetteremmo un intervento articolato sull'etica del comportamento e sulle regole del buon governo:

Jusson eszedbe dölfös kevélységed, kegyetlenséged, igazságtalanságod, kaján írigységed, gyilkosságod, ragadományid, hál'adatlanságod, embertelenséged, és több e' féle latorságid.

<sup>69</sup> FERENC FALUDI, *Téli Éjszakák*, in *Faludi Ferenc prózai művei* (Opere in prosa di F.F.), a cura di I. Vörös e P. Uray, I-II, Budapest 1991, II, p. 661 ("Ecco però una sconosciuta, orrenda figura d'uomo gli si mette davanti. Il suo corpo era in parte ricoperto di pelle di vacca, un'annosa vecchiaia gli appariva in volto e sulle membra rinsecchite. Le rughe a centinaia gli solcavano la fronte ed il viso infossato, fitte sopracciglia ricoprivano gli occhi iniettati di sangue, un naso adunco gli tappava la bocca, una barba ripugnante gli copriva il petto. Dondolava la testa, vacillava sulle gambe, poteva a stento appoggiarsi al suo bastone nodoso. Questa figura di *garabonciás* vide *Giustiniano*, [...]").

Ezekkel jeleskedtél, tomboltál, fel keverted országodat, fel háborítottad a' jámbor szomszéd, és távolabb esett Hertzegeket. Rúgoldoztál az Istenek ellen. Ezekért gyűlöl országod' népe, fegyverrel fenyeget a' vidékség, meg útalt az ég<sup>70</sup>.

E soprattutto non ci aspetteremmo questa versione positiva del mito, forse proprio perché anche il Faludi sapeva percepire la "distinzione fra demonico e divino nell'ambito delle evocazioni mitologiche"<sup>71</sup>:

Borzadozott a' Király ezeket hallván, és tsak el hitte magával, hogy az el túnt jövendő mondó az Istennek követe légyen, mint hogy olyly iszonyú menydörgéssel vette bútsúját, hogy hegy, völgy, és az egész kősziklás erdő, még akkor is remegne tőle<sup>72</sup>.

Ma non v'è da meravigliarsi. Mito e letteratura, feticismo ed illuminismo, populismo e letteratura pastorale arcadica si incontrano - come è noto - in tante pagine di cui solo parzialmente la letteratura critica è venuta a comprendere la genesi e l'ispirazione. Quel che importa è che un altro gesuita non ha nascosto il proprio interesse per una visione magica e misteriosa della natura, come se una specie di animismo dovesse movimentare e dar vita ad un mondo naturale e spirituale per la cui malia la finzione arcadica non poteva essere sufficiente. Di qui l'affannata ricerca di modelli lontani, di qui la mania di riprodurre in lingua ungherese quanto da Shakespeare, da Pererius o da Goldoni, potesse in qualche modo aiutare a meglio esprimere quanto di più interessante poteva cogliersi dalla *imagery* danubiana. In questi percorsi drammaturgici e romanzeschi venivano recepite e al contempo tradite le racco-

---

<sup>70</sup> *Ibidem* ("Richiama alla mente la tua superbia altera, la tua crudeltà, la tua ingiustizia, la tua invidia maligna, i tuoi omicidi, le tue rapine, la tua ingratitudine, la tua inumanità ed altre tue siffatte ladronerie. In queste cose ti sei distinto, ti sei scatenato, hai sconvolto il tuo paese, hai mosso a sdegno i Principi pacifici di paesi vicini e lontani. Ti sei opposto agli Dèi. Per questo la tua gente ti odia, gli abitanti della regione ti minacciano con le armi, il cielo t'ha preso a noia").

<sup>71</sup> FURIO JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino 1979, p. 13.

<sup>72</sup> FALUDI, *op. cit.*, p. 662 ("A sentir queste cose il re rabbrivìdi e si diede a credere che l'indovino, nel frattempo sparito, fosse un messaggero divino, perché si congedò con un tuono così spaventoso, che tremarono monti e valli e l'intero bosco roccioso").

mandazioni del Muratori<sup>73</sup>: la scelta di una strategia letteraria che voleva dar lustro ai costumi popolari non poteva non trasformarsi, in area danubiana, in un travisamento di quella strategia in funzione di esiti poetici necessariamente diversi da quelli propugnati in area occidentale. Il populismo moraleggiante dei preti danubiani sfociava ineluttabilmente nel recupero d'una dimensione quasi misterica, celata a stento dal buffonesco della ribalta e che solo una lettura superficiale non riesce a rilevare dietro le quinte del palcoscenico scolastico. Appare perciò insufficiente l'interpretazione tradizionale dei testi di Illei, Hagymási e Brezovački: dovrebbe essere ormai chiaro, infatti, che nei primi due non ci si può limitare al rilievo di una comicità rilegata al solo motivo della derisione della superstizione popolare, mentre nel terzo appare riduttiva l'insistenza sull'istanza moraleggiante. Questi due elementi esistono in quelle prove teatrali, ma risalgono ad una motivazione più profonda e soprattutto all'esigenza di rappresentare anche in chiave drammaturgica un elemento non secondario dell'apparato mitologico mitteleuropeo. Se dobbiamo accogliere la tesi che il mito è sempre "mito dell'uomo"<sup>74</sup>, il teatro scolastico ungaro-croato allora non si limita a cimentarsi con la negazione o la banalizzazione di ciò che appartiene alla sensibilità di una intera cultura, mentre appare disposto a recuperarne ed a trasmetterne la complessità e

---

<sup>73</sup> LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, vol. II, Milano 1971, p. 600: "Per isvegliare il riso, la via lodevole, e sicura, si è quella di ben rappresentare nel più eminente lor grado i costumi popolari, cioè un uomo parlatore, un'avarò, un geloso, un temerario, un cortigianello, un vantatore, una Donna vana, un servo sciocco, un Giudice interessato, un Procuratore ignorante, un'astuto Artigiano, e tante altre maniere di costumi, che tutto giorno si mirano fra gli uomini di basso stato. La rappresentazione di tali qualità, e questo vivamente dipingere i difetti, le affettazioni, e i vizi delle private persone, maravigliosamente ricrea, e fa ridere gli Spettatori. A ciò si dee congiungere una Satira non velenosa, ma dolce, ed amena, che non punga sull'osso, lavorata con motti, e riflessioni acute, frizzanti, ed ingegnose. Proprio della gente ignorante è il saper solamente far ridere con disoneste Immagini, e con laidi sensi. La sperienza poi ci mostra, che nel dipingere i costumi, e difetti popolari, come ancor nell'usare delicatamente la Satira, consiste il vero condimento della Commedia".

<sup>74</sup> È la nota tesi di Károly Kerényi, per la cui trattazione rimandiamo a Jesi, *op. cit.*, pp. 67-80.

la problematicità. Ancora una volta cioè, la ricerca positivista o, quel che è peggio, una lettura acritica hanno fatto del testo un feticcio dimenticando ciò che in esso vi è sempre e cioè l'uomo e dunque la vita. Non va dimenticata tuttavia quella che giustamente è stata definita la manipolazione del mito. E certo di questo si tratta quando la figura del *garabonciás* viene calata sulle scene così particolari del teatro scolastico per dar vita ad un recitativo folclorico la cui indubbia ambiguità va spiegata con il tentativo di coniugare la lettura drammaturgica con le radici mitologiche del nostro personaggio. Si comprenderebbe allora il vero motivo d'una apparizione teatrale per tanti versi misteriosa ed inattesa; ma si comprenderebbe soprattutto come quell'apparizione sia solo un momento di una più vasta fenomenologia letteraria che ha rilevato il *garabonciás* dalle informazioni anodine della lessicografia per restituirlo alla poesia di tante pagine anche recenti.

Nell'esercizio drammaturgico di Illei e Hagymási avvertiamo, insomma, anche una certa evoluzione della tipologia e delle finalità del cosiddetto teatro sociale. Se infatti fino agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo il teatro scolastico si manteneva sostanzialmente fedele all'idea di una drammaturgia ancora irretita nella concezione di prove teatrali per lo più destinate a funzioni pedagogico-didascaliche, a partire dal decennio successivo ed in concomitanza con le nuove istanze della scuola drammaturgica transilvana<sup>75</sup>, l'interesse si sposta decisamente verso una maggiore attenzione per tematiche che, pur desunte altrove, meglio vengono ad amalgamarsi con l'apparato simbolico ungherese. Avvertiamo cioè una diversa qualità delle voci che Illei e Hagymási fanno agire sulla scena teatrale: l'esercizio stilistico legato alla concinnità delle prime prove drammaturgiche si complica e si arricchisce nella direzione di una maggiore densità di quelle espressioni colloquiali che solo parzialmente possiamo definire popolareggianti. Assistiamo cioè ad uno spostamento dell'orizzonte sociale della dramma-

---

<sup>75</sup> Ci riferiamo, in particolare, alle iniziative dei francescani a Kézdivásárhely ed a Kanta, per cui si veda KILIÁN, *A minorita színjáték a XVIII. században*, op. cit., *passim*.

turgia ungherese del Settecento, con il conseguente e contemporaneo adattamento d'un registro linguistico sostanzialmente aulico ad un repertorio mimetico più vicino alla commedia di costume. Ma questa, perché fosse oggetto di autentica "magiarizzazione", doveva essere integrata con uno dei più importanti temi della mitologia locale. E così quello di Illei e Hagymási fu un percorso particolare anche se non solitario, come è appunto dimostrato dalla fortuna anche croata della variante "danubiana" di questa specie di *alazon* aristotelico.

#### 4. DAL MEŠTAR OD FILOZOFIJE AL GRABANCIJAŠ DI BREZOVAČKI.

Un'indubbia affinità tematica ed una notevole difformità nell'espressione della dimensione morale caratterizzano il rapporto del *grabancijaš* croato con l'omologo personaggio ungherese. Brezovački, infatti, mette in scena un dramma alquanto misurato nella proposta del raggio farsesco, e così non riproduce l'allusività del tardo commediare di Illei, né si mostra particolarmente attratto dallo stesso tentativo di Hagymási di coniugare il discorso semiserio con il senso morale. L'autore croato pare invece maggiormente interessato a restituire alle più tradizionali prerogative moraleggianti del teatro scolastico un *grabancijaš* che, anch'egli studente (*dijak*) "particolare" come quello ungherese, si distingue tuttavia per il forte pedagogismo di cui è espressione:

MATIJAŠ: Ja sem dijak, koj škole moje zvršil jesem; vezda idem po svetu, da se negdi navčim, kaj jošče ne znam, negdi pak, kaj znam, pokažem<sup>76</sup>.

Questo desiderio di ostentare la propria conoscenza ci ricorda qualcosa del negromante del *Dundo Maroje* (Zio Maroje, 1551)<sup>77</sup> e

<sup>76</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 46 ("MATIJAŠ: Sono uno studente che ha finito gli studi. Ora vado in giro per il mondo ad imparare ciò che non so e a mostrare ciò che so").

<sup>77</sup> Cfr. MARINO DARSA, *Zio Maroje*, pref. di F. Čale, trad. e postf. di L. Missoni, Milano 1991, p. 13: "Son già tre anni, se ben ricordate" - informa Naso Lungo nel prologo - "che viaggiando per il mondo la fortuna mi condusse in questa vostra felice città, e che della mia negromanzia vi feci vedere quel che sapevo".

ci rimanda, come già avvenuto nel testo di Illei, alla figura del *maître de philosophie*, cioè al parassita sapiente del *Bourgeois gentilhomme* che mette a disposizione di Monsieur Jourdain la sua "scienza": questa però, proprio perché condita di sottile ironia, per grettezza non viene recepita. I due personaggi, tuttavia, non hanno le stesse caratteristiche: il nostro *dijak* rappresenta in un certo senso l'ultima fase di una trasformazione tipologica avviata già nell'*Ilija Kuljaš* e nel *Čini barona Tamburlana* (Baron Tamburlano, 1802)<sup>78</sup>.

Mentre nel primo - una riscrittura sostanzialmente fedele al testo-fonte - il *meštar od filosofije* non si discosta dall'omologo *maître de philosophie*, nel secondo - generica imitazione del testo francese - viene introdotto il personaggio del *fiškališ* che in qualche modo segna una decisa evoluzione verso la figura del *grabancijaš*. Anche il "maestro fiscalista" del *Baron Tamburlano*, infatti, non è solo una diversa, ulteriore maschera del sapere: professandosi uomo leale, giusto, onesto, capace di "educare" nel modo più completo, assume una valenza etica che ben corrisponde alle istanze moraleggianti del teatro scolastico, ove però convergeranno ancora una volta pedagogismo e mitologia.

La connotazione del *grabancijaš* croato è di chiara matrice danubiana: anche nel nostro testo il *dijak* ha terminato il dodicesimo anno di scuola e, una volta giunto al *vrzino kolo*<sup>79</sup>, si unisce alle *vile*<sup>80</sup> e ai diavoli e con loro provoca temporali e tempeste. Ma il riferimento all'immaginario popolare croato di cui il nostro personaggio è espressione non va mai disgiunto dal pedagogismo del *grabancijaš* che si rivela, già nel prologo, nella forma di una significativa, allusiva *captatio benevolentiae*:

<sup>78</sup> Un'edizione moderna è in *Komedije XVII i XVIII stoljeća*, op. cit., pp. 335-381.

<sup>79</sup> DEANOVIĆ - JERNEJ, *Hrvatskosrpsko-talijanski rječnik*, op. cit., p. 1083: "vrzino kolo n ballo (o ridda o caròla) di streghe [...], tregenda; fig. pandemonio, babele". Per la simbologia del termine, v. nota n.110.

<sup>80</sup> È interessante osservare come anche la letteratura critica collochi la corrispondente figura ungherese della *tündér* (fata, ninfa, silfide) nel medesimo contesto mitologico cui appartiene il *garabonciás* ~ *grabancijaš*.

[...]  
 Budeš videl dijaka,  
 Kojemu stari ime grabancijaša prideli jesu;  
 Čul budeš od njega,  
 Kulika je hasen napretka vu dobreh navukeh,  
 Koji tak osobno,  
 Kak opčinsko dobro porađaju.  
 [...]  
 Prosim, da ne zameriš,  
 Ar stoprav je iz škol izišel,  
 Kade istinu govoriti i činiti je se navčil.  
 Zato, ufam se,  
 Da z istinum svojum tebe ne zbantuje,  
 Ar sem vupučen, da je tebi dobro znano,  
 Da niti kreposti pohvaliti,  
 Niti falinge popraviti prez istine ni moguče.  
 [...]<sup>81</sup>

Non può quindi passare inosservata un'impostazione retorica in cui il rilievo dato ad alcuni concetti e termini non è certamente casuale: questi denotano un progetto etico che si concretizza in un progetto testuale incentrato su temi, motivi e parole-chiave che concorrono alla formazione della struttura logica e dialogica del testo di Brezovački. Grande importanza occorre dare allora, qui come altrove, alla contrapposizione di *istina* e *faling* ed alle connessioni fra *dobra navuka*, *opčinsko dobro* e *osobno dobro* che si correlano, magari in altri luoghi del testo, ad altri nessi concettuali, fra i quali ricordiamo almeno il binomio *kralj-domovina*.

Potremmo cioè parlare, volendo usare la terminologia di R.A. De Beaugrande e W.U. Dressler, di "fase di richiamo dei concetti"<sup>82</sup>, che già a livello progettuale consente di individuare la linea

<sup>81</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., pp. 43-44 ("[...] Vedrai uno studente / al quale gli antichi hanno dato il nome di *grabancijaš*: / ascolterai da lui / quale grande vantaggio si trae dai buoni insegnamenti / che danno origine al bene individuale / e al bene comune. / [...] / Ti prego [lettore], non prendertela a male, / perché egli è appena uscito da scuola / dove ha imparato a dire e a mostrare la verità. / Spero, perciò, / che con la sua verità non ti disturbi, / perché son convinto - e tu lo sai bene - / che senza la verità non è possibile elogiare le virtù / né rimediare ai difetti. [...]").

<sup>82</sup> ROBERT-ALAIN DE BEAUGRANDE - WOLFGANG ULRICH DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna 1984, p. 68.

di continuità tematica seguita dall'autore. Tali parole-chiave si caricano poi di particolari significati a seconda della struttura sintagmatica di cui vengono a far parte e della specifica situazione comunicativa in cui vengono utilizzate. Lo stesso concetto di verità, ad esempio, che più di tutti gli altri è al centro della speculazione del nostro autore, è spesso riferito al *dijak* che ha il compito di "dire e mostrare la verità", ma è anche motivo di discussione polemica, a volte farsesca, tra gli altri protagonisti della commedia che, come vedremo, rappresentano le contraddizioni tra enunciato etico e prassi comportamentale. Viene perciò recuperata la figura del *grabancijaš* perché ritenuta, grazie alla "saggezza acquisita con gran fatica dai libri di scuola"<sup>83</sup>, la più idonea a comprendere e a rivelare quelle contraddizioni.

Personaggio dalla coscienza sdoppiata, il *grabancijaš* è simbolo di una umanità alla ricerca di sé stessa. La credenza popolare lo vuole prigioniero del suo destino e s'immagina ch'egli vada, instancabile errabondo, a rivelare di casa in casa la verità posseduta; ma essa non sa, o forse ne ha solo una debole e sbiadita percezione, che quel giramondo in realtà vive e rinnova l'eterno dramma della problematicità dell'esistenza e del sapere umano. Quel vagabondare, infatti, rappresenta simbolicamente il conflitto tra le verità acquisite ed il perenne bisogno di ulteriori controlli, ma anche il desiderio di sottrarsi al rischio di veder crollare le proprie certezze, di essere smascherati e risultare diversi da come si appare. In tale dissidio ha origine il personaggio isolato ed ambiguo, enigmatico e "diverso", sempre consapevole del pericolo che si corre ricercando una verità che appare anch'essa indecifrabile: e par di scorgere una caratterizzazione tipologica che si estende a Smolko, a Vuksan e agli altri protagonisti della commedia, che più di Matjiaš sembrano rimpiangere una verità smarrita, magari quella comunemente accolta. Interessante, da questo punto di vista, l'intervento di Smolko:

---

<sup>83</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 48: "To vse čini mudroznanje, koje se z velikem trudom iz knjig i vu školah zadobiva".

[...] Ar poklam je Matijaš kralj vumrl, onda je i istina vu Vugerski zemlji zakopana. [...] Nekoji sudiju, da nije zevsema preminula, nego da je samo zaspala; ali drugi govoriyu, da su se pravdoznanci na nju negdi namerili, pak su ji oči skopali, da ne bi videla, kaj je pravo, kaj krivo; poklam su anda ovu oslepili, zgrabili su njejnu sestru Pravicu, ter su njoj oči zavezali, da i ona istinu ne bu videla, i zato vam vezda vse naopak ide, da zaisto ni moguče znati, kaj je pravo i kaj je krivo<sup>81</sup>.

Il rilievo dato ai concetti di verità e di giustizia riconduce, del resto, alle istanze del teatro morale. È comunque importante rilevare che in ambito croato - o per lo meno nelle scuole croate dei paolini - quelle istanze producono un accrescimento del tono didascalico-moraleggiante in parziale divergenza dall'esperienza drammaturgica di area ungherese che, almeno in Illei e Hagymási, aveva prodotto esiti alquanto diversi. Si vuole dire, cioè, che nel testo croato l'intento moraleggiante e didascalico si rivela e si conserva sul piano dell'enunciato mentre in quelli ungheresi vengono proposte soluzioni che, dal punto di vista del "genere", si distaccano da quelle comunemente previste e adottate dalla tradizione drammaturgica scolastica. Queste infatti rivelano la trasformazione del gusto nella direzione di una ridanciana grossolanità che, per quanto piacevole, denuncia un eccessivo scadimento di tono. Se il rinnovamento morale del teatro doveva passare attraverso la proiezione sulla scena dei costumi popolari, il *grabancijaš* croato, espressione di tale programma, non pretende di esasperarlo, né rischia di fraintenderlo. Illei e Hagymási, invece, recuperano le modalità della commedia dell'arte e della farsa sino ad "inculturare" la figura dell'impostore.

Non va poi tralasciato il rilievo dato nel testo croato al concetto di patria: paradossalmente, ma non tanto, esso ci aiuta a compren-

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 47 ("[...] Da quando è morto il re Mattia è morta anche la verità, in terra di Ungheria [...] C'è chi dice che non sia del tutto scomparsa, ma solo addormentata. C'è invece chi dice che i giureconsulti si siano accaniti contro di lei, e le abbiano accecato gli occhi, perché non potesse più distinguere il vero dal falso. Poi le hanno cavato gli occhi, hanno catturato la Giustizia, sua sorella, l'hanno bendata perché anche lei non vedesse più la verità. È per questo che ogni cosa va male: perché non c'è più distinzione tra vero e falso").

dere meglio le radici culturali della fisionomia "regionale" del *grabancijaš*. Dagli interventi dei vari personaggi, ai quali palesemente si sovrappone la voce del narratore principale, ci sembra infatti di avvertire una consapevole dichiarazione di appartenenza culturale alla *natio hungarica*, ancora in un'epoca che si avvia verso la rivendicazione delle singole identità nazionali. In questo contesto il già citato riferimento al mito di Mattia Corvino, significativamente evocato nella dimensione dell'antico proverbio, non può non confermare l'ipotesi di una "visione regionale" della drammaturgia del Brezovački. Il richiamo all'amor di patria, alle tradizioni, alla storia nazionale (oltre al mito di Mattia Corvino viene rievocato anche quello di Marko Kraljević), acquista talora una forte carica emotiva, quasi da incipiente nazionalismo, contro tutto ciò che è straniero:

VUKSAN: [...] Ar kak brže se vu orsagu počne premenjati starinska naroda nošna, vre se pomalo kaže, kakov duh nestalnosti je vleznu v domoroce, po kojem na dalje počneju premenjati starinsku navadu dobroga držanja, zakona i ljubavi bližnjega. [...]<sup>85</sup>

E volendo esemplificare, Brezovački si rivolge ad un'altra realtà culturale dell'area danubiana:

VUKSAN: Pogledjmo Tiroлке. Oni ostaneju vsigdar pri svoji starinski navadi nošne i držanja, i po tom kažeju vu vsaki priliki, da su stalni vu veri proti Bogu, vernosti proti cesaru i ljubavi proti domovini<sup>86</sup>.

Ma non è lecito insistere più di tanto su questo elemento che infatti viene presentato e subito ricondotto nel più ampio contesto del discorso moraleggiante proprio del cosiddetto teatro patriottico. Indicativo, a tal proposito, è l'intervento pronunciato da Matjiaš nella seconda scena del I atto:

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 64 ("VUKSAN: [...] Quanto più velocemente cambiano nella nostra terra gli antichi costumi del popolo, tanto più velocemente ha il sopravvento lo spirito di incostanza: e decadono allora le antiche virtù del buon comportamento, dell'osservanza delle leggi, dell'amore del prossimo. [...]").

<sup>86</sup> *Ibidem* ("VUKSAN: Guardiamo i Tirolesi: rispettano sempre i loro antichi costumi e comportamenti e per questo in ogni occasione dimostrano di essere costanti nella fede in Dio, in Cesare e nell'amor di patria").

[...] ar navuka mojega hasen ne stoji samo vu tom, da meni samo pomorem, nego takajše, da drugomu kaj hasnovitoga povem ali včinim. Ar navuki naši tam vsigdar ciljati moraju, da po njih ne samo skrbimo se za naše dobro, nego da i bližnjega ali od zla odvrnuti, ali na dobro vuputiti tak z rečmi kak s prikladnemi načini trsimo se. - Onda stoprav domovina čuti hasen navukov oneh, [...]»<sup>87</sup>.

Il concetto di utilità come strumento della scienza e quindi della ragione, rientra nella visione illuministica del “sapiente” non più dedito a sterili speculazioni metafisiche ma impegnato a riformare la società, a denunciare alla luce della ragione le vecchie istituzioni che frenano il progresso umano. Lo scopo è di subordinare il potere al sapere mediante una scienza che sia in grado di comprendere e dominare a vantaggio dell’uomo ogni meccanismo politico o morale. Non possono quindi mancare in questo contesto i riferimenti alla decadenza morale della società, in particolare di una nobiltà ritenuta inetta e vanitosa e, più avanti, di una borghesia dubbiosamente definita “illuminata” perché non più garante dei valori morali e civili:

VUKSAN: [...] Od gizdosti rastežu se jeden klafter dalje, kak se s poplunom odeti mogu; od čalarnosti napuhavaju se bolje, kak velike gospe. Kojem predi jedna parkanasta kiklica za veliki kinč je bila, vezda ne mogu im tovaruši zadosta zmagati penez na vsake nove mode, koje one ali z oka ali z boka moraju imati; [...]»<sup>88</sup>.

Ma Brezovački pone l’accento soprattutto sull’importanza dell’istruzione senza la quale la patria cadrebbe in rovina. Interprete del pensiero dell’autore sarà anche qui Vuksan che, a quanto

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 46 (“[...] Il valore della mia scienza non consiste solo nei vantaggi che derivano a me stesso, ma consiste anche nella possibilità che essa offre di aiutare il prossimo. I nostri insegnamenti non devono mirare solo alla tutela del nostro bene: essi devono mirare ad allontanare il prossimo dal male, ad avviarlo sulla buona strada con le parole e con il buon esempio. Solo allora la patria avverte l’utilità di tali insegnamenti [...]”).

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 63 (“VUKSAN: [...] Per vanità spendono e spendono oltre misura, facendo il passo più lungo della gamba; per lusso si gonfiano, fingendosi gran signori. Un tempo un vestito di tela era già un abito sfarzoso: ora non bastano danari per inseguire le mode, sempre nuove, sempre incalzanti”).

afferma Matijaš, non è certo uno di quelli che dalla scuola ha tratto vantaggio:

[...] Ne li istina, da naši premoğuči domoroci decu svoju vu stranske orsage vu navuke pošiljaju? - Ne li istina, da ova tam slobodneša jesu, ar nisu na očeh starešeh, rodbine i prijatelov, koji vekšu skrb na ovakve za nikaj imaju, kak stranski navučiteli i paziteli za ne znam kakvu plaču? - Ne li istina, da ovakvi dečaki još sami sebe ravnati ne znajući lahko se od hman pajdašev vu vse ono vputiti pustiju, kam je volja i želja pelja; [...] <sup>89</sup>.

L'importanza del fattore educativo è, qui come nell'intervento successivo, in funzione non solo di uno scontato pedagogismo socio-morale, ma anche e soprattutto di una polemica, nemmeno troppo velata, con talune argomentazioni dell'Illuminismo d'area ungaro-croata. Non va dimenticata, da questo punto di vista, la frequentazione da parte di Brezovački di quegli ambienti culturali ungheresi in cui molto viva ed attuale era la discussione sugli ideali dell'89 e sul giuseppinismo. Occorrerà, magari in altra sede, studiare meglio il rapporto intercorso fra Brezovački e Verseggy<sup>90</sup>, ma già da quanto l'autore croato fa dire qui al suo personaggio Vuksan si evince una collocazione ideale alquanto diversa dalle presunte certezze ideologiche del laicismo dell'ex-paolino ungherese:

[...] Ar koji su domovini pogibelneši: je li vučeni, ali samo rasvečeni, ali čisto nevučeni? - Meni se vidi, da oni, koji su dobro vučeni, jesu kakti trezni, koji znadu, kaj činiti moraju i onak činiju. - Koji su rasvečeni, jesu kakti na pol pijani, koji pred meglum slapov gizdosti i slaboče pameti niti dobro niti zlo prav vidiju i zato sim tam lomaču, ter kajgoder včiniju,

<sup>89</sup> Ivi, pp. 63-64 ("[...] Non è vero che i nostri potenti signori mandano i propri figli a studiare all'estero? E non è vero che questi sono più liberi perché non sono sotto la tutela dei vecchi padri, della famiglia, degli amici che, senza alcun compenso, si curan di loro molto più di quanto non facciano - per non so quale paga - gli insegnanti stranieri? Non è vero che questi ragazzi, che non sanno badare a sé stessi, si imbattono in quelle cattive compagnie a cui li spingono la voglia ed il desiderio? [...]").

<sup>90</sup> Cfr. SLAVKO BATUŠIĆ, *Komediografija Tituša Brezovačkoga* (La drammaturgia di T.B.), in *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. XVII; JÓZSEF SZAUDER, *Verseggy pályakezdése* (L'esordio di V.), in Id., *A romantika útján* (Sulla strada del romanticismo), Budapest 1961, pp. 142-162.

sudiju, da je spametno, kajti ne mogu prerazmeti. - Koj čisto nisu vučeni, jesu kakti zevsema pijani, i ovi ali vu svojem miru i navadi dremleju, ali ako kaj včiniju, ne more im se tak zameriti, ar nimaju pameti vu rukah svojeh<sup>91</sup>.

Probabilmente siamo di fronte alla riesposizione drammaturgica, e non a caso scolastica, di alcune tesi illuministiche concernenti la morale e la stessa possibilità di una filosofia della religione. La critica di Brezovački è rivolta infatti ai *poluučeni*: si tratta di quei soggetti “semi-istruiti” o falsi intellettuali che mostrano di aderire ai principi del razionalismo e tuttavia fondano la loro cultura sul patrimonio popolare di credenze e superstizioni che largo spazio lasciano anche alla magia. La via indicata non conduce naturalmente al laicismo materialistico, ma al recupero di un sentimento religioso autentico. Il teatro di Brezovački, impegnato a registrare i vari aspetti del reale, non trascura infatti il problema della mancanza di religiosità, della falsa devozione, dei riti pagani che ancora nel ‘700 erano motivo di preoccupazione della Chiesa cattolica:

VUKSAN: [...] ovakvi supijani i rasvečeni svojvoljci jesu z vekšinum nikakve vere: od duhovneh nikaj ne držiju; iz zapovedih tak

---

<sup>91</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 64 (“[...] Chi è più pericoloso per la patria: chi è veramente colto, chi è solo “illuminato” o chi è del tutto ignorante? A me sembra che i veri sapienti siano come gli uomini sobri che sanno sempre cosa fare e si comportano di conseguenza. Gli “illuminati” sono come i semiubriachi che, avvolti dalle nebbie di una prepotente vanità e della debolezza del senno, non riescono a discernere il bene dal male e perciò si lasciano trascinare ora di qua ora di là. Poiché non sono in grado di agire responsabilmente, ritengono che tutto ciò che fanno sia giusto e ragionevole. Quanto agli ignoranti, sono come gli ubriachi fradici. Ormai preda dell’inerzia e del sonno, qualsiasi cosa facciano, non li si può rimproverare, perché essi, il senno, l’hanno perduto”). Non è possibile, allo stato attuale, ipotizzare alcun tipo di rapporto intertestuale con lo *Skup* (1555, *L'Avaro*) di Marin Držić. C’è, comunque, una notevole affinità con le considerazioni sulla vita privata di Ragusa che Niko articola in due suoi interventi nella scena seconda del quarto atto. Nel primo si individuano i mali: “[...] Gdi su litere od ovoga grada? Gdje su kostumi? U plaštijeh od persa, u gačah od svile, u rukavicah profumanijeh! Ne denjamo se svitu nosit koja se u Gradu čini, neg ištemo ispriko svijeta komade koji nam će personu uresit; a ne nastojimo da nam ispriko svijeta meštri dohode da nam pamet urese” (M. Držić, *Djela*, a cura di F. Čale, Zagreb 1979, p. 589: “[...] Dov’è finita la cultura di questa città? Dove sono finiti i suoi costumi? Nei mantelli di damasco, nelle braghese di seta, nei guanti profumati! Non abbiamo più la semplicità di portare il panno che si fabbrica in città: ricerchiamo le stoffe che vengono da fuori, che ci rendano bella la persona, non ricerchiamo

božjih kak cirkveneh norca delaju; [...] kaj se dobra kralj i domovina nadijati more? [...]»<sup>92</sup>.

La difesa di questa particolare tradizione pedagogica presenta alcune affinità con quell'orientamento deista che, come è noto, si basa su una religione naturale fondata su concetti di verità universalmente riconosciuti, quali l'esistenza di un Dio creatore o i precetti riguardanti l'amore e il rispetto per il prossimo. La cosa non ci sorprende, poiché non appare incontrovertibile la tesi di un pensiero filosofico settecentesco ateo e miscredente: "Il n'y a qu'une morale [...]" - scriveva Voltaire - "comme il n'y a qu'une géométrie. [...] La morale n'est point dans la superstition, elle n'est point dans les cérémonies [...]. La morale est la même chez tous les hommes qui font usage de leur raison. La morale vient donc de Dieu comme la lumière. Nos superstitions ne sont que ténèbres"<sup>93</sup>. Ma naturalmente questa forma di credo illuminista, che rende possibile sia l'autonomia dell'uomo che l'esistenza di una Mente divina, viene recuperata e reinterpretata da Brezovački nell'ottica di una visione cristiana della vita:

VUKSAN: [...] Ova anda deca dospeju vu ruke onakveh starešeh, koji sami nigdar Boga ne moliju; [...] nedostojno od Boga i svecev govoriiju; [...] Je li ne zreli ovak domovina k zrušenju svojemu?<sup>94</sup>

---

i maestri che vengano a metterci a posto il cervello"); nel secondo si indicano i rimedi: "[...] hod'te na skulu; [...] izagnite injoranciju iz vas da, kad na staros dodete, da nijeste kao i njeci koji ni sebi, ni republici ne valjaju, koji su od štete a nijesu od koristi. Injorancija je vazda od štete!" (Ivi, p. 590: "[...] andate a scuola; [...] sfuggite l'ignoranza, così che, quando arriverete alla vecchiaia, non sarete come certuni che non giovano né a sé né alla Repubblica, e che, anziché essere utili, producono danno. L'ignoranza è sempre dannosa").

<sup>92</sup> *Ibidem* ("VUKSAN: I semiubriachi, "illuminati" capricciosi, non hanno alcuna fede, non si curano dello spirito né dei comandamenti divini [...] Come possono essere utili al re e alla patria?")

<sup>93</sup> VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Chronologie et préface par René Pomeau, Garnier-Flammarion, Paris 1964, p. 299.

<sup>94</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., pp. 65-66 ("VUKSAN: E i figli capitano nelle mani di quei vecchi che non pregano affatto Dio, che parlano male di Dio e dei santi [...] Come può la patria non cadere in rovina?")

Né diversa appare la motivazione che spinge il nostro autore a riutilizzare un gioco di parole già noto in ambito ungherese<sup>95</sup> ed anche qui derivante dal valore omofonico di Baal (la divinità semitica) e del croato *bal* (ballo). Matijaš, allora, può lanciare la sua invettiva contro l'inaccettabile sincretismo di riti cristiani e pagani e contro l'usanza, comune a cristiani e miscredenti, di improvvisare balli in luoghi sacri:

[...] Ali ako vzememo, otkud ta navada bala dohađa, misliti budemo morali, da na njem ne mora zevsema dostojno iti. Ar Baal je bil negda krivi bog [...] s telečum glavum, i tak velik, da vu njegovom trbuhu mogel se je veliki ogenj naložiti, i tulike požirake je imal, da čez nje deca od pet ali više let mogla su prelesti. Ovomu anda bogu stareši z veseljem alduvali jesu vsako leto stanoviti broj dece svoje, koju aldovniki po redu čez lampe bolvana metali jesu, i da se plač njihov ne bi čul, z velikem kričom, bubnji i piščalmi okolu bolvana jesu plesali, doklam se i ogenj i bolvan je zasitil<sup>96</sup>.

Si osserverà a questo punto che la magia del *grabancijaš* è cosa ben diversa dall'astuzia furfantesca portata sulle scene dai negromanti occidentali<sup>97</sup>: essa è finalizzata al bene e costituisce una sorta di banco di prova per la rettitudine degli uomini. Ma come tutti i maghi, anche Matijaš si serve di formule ben precise che creano un'aria di mistero e aggiungono alle sue parole un tono oracolare. Egli dichiara infatti di ricevere dalle stelle e dai calcoli la cono-

<sup>95</sup> L'omofonia di Baal e dell'ungh. *bál* (ballo) è in MIKLÓSI (?), *Stolander a bálban*, op. cit., p. 514.

<sup>96</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 56 ("In fin dei conti, da dove viene questa abitudine al ballo? Non può essere, certo, del tutto decorosa, se, come è vero, Baal era un Dio pagano [...] dalla testa di vitello e dalle dimensioni così grandi che nel suo ventre si poteva accendere un gran fuoco. E aveva tante gole attraverso le quali potevano passare bambini di oltre cinque anni. A questo dio gli anziani, una volta all'anno, sacrificavano con gioia un numero stabilito di bambini, messi sotto le grinfie dell'idolo. E perché il loro pianto non si sentisse, ballavano intorno a Baal, con forti grida, suoni di tamburi e di trombe, fin quando il fuoco e Baal non si saziavano").

<sup>97</sup> Improduttivo risulterebbe, ad esempio, il tentativo di ricollegare in qualche modo il nostro personaggio con il negromante dell'Ariosto e con l'astrologo del Della Porta o con i maghi, i folletti e le streghe che popolano il teatro di Shakespeare.

scenza del tutto ("Ja iz zvezd i računov mojih vsa zeznati morem", I, 2) e, quasi cercando ispirazione, guarda il cielo e conta sulle dita prima di emettere le sue "sentenze" ("pogledava v nebo, broji na prste i reče", I, 2; II, 3).

Non possiamo quindi trascurare l'importanza della simbologia dei numeri e della relativa gestualità presenti nel nostro testo. Pur sapendo che tale valore simbolico può variare da cultura a cultura, di grande utilità può risultare uno studio di Giovanni Buffa, che perciò poniamo a base delle nostre considerazioni<sup>98</sup>. "Le dita e la mano" - viene ad esempio osservato - "costituiscono uno dei più importanti mezzi di interazione dell'uomo con il mondo circostante ed hanno quindi una particolare potenzialità di valenza simbolica"<sup>99</sup>. L'enumerazione effettuata sulle dita individua le sequenze, marca i tempi, anticipa la narrazione degli eventi, preparando chi ascolta o chi legge allo sviluppo dell'intreccio<sup>100</sup>. Nella nostra commedia si tratterebbe di una sintesi del testo narrativo che integra e sottolinea i momenti salienti del "racconto" di Matijaš. Il conto sulle dita rappresenterebbe da un lato la "materializzazione" di un calcolo magico, dall'altro il primo passo verso una narrazione che ha in sé elementi surreali: è il caso, ad esempio, della descrizione dell'incontro di Smolko con il diavolo, un figuro che nei raggiri di Matijaš appare in grado di regalar denaro. Quell'incontro avverrà a condizioni ben precise:

MATIJAŠ: [...] Najprvič mora jeden ali više, samo ne na par, segurni i nestrašlivi na Mlade Nedelje navečer, na jednom križanju putov ob jedenajsti vuri po noči sebe do rubače i gač sleči, potlam na istom križanju z jednem palašem okolu sebe kolobar opkružiti i trikrat zafučknuti; na kaj dojde vrag i opita, kaj hočete, i vi mu odgovorite, da bi radi od njega penez imati, koje vam on obeča, ako predi ufate se podnesti strahе, koje on na vas pošiljal bude; i kada vi odgovorite, da hočete vse strahе podnesti, onda on počne z vsakojačkemi ognjenemi peldami vas plašiti; vi pak ne smete niti peden mesta zvan risa ziti, ar

<sup>98</sup> GIOVANNI BUFFA, *Fra numeri e dita. Dal conteggio sulle dita alla nascita del numero*, Bologna 1986.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>100</sup> Cfr. BUFFA, *ibidem*, in nota.

bi vas odnesel. Kada ste vre vse strahe izbavili i dvanajsta vura dojde, onda pokaže se vrag i opita vas, kuliko penez imati hočete, vi pako morate povedati; ali samo neparnoga broja, i tuliko, kuliko ste zaprosili, vam da, kaj potlam slobodno domom odnesete<sup>101</sup>.

Tentiamo di dare una spiegazione a tali formule magiche. Matjiaš afferma che per presentarsi al diavolo occorre essere in più persone: il numero 2, infatti, nella fase di numerazione binaria rappresenta "l'altro", il "non io", "l'altra parte", cioè la negatività; del resto, il numero pari è di carattere femminile e, in quanto tale e in determinati contesti, è simbolo di sfortuna<sup>102</sup>. Andranno infatti in tre all'incontro che avverrà ad un *incrocio*. Il simbolo dell'incrocio porta in sé il valore numerico pari a 5: abbiamo cioè le quattro parti di spazio divise dalle due perpendicolari (simbolo delle quattro parti in cui anticamente veniva diviso il mondo) più la parte centrale, di "chiusura". Nel mondo culturale indeuropeo il 5 è fondamentale: serve a indicare un particolare tipo di totalità (nel senso di unione delle parti)<sup>103</sup> e nel nostro caso potrebbe ricordare la

<sup>101</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., pp. 51-52 ("MATJIAŠ: [...] Innanzitutto bisogna essere in una o più persone, non *un paio*, sicure e temerarie, la sera di una *domenica di luna piena*, ad un *incrocio*, verso le undici, e spogliarsi. Poi nello stesso incrocio bisogna tracciare un *cerchio* intorno a sé con una sciabola e fischiare *tre volte*: alla fine verrà il diavolo e chiederà che cosa volete. Voi rispondete che vi piacerebbe avere il denaro che lui vi promette - ammesso che riusciate a resistere alla paura che lui incuterà. E quando voi direte che saprete affrontare qualsiasi evento, per quanto tremendo, allora lui comincerà a terrorizzarvi con figure di fuoco. Voi però non spostatevi neanche di un mignolo dal *cerchio magico*, perché, altrimenti, vi porterebbe via. Quando vi sarete liberati dalla paura e saranno le *dodici*, apparirà il demonio in persona e vi chiederà quanti soldi vorrete avere: solo allora dovete chiederglieli, ma solo in numero *dispari*. Allora egli vi darà tanto quanto avrete chiesto, e voi potrete portarvelo liberamente a casa"). È nostro il corsivo.

<sup>102</sup> Cfr. BUFFA, op. cit., p. 24: "Questa credenza, diffusa un po' in tutto il mondo ed in tutte le epoche, ebbe particolare fortuna fra babilonesi, cinesi, greci e romani".

<sup>103</sup> Per l'etimologia di cinque si veda la relativa voce in GIACOMO DEVOTO, *Dizionario etimologico*, Firenze 1968, p. 81: "lat. volg. \**cinque* dissimilato da class. *quinque*. Questo è l'indeur. PENKwE attestato pressoché in tutte le aree indeur. [...] Lat. *quinque* mostra assimilaz. della serie *p...qu* a *qu...qu*, [...]". Il significato linguistico di "cinque" farebbe riferimento a "coda" (il che confermerebbe l'ipotesi del 5 come limite della numerazione sulla mano e, quindi, numero della totalità). Il simbolismo del 5 deriva dall'essere somma del primo numero dispari e del primo numero pari (2, 3) ed elemento centrale della numerazione da 1 a 9; è quindi indicato come numero della percezione (i 5 sensi), della perfezione, dell'ordine. (La segnalazione è del prof. Domenico Silvestri, che qui si ringrazia).

circonferenza e quindi il *cerchio magico* (simbolo a sua volta del *kolo*, il luogo dove si riuniscono i *grabancijaši*). Ma perché venga il diavolo occorre fischiare 3 volte. Il numero 3 rappresenta il limite della numerazione: è il superamento dell'io e del non io, cioè dell'1 e del 2; è quindi numero della divinità e del superamento della coscienza interiore. Il fischio ripetuto tre volte è il segnale per richiamare il diavolo, mentre Matijaš annuncia che apparirà alle dodici. Anche qui il significato particolare della mezzanotte serve a richiamare eventuali presenze misteriose e demoniche: non a caso sono proprio dodici gli studenti che, una volta terminate le dodici scuole, diventano *grabancijaši* e si recano al *vrzino kolo*<sup>104</sup>, nome che ha in sé una particolare valenza semantica. All'incontro ci sarà in realtà Matijaš, il quale così commenterà l'accaduto:

To je istina, da ni bedastoče niti hmanjice, vu koju se ne bi dal  
človek vputiti za volju penez<sup>105</sup>.

Non va però dimenticato che la commedia, in quanto tale, ha anche un tono decisamente più canzonatorio e farsesco: è il caso, ad esempio, dell'inganno di Matijaš ai danni di Jugovič che crederà di essere diventato invisibile grazie ad una fogliolina magica, regalatagli appunto da Matijaš. È questo un motivo già noto alla narrativa medievale (*Decameron*, VIII, 3)<sup>106</sup>, che qui però è adattato ad una nuova situazione ed è sviluppato in un linguaggio particolarmente espressivo, il kajkavo contaminato col tedesco e l'ungherese ed arricchito di massime e proverbi<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Si può ipotizzare una relazione tra il *kolo* (danza) e la luna. Il *kolo* sarebbe cioè la danza notturna e il cerchio dei danzatori rappresenterebbe la luna: "Il *kolo* raggiunge il suo più grande effetto coreografico quando è danzato a due o più piccoli cerchi concentrici. È la manifestazione più comune del plenilunio" (EVEL GASPARINI, *La danza circolare degli slavi (Kolo)*, in "Ricerche Slavistiche", vol. III, 1954, pp. 72-89 [82]).

<sup>105</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 52 ("Questa è la verità: non c'è stoltezza e pazzia che l'uomo non farebbe per la sua voglia di denaro").

<sup>106</sup> È questa un'ulteriore conferma di quanto si può leggere, a proposito di esemplarità del capolavoro del Boccaccio, in CESARE SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino 1984, pp. 27-50, cui si rimanda, in particolare, per un più attento esame del motivo dell'inganno fra narrativa e drammaturgia.

<sup>107</sup> VONČINA (op. cit., pp. 211-212) individua tre generi di registri linguistici: quello del ceto colto, istruito, utilizzato in gran parte da Matijaš; quello colloquiale degli

È con il III atto che la figura del *grabancijaš dijak* abbandona la severità censoria per indossare i panni dello studente impostore. Da *dominus studiosus* si trasforma in un mercante di buoi, gioca a carte, prima ammonendo gli avversari del rischio del gioco, poi vincendo loro tutti i denari. Alla fine, com'è suo solito, infligge la sua punizione. Ed ecco una prima, vera magia: dei quattro compagni gaudenti, due son trasformati in un maiale ed in un asino, mentre gli altri avranno chi la faccia nera, chi il naso lungo, perché ricordino che *l'holber cvelfe* è un gioco pericoloso e proibito dai decreti reali. Il tono moraleggiante non manca di certo, ma almeno si attenua:

MATIJAŠ: Jedno malo po nosu dati takovem ne škodi, koji su grobijani, svojvoljni i skup oholni, ar se navčiju vljudneši biti, kada se dobro splatiju; i spaziju, da su si tomu sami krivi, ter ovak drugi put budu spametneši<sup>108</sup>.

Anche il motivo del *carpe diem*, che riassume il “pensiero filosofico” di Veselkovič, concorre al tono burlesco di quest'atto che del resto si era aperto con un inno al vino:

[...] To je i moja regulica: denes vžijem, kaj imam, zutra, kaj budem imal; ako nikaj, budem pozutra strada!<sup>109</sup>.

Ma il vero motivo conduttore della commedia è in realtà il viaggio alla ricerca della verità. Il nostro negromante è colui che va per il mondo: il viaggio implica una partenza, cioè la separazione dalla quotidianità, l'arrivo in un nuovo mondo e il successivo ritorno all'abitudine, questa volta arricchita di nuove conoscenze e di una nuova consapevolezza. Il negromante, infatti, è

---

artigiani di Zagabria e quello dei contadini con aggiunte di elementi linguistici della provincia zagabrese. Ad ogni registro corrisponde naturalmente il ruolo sociale che il personaggio interpreta sulla scena.

<sup>108</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga*, op. cit., p. 78 (“MATIJAŠ: Non nuoce prendere un po' per il naso coloro che sono villani, capricciosi, egoisti e superbi, perché imparino ad essere più educati quando vengono picchiati; così si accorgeranno di essere stati cattivi e la prossima volta saranno più assennati”).

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 68 “[...] Questa è la mia regola: oggi prendo ciò che ho, domani quel che avrò: se niente avrò dopodomani mi tormenterò”).

consocio di essersi separato dalla "normalità", cioè dalle apparenze del mondo che egli ora, alla luce della saggezza acquisita attraverso l'esperienza, vede in tutt'altra prospettiva<sup>110</sup>.

Qual è allora il significato del viaggio di Matijaš? Potrebbe essere inteso come una rottura del cerchio, cioè di un circolo esistenziale da cui l'uomo comune non può evadere. L'arrivo in un determinato luogo rappresenterebbe per lo studente negromante il tentativo di trasmettere la propria conoscenza, cioè di comunicare agli altri la saggezza acquisita; ma rappresenterebbe anche l'ansia di trovare altrove le certezze che ancora non possiede:

[...] idem po svetu, da se negdi navčim, kaj jošče ne znam, negdi pak, kaj znam, pokažem<sup>111</sup>.

Il *grabancijaš*, allora, potrebbe essere lo specchio di una parte della problematicità dell'uomo, una specie di *alter ego* che rivive alcune antinomie del circolo esistenziale in cui si esprime l'eterno dramma dell'essere e dell'apparire, del conoscere e dell'ignorare. Se ciò è vero, non più tanto oscuro risulta allora l'intervento conclusivo di Matijaš:

Da sem glave druge, črni obraz, velikoga nosa, smrt i druga iskazal, ne čudete se, ar to onomu, koj po školah hodi i marljivo vu izvedanju naravskih pripečenj trsi se vučiti, lahko včiniti je,

<sup>110</sup> Il viaggio ovviamente è movimento: la radice indoeuropea KwEL indica i vari sensi del "movimento circolare" ed ha anche il significato di "protezione" e "coltivazione": cfr. DEVOTO, *op. cit.*, p. 87. Si pensi alle voci croate *kola* (carro da trasporto), *kolosjek* (rotaia ma anche solco della ruota), *kolut* (anello). Nella fantasia popolare il *grabancijaš* si riunisce con le *vile* e i diavoli al *vrzino kolo*. La voce *kolo*, che significa giro, ruota e anche ballo, (*povesti kolo*, *voditi kolo*), sembrerebbe avere in sé quella radice KwEL espressione di circolarità e quindi di finitezza. JACIĆ (*op. cit.*, p. 470 e sgg.) ricollega la voce *vrzino* a *Vrzil*, cioè Virgilio, che nel mondo slavo sarebbe stato conosciuto come un mago, un vero e proprio negromante che, fornito di libro magico, commercia con il diavolo. La leggenda avrebbe poi trasformato il *Vrzilov kolo*, cioè la ruota magica del mago Virgilio, in *Vrzino kolo* designante prima il mondo degli inferi, poi il luogo di riunione degli spiriti maligni, tra cui il *grabancijaš*, che qui acquisisce la scienza sovranaturale.

<sup>111</sup> *Djela Tituša Brezovačkoga* *op. cit.*, p. 46 ("Vado in giro per il mondo per imparare ciò che non so e mostrare ciò che so").

i zato ova pripečenja ne coprijam nego navuku i znanju naravskomu pripisati morate; to meni verujte, ar sem grabancijaš dijak<sup>112</sup>.

Come gli antichi informatori degli dèi, i *grabancijaši* errano allora per il mondo ad osservare e giudicare il comportamento umano: il loro continuo vagare ricorda il dinamismo attribuito agli esseri superiori dotati di onniscienza<sup>113</sup>. Si tratta di “un’onniscienza ordinata non tanto al fare quanto al vedere, all’osservare, al sorvegliare, non tanto a presagire quel che accadrà quanto a conoscere ciò che è accaduto, non tanto a prevedere quanto a giudicare”<sup>114</sup>.

Come già il Ventifax di Illei, anche Matijaš sembra possedere le stesse caratteristiche di alcune figure mitologiche, e precisamente quelle di “un vento [...] concepito come il ministro, l’informatore dell’essere celeste, che, circolando su la terra per ogni dove, vede e sa tutto quel che succede e glielo riferisce”<sup>115</sup>.

Questa collocazione “mitologica” o “mitica” del *garabonciás* si spiega, se è esatta la deduzione di Ipolyi, tenendo conto della sua funzione mediatrice tra il mondo divino e quello degli uomini<sup>116</sup>. Le sue azioni e il suo comportamento appaiono come il ricordo di quelle credenze sovranaturali primigenie di cui la tradizione orale avrebbe conservato solo alcune tracce.

Gli “attributi magici”, la “demonologia” del *grabancijaš*, ereditati dalla tradizione popolare, vengono qui ricondotti nell’alveo di un presunto mitologema, ormai frammentario, in cui non secondario risulta il riferimento alla positività della sapienza. “La sapienza umana - cioè sapienza divina dell’uomo - è insieme conoscenza

---

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 84 (“Se ho mostrato altre teste, le guance nere, un naso adunco, la morte ed altro ancora, non meravigliatevi: chi va a scuola e si dedica a studiare diligentemente l’essenza degli eventi, facilmente se ne impossessa. Ritenete ciò che avete visto non stregonerie, ma scienza e conoscenza della natura delle cose: credetemi, perché io sono il *grabancijaš dijak*”).

<sup>113</sup> Cfr. RAFFAELE PETTAZZONI, *L’essere supremo nelle religioni primitive*. (L’onniscienza di Dio), Torino 1957, p. 18 e sgg.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>115</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>116</sup> Cfr. IPOLYI, *op. cit.*, p. 22.

della natura"<sup>117</sup>: non a caso, come si è visto, il testo di Brezovački si chiude con l'invito da parte di Matijaš a ritenere gli eventi magici non delle stregonerie ma scienza e conoscenza naturale.

Riduttivo sarebbe allora limitare il rilievo del tono moraleggiante ad una generica componente etico-comportamentale: la spiegazione di tale recitativo morale attribuito al *grabancijaš* va ricercata nella conoscenza da parte di Brezovački degli aspetti poliedrici di questa figura e nella sua capacità di recuperarne quella dimensione mitica parzialmente celata dall'allusività di Illei e dalla rappresentazione farsesca di Hagymási.

Il valore di questa esperienza drammaturgica, e in genere del dramma scolastico ungaro-croato, consiste proprio nell'abilità di far rivivere il mito antico in un contesto di attualità e nella capacità di far evolvere tale drammaturgia verso esiti che non appariranno lontani dalle più urgenti istanze del nascente teatro nazionale. È probabile che Brezovački, che forse conosceva i testi di Illei e Hagymási, abbia voluto insistere su un altro aspetto del mito del *grabancijaš* proprio per recuperare questo personaggio nella sua totalità. Se questa ipotesi non si rivela fallace, essa ci consente di dimostrare come il dramma scolastico ungaro-croato, al di là della specificità delle due culture in questione, sia stato espressione, almeno dal punto di vista della storia delle idee, di talune forme di interazione culturale. Il che giustifica e conferma l'ipotesi di partenza, simbolicamente e concretamente realizzata nella tipologia euristica e compositiva della *Hungaria in parabolis*.

#### POSTILLA

Come richiesto dal nostro assunto, ci siamo limitati a parlare del "negromante" dei preti. Questo nostro lavoro, infatti, non poteva avere e non ha la pretesa di vedere esaurito il tema non proprio esiguo - e però non sempre o da tutti conosciuto - della diffusione letteraria del mito del *garabonciás-grabancijaš*. Ma perché non si creda che il recupero di quella mitica figura sia stato merito esclusivo della drammaturgia delle scuole ecclesiastiche, occorre ricordare che anche altri autori dell'Otto e Nove-

---

<sup>117</sup> PETTAZZONI, *op. cit.*, p. 21.

cento, ungheresi e croati, e sia pur con diverse modalità, si appropriarono del mito fecondandolo di nuovi apporti e di nuove strategie compositive. Tutto ciò, naturalmente, non invalida il modello dell'*Hungaria in parabolis*, ma lo arricchisce proprio dal nostro particolare punto di vista.

Necessariamente si è tralasciato qualsiasi riferimento ad autori noti e meno noti, quali Mihály Csokonai, Ferenc Kölcsey, János Munkácsy, Albert Pálffy, Géza Gárdonyi, Antal Szerb per la letteratura ungherese; Tomo Mikloušić, Velimir Gaj, Mirko Bogović, Ilija Okrugić Srijemac, Joza Ivakić per quella croata: e sicuramente l'elenco non è completo. Ma già la sola evocazione di questi nomi ci induce a pensare che non sarebbe inutile soffermarsi - magari in altra sede - sulla varia fortuna del nostro personaggio e delle suggestioni che egli suscita. Se in lessicografia, etnografica e linguistica, la "voce" del *garabonciás* ~ *grabancijaš* è probabilmente destinata a non acquisire ulteriori dati e nuove accezioni, pensiamo però che non possono avere un mero valore documentario le varie letture del mito consegnate in tante pagine della drammaturgia e della narrativa ungherese e croate.

Si potrebbe ad esempio ricostruire, magari sulla traccia delle connessioni già rilevate in Đ. ŠURMIN (*op.cit.*, p. 64), la dinamica intertestuale che collega il lavoro teatrale di Brezovački alla sua riedizione del 1821 curata da Mikloušić e soprattutto al *Grabancijaš preporoden* (G. rigenerato, 1868) di V. Gay: ipotesi di lavoro questa, quanto mai valida ed interessante, se essa conduce - come sembra verosimile - a meglio comprendere anche il *Garabonciás diák* (1834) di Munkácsy, il cui orizzonte parodistico non solo non immiserisce le capacità suggestive del mito, ma ne assicura la sopravvivenza anche sulle scene del dramma popolare ungherese (*népszínmű*). Così come non sarebbe infruttuoso investigare sulla presunta magiarofilia di Mirko Bogović (cfr. CRONIA, *Storia della letteratura serbo-croata*, *op.cit.*, p. 193) che forse è in qualche rapporto con il suo progetto di dar vita ad un poema epico sul *grabancijaš dijak* (cfr. ŠURMIN, *op.cit.*, p. 015), di cui un frammento dal tono filosofico-satirico è in *Posmrtnih pjesama Mirka Bogovića* (Poesie postume di M.B.), a cura di M. Šrepel, Zagreb 1893 (cfr. anche *Demeter - Bogović*, a cura di I. Frangeš, Zagreb 1968, p. 222). Né meno interessante risulterebbe, anche dal punto di vista filosofico ed antropologico (cfr. PROHASKA, *op.cit.*, p. 158; HEĆIMOVIĆ, *op.cit.*, p. 54), la rilettura d'un dramma di I. Okrugić Srijemac che reca il titolo *Grabancijaši ili batine i ženidba* (I negromanti ovvero bastonate e matrimonio, 1874); o l'analisi puntuale delle motivazioni che spinsero J. Ivakić ad introdurre nella sua commedia *Vrzino kolo* (1931) un personaggio che assomma in sé le caratteristiche del satiro, del fauno e del *grabancijaš* (cfr. HEĆIMOVIĆ, *ibidem*), per un'operazione di mescolanza culturale non molto dissimile - come abbiamo visto - da quella realizzata in area ungherese da Ferenc Faludi.

Ma si potrebbe anche ripercorrere l'itinerario narrativo del *garabonciás* ~ *grabancijaš*, nella certezza di poter dare o restituire il giusto rilievo ad

alcune pagine di squisita poesia in cui la letteratura ungherese s'impegna a riproporre alla sensibilità moderna lo spirito di inquietudine e di smarrimento già percepito nella rilettura romantica del mito. Pensiamo in particolare all'atmosfera sognante che si coglie nel racconto di F. Kölcsey che reca il titolo *A kárpáti kincstár* (Il tesoro dei Carpazi, 1833), all'impressionismo seducente di una novella di G. Gárdonyi, *A barboncás* (Il garabonciás, 1898), al dominio incontrastato che sogno e fantasia esercitano in *Ajándok mátkasága* (Il fidanzamento di Ajándok, 1922), un conto fiabesco di A. Szerb gentilmente segnalatoci da Marinella D'Alessandro. Ritieniamo infatti che una linea ideale congiunga il novellare del Kölcsey alla delicata e maliosa ricerca di spiritualità che si legge nella fiaba del Szerb che, facendo interagire le voci misteriose del bassopiano ungherese con i tumulti giovanili d'un'inquieta fanciulla, sembra ricondurre il mito alla dimensione ed alla funzione dell'archetipo, secondo la nozione di "poesia come esperienza di archetipi" proposta in ELÉMIRE ZOLLA, *Archetipi*, Venezia 1994, p. 127 e sgg.

Si potrebbe insomma dar giusto conto del mito e della nostalgia che esso suscita ogni volta che il pittoresco ed il fiabesco s'incontrano poeticamente con i valori umani universali. Ma di tutto questo, forse, in altra occasione.



MARINELLA D'ALESSANDRO

### IL MOTIVO DELL'*ALTER EGO* NELLE NOVELLE DI SINDBAD

Sono pochi i narratori inizio Novecento che abbiano avuto una fortuna editoriale, critica e di pubblico pari a quella di Gyula Krúdy, trasognato cantore di un'Ungheria ancora tutta ottocentesca e al tempo stesso grande innovatore della prosa ungherese moderna. La fortuna di Krúdy, iniziata negli anni Dieci, si è protratta ininterrottamente fino ai nostri giorni, nonostante la scarsissima "utilizzabilità" dei suoi lavori a quei fini ideologici e politico-culturali diversi e contrastanti che pure ebbero, in Ungheria, una notevole incidenza sull'accoglienza delle opere letterarie sia nel periodo tra le due guerre, sia nel secondo dopoguerra.

Limitandoci a quest'ultimo periodo, salta agli occhi l'insistenza con cui per diversi decenni, e fino ai tempi più recenti, critici e storiografi (cfr. tra l'altro Mátrai 1948, Szauder 1960, 1964, 1965, Szabó 1978, Czére 1987, Kemény 1991) hanno teso - anche se spesso per puro dovere d'ufficio - a far rientrare l'opera di Krúdy tra i canoni, mai come in questo caso approssimativi e sgangherati, del realismo letterario, sia pure di un realismo definito ora lirico, ora magico o fantastico, ora demoniaco, pervaso da elementi definiti volta per volta romantici, simbolisti, impressionisti, surrealisti e così via. D'altra parte, se è vero che l'enorme e persistente successo editoriale e di pubblico di cui poté continuare a godere Krúdy anche nei decenni del comunismo fu reso possibile, con ogni probabilità, dal tono idilliaco e dal carattere consolatorio - e quindi politicamente "innocuo" - della sua narrativa, è anche vero che l'elaborazione critica relativa all'opera e il suo inquadramento storico-letterario si sono incentrati anzitutto sulle peculiarità stilistiche e strutturali della sua prosa, che rappresentano il suo lato più innovativo e - nell'ambito della prosa ungherese moderna - sotto diversi aspetti rivoluzionario.

La categoria del realismo letterario ha rappresentato una specie di imprescindibile termine di paragone non solo nei decenni appena trascorsi, ma lungo tutto il Novecento ungherese. Occupandosi di Krúdy e non potendo sormontare questo scoglio, gli studiosi hanno generalmente preferito aggirarlo, offrendo spesso definizioni del suo stile in negativo più che in positivo, procedendo per eliminazione e per sottrazione, come indicano ad esempio i concetti di *valóttlanítás* (derealizzazione) o *detemporalizálás* (detemporalizzazione; cfr. Kemény 1991, 37 e 82), mentre altrove, a proposito della sua tecnica narrativa, si parla di “un iperrealismo che ha l'effetto di sfociare nell'astrazione” (Cavaglià 1987, 119). All'uso di tali formulazioni sostanzialmente riduttive non si sottraggono neppure le analisi filologiche e strutturali che hanno un taglio decisamente tecnico e procedono per così dire in positivo, come la monografia esaustiva di Kemény (1974) sulle metafore e le similitudini in Krúdy o le acute considerazioni di diversi autori sulle stratificazioni del tempo storico e le coincidenze tra tempo vissuto e tempi verbali nei testi del prosatore ungherese (cfr. tra l'altro Sükösd 1969, Czére 1987).

La coesistenza forzata tra analisi parziali competenti e puntuali e inquadramenti globali rozzi e approssimativi non ha più alcun motivo d'essere, ammesso che l'abbia mai avuto. Anche per Krúdy, come per tanti altri autori ungheresi, si sente ormai l'esigenza di effettuare nuove e accurate riletture che sgombrino il campo dai vecchi luoghi comuni (cfr. Bezeczky 1992), concentrandosi in primo luogo sui dettagli e lasciando per ultime le conclusioni.

Come dice Cavaglià, “la prosa di Krúdy [...] ha spesso l'andamento e la struttura del *repertorio*, procede per *accumulazioni*” (1987, 116). E infatti uno dei suoi elementi più tipici e intriganti è ciò che Kemény (1991, 80) indica come *dimenziósokszorozás* (moltiplicazione delle dimensioni) e che è riscontrabile a diversi livelli. Prima di tutto sul piano stilistico, dove si traduce in un'irrefrenabile proliferazione d'immagini, in un continuo diramarsi di similitudini e metafore che si lasciano presto alle spalle il loro spunto iniziale. Un procedimento analogo si riscontra sul piano dei motivi strutturali, tra i quali quello più studiato è il motivo del viaggio nel tempo, di un ritorno al passato che si accompagna alla

*proliferazione degli strati temporali*: presente, passato prossimo e remoto si toccano e si compenetrano non solo nell'arco di un racconto, ma spesso all'interno della stessa frase. Un altro motivo a cui si accenna spesso, legato in parte a quello precedente, è la *proliferazione dei luoghi* e l'intrecciarsi dei piani spaziali, una specie di *földrajzi misztika* (mistica geografica; cfr. Szörényi 1989, 223) come quella che contraddistingue ad esempio il brano seguente: "Sui margini dell'altopiano si ergono quasi in verticale, come le mura di un paese visto in sogno, i monti dei Carpazi, di un azzurro cupo e di un bianco abbagliante [...]. E l'azzurro dei monti si avvicina all'azzurro del mare, quando diretti verso Trieste in un pomeriggio di tardo autunno scorgiamo il golfo dell'Adriatico dal finestrino della carrozza ferroviaria." (Krúdy 1975, 24)<sup>1</sup>.

Accanto alla proliferazione delle immagini, dei tempi e dei luoghi, è possibile individuare un altro aspetto che caratterizza in maniera altrettanto incisiva l'intera opera di Krúdy: è la *proliferazione degli alter ego* e dei doppi, la compresenza, in buona parte dei suoi scritti, di una miriade di personaggi simili o complementari gli uni agli altri. A questo proposito è bene precisare subito un fatto: il motivo dell'*alter ego* nella narrativa di Krúdy risalta con tale evidenza da apparire addirittura scontato, e forse è proprio per questa ragione che finora ci si è limitati, più che ad analizzarlo, a prenderne semplicemente atto (salvo alcune eccezioni: cfr., ad esempio, Szauder 1964 e Kemény 1991). È noto che Krúdy ha rappresentato se stesso o meglio, ha proiettato il suo io lirico in alcuni personaggi ricorrenti dei suoi libri come Sindbad, Kázmér Rezeda, Viola Nagybotos e così via, protagonisti di novelle e romanzi che si ripresentano spesso sia nelle opere giovanili che in quelle della maturità, fino ai suoi ultimi scritti. Tuttavia non è sugli *alter ego* letterari di Krúdy scrittore che vorrei attirare l'attenzione, bensì sui sosia e sui doppi che circolano nelle sue pagine, ovvero *all'interno* dei testi, con tale frequenza e in punti così cruciali da potersi qualificare anch'essi tra i principali motivi strutturali della sua narrativa.

---

<sup>1</sup> La traduzione dei brani ungheresi citati nel testo è mia. M.D'A.

Il motivo dell'*alter ego* è tra quelli a cui la letteratura ha attinto con maggior frequenza in ogni luogo e in tutti i tempi, variandone all'infinito le forme e le funzioni. Si possono comunque individuare per sommi capi alcuni filoni. Il primo, in un certo senso il più scontato - e il meno frequentato da Krúdy - si basa sulla *somiglianza fisica*, la quale dà luogo a malintesi e complicazioni di ogni genere: confusione tra consanguinei di aspetto identico, singoli personaggi che si calano in due o più ruoli diversi, sostituzioni di persone che agiscono l'una nel nome dell'altra, mascherate e travestimenti legati a intrighi o giochi amorosi. Il secondo filone, molto più diramato e complesso, è quello in cui l'*alter ego* - che può essere uno o plurimo, tangibile o fantasmagorico - riflette uno *sdoppiamento interiore* causato ora da forze ultraterrene (il simulacro di Elena creato da Hermes) ora da motivi psicologici che rispecchiano spesso una scissione dell'io (qui il modello classico è quello di Narciso).

Il motivo del doppio originato da cause sovranaturali è legato a quello che discende dalle credenze popolari, per cui l'esistenza di un uomo si sdoppia nel sogno, nella sua ombra, nella sua immagine allo specchio, nel suo ritratto e così via: l'immagine di una persona rappresenta un suo prolungamento che gode di vita propria, e ciò che accade a quella accade anche a questa. La fenomenologia reale e fantastica relativa alla scissione della personalità viene scandagliata in tutte le sue varianti a partire dal romanticismo: d'ora in poi verrà inoltre particolarmente enfatizzato l'aspetto del dualismo tra il bene e il male, l'anima e il corpo, la sfera etica e quella sensuale. Le nuove acquisizioni scientifiche e filosofiche danno ulteriore slancio all'elaborazione di nuovi doppi letterari, la cui fortuna persiste invariata fino a oggi. Stranamente, le teorie freudiane non sembrano aver particolarmente influito sugli scrittori nel loro modo di accostarsi al motivo tradizionale dell'*alter ego*, che pur accogliendo in parte i risultati degli studi sull'inconscio resta quasi sempre pervaso di reminiscenze magiche e fantastiche (cfr. Frenzel 1988).

Quest'ultima osservazione vale anche per Krúdy, il quale sotto tale aspetto si trovava in una posizione davvero privilegiata, essendo buon amico di Sándor Ferenczi, uno dei migliori allievi di

Freud. Come ricorda egli stesso: "Un tempo parlavamo molto dei sogni col signor Sándor Ferenczi, il dotto amico budapestino del professor Freud. Lui è neurologo, io invece sarei una specie di poeta. Naturalmente osserviamo i sogni attraverso occhiali diversi. Di tanto in tanto, tuttavia, le nostre interpretazioni si sono incontrate." (Krúdy 1983, 303). Ma solo di tanto in tanto. I doppi di Krúdy si potrebbero anche leggere in chiave psicanalitica, ma lui senz'altro non li concepì in quel modo: la tecnica analitica tesa allo scandaglio dell'inconscio doveva interessarlo più che altro in quanto comunicava con quel regno cartaceo di "menzogne, illusioni, fantasie, storie romanzesche" (Krúdy 1975, 12) di cui egli, nelle pagine introduttive del primo ciclo di novelle dedicate al marinaio Sindbad, dichiara di frugare con la penna ogni più remoto anfratto.

Fornire un registro anche solo approssimativamente completo degli *alter ego* e dei doppi che si aggirano per le pagine di Krúdy sarebbe un'impresa tanto gigantesca quanto inutile: per dimostrare quanta parte essi abbiano nella *moltiplicazione delle dimensioni* citata prima, basta aprire a caso uno dei suoi libri. A questo scopo ho scelto le novelle di Sindbad pubblicate tra il 1911 e il 1917, che vengono considerate un ciclo concluso e in cui Krúdy si esprime per la prima volta nella sua piena maturità di scrittore, dove cioè sono già presenti tutti insieme quei moduli narrativi e stilistici che da quel momento in poi egli continuerà a variare all'infinito. Inoltre, in parallelo e per riscontro, ho riletto (nella versione definitiva del 1925 e secondo l'ottica di questa indagine) l'*Álmoskönyv* (Libro dei sogni) redatto da Krúdy in base a vecchi almanacchi, suggerimenti di Ferenczi, racconti della nonna paterna e osservazioni dello stesso autore, dove le singole voci offrono spesso - sia pure allo stato di materia grezza - una sintesi fulminante di tutto ciò che egli traspone ed elabora in forma letteraria (cfr. Cavaglià 1988, 118).

In *Ifjú évek* (Anni di gioventù: Krúdy 1975, 15-22), una delle prime novelle dedicate a Sindbad, Krúdy dà un'impostazione scopertamente autobiografica all'intero testo (e di conseguenza a tutto il ciclo imperniato su questo personaggio), descrivendo se stesso nelle vesti di un anziano signore seduto alla sua scrivania che rievoca gli anni di collegio trascorsi a Podolin, nell'Alta Ungheria di allora. Nello stesso brano offre anche la spiegazione del

nome di Sindbad: a quei tempi, spiega, i ragazzini erano soliti scegliersi uno pseudonimo ricorrendo a tale scopo ai loro eroi letterari preferiti. Al tempo stesso Krúdy, da parte sua, ha sempre negato di aver modellato Sindbad (e tutti gli altri *alter ego* che gli sono stati attribuiti) a propria immagine e somiglianza. Da parte mia, tendo a mettere tra parentesi l'intera questione, considerandola semmai come un'astuta manovra diversiva messa in atto dallo scrittore allo scopo di creare nel lettore un senso di disorientamento e insieme di intimità destinato ad aumentare, man mano che ci si addentra in quello straordinario laboratorio per trucchi da illusionista che sono i suoi scritti.

*Szindbád, a hajós első utazása* (Il primo viaggio di Sindbad il marinaio: ivi, 23-36) introduce assai bene nell'ampio campionario dei doppi che ricorrono con maggior frequenza nell'opera di Krúdy. Tra questi spicca una variante del repertorio, che si risolve nella *proliferazione di oggetti e immagini* collegati con qualche personaggio particolare. In questo racconto, dove Sindbad si reca a far visita al suo vecchio collegio, lo vediamo passeggiare "per un corridoio dove pendevano una accanto all'altra, in quantità enorme, le immagini dei preti vissuti in passato" (ivi, 25). I ritratti, le vecchie foto di famiglia, ma anche semplici oggetti legati al ricordo di qualcuno, in Krúdy evocano - e a volte resuscitano - immediatamente le persone rappresentate e la loro moltiplicazione rende ulteriormente sensibile la presenza di costoro, come si vede chiaramente nell'episodio successivo, dove Sindbad confronta il ritratto del conte Lubomirski, antico signore e benefattore del luogo, con le facce dei notabili di Podolin che egli ricorda dai tempi dell'infanzia e col viso dell'oste che si trova di fronte nel presente: "dal primo all'ultimo, portavano tutti dei baffi alla spagnola di foggia antica e avevano tutti i tratti di Lubomirski" (ivi, 27).

Quindi Sindbad, in compagnia dei professori del collegio, si reca a far visita alla scuola da ballo della cittadina e rievoca le tre figlie del questore presso la cui casa era stato a pensione: a suo tempo, egli era stato innamorato non di una, ma di tutte e tre le ragazze. Questa *proliferazione dei personaggi femminili* è un altro dei procedimenti tipici di Krúdy nella creazione dei suoi doppi: spesso la donna adorata non è una ma sono contemporaneamente

due, tre o ancora di più, complementari l'una all'altra. L'oggetto della passione (importante non tanto in sé, quanto come occasione per dare libero corso a divagazioni e fantasticherie) viene in tal modo amplificato e al tempo stesso, mediante una progressiva spersonalizzazione, esorcizzato. Come accade in un'altra novella, *A felejthetetlen bók* (Il complimento indimenticabile: ivi, 212-215), dove Sindbad, sotto forma di fantasma, torna in una cittadina in cui aveva amato moltissime donne e sosta invisibile su un ponticello, osservando le sue antiche amanti che sfilano ignare davanti a lui, una dopo l'altra e quasi come se scaturissero l'una dall'altra. E come se non bastasse, queste donne, oltre a moltiplicarsi, subiscono anche una specie di sdoppiamento collettivo: Sindbad infatti osserva che di giorno, ai vecchi tempi, esse erano tutte sciatte e litigiose, mentre di sera si trasformavano come per incanto assumendo tutte un aspetto elegante e raffinato. Per citare un altro esempio, il racconto *Szindbád és a csók* (Sindbad e il bacio: ivi, 62-65) è strutturato secondo una disposizione simmetrica analoga: vi si narra di due amichette di Sindbad, Julcsa e Jella, che oltre ad avere iniziali identiche hanno la stessa età e lo stesso modo di baciare e che egli corteggia in parallelo, dedicando alla prima i giorni pari e alla seconda i giorni dispari.

A volte le analogie non toccano solo i personaggi ma si estendono anche alle situazioni, come nei due racconti *Érzelgős utazás* (Viaggio sentimentale: ivi, 227-231) e *Az érzelgős utas* (Il viaggiatore sentimentale: ivi, 232-236), che si rivelano complementari sin dai titoli. Nel primo racconto, Sindbad si cala tra i flutti del Danubio per incontrarvi l'amante Valeria suicidatasi il giorno prima (e per conoscere, con l'occasione, anche tutte le altre donne suicide che galleggiano nell'acqua). Nel secondo racconto, proseguendo il suo viaggio lungo il Danubio, Sindbad riesce a salvare un'altra fanciulla disperata che sta per buttarsi nel fiume, quindi la interpella in questo modo: "E se io le dicessi che l'amo, Erzsi? L'amo, perché vedo in lei la mia infelice Valeria. Se ritrovassimo il suo cadavere, lei potrebbe benissimo indossare i suoi vestiti" (ivi, 235). Anche in *Vadkörtefa* (Pero selvatico: ivi, 294-301) una donna si sostituisce - sia pure a maggior distanza di tempo - a un'altra che le era simile: mentre sosta presso la tomba dell'amante Boriska,

Sindbad incontra una donna che le somiglia e in cui crede di riconoscere una parente stretta di Boriska. Quindi scopre che si tratta di Bella (ancora una volta i due nomi hanno le stesse iniziali), la migliore amica della morta, che gli confessa di essere stata anch'essa innamorata di lui in passato. Alla fine decidono di fuggire insieme a Miskolc, città cara agli amanti clandestini, dove Sindbad non era mai riuscito a portare Boriska.

Un'altra variante dello stesso motivo elabora invece la complementarità di caratteri femminili opposti, come accade in altre due novelle che formano anch'esse due capitoli della medesima storia: *Szökés az élethől* (Fuga dalla vita: ivi, 272-276) e *Szökés a halálból* (Fuga dalla morte: ivi, 277-282). Nel primo episodio vediamo Sindbad che si dibatte tra le attenzioni di una ricca e matura vedova, la signora Bánatvári, che gli prospetta i piaceri di una vita comoda e ordinata, e la passione morbosa per Fáni, una giovane ombrosa ed esaltata. Sul punto di partire insieme alla vedova per la sua villa di campagna, Sindbad fugge alla ricerca di Fáni. Nell'episodio seguente Sindbad incontra Fáni che medita di suicidarsi e invita Sindbad a seguirla nella morte. Dopo un lungo vagabondaggio notturno trascorso a farneticare sull'imminente doppio suicidio amoroso, con la luce dell'alba l'incanto si spezza e il buonsenso diurno spinge Sindbad a precipitarsi di nuovo dalla vedova per partire infine insieme a lei.

Accanto a queste forme di sdoppiamento delle figure femminili ve n'è un'altra in parte assai diversa, che ricorre con altrettanta frequenza: la compresenza reale o immaginaria, nello stesso episodio, di due donne simili, una vecchia e una giovane, che si rivelano essere madre e figlia (tra le due, la madre da giovane è stata immancabilmente amante di Sindbad). Già nel suo primo viaggio, infatti, Sindbad riconosce in un'allieva della scuola da ballo una delle tre figlie del questore, Anna, o - come osserva a questo punto - "se non altro sua figlia" (ivi, 34). La stessa situazione si ripete, leggermente variata, anche in altri racconti dello stesso ciclo. In *A hídon* (Sul ponte: ivi, 52-56) Sindbad riconosce nella giovane e graziosa cassiera di una piccola pasticceria la sua innamorata d'un tempo, Amalia, o - come dice usando, alla lettera, la stessa definizione di prima - "se non altro sua figlia" (ivi, 54).

In *Sírontúli bolondság* (Follia nell'oltretomba: ivi, 268-271), invece, incontra in un cimitero la figlia di una donna da lui sedotta in passato, recatasi a pregare sulla tomba della madre. Mentre il marinaio corteggia la ragazza accanto al tumulo, l'antica amante assiste alla scena e la commenta dall'interno della bara.

La presenza simultanea di persone somiglianti appartenenti a generazioni diverse nell'opera di Krúdy non si limita ai soli personaggi femminili. Tuttavia nel loro caso questo motivo acquista una sfumatura in più, legata alla seduzione e qualche volta anche all'incesto. Sindbad, infatti, si sente invariabilmente attratto da queste giovani che rappresentano un duplicato delle loro madri, e di cui più di una volta si viene a sapere che sono sue figlie illegittime. A questo proposito è indicativa, nel *Libro dei sogni*, l'interpretazione data alla voce "Strega": qualora essa si trovi in compagnia di sua figlia, la sua comparsa nel sogno segnala la presenza di "un pensiero maligno che fa seguito a un peccato" (Krúdy 1983, 55).

Ma per tornare al primo viaggio di Sindbad che offre, come accennavo prima, un riassunto quasi completo dei suoi doppi femminili: nella scuola da ballo, dopo la figlia di Anna Sindbad adocchia per un breve istante anche Anna in persona, vecchia, grassa e vestita di nero, nell'atto di arrampicarsi goffamente, per scherzo, sulla stessa scala svedese dove un attimo prima si librava, aerea e delicata, sua figlia. A quella vista Sindbad, inorridito, abbandona precipitosamente la sala (Krúdy 1975, 36). L'apparizione in carne e ossa dell'antica amante invecchiata rappresenta sempre un'esperienza traumatica, sia perché si configura a sua volta come una poco attraente immagine speculare del vecchio seduttore ormai in disarmo, sia perché risveglia in lui i rimorsi di coscienza per i misfatti compiuti in passato. Ce lo conferma una voce del *Libro dei sogni* intitolata "Pulce": "Dai sogni strani: una vecchia che si conta le pulci, ritta accanto alla finestra con solo una camiciola indosso, e il suo volto è simile a quello della nostra innamorata di un tempo, e tuttavia non è lei: indica che siamo chiamati a rispondere di un errore commesso in passato." (Krúdy 1983, 52). E infatti queste presenze inquietanti, raffigurate in modo grottesco, nelle novelle vengono quasi sempre mitigate dalla compresenza di un loro *alter ego* giovanile e di bell'aspetto.

L'opera di Krúdy, però, è ricca di figure femminili che pur essendo ugualmente anziane non vengono ritratte con lo stesso malanimo. In questi casi non si tratta mai di semplici amanti, che Sindbad considera senza eccezioni come vittime predestinate, creature sciocche e lamentose che egli tiene in scarsissima considerazione, bensì di confidenti o amiche, ovvero di esseri autonomi che egli considera suoi pari. Le donne di questo tipo hanno sempre una vita molto movimentata alle spalle e sono sempre di dubbia moralità, anche qualora siano riuscite a conquistarsi una posizione rispettabile, se non altro come tenutarie di accoglienti bordelli che si distinguono a malapena da un decoroso salotto borghese. Accanto alla loro immagine presente compare sempre anche quella, fisicamente più accattivante, appartenente al passato, in cui affiora il loro doppio. Una delle protagoniste di *Szindbád titka* (Il segreto di Sindbad: Krúdy 1975, 100-116) è la signora Morvai, una vecchia contadina che in gioventù era stata la balia di Sindbad, poi la sua prima amante, e che ora fa la ruffiana: Sindbad ricorre ai suoi servizi per farle custodire le fanciulle da lui sedotte. Invece in *A szerelem vége* (La fine dell'amore: ivi 95-99) Sindbad si reca a far visita a una vecchia amica, l'attrice Irma (con cui, come si narra in una serie di novelle precedenti, aveva avuto in passato una serie di fuggevoli incontri, ma che non era mai diventata la sua amante). Irma vive serena e appartata nella sua casetta sulle colline di Buda, circondata dalle foto dei suoi diversi mariti e amanti ormai defunti, i quali si rianimano subito soltanto a guardarli: "Il gruppo degli uomini sfilò muto lungo la parete. Ogni tanto qualcuno di essi puntava il suo sguardo appannato su Sindbad. Davanti agli occhi di Sindbad scorrevano cravatte alla Lavallière, ciocche scarmigliate di capelli e colletti dalle dimensioni gigantesche. Verso la fine vide un attore fermo in piedi nel suo abito a quadretti, con un cilindro grigio in testa, che teneva al guinzaglio un cagnolino bianco." (ivi, 98). In questo caso sono le figure maschili a moltiplicarsi, analogamente a quelle femminili nelle divagazioni di Sindbad. Irma si trova in una condizione che ricorda da vicino quella del marinaio vagabondo: non vive più in prima persona, bensì preferisce coltivare i ricordi di una vita piena e avventurosa di cui nella realtà più nulla è rimasto, salvo una piccola collezione di ninnoli, ventagli e nastri polverosi che sono

lo specchio della sua esistenza passata e la chiave per affrontare il viaggio a ritroso nel tempo.

Col personaggio di Irma passiamo già in un ambito diverso, popolato da una quantità di doppi di altro genere. La vecchia attrice, infatti, si configura sotto molti aspetti come un *alter ego femminile di Sindbad*. Questo è ancor più evidente nel caso di Majmunka, la protagonista della novella *Szindbád álma* (Il sogno di Sindbad: ivi, 126-143), che è la più disinteressata e a modo suo la più fedele tra le antiche amanti di Sindbad, il quale - anche lui a modo suo - non l'abbandona mai, nel senso che va a rifugiarsi da lei ogni volta che è particolarmente stanco e disilluso e quindi sente il bisogno di una presenza non seducente ma amica. Majmunka è una vedova che ai suoi tempi ha assaporato i piaceri della vita e ora sbarca il lunario cucinando per le prostitute che vivono nel suo palazzo. "Amava andare in giro in pantofole e amava preparare dei buoni pranzetti. Quando aveva sedici-vent'anni amava anche andare in carrozza in compagnia di uomini allegri, bere spumante ascoltando la musica zigana e far volare le sue gonnelle di seta durante la danza. Ma ormai queste faccende le erano venute a noia, giacché, come diceva, a Pest le donne frivole e malvagie erano talmente aumentate di numero che lei si vergognava di essere una di loro. La cosa migliore era girare in pantofole" (ivi, 131). Se c'è qualcosa in cui i personaggi come quelli di Irma o di Majmunka si distinguono da quello di Sindbad, è il fatto che rispetto a lui queste figure femminili sono più serene e anche notevolmente più sagge: nel senso che si rendono conto, contrariamente a lui, che nella vita c'è un tempo per ogni cosa ed è inutile rincorrere la gioventù quando si è vecchi.

Gli *alter ego* di Sindbad in gonnella incorporano in sostanza il suo io migliore. Il caso è invece assai diverso per quanto riguarda i suoi *alter ego maschili*, nei quali si perpetua anzitutto il demone della seduzione che anima il marinaio col suo furore ossessivo e monotono. È un furore che si tramanda di generazione in generazione: alla figura di Sindbad vediamo affiancarsi, in diversi episodi del ciclo, uomini ora più anziani ed esperti, ora più giovani e inesperti di lui, che rappresentano volta per volta i suoi maestri o allievi e si configurano tutti come sue immagini speculari. In *Egy*

*régi udvarházból* (Da un'antica dimora nobiliare: ivi, 66-75) e in alcune novelle successive troviamo Sindbad ancora adolescente che viene introdotto alla dottrina della vita amorosa dai suoi precettori, due vecchi gaudenti di dubbia reputazione di cui uno in passato è stato scrittore e l'altro attore: i due si somigliano al punto da risultare quasi indistinguibili tra loro e i tratti di Sindbad, sia pure in versione grottesca e deforme, sono perfettamente riconoscibili in entrambi. In *A mesemondó nő* (La narratrice di fiabe: ivi 216-221) invece è Sindbad, ormai in età matura, a prodigarsi a sua volta per trasmettere ad altri le pratiche apprese da fanciullo: entrato nelle confidenze di Albert, un giovane inesperto che soffre per un amore non corrisposto, lo introduce in casa di una sua antica amante che ha tre belle figlie in età da marito, di cui una, per giunta, ha le stesse sembianze della donna che ha respinto Albert.

Anche nel caso degli *alter ego* maschili - come si è già visto per quelli femminili - ricorre di frequente il motivo dello scambio tra vecchiaia e giovinezza. Sindbad, il malinconico dongiovanni centroeuropeo ideato da Krúdy, si trova spesso nella stessa situazione del superbo seduttore in declino ritratto in *Casanovas Heimfahrt* (Schnitzler 1978), quando gli accade di assistere alla comparsa di un rivale in cui riconosce il suo doppio ringiovanito. In questi casi le analogie si fanno più sottili, assumono forme più mediate, come accade nella novella *A hídón*, dove Sindbad, nella pasticceria che in passato formò il palcoscenico di un suo amore giovanile, incontra se stesso in due forme diverse: la prima volta nei panni di un giovane ufficiale che ha occupato il suo vecchio posto al tavolo da biliardo e fa tintinnare gli speroni che un tempo ornavano gli stivali del marinaio; la seconda volta nel ritratto in miniatura nascosto in un medaglione appeso al collo della giovane cassiera, la stessa fanciulla in cui egli alla fine riconosce una figlia illegittima di cui ignorava l'esistenza. Sono coincidenze e legami appena accennati, circondati da un alone di ambiguità, come in un episodio di *Szindbád álma* in cui l'anziano avventuriero, passando davanti alla casa di una donna sedotta vent'anni prima, s'incanta a guardare un giovanotto bruno che intravede dietro la finestra per esclamare infine: "Mi sembra di vedere me stesso negli anni della mia giovinezza!" (Krúdy 1975, 128).

Un caso particolare è quello di *Sírontúli bolondság*, novella già citata in cui Sindbad figura in due forme ugualmente fantasmagoriche: come anima dannata confinata in un cimitero per espiare un antico peccato amoroso presso la tomba dell'amante suicidatasi a causa sua e nelle vesti - temporaneamente assunte - di un giovane studente che recita le lodi dell'amore alla figlia della morta. Qui i doppi del marinaio non si configurano più come personaggi da lui distinti: è la stessa persona di Sindbad che si scinde, si trasforma, si moltiplica, disancorandosi in maniera definitiva dal piano della realtà per inoltrarsi in una sfera dominata da abbagli e sortilegi. Arriviamo così all'ultima variante degli *alter ego* presenti nel ciclo di novelle, che consiste nella *proliferazione delle forme assunte da Sindbad*.

Il marinaio, il quale "amava tutto ciò che è menzogna, illusione, fantasticheria" (Krúdy 1975, 12), è un personaggio dalla fisionomia di per sé cangiante e proteiforme che si configura al tempo stesso "come un gaudente abulico o un consapevole attore di se stesso, talora l'uno e l'altro insieme" (Mittner 1971, 975). In questo contesto acquistano particolare rilievo i mille collegamenti intricati e nascosti tra realtà e finzione, tra la maschera e il volto, sovrapposti e spesso indistinguibili uno dall'altro, specialmente laddove si fondono nella materia omogenea dei sogni. La maschera, come recita *Il libro dei sogni*, "è sempre il simbolo di qualcosa di occultato di cui ci vergogniamo" (Krúdy 1983, 31), mentre "scorgere un volto che ci è noto dal passato con una maschera di Carnevale indosso: indica un presente infelice" (ivi, 25). Il tratto di unione che colma l'abisso tra il presente infelice e il passato definitivamente concluso e quindi irraggiungibile è il sogno: "Il sogno non esemplifica soltanto (come credono i superstiziosi) i tempi futuri, ma anche i tempi passati, in cui il sognatore procede a ritroso come il granchio lungo i sentieri della vita che ha già percorso e di cui non si rammenta più. Ecco perché trasaliamo al pensiero di aver già visto da qualche parte, chissà quando, i volti che scorgiamo in sogno [...]. Questi volti li identifichiamo con quelli di persone conosciute in sogno che ci siamo lasciati alle spalle chissà dove nei tempi passati" (ivi, 20). Ma dietro l'effigie delle persone conosciute in sogno per Krúdy si cela quasi sempre qualche frammento della nostra stessa personalità che riaffiora dalle profondità della

memoria: "Fantasma. Il fantasma, come tutti sappiamo, non è altro che un sogno errante nascosto dentro di noi" (ivi, 138).

Ne *Il libro dei sogni*, gli *alter ego* di colui che sogna non di rado assumono forme scurrili e sinistre: sono apparizioni che vengono descritte come prestigiatori (ivi, 58), alberi che camminano (ivi, 89), uomini di sabbia (ivi, 120), incubi (ivi, 155), api che ci volano in gola (ivi, 163), vegliardi sconosciuti (ivi, 177), occhi che ardono nel buio e riflettono il nostro volto (ivi, 203). Queste immagini, a loro volta, vengono interpretate come segni di sventura, rimorso, malattia, pericolo imminente. Ma le storie di Krúdy, come egli stesso ci spiega in un saggio sulla superstizione (*Babonák*: ivi, 224-264), sono sempre redatte da due mani distinte e complementari. Una di queste due mani - quella che raccoglie il materiale, stende gli appunti e il cui segno prevale nell'almanacco dei sogni - opera di notte attingendo all'oscurità dell'inconscio. L'altra - quella che sovrintende all'elaborazione letteraria del materiale raccolto - opera alla luce del giorno e della ragione, toglie peso agli incubi trasformandoli in virtuosismi stilistici che riflettono stati d'animo e atmosfere nostalgici e sentimentali, esorcizza gli incantesimi maligni inserendoli in una cornice di umorismo bonario che è una derivazione diretta dell'ironia romantica.

Sindbad, che muta forma e sostanza da una novella all'altra o anche all'interno dello stesso racconto, è un personaggio enigmatico e trasparente al tempo stesso, che continua a scindersi e ricomporsi secondo un'infinità di varianti che confluiscono tutte nel modello del seduttore amplificato dal motivo dell'*alter ego*. Nel marinaio convivono un'anima maschile e una femminile che tendono a ricongiungersi nel segno dell'androgino: "Ah, se solo una volta avesse potuto librarsi lassù in alto sul trapezio, fasciato in un pagliaccetto rosa!" (*Tájékoztató* [Orientamento]: Krúdy 1975, 9-14). Spostamenti, incontri, deliri e delusioni, nuove infatuazioni: tutte le situazioni della sua vita si ripetono senza sosta trascinandolo con sé in un vortice di avvenimenti paralleli, come nel caso de "le rovine, le rive dei fiumi, i giardini silenziosi in cui si era suicidato a causa delle donne, spinto da un magico delirio amoroso" (ivi, 14). Quel che invece varia di continuo è l'età di Sindbad. Da una pagina all'altra, lo s'incontra ora come fanciullo imberbe

e malizioso, ora come giovane rubacuori indifferente e crudele, ora come attempato e cinico *bonvivant*, ora come vegliardo saggio e disincantato la cui età tocca i 100, 103, 133 anni. E non basta: egli va e viene tra la vita e la morte con la stessa facilità con cui passa dalla giovinezza alla vecchiaia e viceversa. Ed eccolo così nei panni di un morto irrequieto che viaggia su un carro da morto, chiuso nella sua bara (Krúdy 1975: 195); eccolo vagare come anima in pena spinta a rivisitare i luoghi dei suoi antichi misfatti amorosi, ora avvolto nel classico lenzuolo bianco dei fantasmi, ora come spirito impalpabile o sotto forma di incubo notturno accucciato ai piedi del letto nella camera di una vecchia innamorata (ivi, 192); eccolo, nel racconto *Szindbád álma*, trasformato in una perlina di legno appesa al collo di una bella signora (ivi, 140).

Nelle metamorfosi di Sindbad, in questa proliferazione di doppi che finiscono per sommergere il loro modello originario, il sogno e la veglia, l'esistenza notturna e quella diurna si fondono fino a compenetrarsi interamente. Illusione e realtà diventano intercambiabili come il marinaio e i suoi sosia, secondo un procedimento che Krúdy illustra in un abbozzo di novella contenuto ne *Il libro dei sogni*, sotto la voce *Ember. A gonosz ember álmai* (Uomo. I sogni dell'uomo malvagio: Krúdy 1983, 83-84), dove si narra la storia di un uomo che di notte sogna di compiere misfatti di ogni genere e di giorno si precipita a chiedere perdono a cose, animali e persone aggrediti e offesi nel sonno, ma incontra solo sguardi muti e tristi, come se un'ombra fosse caduta dai suoi sogni a offuscare anche la realtà.

In conclusione, dopo aver rilevato l'importanza o più esattamente, il ruolo strutturale del motivo dell'*alter ego* nelle novelle di Sindbad (estendibile per analogia, come ho spiegato all'inizio, all'intera opera di Krúdy) vorrei accennare brevemente a quella che ritengo si possa considerare la *funzione* dei doppi nei testi analizzati. Gli *alter ego*, nelle loro numerose varianti, sul piano dei motivi letterari assolvono in Krúdy lo stesso compito che tocca alle similitudini e alle metafore sul piano dello stile: alterano profondamente e amplificano, caricandolo di un contenuto simbolico, il significato di testi in cui la trama quasi non esiste, dove l'intreccio non

rappresenta mai più di un labile spunto iniziale che si volatilizza strada facendo. A questo proposito, in uno studio sulla ripetizione come principio formativo nell'organizzazione del materiale artistico, Mihály Szegedy-Maszák (1980, 437) osserva giustamente che la metafora è una forma di ripetizione caratteristica in primo luogo della lirica, mentre nei generi narrativi lo stesso ruolo è riservato principalmente agli *alter ego* di un determinato carattere.

Ora, una delle osservazioni che vengono fatte più di frequente a proposito di Krúdy è che la sua opera, in fondo, è quella di un lirico camuffato da scrittore in prosa. Da parte mia, condivido questa opinione solo in parte: semmai, c'è da prendere atto che i suoi testi pullulano sia di metafore che di *alter ego*, ovvero di forme di ripetizione tipiche da un lato della lirica e dall'altro della prosa, le quali, nel suo caso, si potenziano a vicenda. E per vedere a quale scopo questo accada vorrei ricollegarmi di nuovo al saggio di Szegedy-Maszák (ivi, 436), il quale scrive: "La metafora interrompe le connessioni del testo, esautora la continuità del qui e ora. Suscita tensione e quindi incertezza per poi creare una nuova continuità. Nel caso del simbolo il poeta devia, mediante una singola ripetizione, dalla linearità continua del testo: crea un doppio." Ebbene, la funzione dei doppi (proliferazione simbolica di personaggi simili) nei testi di Krúdy è senz'altro la stessa che lo scrittore riserva alle similitudini e alle metafore (proliferazione delle immagini) e alla proliferazione dei tempi in cui si risolve il viaggio nel passato: creare nel lettore un senso di spaesamento e insieme di continuità. E per finire torno a chiedermi, come ho già fatto in principio: dov'è, in tutto questo, il cosiddetto realismo di Krúdy?

#### BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE

- BARTA ANDRÁS  
1983 *Az álomlátó Krúdy* (Krúdy, il visionario), in GYULA KRÚDY, *Álmoskönyv* (Libro dei sogni), Budapest, pp. 563-88.
- BEZECZKY GÁBOR  
1992 *A stílus nyomában* (Sulle tracce dello stile), in "Bukasz" 3, pp. 327-32.
- CAVAGLIÀ, GIANPIERO  
1987 *Gli eroi dei miraggi*, Bologna.

- 1988 Gyula Krúdy: "Il libro dei sogni", in AA.VV., *La trasmissione della psicanalisi*, a cura di R.E. Manzetti, Il Quadrante, s. 1.
- CZÉRE BÉLA  
1987 *Krúdy Gyula*, Budapest.
- FRENZEL, ELISABETH  
1988 *Der Doppelgänger*, in ID., *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, pp. 94-113.
- KEMÉNY GÁBOR  
1991 *Szindbád nyomában* (Sulle tracce di Sindbad), Budapest.
- KRÚDY GYULA  
1975 *Szindbád*, a cura di Sándor Kozocsa, Budapest.  
1983 *Álmoskönyv* (Libro dei sogni), a cura di András Barta, Budapest.
- MÁTRAI LÁSZLÓ  
1948 *Krúdy realizmusa* (Il realismo di Krúdy), in "Magyarok", pp. 22-25.
- MÉREI FERENC  
1986 *Azonosítás és szerepcsere az Arabs Szürkében* (Identificazione e scambio di ruoli nella novella *Arabs szürke*), in ID., "...vett a füvektől édes illatot". *Művészetpszichológia* ("...colse dolci profumi dalle erbe". *Psicologia dell'arte*), Budapest, pp. 82-90.
- MITTNER, LADISLAO  
1971 *Storia della letteratura tedesca (1890-1970)*, Torino.
- SCHNITZLER, ARTHUR  
1978 *Casanovas Heimfahrt*, in ID., *Das erzählerische Werk*, Frankfurt am Main, pp. 32-124.
- SÜKÖSD MIHÁLY  
1969 *Tér és idő a modern regényben* (Spazio e tempo nel romanzo moderno), "Új Írás", 11, pp. 89-100.
- SZABÓ EDE  
1978 *Ábrándok és démonok. Krúdy Gyuláról* (Fantasticherie e demoni. A proposito di Gyula Krúdy), in "Új Írás", 10, pp. 65-70.
- SZAUDER JÓZSEF  
1960 *Szindbád születése* (La nascita di Sindbad), in GYULA KRÚDY, *A szerelmi bűvészinas* (L'aiutante stregone dell'amore), Budapest, pp. 631-656.  
1964 *Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréséig* (Dalla resurrezione di Sindbad alla conversione di Sindbad), in GYULA KRÚDY, *A madáríjesztő szeretője* (L'amante dello spaventapasseri), Budapest, pp. 543-569.  
1965 *Szindbád megtérésétől a Purgatóriumig* (Dalla conversione di Sindbad al Purgatorio), in GYULA KRÚDY, *Utolsó*

*sziivar az Arabs Szürkénél* (L'ultimo sigaro all'Arabs Szürke), vol. II, Budapest, pp. 523-560.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

1980

*Az ismétlődés mint a művészi anyag formává szerveződésének elve* (La ripetizione come principio formativo del materiale artistico), in *Id.*, *Világkép és stílus* (Visione del mondo e stile), Budapest, pp. 367-465.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

1989

*Bécs szimbolikus szerepe Krúdy műveiben* (Il ruolo simbolico di Vienna nelle opere di Krúdy), in *Id.*, *Múltaddal valamit kezdeni* (Avvaliti del tuo passato), Budapest, pp.222-229.

MARIA ANTONIETTA IANNELLA

“SCALE, ECHI, SPECCHI”: VIAGGIO NELLO SPAZIO DELLA POESIA  
TEMI E MOTIVI IN *KIRJOITETTU KIVI* DI EEVA-LIISA MANNER

La poesia di Eeva-Liisa Manner (n. 1921), ricca di simboli e di suggestioni, ci conduce in un mondo animato da ricordi struggenti, da elementi fantastici e naturali, da visioni surreali che rivelano un'acuta sensibilità e una grande passione per la natura e la filosofia.

La nostra analisi si propone di studiare alcuni dei motivi ricorrenti nella raccolta *Kirjoitettu kivi*<sup>1</sup> (Pietra scolpita) che comprende sei sezioni di liriche i cui titoli sono molto significativi per quanto concerne l'esame delle tematiche poetiche. Nella prima sezione, “Andalusia”, la scrittrice descrive i paesaggi, le città andaluse e l'influenza che quest'ambiente ha esercitato su di lei. Alla sezione “Maailma on minun aistiäni runoelma” (Il mondo è il poema dei miei sensi) appartengono le liriche *Maailma on minun aistiäni runoelma*, *Metsän hiljaisuuteen* (Verso il silenzio del bosco), *Assimilaatio* (Assimilazione), *Kunnianosoitus W F Bachille* (Omaggio a W. F. Bach), *Erdenes Treppchen*, *Spekulaatio* (Riflessione), in cui Manner approfondisce la riflessione filosofica su alcuni problemi, quali il rapporto tra l'io e il mondo, il significato esistenziale dell'uomo all'interno del creato, l'esperienza amorosa attraverso l'arte, la coscienza della morte.

“Kirjoitettu kivi”, che dà anche il titolo alla raccolta, è una sezione che all'analisi risulta molto complessa. Tuula Hökkä, nella sua tesi di dottorato<sup>2</sup>, ne esamina alcuni frammenti in prosa, - ad

---

<sup>1</sup> EEVA-LIISA MANNER, *Kirjoitettu kivi*, Helsinki 1967.

<sup>2</sup> TUULA HÖKKÄ, *Mullan kirjoitusta, auringon savua* (Scritto di terra, fumo di sole), Tampere 1991.

esempio *Bambergin ilmestyskirjan erään miniatyyrin inventaario* (Inventario di una miniatura dell'apocalisse di Bamberg) - e pone in evidenza l'elemento grottesco che esaspera la paradossalità del reale<sup>3</sup>. Questa parte è completamente dedicata agli oggetti, in una sorta di *ready-made* in versi e in prosa, e al simbolo ricorrente della camera vuota che denota la filosofia del vuoto della scrittrice. Alla sezione "Esseitä ajan taipumisesta" (Saggi sul declinare del tempo) appartengono *Naiiveja Málagassa* (Naïf a Malaga) e *Toreja kaikuja* (Piazze, echi), in cui ritornano le descrizioni delle città spagnole e le problematiche del tempo e della morte, ma anche *Lumen kajoa* (Riflesso di neve) con le sue descrizioni di luoghi in atmosfere rarefatte e sognanti. La meditazione sull'azione trasformatrice e distruttiva del tempo, la dialettica tra una realtà apparente ed un'altra che non si vede ma che si percepisce più vera e più duratura, l'esperienza dell'io attraverso l'attività poetica della scrittura, sono le tematiche trattate nelle sezioni "Idean palautuminen" (Il ritorno dell'idea) e "Kaksinkertainen metamorfoosi" (Duplice metamorfosi). Le ultime liriche della raccolta rappresentano una *summa* delle tematiche precedenti, e l'opera si chiude con un viaggio allegorico nell'abisso dell'io attraverso lo spazio sovrastante e immanente al mondo. L'opera presenta, infine, una raccolta di traduzioni di poeti di lingua spagnola: Jorge Guillén, Manuel Altolaguirre, Leopold Panero, Rafael Alberti.

#### 1. ANDALUSIA

Eeva-Liisa Manner evoca il tema dell'Andalusia ricordando le parole di un detto degli zingari andalusi che si ritengono cittadini del mondo: "«El mundo es nuestra casa», sanovat Andalusian mustalaiset. Koditon voi ottaa maailman kodikseen, ja tyytyä siihen"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 90-105.

<sup>4</sup> MANNER, *Miten kirjani ovat syntyneet*, in A.A.Vv., *Miten kirjani ovat syntyneet. Virikkeet, ainekset, rakenteet* (Come sono nati i miei libri. Ispirazioni, temi, strutture), a cura di Ritva Rainio, Porvoo-Helsinki 1969, p. 211 ("«El mundo es nuestra casa», dicono gli zingari andalusi. Chi è senza dimora può considerare il mondo come casa propria e esserne soddisfatto"). Le traduzioni dei passi finlandesi citati in questo saggio sono mie.

Manner descrive l'Andalusia come una regione in cui le condizioni di vita sono estremamente difficili. Ma la realtà cruda di questa parte della Spagna ha anche un suo fascino perché è ricca di elementi magici e aspetti anacronistici e sognanti, che creano così una contrapposizione naturale tra realtà e sogno, tra reale e surreale.

La Spagna - ove la scrittrice finlandese trascorre dagli anni Sessanta in poi periodi più o meno lunghi - diventa uno dei temi più importanti della sua produzione letteraria<sup>5</sup>. Nell'Andalusia Manner individua un incontro tra elementi opposti e contrastanti che intervengono a sviluppare contemporaneamente aspetti surreali e realistici. Ella vive il doppio ruolo di poeta mistico e impegnato: nelle sue opere, infatti, acute analisi sociali si alternano a descrizioni di luoghi immersi in atmosfere oniriche e irreali. L'Andalusia è così il teatro esistenziale in cui si svolge il dramma della vita umana: è lo scenario di amori impossibili e sensuali, dell'intimo legame tra *Eros* e *Thanatos*; è il palcoscenico su cui si articola la dialettica ontologica tra essere e non essere, tra vita e morte: "Kun asuu muutaman vuoden Andalusiassa, ei turistina vaan alkuasukaskylässä, jossa kaikki on niin keskiaikaista ettei nykyaikaista ole mikään muu kuin sähkö, alkaa maailmankuvakin jotenkin muuttua ja Danten Infernon näkymät tuntuvat kotoisilta. Maailma näyttää tosiaan maljan tai suppilon pohjalta ja Andalusia yhdeltä sen piiriltä"<sup>6</sup>.

Dalla primitività deriva anche la bellezza di questa regione che gli abitanti locali incarnano incoscienti, nella dimenticanza delle attività quotidiane: "Kuitenkin Andalusia on hyvin kaunis, siinä kuin muikin Espanja. Mutta miten alkuasukas kokee ympäristön

---

<sup>5</sup> Su tale tema la nostra poetessa interviene varie volte: nelle liriche delle sezioni "Andalusia" e "Misericordia" rispettivamente in *Kirjoitettu kivi* (1966) ed in *Fahrenheit 121* (1968), nelle novelle *Plataani* (Platano, 1965) e *Tomu ja usva* (Polvere e nebbia, 1966), nel pezzo radiofonico *Vuorilla sataa aina* (Piove sempre sulla montagna, 1970) e nell'interessantissimo romanzo politico-filosofico *Varokaa voittajat* (Attenti, vincitori!, 1972).

<sup>6</sup> MANNER, *Miten kirjani ovat syntyneet*, op. cit., p. 211 ("Quando si vive per alcuni anni in Andalusia, non come turista ma abitando in un villaggio del luogo dove tutto è così medievale che di moderno non c'è nient'altro che l'elettricità, anche l'immagine del mondo inizia in qualche modo a trasformarsi e le visioni dell'Inferno di Dante sembrano familiari. Il mondo sembra proprio come il fondo di una coppa o di un imbuto e l'Andalusia come uno dei suoi gironi").

kauneuden, tuo, joka rakennuksilla ja pelloilla ylettömässä helteessä (F 121) on hikoillut kaiken leppoisuuden ruumiistaan, väsyneimmät kai toivon ja kaipuunkin? Kuulevatko he mertaan, sen paremmin kuin simpukka kuulee sitä? En tiedä, ei heillä ole aikaa ihailla luontoa ja kuunnella sen ääniä”<sup>7</sup>.

Nell’Andalusia il rapporto tra l’uomo e l’ambiente è caratterizzato da una somiglianza dei tratti umani e paesaggistici. I contorni netti del paesaggio rivelano anche il carattere deciso della popolazione. Manner può affermare, così, che la natura degli spagnoli presenta elementi patetici, insieme ad “una sublime demenza”<sup>8</sup>. La storia di tutta la Spagna è una sequenza sanguinaria di atrocità, le cui tracce sono visibili in tutti gli strati sociali, anche i più poveri: “Luonnon jyrkät ääriiivat toistuvat kansallisluonteessa, siinä on pateettista ja ylevää järjettömyyttä niin kuin heidän kansanlauluissaankin - «Kuolen jos näen sinut, jos en näe sinua kuolen» - ja sen pahempi heidän historiassaan. Espanjalaiset ovat historiallista taustaansa vasten katsottuina kovia, häikäilemättömiä ja hurskaita, ja nämä piirteet säilynevät myös pienemmissä ympyröissä- muutoin köyhimmät heistä tuskin jaksaisivat elää”<sup>9</sup>.

Il sentimento religioso degli spagnoli, secondo Manner, è pervaso di fanatismo. La Chiesa cattolica ha condizionato in maniera radicale la vita e la cultura degli spagnoli che hanno sempre appreso del messaggio evangelico la parte più estremista e fanatica. E però la società poco dinamica, addormentata e sognante, e allo stesso tempo brutale, crea una Spagna passiva e mai apatica, un martire sottomesso che si è autocrocifisso. A questo fanatismo

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 211-212 (“Comunque l’Andalusia è molto bella, come anche il resto della Spagna. Ma come può uno dei suoi abitanti avvertire la bellezza del paesaggio, quando nei cantieri e nei campi, in un caldo eccessivo (F 121), ha reso in sudore tutto il riposo del suo corpo, e i più stanchi forse anche la speranza e la nostalgia? Riusciranno mai a sentire il mare, meglio di quanto lo possa ascoltare una conchiglia? Non saprei! Non hanno tempo di ammirare la natura e di ascoltarne le voci”).

<sup>8</sup> Cfr. nota n. 9.

<sup>9</sup> MANNER, *op. cit.*, p. 212 (“I tratti netti della natura si ripetono nel carattere nazionale, in cui c’è del patetico e della demenza sublime, come anche nelle loro canzoni popolari - «Muoio se ti vedo, se non ti vedo muoio» - e ancor peggio nella loro storia. Sullo sfondo della loro storia gli spagnoli sono considerati duri, senza scrupoli e pii, e questi tratti possono conservarsi anche negli ambienti più umili - altrimenti i più poveri di loro avrebbero a stento la forza di vivere”).

si contrappone un sentimento pacifico, tipico dell'Andalusia, ereditato dagli arabi. I mori hanno lasciato "geneticamente" nel popolo andaluso una sorta di "pace sognante" e colorata di fatalismo che ne costituisce la forza interiore<sup>10</sup>. Manner spiega il motivo di tanto interesse per la Spagna: la periferia di Malaga, Churriana, le ricorda la perduta città dell'infanzia, Viipuri<sup>11</sup>.

Sulle tracce della città perduta Manner s'imbatte nel luogo ideale per la sua arte, poiché in queste regioni l'artista rinviene l'anonimato e la pace di cui ha bisogno. L'ambiente e il paesaggio spagnoli, inoltre, ma anche le persone piene di poesia e di gioia vitale, hanno prodotto su di lei un'influenza "fisica" e "sensuale" che è alla base di molte poesie di *Kirjoitettu kivi* e *Fahrenheit 121*.

## 2. *KIRJOITETTU KIVI*

Trattando alcuni temi centrali della raccolta *Kirjoitettu kivi*, Mirkka Rekola ha osservato: "Aika on Mannerille kirja, palava ja tuhkainen. Se on valmis käsikirjoitus, jota selataan lopusta alkuun: lehtiä jotka vielä näkyvät ja lehtiä jotka murtuvat. [...] Peilikuvat, jotka edellisessä kokoelmassa olivat välittömiä ja nopeasti liikahtavia, merkitsevät nyt viivytystä, lähestymistä ja loitontamista: Narkissoksen kysymyksiä. Mutta myytin tavanomainen, oikoinen tulkinta on unohdettava. On lähdeittävä siitä, ettei Narkissos tuntenut kasvoja lähteessä, maailmassa, omikseen. Silloin ei ole muuta Narkissosta kuin tämä kuka-tahansa, jolle tosiasia saattaa valjeta ja joka sitten - kokiessaan ulottuvuutensa - voi joskus tuntea hukkuneensa kuin Mannerin hirvi"<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. MANNER, *op. cit.*, p. 212 e sgg.

<sup>11</sup> Manner lo afferma in *Eeva-Liisa Mannerin kirjailijabaastattelu*. Haastattelijana Anna-Liisa Mäenpää (Intervista di Anna-Liisa Mäenpää con la scrittrice E.L.M.), Helsinki 1972, p. 57; e nel suo *Miten kirjani ovat syntyneet*, *op. cit.*, p. 213.

<sup>12</sup> MIRKKA REKOLA, *Liikkuvan peilin sisältä* (Dall'interno di uno specchio che si muove), in "Parnasso" 2-3/1967, pp. 130-131 ("Per Manner il tempo è un libro, ardente e incenerito. È un manoscritto già pronto che si sfoglia dalla fine all'inizio: pagine che appaiono ancora e altre che si riducono in polvere. [...] Le immagini allo specchio che, nella raccolta precedente, erano immediate e velocemente sfuggenti, significano ora indugio, avvicinamento, allontanamento: le domande di Narciso. Occorre, comunque, mettere da parte un'interpretazione tradizionale e lineare del mito. Bisogna partire dal fatto che Narciso non ha riconosciuto il volto nella fonte, nel mondo, come suo. Allora non v'è altro Narciso che questo chiunque; l'evidenza gli può apparire e poi - mentre prova la propria dimensione - può qualche volta sentire di essere annegato come l'alce di Manner").

Prendere coscienza della realtà più vicina significa intuire l'immensa indeterminatezza che la costituisce. In questo mondo si naufraga. Il naufragare è indispensabile allo scrittore affinché, posto in gioco tutto sé stesso nella poesia, possa risorgere nella molteplicità delle metafore della lingua che esprimono il continuo ribadirsi del silenzioso nulla. La voce è ridotta a un'eco, il presente all'immagine sfuggente della "memoria involontaria"<sup>13</sup>, il paesaggio ad un racconto mitologico. L'amore è lo strazio della passione delusa e lo scrivere è l'incidere sulla pietra il disastro delle parole.

Una differenza sostanziale tra questa raccolta e *Fahrenheit 121*, che ne costituisce una continuazione dal punto di vista dell'evoluzione filosofica e poetica, sebbene non sempre in maniera consapevole, è che in *Kirjoitettu kivi* gli oggetti hanno ancora un ruolo dominante, che vanno perdendo man mano in *Fahrenheit 121* per dar posto alla semplice e diretta raffigurazione del vuoto: "Esineet ovat merkinneet minulle paljon 60-luvulla, mutta eivät nyt enää. Luulen että jonkinlaisesta ikään liittyvästä pesänrakennusvaistosta oli kysymys - tai sitten yksinäisyyden liitännäisistä. Nykyään tyhjä huone on minusta kaikkein kaunein"<sup>14</sup>.

La prima poesia della raccolta *Viime vuonna Capricorniossa* (L'anno scorso nel Capricorno) inizia con i seguenti versi:

Portaita, kaikuja,  
peilejä, portaita,  
kaikuja, peilejä,  
askeleet hohtavat pölyssä,  
kaikujen avaruus, valoa  
peilin syvennyksessä<sup>15</sup>.

Il titolo ci riporta alla mente il film di Resnais *L'anno scorso a Marienbad* (1961) che il regista ha realizzato con la sceneggiatura

<sup>13</sup> GÉRARD GENETTE, *Proust palinsesto* in Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino 1988, p. 37.

<sup>14</sup> *Eeva-Liisa Mannerin kirjailijahaastattelu*, op. cit., p. 59 ("Gli oggetti hanno avuto per me un grande significato negli anni Sessanta, ma adesso non ce l'hanno più. Credo che si trattasse di una sorta di costruzione del nido collegata all'età, oppure era una conseguenza della solitudine. Adesso per me una stanza vuota è bellissima").

<sup>15</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op.cit., p. 9 ("Scale, echi, / specchi, scale, / echi, specchi, / i passi luccicano nella polvere / spazio di echi, luce / nell'incavo dello specchio").

di Alain Robbe-Grillet. Lo scrittore francese e Manner hanno qualcosa in comune. Secondo Gérard Genette, Robbe-Grillet ci introduce in un mondo che solo apparentemente corrisponde a quello quotidiano e convenzionale in cui viviamo. Le situazioni vissute dai personaggi risultano ad un tratto molto più paradossali e irreali di quelle rappresentate nei sogni. Gli stessi personaggi sono come "ombre incarnate", l'opposto della concretezza che rappresentano<sup>16</sup>. Manner in questa poesia descrive il trapasso dalla realtà cosiddetta oggettiva al mondo individuale dello specchio:

Huoneita, kaikuja,  
kaikuja (loitolta, kuin korva olisi  
hyvin kaukana lattiasta),  
peilissä toinen tyhjä  
valaistu huone  
(kuin koverrettu kylmään kristalliin)  
  
ja hermeettisen tilan yli kiiti arka lisko  
ja pölyssä jäljet yhä hohtivat  
ja niityltä ruudutetulta kuului vihellys  
ja jasmiinissa toisti lintu  
ja kukat varisivat herkeämättä<sup>17</sup>.

La verità è il paradosso delle immagini, un paesaggio onirico che sorge in una dimensione al di fuori dell'azione distruttiva del tempo, come una realtà misteriosa, ignota, ma forse per questo più certa e più duratura.

Entrati nel mondo degli specchi siamo comunque posti di fronte allo spettacolo di quell'ambiente metafisico che è l'Andalusia, così come ci appare nella poesia *Hartsia* (Resina):

Hartsia

Ilma on keltainen, näen kaiken kalvon läpi.  
Viini maistuu pölylle; savua ja hartsia.

<sup>16</sup> Cfr. GENETTE, *Vertigine immobile*, in ld., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, op. cit., pp. 63-82.

<sup>17</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 9 ("Stanze, echi, / echi - da lontano, come se l'orecchio si trovasse / molto lontano dal pavimento, - / nello specchio un'altra stanza vuota / illuminata / - come scavata nel freddo cristallo - // e sopra lo spazio ermetico filò via la lucertola timorosa / e nella polvere ancora brillavano le orme / e dal campo pezzato si sentiva un fischio / e nel gelsomino un uccello ripeteva / e piovevano fiori a non finire").

Talot nukkuvat valossa, kaivot solisevat,  
muulit kulkevat kaukana pinjojen suhinassa.

Joki näyttää virtaavan plataanin latvasta,  
vähävetinen, kapea, osaksi häipynyt ilmaan.

Rastas pudottaa säkeitään, merimies lemmenlaulun  
juopuneita pätkiä, surullisia ja kimeitä,

naiset tulevat ikkunaan, kyyhkysset pakenevat  
säikkyen, valaistut, kuin kirjeiden pilvi.

Vanhukset puhuvat kuolemasta, tytöt kuiskailevat  
rakkaudesta portilla, hymyilevät peiliin.

Vanhasta talosta kantautuu melodia,  
puolet iloa, surua puolet,

suru avara kuin lakeus, pitkä kuin sateinen päivä,  
kirkas kadenssi hajoittaa sen kuin tuuli<sup>18</sup>.

L'io poetico si porta fuori dallo scenario nel descrivere il paesaggio che gli appare attraverso una pellicola, quasi come un mondo a parte in cui seguire le fasi della vita. Nel paesaggio regna un equilibrio tra la materia, i vapori, la luce. Tutto sembra appartenervi: le case che sonnecchiano nella luce, il merlo che canta, il fiume che scorre povero d'acqua. Il paesaggio è sospeso nella calura. Appare un ordine delle cose e degli esseri all'interno della Natura: ad ognuno la propria realtà! - sembra indicarci Manner. Così le donne si portano alla finestra, i vecchi parlano di morte e le ragazze d'amore. Quest'ordine racconta la vita attraverso gli elementi di una canzone popolare che parla d'amore e di morte, di gioia e di dolore. Quest'ultimo, che si avverte nella litania,

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 10 ("L'aria è gialla, vedo tutto attraverso una pellicola. / Il vino sa di polvere; fumo e resina. // Le case dormono nella luce, i pozzi gorgogliano, / i muli vanno lontano nel fruscio dei pini. // Il fiume sembra scorrere dalla cima del platano, / con poca acqua, sottile, in parte scomparso nell'aria. // Il merlo lascia cadere i suoi versi, il marinaio frammenti ubriachi / malinconici e striduli di una canzone d'amore, // le donne si portano alla finestra, i colombi fuggono / trasalendo spaventati, invasi dalla luce, come una nuvola di lettere. // I vecchi parlano della morte, le ragazze sussurrano / d'amore sui portoni, allo specchio sorridono. // Da una vecchia casa si ode una melodia, / per metà gioia, per metà dolore, // il dolore vasto come la pianura, lungo come un giorno di pioggia, / una cadenza cristallina lo scandisce disperdendolo come vento").

sembra essere la modalità esistenziale della condizione umana ed è nostalgico nel dispiegarsi come atmosfera. La sofferenza nella separazione amorosa e il turbamento di fronte alla morte rivelano quell'essenza della condizione umana che riposa nelle cose semplici del cuore. Il mondo dietro la superficie è un mondo che racchiude questa verità, l'ordine della Natura e delle cose del Creato, al cospetto del quale il cuore si commuove.

Degli stessi elementi di essenzialità e realtà mitica si compone la poesia *Mustalaislaulu* (Canto zigano):

Mustalaislaulu

Aamu syntyy vuorella valkeassa talossa.  
Poika ja kitara tulevat laaksoon.

Polku on kivinen ja kitara on hullu,  
se itkee kuin nainen, silmiä vailla.

"Kuka suree rakkauden katkeraa arvoitusta,  
sille riittää surua kuin Coiniin vievää tietä".

Majoissa liikkuu verho tai olki.  
Käsi tulee ikkunaan, talot kuuntelevat.

Poppelin latvaan tarttuu hidas pilvi.  
Poika menee menojaan Coiniin pitkää tietä.

Poika on outo, mutta laulu hyvin tuttu:  
"Kaiken otat vastaan ja mieltien tutkit

ja heität taas luotasi kuin meri"<sup>19</sup>.

Il ragazzo con la chitarra, descritto nella lirica, è probabilmente García Lorca. In un articolo sul poeta andaluso<sup>20</sup> Manner ricorda come egli abbia avuto molta fortuna anche tra gli strati analfabeti

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 11 ("Il mattino spunta sulla montagna in una casa bianca. / Il ragazzo e la chitarra scendono a valle. // Il sentiero è di pietra e la chitarra è pazza, / piange come una donna, senza occhi. // "Chi soffre dell'enigma amaro dell'amore / ha dolore senza fine come la strada che porta a Coin". // Nelle baite si muove una tenda oppure una stuoia. / Una mano si porta alla finestra, le case stanno in ascolto. // Alla cima del pioppo resta impigliata una lenta nube. / Il ragazzo se ne va per la lunga strada di Coin. // Il ragazzo è forestiero, ma la canzone molto nota: / "Tutto accogli e meditando l'osservi // e lo getti via da te come il mare").

<sup>20</sup> MANNER, *Andalusialainen niin kirkas, niin altis vaaroihin* (L'Andaluso così aperto, così pronto ai pericoli), in "Aamulehti" 6.9.1964.

della popolazione per la sua abitudine, tra l'altro, di interpretare le sue poesie accompagnandosi alla chitarra. Nel poeta convivono la tradizione surrealista francese e il folclore andaluso, la tradizione scritta e intellettuale delle avanguardie artistiche e quella orale dei canti popolari. Così, la poesia di Lorca "ei ole astrattista vaan realista ja samalla ylirealista, se on sitä mikä liikkuu kaduilla ja kujilla, se on myös esineiden ja olioiden salaisuutta, 'suurrealismiin' taittamaa realismia"<sup>21</sup>.

Il realismo magico di Lorca trae il vigore lirico direttamente dalla forza metaforica che pervade l'ambiente in cui le sue poesie nascono. Secondo Manner per García Lorca la poesia è un'avventura mitica, in cui il poeta analizza il paesaggio, lo decostruisce nei suoi elementi che poi riorganizza, dopo averli sottoposti a una "cura musicale". In lui rivivono gli "antipodi" del carattere andaluso che Manner definisce così: "Voikin sanoa hänen runoutensa kasvavan musiikin hengestä. [...]. Mutta sitä ei voi yksiselitteisesti kiinnittää minkään otsikon alle, sen rajat ovat liukuvat. Sille ovat luontaisia andalusialaiset antipodit: keskitys ja tilavuus, maalauksellisuus ja musiikkisuus, hellyys ja demonisuus, väri-ilo ja traagisuus, "sentimiento trágico", jota on sanottu määrääväksi espanjalaiseksi elämäntunteeksi. Lorca on lapsellinen ja demoninen runoilija, hänen tavallisimpia ja alati toistuvia teesejään ovat kuolema ja rakkaus - "voitokas espanjalainen kuolema" ja "ajasta vapautunut rakkaus"<sup>22</sup>.

Gli elementi di spazialità e musicalità informano anche la poesia *Mustalaislaulu*. Le parole del canto zingaro alla fine della lirica ricordano, straordinariamente fedeli, i versi della prima strofa di una poesia di Cesare Pavese del 1945, *Hai viso di pietra scolpita*:

Hai viso di pietra scolpita,

<sup>21</sup> *Ibidem* ("Non è astratta, ma realista e allo stesso tempo surrealista, è tutto quello che si muove per le strade e per i vicoli, è anche il mistero delle cose e degli esseri, un realismo compenetrato di 'surrealismo'").

<sup>22</sup> *Ibidem* ("Si può ben dire che la sua poesia si nutra di spirito musicale. [...]. Ma non la si può porre unilateralmente sotto nessun titolo, i suoi contorni cambiano continuamente. Le sono peculiari gli antipodi andalusi: concentrazione e spazialità, il pittoresco e la musicalità, la grazia e il demoniaco, festa di colori e tragicità, "sentimiento trágico" che si ritiene caratterizzi la visione spagnola della vita. Lorca è un poeta infantile e demoniaco, le sue tesi più frequenti e ripetitive sono la morte e l'amore - 'la morte vittoriosa spagnola' e 'l'amore affrancato dal tempo'").

sangue di terra dura,  
sei venuta dal mare.  
*Tutto accogli e scruti  
e respingi da te  
come il mare.* Nel cuore  
hai silenzio, hai parole  
inghiottite. Sei buia.  
Per te l'alba è silenzio<sup>23</sup>.

Anche nella poesia di Manner l'immagine mitica, "qualcosa che è fisso in noi"<sup>24</sup>, non si concretizza nella terra, ma si disperde di nuovo nell'evanescenza delle voci marine. Il mare, che tutto accoglie e tutto respinge, riconduce i simulacri trasformati di quanto la terra gli aveva donato. La dea dell'amore, sorta dal mare, è il viaggio in cui si perde il poeta col suo canto. Egli è Orfeo che si muta nei centomila aspetti, che viene e va e mai resta. Così, se in Pavese la donna è la dea che rappresenta l'amore, ma anche la passione delusa, il dolore e la morte, nel periodo spagnolo della produzione di Manner le ricorrenti figure mitiche maschili sono piuttosto l'immagine di Orfeo che col suo canto trasforma, che l'amore stesso per il canto ha legato alla malinconia. La malinconia è conseguenza di quel dolore che Manner, nel suo frammento *Kenkiä kiillotetaan* (Lucidiamo scarpe), considera la realtà oggettiva in cui viviamo:

Mistä tulee tämä suru? Ei minusta; olen sivullinen täällä, kaikkialla, enkä ole itsestään-surullinen. Suru on atmosfääri, pilvi jota hengitämme; se on sävy joka ympäröi kaikki luodut. Ilo vain syventää sitä; ilo tulee jälkeensä tarkasteltaessa surua, sitä miten surullinen ruumis käyttäytyy; ilo on sopimaton. Silti etsin iloa (ohuen ilman tai tuulen kaltaista ainetta), joka tekee minut kevyemmäksi; mutta ahtailla kujilla kuumia seinustoja pitkin kulkee joka päivä suru [...] <sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Il corsivo è mio. In GIANCARLO PONTIGGIA (a cura di), *Hai viso di pietra scolpita di Cesare Pavese*, in "Poesia. Mensile di cultura poetica" luglio/agosto 1990, p. 25, l'immagine della donna venuta dal mare, dal "sorprendente" Mediterraneo, viene identificata con Afrodite/Astarte: "Non solo dunque una figura di donna, ma quella della dea dell'amore, nata dalla spuma del mare greco, misteriosa e enigmatica come un idolo, Afrodite-Astarte, dalla dura disciplina e dai crudeli rituali. Ma questo Mediterraneo sorprendente, questa figura marina, appaiono solo nel momento in cui si fanno terra, in cui acquistano i caratteri di un paesaggio collinare".

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>25</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 13 ("Ma da dove viene questo dolore? Non

A proposito di passioni, in particolare dei concetti di piacere e dolore e delle modalità attraverso cui l'uomo conosce e percepisce la realtà, ci sembrano interessanti le riflessioni di Ernesto Grassi che risultano utili anche alla comprensione del mondo poetico-sentimentale di Manner. Ernesto Grassi, infatti, ha parlato di un "codice sensitivo [...] patito, sofferto dai sensi"<sup>26</sup>. I sensi ci portano nell'ambito del nostro mondo in situazioni concrete e non razionalmente astratte: "Ciò che appare mediante i sensi e che costituisce l'ambito del nostro mondo, si manifesta in funzione di strumenti, di organi, di un codice che urge in essi entro i limiti del piacere e del dolore, quali fonti delle passioni; come timore che ciò che preme non venga adeguato; come speranza che tale opera venga compiuta"<sup>27</sup>. Con la fenomenologia delle passioni il filosofo critica essenzialmente il pensiero razionale: "Il processo logico *astrae* programmaticamente, con la definizione logica, dal qui e dall'ora degli enti, mentre di fatto noi li patiamo nell'ambito di concrete situazioni. Astrarre da queste - pretendendo in questo modo di giungere alla comprensione dell'essere degli enti - implica la necessità di un pensare e parlare completamente astratti, cioè appunto quelli della logica e della metafisica tradizionale"<sup>28</sup>.

L'uomo, mosso dalle sensazioni originarie del piacere e del dolore, che sono la fonte delle passioni, trascorre la sua esistenza avendo cura di ciò che i sensi gli manifestano: "Piacere e dolore si mostrano come due forme originariamente congiunte per la valutazione della nostra risposta qui e ora all'appello abissale"<sup>29</sup>. Questo è l'appello di una "realtà originaria"<sup>30</sup>, che urge nelle cose, nelle singole realtà,

---

da me: sono solo una cosa marginale qui, dappertutto, e non sono neppure tristi-di-per-sé. Il dolore è l'atmosfera, la nuvola che respiriamo; è l'impronta che circonda tutto il creato. La gioia lo rende soltanto più profondo; la gioia viene dopo, mentre si scruta il dolore, come fa un corpo malinconico; la felicità non è opportuna. Tuttavia cerco la felicità - materia simile all'aria sottile o al vento - che mi rende leggera; ma per i vicoli stretti lungo i muri cocenti cammina ogni giorno il dolore").

<sup>26</sup> ERNESTO GRASSI, *La metafora inaudita*, Palermo 1990, p. 24.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 20.

ma che non la si può dedurre dall'osservazione dei singoli enti. Il discorso logico tende, attraverso un procedimento matematico che parte da assiomi, a concepire una realtà in cui "i contrassegni della razionalità sono il *generale*, l'*uguale*, l'*astratto*, laddove l'appello delle cose può invece manifestarsi solo nell'ambito delle circostanze"<sup>31</sup>. E ancora: "Ma se la verità è generale e se la ragione mira a ridurre il molteplice all'identico, noi per contro non viviamo in questo ambito astratto: viviamo sempre in situazioni concrete"<sup>32</sup>.

La metafisica cui si riferisce Grassi "fa emergere l'importanza della differenza ontologica, che nega l'identità del problema degli enti, definiti razionalmente, con quello dell'essere e che rifiuta la possibilità di partire dalla definizione degli enti per raggiungere il loro codice"<sup>33</sup>. Fondamentale da questo punto di vista, è quanto emerge dalla riflessione sul discorso poetico: "Il poeta non si rifà forse alla passionalità delle voci, dei suoni indicativi? Non è forse a questo riguardo il profeta, l'annunciatore, nell'ambito del linguaggio, di ciò che preme già nei sensi? Il poeta indica con la passionalità dei suoi fonemi un mondo non-razionale, misterioso, che si apre tra due oscurità: quella della *physis* abissale, non svelabile razionalmente, e quella nella quale entra l'uomo quando non ritrova, in funzione del codice sensibile, il proprio ordine e quindi è costretto a cercare un nuovo codice"<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 30. Grassi definisce il concetto di *codice*, di cui i sensi sono strumento, e che è alla base della sua fenomenologia delle passioni, alle pp. 24-25: "Parlo di codice, un termine oggi equivoco e non vorrei essere frainteso: la semiotica usa tale termine in un senso soggettivistico, cioè è come chiave scelta da un individuo per decifrare e quindi comprendere i segni della realtà; tale scelta viene intesa come un atto libero con il quale si schiude, si legge il significato degli enti. Invece il codice sensitivo, del quale parlo, *non è soggettivo*, non viene scelto arbitrariamente, ma viene patito, sofferto dai sensi. Ciò che essi ci manifestano appare nell'ambito del piacere e del dolore: con queste caratteristiche si impone originariamente il significato dei *phainomena*, delle apparenze sensibili. In questo caso non abbiamo la dualità di codice e realtà da decodificare, ma solo l'apparire immediato, nella passione che soffriamo, del sensibile indicativo. In quanto ciò che appare si manifesta entro i limiti di piacere (*edonè*) e dolore (*lype*) i rispettivi fenomeni hanno sempre un carattere passionale, perché il codice sensibile, illustrativo, indicativo, preme, urge, viene sofferto".

Per Grassi "il carattere passionale del mondo sensibile è la radice del nostro mondo"<sup>35</sup>. La passionalità, attraverso la molteplicità dell'apparire, rimanda costantemente al fondamento abissale del reale. La passione, che acutizza ciò che è provato dai sensi nei limiti del piacere e del dolore, ci sospende sull'abisso dal cui fondo parte il poeta per realizzare la sua opera.

Anche in *Kenkiä kiillotetaan* il piacere e il dolore sono intimamente legati, in quanto né il dolore né la felicità risultano eterni. Un ente può essere piacevole o spiacevole a seconda delle circostanze. Manner conferisce, nel suo frammento, un'importanza predominante al dolore, perché nella sofferenza sembra manifestarsi il mistero della stessa vita organica. Gli enti non cambiano solo per l'azione essenzialmente trasformatrice dell'uomo, poiché nel loro essere sono legati anche al problema del tempo. Il tempo muta ogni cosa, compresi gli uomini. L'essere è un essere-per-la-morte<sup>36</sup>, e dalla morte la vita prende senso, il suo significato.

L'uomo attua la sua esistenza nel teatro del mondo<sup>37</sup>, dove egli è al tempo stesso attore e spettatore. Sul palcoscenico della vita egli assiste alla trasformazione dell'essere, per cui ogni cosa è destinata col tempo a sparire. Annichilito dalle continue sparizioni, prende coscienza della natura effimera delle sue stesse passioni, destinate ad imbattersi in sempre nuovi esseri. Egli constata la natura effimera della sua stessa esistenza e nel dolore si apre allora al mistero della vita organica di fronte alla modalità essenzialmente luttuosa della Natura (Heidegger). Il dolore provato è "la sofferenza dell'appello dell'abissale"<sup>38</sup>, ma ad ogni distruzione segue una costruzione, un risorgere, un rinascere. E così l'uomo, posto di fronte all'impossibilità della possibilità della sua stessa esistenza, posto di fronte alla morte, ribadisce la vita, qualunque essa sia:

[...] nuori sinihousuinen mies kulkee ja huutaa "Limpio zapatos"

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>36</sup> Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. e introd. di Pietro Chiodi, Milano 1976, p. 289 e sgg.

<sup>37</sup> Cfr. GRASSI, *op.cit.*, p. 49 e sgg.

<sup>38</sup> *Ivi*, p.41.

kimeästi, äärettömän suruisella äänellä kuin valittaisi kuollutta äitiään. Ääni on väsynyt murheesta ja kiihkosta, puuha on toivoton: kukapa tässä mustalaiskylässä antaisi kiillottaa kenkiään. Kuitenkin hän huutaa iltapäivän, ja taas huomenna iltapäivän, kevään, syksyt, kesät: Limpio zapaatoos! läpätunkevasti, toivottomasti, jouten, syvästi murheissaan. Hänen nimensä on Tristeza: elät, sinulla on kaksi lasta, vaimo, vuode, kapinen koira, elät, koska se on mahdotonta, elät, koska se on mahdotonta. Hyvä Jumala, se on mahdotonta; elät<sup>39</sup>.

Nel frammento in prosa *Pilvet* (Nuvole) il rapporto immediato con la Natura è vissuto come un'esperienza mistica allorché, nel riposo, un contadino andaluso medita sugli elementi naturali che lo circondano. Manner descrive questo riposo come incontro con la divinità:

#### Pilvet

Andalusialainen talonpoika kulkee puisen auransa jäljessä ja kääntää kivistä rinnettään, sata päivää on peltoja kasteltu hiellä, sata päivää on poimittu kiviä kuin suuressa kristalliuunissa, ja kun syyskuu tuo vihdoin pilvet, mies unohtaa auransa ja jää katsomaan yliluonnollisia olentoja, joiden varjot liitelevät vuoren kupeella kuin unet viileistä seuduista. Ne vaeltavat kuin lampaat kuono luonteenomaisesti koholla ylen hitaasti ja rauhallisesti, tasaista kevyttä ravia, hyvin matalalla, niin että talonpoika kallistuu taaksepäin niitä katsellessaan aivan kuin hitaasti pakeneva taivas, taivaan lauma, vetäisi häntä kumoon näkymättömillä valjailla. Pilvet! pilvikarja on tullut ja lupaa pöytään valkoisemman leivän, seimeen kultaisemman oljen, mutta talonpoika, vieras ja hämmästynyt materiaalisessa maailmassa, ei muista sitä nyt, hän näkee vain pilvet, vedestä ja valosta kehätyt taivaan villan, hän on mystikko nyt<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 13 ("[...] un giovanotto dai pantaloni azzurri cammina e grida "limpio zapatos" stridulo, con una voce infinitamente triste come stesse piangendo la madre morta. La voce è stanca di dolore e di eccitazione, il suo indaffararsi è senza speranza: chi mai si farebbe lucidare le scarpe in questo villaggio di zingari. Ma comunque egli griderà per tutto il pomeriggio, e di nuovo domani per tutto il pomeriggio, nelle primavere, negli autunni, nelle estati: Limpio zapaatoos! in modo penetrante, disperato, inutile, profondamente addolorato. Il suo nome è Tristeza: sei vivo, hai due figli, una moglie, un letto, un cane rognoso, vivi, perché è impossibile, sei vivo, perché è impossibile. Dio mio, è impossibile; sei vivo").

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 14 ("Un contadino andaluso cammina dietro l'aratro di legno e solca il suo pendio petroso, per cento giorni il campo è stato innaffiato col sudore, per cento

Martin Heidegger, analizzando *Wie Wenn Am Feiertage...* di Hölderlin, parla della Natura come l'onnipresente: "La natura dispiega la sua presenza nell'opera degli uomini e nel destino dei popoli, nelle costellazioni e negli dèi, ma anche nelle pietre, nelle piante e negli animali, ma anche nei fiumi e nelle tempeste. L'onnipresenza della natura è «prodigiosa». Non si può mai incontrarla come un reale isolato all'interno del reale. L'onnipresente non è mai neppure il risultato della somma dei reali isolati. Anche l'insieme del reale è tutt'al più la conseguenza di ciò che è onnipresente. Ma questo, quanto a sé, sfugge a ogni spiegazione che parta dal reale. L'onnipresente non si lascia nemmeno indicare in modo allusivo per mezzo di un reale. Già presente, impedisce senza farsi notare ogni accesso particolare a sé. Se il fare umano tenta questa impresa o se l'operare divino viene chiamato in causa a questo fine, essi non riescono che a distruggere la semplicità del prodigioso. Quest'ultimo sfugge a ogni produrre, ma pervade ogni cosa con la sua presenza"<sup>41</sup>.

In *Pilvet* il riposo epocale annunciato dalle nuvole è propizio alla meditazione. La meditazione del contadino è un rivelarsi improvviso dell'essenza della Natura. Il mondo materiale che si presenta come l'insieme delle possibili manipolazioni dell'uomo, che viene da lui usato come fonte di sopravvivenza, squarcia il suo velo alla trasparenza del sacro. Allora il mondo materiale si allontana e l'universo celeste impone la sua vicinanza. Nel cielo, in una luce calante di raggi autunnali, rivivono gli elementi della Terra trasformati in evanescenze, nei vapori delle nuvole, nella luce che traspare. La Terra è l'oscuro, il calore che tutto contiene. Il cielo

---

giorni le pietre sono state raccolte, / come in un grande forno di cristallo, e quando settembre porta finalmente le nuvole, l'uomo dimentica l'aratro e resta a guardare esseri sovranaturali, le cui ombre aleggiano ai lati del monte come sogni di fresche regioni. / Vagano molto lentamente e tranquillamente come pecore dai caratteristici musi sollevati, un galoppo uniforme e leggero, / molto basso a tal punto che il contadino arretra vacillando mentre le guarda, come se il cielo dal fuggire lento, il gregge del cielo lo capovolgesse con finimenti invisibili. / Nuvole! un gregge di nubi è giunto e promette un pane più bianco sulla tavola, paglia più gialla nella mangiatoia, / ma il contadino, straniero e stupito nel mondo materiale, non lo ricorda adesso, egli vede solo le nuvole, la lana del cielo filata d'acqua e di luce, è un mistico adesso").

<sup>41</sup> HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Leonardo Amoroso, Milano 1988, pp. 65-66.

è il dispiegarsi degli spazi, il fuggire della materia in sempre nuove evanescenze. Il contadino, lontano dalla vita attiva, sprofonda nella riflessione e stupisce. Il mondo, nella riflessione filosofica che ha origine dallo stupore, si capovolge. Le immagini del frammento sono speculari. Gli attributi del gregge sono adesso attributi del cielo e viceversa (*taivaan villa; pilvikarja*).

Il contadino incontra le forze della Natura nel lavoro dei campi. Egli riconosce tali forze soprannaturali che tutto possono perché sono dappertutto. L'onnipotenza della Natura è la sua onnipresenza. La contemplazione dell'essenza della Natura fa nascere il sentimento religioso del mistico, porta l'uomo lontano dai suoi campi, gli mostra quel «Medesimo» che è uguale per l'uomo, la pianta, l'animale. Il «Medesimo» è la Natura intesa come *physis*, il "venir fuori", la "sorgente", la "vita"<sup>42</sup>.

Nel frammento successivo, *Niin vaihtuivat vuodenajat* (Così cambiavano le stagioni), Manner sottolinea che il venir fuori della vita è un venir fuori dal nulla:

Kun aamulla katson vuorille, niitä ei ole. Tyhjyys on kumonnut kuppinsa, vuoret ovat häipyneet, aivan kuin jättiläisen käsi olisi siirtänyt ne Afrikan puolelle. Myöskään kiitorataa ei ole, vain sumujen kuilu. Sateen helmiverho peittää oveni, oven edessä kynnys varisseita kukkia. Piha on kupera ja kohonnut kuin leipä<sup>43</sup>.

Il nulla è il vuoto che costituisce tutte le cose<sup>44</sup>. Nella sezione "Maailma on minun aistieni runoelma" (Il mondo è il poema dei miei sensi), Manner esprime chiaramente questa nullità che avvolge tutte le cose e noi con esse. Lo stesso mondo ci serve per persuaderci che esistiamo<sup>45</sup>, e invece noi non siamo nulla. Il mondo

<sup>42</sup> Cfr. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 70.

<sup>43</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, *op. cit.*, p. 18. ("Quando la mattina guardo verso le montagne, queste non ci sono. Il vuoto ha versato la sua tazza, le montagne sono sparite, come se la mano di un gigante le avesse spostate verso l'Africa. Non c'è neanche la pista di decollo, soltanto l'abisso delle nebbie. La cortina di perle della pioggia copre la mia porta, davanti alla porta una soglia di fiori caduti. Il cortile è lievitato e gonfio come pane").

<sup>44</sup> Cfr. HEIDEGGER, *Che cos'è la metafisica?*, pref., trad. e note a cura di Armando Carlini, Scandicci (Firenze) 1953, p. 34: "Perché, infine, l'essente e non piuttosto il niente?"

<sup>45</sup> Cfr. CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, Milano 1982.

è un'alterità irraggiungibile, un'idea dei sensi che smetterà di esistere quando anche noi non ci saremo più. Significativo, a tal proposito, è quanto si legge in *Maailma on minun aistieni runoelma*, che dà il titolo alla sezione:

Torit, kiitävät autot, puut, pölyinen vihreä  
 saavat sävynsä minulta:  
 maailma on minun aistieni runoelma  
 ja lakkaa kun minä kuolen.  
 Tämä läheisyys, pitkä hetki, ihon pehmeä  
 tunnelma ovat vain minussa, minulle; mielle vain  
 tai kehä minun aistieni haaveen ympärillä<sup>46</sup>.

Se il mondo e la certezza di possederlo sono un'illusione, attraverso la percezione sensoriale si compone un'opera individuale che parla di questa realtà illusoria. Il valore dell'opera è temporaneo, è il frutto di una conoscenza frammentaria e incomunicabile. La conoscenza è diversa per me e per un altro. Nell'incontro con l'altro, questa estraneità è esasperata, e la lontananza dell'altro si mostra anche sul piano visivo, geometrico:

Kun lainaan sinulta objektiivisen silmän  
 näen (kuin käännetyin kiikarin läpi)  
 miten kuljet kirkkaita katuja pitkin  
 kaksin, markiisien valossa,  
 olet kaukana, yhä kauempana, yhä  
 olet, mutta häipyvän pieni<sup>47</sup>.

Nella poesia *Kävely* (Passeggiata) l'amore permette un incontro, seppure illusorio e destinato a non durare, con la persona amata. Nel ricordo le immagini dell'incontro si fissano per sempre nella memoria, con la concretezza di un'esperienza vissuta, e indissolubilmente entrano a far parte di noi:

<sup>46</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 25. ("Piazze, automobili sfreccianti, alberi, verde-polvere / ricevono la loro impronta da me: / il mondo è il poema dei miei sensi / e smetterà quando morirò. / Questa vicinanza, un lungo momento, la morbida sensazione / della pelle esistono solo in me, per me; solo un'idea / o un'aureola intorno all'illusione dei miei sensi").

<sup>47</sup> *Ibidem* ("Quando prendo in prestito da te l'occhio obiettivo / ti vedo - come attraverso un cannocchiale capovolto - / come percorri strade luminose / in due, nella luce delle tende da sole, / sei lontano, sempre più lontano, ancora / ci sei, ma piccolo che svanisci").

Kävely

Sinä vuonna kevät tuli hyvin myöhään  
kävelimme kovia kaikuvia teitä  
Puut kääntyivät hitaasti iltaan

Puut, maa, päivä ja kaikki luonnolliset merkit  
Yhä oli jossakin valoa, vai oliko se lunta  
Puhelimme kaikenlaista, ja minä

näytin sinulle sydämeni,  
myös sen huoneen jossa kukaan ei ole käynyt  
Tunsin juhlallista alakuloisuutta

Lehdet eivät olleet vielä puhjenneet  
Idulla olevia aiheita, puu suuri ja tyhjä  
vain lintu toisti epämusikaalista ideaansa

Erosimme, ja minä kuljin yhä siinä puussa  
unen tumman ja tyynen kylän läpi, ja jostakin satoi lunta  
ja lintu yhä toisti, ja toistaa vielä<sup>48</sup>.

Il viaggio verso sé stessi è l'atto di una passione sensuale in cui l'alterità irriducibile della persona amata è superata da uno sforzo estremo di conoscenza che trasforma lo stesso io e lo mostra nella semplicità del suo essere. L'io corrisponde ai segni che la Natura gli comunica tramite i sensi e si apre ad un colloquio intimo con le cose. La modalità di questa conoscenza è sentimentale e nostalgica. Il barlume della neve è l'idea del Nord che fa il suo ingresso nella poesia, anch'esso "significa che un passato riaffiora"<sup>49</sup>. Il ricordo delle cose passate le rende mitiche, eterne, un'esperienza primordiale, unica, che non può più essere interpretata, ma che è fissa in noi, immutata<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 24. ("Passeggiata // Quell'anno la primavera giunse molto tardi / passeggiavamo lungo strade dure, echeggianti / Gli alberi lentamente volgevano verso sera // Gli alberi, la terra, il giorno e tutti i segni naturali / ancora c'era da qualche parte la luce, oppure era la neve / Parlammo del più e del meno, e io // ti mostrai il mio cuore, / anche quella stanza dove nessuno era stato / provai una malinconia solenne // Le foglie non erano ancora spuntate/ le essenze del germoglio, l'albero grande e vuoto/ solo l'uccello ripeteva la sua idea stonata // Ci separammo, e io continuai a camminare in quell'albero /attraverso il villaggio di un sogno oscuro e tranquillo e da qualche parte, scendeva la neve, // e l'uccello ripeteva ancora, e ancora ripete").

<sup>49</sup> PONTIGGIA, *Hai viso di pietra scolpita di Cesare Pavese*, op. cit., p. 26.

<sup>50</sup> Cfr. PONTIGGIA, *ibidem*.

Ricordare è avvertire l'assenza. Nella poesia *Erdenes Treppchen* il motivo dell'assenza si lega al tema della morte. Anche noi mortali viviamo presso i morti, e il nostro destino è scomparire, il nostro fine è congiungerci a un'origine silenziosa verso cui vanno tutte le cose:

Erdenes Treppchen

Tulla  
 lähemmäksi kuolleita, ruohoa, luomista,  
 hiljaisuutta,  
 sillä luominen on hiljaisuutta  
 niin kuin kevään syntyminen  
 ääneti ruohon kangaspuissa

Nukkua kuolleiden luona  
 eläinten kuunnellessa,  
 herätä olemassaolon unesta  
 olemattomuuden varjometsään<sup>51</sup>.

Certa è la metamorfosi di tutti gli esseri, delle cose e degli oggetti. Nella metamorfosi l'io stesso è divenuto marginale, in un'incessante sparizione dal mondo. Il soggetto poetico è destinato a divenire un'ombra, la traccia del suo essere stato e del suo non essere già più. L'io che ritorna a sé in quest'esperienza essenziale si dissolve in una regione remota da cui non c'è ritorno:

Minun on tultava siksi mikä olen  
 eikä siksi mikä luulen olevani  
 tai mikä tahtoisin olla;  
 ei myöskään siksi mikä sinä olet (tai se toinen);

tämä minun tulemiseni on hidasta riisuutumista:  
 jättää yksilöllisyytensä vaatteet  
 yhteisyyden rannalle ja uida,

minun on aina uitava ylitse, aina toista rantaa kohti;  
 näin jo kerran anonyymien varjoni  
 kiipeävän jyrkännettä ylös

<sup>51</sup> MANNER, *Kirjotettu kivi*, op. cit., p. 28 ("Erdenes Treppchen // Avvicinarsi di più ai morti, all'erba, al creato, / al silenzio, / perché la creazione è silenzio / come la nascita della primavera / silenziosa nel telaio dell'erba. // Dormire presso i morti / mentre gli animali ascoltano, / svegliarsi dal sogno dell'esistenza nel bosco di ombre dell'inesistenza").

ja häviävän metsän hiljaisuuteen, palaamatta.  
(Metsän hiljaisuuteen)<sup>52</sup>

La poesia rimanda a una concezione rilkiana della morte. In Rainer Marie Rilke la morte è la "trasmutazione nell'invisibile"<sup>53</sup>. Nelle *Elegie Duinesi* Rilke afferma che al momento di morire si guarda fuori con il semplice e grande sguardo dell'animale<sup>54</sup>. A causa della capacità di rappresentazione che gli deriva dalla coscienza, l'uomo è infatti, nella sua esistenza, diviso dalle cose che egli pone davanti a sé e che valuta, per farne degli oggetti e creare la cosiddetta realtà oggettiva. La morte, come l'uomo la considera, è una cosa tra le cose, soggetta anch'essa al suo potere di rappresentazione. "La morte" - dice Maurice Blanchot analizzando la poesia di Rilke - "è il bisogno stesso di limitare che immettiamo nell'essere"<sup>55</sup>. Ma la morte sfugge a qualunque rappresentazione: "[...] la morte è diventata oblio, abbiamo dimenticato di morire"<sup>56</sup>. In quel momento l'uomo si espone oltre il limite della sua esistenza: egli non vede più la morte, perché è al di fuori della sua coscienza, oltre quel limite "al di là del quale tutto si rovescia, tutto si rivolta"<sup>57</sup>. Ed ancora: "La morte entra nella propria invisibilità, passa dalla sua faccia opaca a quella trasparente, dalla sua realtà spaventosa alla sua affascinante irrealtà; in questo passaggio essa è conversione, e per effetto di questa conversione è l'ineffabile, l'invisibile, e insieme la sorgente di ogni invisibilità"<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 26 ("Io devo divenire quello che sono / non quello che credo di essere, / oppure che vorrei essere; / e neanche ciò che tu sei - o quell'altro è - // questo mio divenire è un lento spogliarsi / lasciare le vesti del proprio individualismo sulle spiagge del collettivo e nuotare, // io devo sempre nuotare oltre, sempre verso l'altra sponda; / vidi già una volta la mia ombra anonima arrampicarsi su per una ripa/ e sparire nel silenzio del bosco, senza più tornare. // Verso il silenzio del bosco").

<sup>53</sup> Cfr. MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino 1967, in particolare le pp. 100-136.

<sup>54</sup> RAINER MARIE RILKE, *Elegie Duinesi*, trad. di Enrico e Igea De Portu, Torino 1978, p. 49: "Perché quand'è vicina, la morte non si vede / e guardiam fissi fuori, forse col grande sguardo degli / animali" (*Ottava Elegia*).

<sup>55</sup> BLANCHOT, *op. cit.*, p. 124.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

In Rilke la morte tende all'impersonalità, si idealizza e si trasfigura; essa è "ciò che avviene all'io di più estremo, ma, anche, l'avvenimento più personale dell'io, in cui si afferma come il più sé stesso, il più autenticamente"<sup>59</sup>. La trasmutazione nella morte apre l'io alla verità dell'essere. L'essere è la metamorfosi. Il luogo della metamorfosi di tutte le cose dal visibile all'invisibile è in Rilke l'Aperto. L'Aperto è l'altro versante della vita, lo spazio infinito senza limiti, in cui noi stessi non ci poniamo più di fronte alle cose: siamo non più in una rappresentazione della cosa, ma nella cosa stessa. Lo spazio infinitamente aperto già consiste del nostro intimo, quando l'esterno racconta della regione più profonda del cuore<sup>60</sup>.

*Assimilaatio* (Assimilazione) è un altro esempio dell'incessante metamorfosi dell'essere:

Näytän sinulle tien  
jota olen mennyt

jos tulisit  
jos tulisit jonain päivänä takaisin  
etsimään minua

näetkö miten kaikki siirtyy hiukan joka hetki  
ja tulee vaatimattomammaksi ja primitiivisemmäksi  
(kuin lasten piirtämät kuvat  
tai alkeelliset eläimet: sielun aakkoset)

tulet lämpimälle seudulle  
se on pehmeä ja hämyinen  
mutta silloin minä en ole enää minä,

vaan metsä<sup>61</sup>.

Nella trasformazione dell'essere, l'io si congiunge a una memoria antica che è una memoria primordiale non solo degli uomini,

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>60</sup> Cfr. BLANCHOT, *Ivi*, pp. 112-124.

<sup>61</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 27. ("Ti mostrerò / la strada che ho percorso // se venissi, se tornassi un giorno / a cercarmi // vedi come tutto si muove un po' ogni momento / e diventa più semplice e primitivo / - come le figure che disegnano i bambini / oppure gli animali primitivi: l'alfabeto dell'anima - // giungerai in una calda regione / è morbida e oscura/ però allora io non sarò più io // ma il bosco").

ma di tutto il Creato. Nella metamorfosi tutte le cose, e l'io con esse, tornano a forme primitive, all'esistenza originaria, alla Natura, alla vita in quanto *physis*.

In un'altra poesia, la morte è un atto di amore. Come nel mito di Orfeo, si vuole risorgere nel canto, quando la "morte si fa canto"<sup>62</sup>. Orfeo è il simbolo che "lega il 'poetico' a un'esigenza di sparire che oltrepassa la misura, è un richiamo di morire il più profondamente"<sup>63</sup>. Il poeta, che avverte questo richiamo, si avvicina anticipatamente alla morte. L'essere gli appare nel suo costante mutarsi, nella sua "illimitata incertezza"<sup>64</sup>. Nella poesia di Manner il soggetto poetico cerca la fine, l'assoluto che l'acqua simboleggia:

#### Spekulaatio

Näin kuolen hiukan joka päivä  
(mitä enemmän rakastan, sitä enemmän kuolen),  
kunnes saan kuolleiden armon: minun ei tarvitse  
enää kuolla.

Ja maailma joka muuttuu hiukan joka päivä  
(vuoret näyttävät enemmän vuorilta, meret meriltä),  
menettää alati inhimillisiä ominaisuuksiaan:  
vesi ei muista, ei unohda, ei heijasta taivasta,  
taivas on harha minun silmissäni, ja vesi on vettä<sup>65</sup>.

La metamorfosi dell'io trasforma la capacità dell'uomo di rappresentare il mondo. Se prima le cose avevano ricevuto caratteristiche umane e caduche, ora esse appaiono come realmente sono. La realtà non ha più una doppia dimensione: per Manner la verità sembra che ora non riposi più nel mondo dietro le cose - come indica la tematica dello specchio - ma nella cosa in sé, nella semplicità del suo esserci.

---

<sup>62</sup> BLANCHOT, *op. cit.*, p. 133.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, *op. cit.*, p. 30 ("Speculazione // Così muoio un po' ogni giorno / - quanto più amo, tanto più muoio, - / finché non avrò la grazia dei morti: non dovrò / più morire. // E il mondo che si trasforma un po' ogni giorno / - le montagne sembrano sempre più montagne, i mari, mari, - / perde continuamente le sue caratteristiche umane: / l'acqua non ricorda, non dimentica, non riflette il cielo / il cielo è un'aberrazione dei miei occhi, e l'acqua è acqua").

Le tematiche di queste poesie ci riportano allo scrittore Hermann Hesse che, tradotto in finlandese da Manner, ha esercitato una grande influenza sulla scrittrice. Recensendo *Siddhartha. Eine indische Dichtung*<sup>66</sup>, Manner afferma che il figlio del Brahmino, Siddhartha, ha cercato la perfezione in vari modi (la sapienza dei libri, la vita ascetica, la parola di Budda), ma alla fine comprende che la verità la si deve cercare in sé stessi. A questa conclusione Siddhartha giunge attraverso un continuo abbandono di tutte le cose, dopo che dallo squarcio del velo di Maya il mondo è apparso come un'illusione. Egli inizia a dare valore a tutte le forme, anche al proprio corpo che prima disprezzava, e comprende che "la materia è una dimensione dello spirito e preziosa di per sé"<sup>67</sup>.

Manner osserva quindi che "Hessen oppi on lopultakin siinä, että kaikki opit ovat vääriä ja tuskin vievät totuuden perille: päämäärä erottaa etsijän löytäjästä; totuuden löytäjä, todella viisas, on päämäärätön, avoin, vapaa, kun taas etsijä on tavoitteensa hämmentämä"<sup>68</sup>.

La verità non è mai univoca. Il mondo fuori di noi e la nostra esistenza non possono essere spiegati in un sol senso. La verità conduce a un vuoto di parole, conduce al silenzio. La coscienza di questa impossibilità di esprimere la verità come dottrina rende liberi, aperti al tutto.

Anche in Manner l'incontro con la realtà costringe l'individuo a un'incessante delusione. Gli ideali appaiono vuoti e senza fondamento. L'individuo si sente impegnato in un gioco in cui è costantemente compromessa la libertà che si prova in una sorta di solitudine tanto più grande, quanto più necessaria. In questa solitudine ci si libera gradualmente di tutte le convenzioni e dei compromessi cui si è condotti dal commercio della vita attiva. In *Miten kirjani ovat syntyneet* la libertà è paragonata all'attività dello scrivere e in *Kirjoitettu kivi* lo scrivere è la scelta "della modalità

<sup>66</sup> MANNER, *Hessen mystiikkaa* (La mistica di Hesse), in "Kansan Lehti" 23.9.1962.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem* ("L'insegnamento di Hesse è in conclusione questo, che tutte le dottrine sono sbagliate e non conducono affatto alla verità. L'obiettivo divide chi cerca da chi trova; chi trova la verità, il vero saggio, è senza obiettivi, aperto, libero, mentre colui che cerca è sviato dal suo stesso obiettivo").

necessaria della solitudine" e "l'abisso della libertà"<sup>69</sup>. Lo scrivere significa conoscere quest'abisso fin nelle sue profondità. In *Motivi numero 2* della raccolta *Kirjoitettu kivi* Manner osserva:

Jokaisen teon edellä näen kuilun, jonka yli minun olisi hypättävä. Mutta joka kerta arvioin kuilua ja hyppyä, ja koska mietin, en hyppää.  
Minä olen itse tuo kuilu. Olisiko hyppy siis voitto minusta itsestäni? Ei; minä vain juoksisin itseni edelle; sen sijaan minun on laskeuduttava, ei hypättävä. Minun on joka kerta laskeuduttava yhä syvemmälle tuntemattomuuteen<sup>70</sup>.

La conoscenza di sé porta ad approfondire sempre di più l'abisso che è il nostro essere. Nelle religioni orientali, nel Buddismo, la ricerca dell'io è la ricerca di Dio. Dio è in noi stessi, pervade tutte le cose. La ricerca dell'io avviene seguendo un tragitto giusto che non conduce né prima né dopo di sé. È quello a cui allude Manner. Quando nella ricerca dell'io ci imbattiamo nell'abisso che noi siamo, dobbiamo esplorarlo, imparare un movimento di discesa. La metafora dell'abisso e della discesa in esso è la metafora per una scienza senza fondamenti. L'uomo, legato a tutto e da tutto dipendente nella sua esistenza, trova la verità, che si richiude inesorabilmente nel mistero, nell'abbandono alle cose e delle cose<sup>71</sup>, nell'abbandono cioè della ricerca della verità:

Tahdoin, olen tahtonut; miksi en enää tahdo? Koska aistit tahtovat aina enemmän; lopulta tahtoisin itse olla ruoho.  
Siis valitsen olemassaolon tällä puolen, yksinäisyyden väistämättömän modaalisuuden, sangen abstraktisen olemassaolon, jossa en tahdo mitään muuta kuin olemassaoloa ilman mielenliikutuksia, itseäni ilman ehtoja. Vapauden kuilun<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> MANNER, *Miten kirjani ovat syntyneet*, op. cit., p. 218, *passim*.

<sup>70</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 61 ("Davanti ad ogni opera vedo un abisso su cui dovrei saltare. Ma ogni volta valuto l'abisso e il salto, e poiché rifletto, non salto. Io stessa sono quell'abisso. Sarebbe allora il salto la vittoria su me stessa? No; fuggirei soltanto davanti a me stessa; invece devo discendervi, non saltare. Devo ogni volta discendere sempre più a fondo nell'ignoto").

<sup>71</sup> Cfr. HEIDEGGER, *L'abbandono*, introd. di Carlo Angelino, trad. e note di Adriano Fabris, Genova 1983, p. 38.

<sup>72</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 61 ("Desiderai, ho desiderato: perché adesso non provo più desiderio? Perché i sensi desiderano sempre di più; alla fine avrei desiderato essere io stessa l'erba. / Ho scelto dunque l'esistenza di qui, la modalità

Se l'idea di libertà è intesa come assenza di desiderio e di cose da desiderare, essa ci appare come un paradosso dell'esistenza: l'uomo desidera, palpita di sensazioni vitali ma, seguendo appieno la sua libertà, si costringe all'esilio da tutte le emozioni e si cala in un abisso sconosciuto sino a spingersi ad esplorare l'ignoto.

Nel frammento *Etäisyys yhden ja ei-kenenkään välillä on ääretön* (La distanza tra l'uno e il nessuno è infinita), Manner parla della solitudine in una sorta di visione onirica in cui l'osservatore e l'oggetto di osservazione hanno confuso i loro ruoli:

[...] ja näin että Yksinäisyys, ei tämä huoli yksinäisyydestä vaan se toinen, kova ja kirkas, oli yhä kynnyksellä ja katseli minua, vai minäkö se olin, minäkö olin huoneeni kynnyksellä, vai olinko itse huone, maailman kovero kylmä puoli, johon epäröin astua, koska siellä odotti täydellinen ja parantava tyhjyys [...] <sup>73</sup>.

L'io sperimenta il vuoto nella "solitudine essenziale"<sup>74</sup> in cui si è calato. Entrambi, l'io e la stanza, sono il vuoto che racchiudono. Ma a questo punto il soggetto poetico, contemplando nella caverna platonica il vuoto "pieno di verità", si libera dalle catene della verità e fugge sulla strada dei riflessi che sono il nostro mondo, alla ricerca degli elementi naturali e delle sensazioni che questi suscitano. Il frammento si polarizza tra una ricerca filosofica del vuoto e lo slancio passionale ed istintivo incontro al mondo, dove la nostra esistenza si dispiega nell'intermezzo dei sensi:

[...] ja pakenin Heijastusten kadulle, tavoittaakseni elementit, auringon ja tuulen, ja sateen kosketuksen suoman satunnaisen onnen, myös harvinaisen täälläpäin <sup>75</sup>.

113  
Manner.

---

ineluttabile della solitudine, un'esistenza assai astratta in cui non desidero altro che esistere senza emozioni, me stessa senza condizioni. Abisso della libertà").

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 73 ("[...] e vidi che la Solitudine, non questa preoccupazione della solitudine ma l'altra, dura e luminosa, era ancora sulla soglia e mi guardava, / oppure ero io, ero io sulla soglia della mia stanza, o ero io la stessa stanza, il lato cavo, freddo del mondo, in cui esitavo ad entrare perché lì attendeva il vuoto perfetto e riparatore [...]").

<sup>74</sup> BLANGHOT, *op. cit.*, pp. 5-119.

<sup>75</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, *op. cit.* p. 73 ("[...] e fuggii sulla strada dei Riflessi, per poter raggiungere gli elementi, il sole, il vento, e la felicità occasionale concessa dal contatto con la pioggia, anch'essa rara da queste parti").

In *Kaksoisteema* (Doppio tema), l'ultima poesia della raccolta, ritroviamo molti dei motivi trattati in *Kirjoitettu kivi*. Il soggetto lirico continua il viaggio intrapreso verso sé stesso, verso l'ignoto:

Lähden pitkälle matkalle  
itseeni, siihen itseän  
jossa en ole koskaan käynyt,  
aina olen paennut toisia teitä  
luotuihin puutarhoihin,  
tunteellisuuteen, älyllisyyteen,  
luuloteltuun ristiriitaan<sup>76</sup>.

La contraddizione di sensi e ragione compone l'io. L'io è un paradosso perché è al tempo stesso l'oggetto e l'ostacolo della ricerca di sé:

Sillä itse olin myös itseni este,  
huone ja kynnys joka kasvaa huoneen yli,  
jatkuva prekuolema, koska pakenin kuolemaa  
sen sijaan että olisin ottanut askelen sitä vastaan<sup>77</sup>.

Essere di ostacolo alla ricerca di sé significa che l'uomo ha talmente violentato la propria natura da non saperla più ritrovare nei limiti della vera realtà in cui l'essere si rivela come l'essere-per-la-morte<sup>78</sup>. La nostra epoca ha dimenticato la morte che invece è dentro di noi. Questa sarebbe una giusta risposta alla domanda sui motivi del viaggio dell'io incontro a sé e sul perché attraverso la poesia. Il viaggio è la conseguenza della meraviglia sul perché dell'essere, e sulle ragioni dell'esistenza in quanto continua trasformazione nella morte. Il compito della poesia consiste nel raccogliere tutte le voci più recondite che, attraverso un cammino errabondo rivolto alla natura paradossale del reale, possano ricondurre all'essere e alla sua misteriosa verità. La ricerca di sé porta l'io sull'orlo di un abisso, nel quale esso si cala per scomparire:

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 74. ("Do inizio al lungo viaggio / verso di me, in quell'io / in cui non sono mai stata / sono fuggita sempre per altre vie / in giardini artificiali / nella presunta contraddizione / dei sensi, della ragione").

<sup>77</sup> *Ibidem* ("Poiché io stessa mi sono stata anche d'ostacolo, / la stanza e la soglia che continua oltre la stanza, / una costante premorte, perché fuggivo la morte / invece di muovere un passo incontro ad essa").

<sup>78</sup> Vedi nota n. 36.

Sinne minne nyt menen ei ole  
 olemassa mitään tietä  
 (tai tie on rannaton)  
 sinne pudotaan hitaasti, silti  
 se ei ole alhaalla,  
 se on anonyymi seutu, kaukana  
 hyvin kaukana, minussa, tässä.  
 Sitä on tarjottu minulle usein,  
 mutta aina olen paennut ja ottanut ennakkoa  
 osallistumisesta, uskonnosta, osallistumisesta,  
 rakkaudesta, kaipauksesta, se oli minun turha  
 aaltoni, joka ei särkynyt  
 koskaan toista rantaa vasten,  
 se vain kuoli, repeytyi tuulessa<sup>79</sup>.

La trasformazione nell'intimo, nell'invisibile, non ha nessuno scopo. La bella metafora dell'onda che s'infrange prima di raggiungere l'altra sponda è così il significato del viaggio intrapreso dal soggetto poetico. Non c'è alcun luogo da raggiungere: nessun luogo ci appartiene. Il nostro destino è dileguarci, sparire senza lasciar traccia. Gli ideali e le passioni, l'impegno sociale e la religione, l'amore e la nostalgia ad esso legata, sono solo delle illusioni che ci mettono nel gioco dell'esistenza<sup>80</sup>. Ai bambini capita di vedere apparire la verità perché più vicini al senso immediato delle cose:

Mutta en voi paeta ikuisesti,  
 jonakin päivänä kaikki laineet  
 ovat jäässä, kaikki tiet lumessa,  
 kaikki portit naulataan umpeen,  
 kuulin niiden kaiun jo lapsena,  
 miksi olen nyt hämmästynyt<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> *Ibidem* ("Li dove adesso vado non / esiste nessuna strada / - oppure essa è senza sponde - / lì si cade lentamente, eppure / non è in basso, / è una regione anonima, lontana, / molto lontana in me, qui. / Mi è stata offerta molte volte / ma ne sono sempre fuggita, e ho preso un anticipo / dall'impegno, dalla religione, dall'impegno, / dall'amore, dalla nostalgia, era la mia inutile / onda, che non si è mai infranta contro l'altra sponda, / è soltanto morta, si è lacerata nel vento").

<sup>80</sup> Cfr. GRASSI, *op. cit.*, pp. 37-46.

<sup>81</sup> *Ivi*, pp. 74-75 ("Ma non posso fuggire eternamente, / verrà giorno in cui tutte le onde / saranno ghiacciate, tutte le strade coperte di neve / tutte le porte verranno inchiodate, / ne ho sentito l'eco già da bambina, / perché ne sono adesso così meravigliata").

La terra in cui ci troviamo è la terra dell'assenza, sovrastata da uno spazio "negativo", luogo anch'esso del nulla:

Pilviä ei ole, ei pilvinomadeja,  
ei pilvien metamorfoosia sadetta,  
ei puita, rakastettuja puheliaita puita,  
ei lintuja, lehtiä ei,  
puiden alla ei kyliä,  
kylissä ei kaikuja, kaivoja ei,  
kaivolla naisia, katveessa taloja,  
ei mertä, kirkkaita veneitä ei,  
ei veneiden portteja kaupunkeja,  
ei kelloista putoilevia tunteja,  
ei torneista lentäviä kyyhkysyä,  
kaduilla ei hedelmiä eikä jätteitä,  
paperia eikä ihmisiä,  
kyniä, uutisia eikä kitaroita,  
kaikki ne ovat haljenneet hiljaa tai  
rämähtäen, täynnä kuivia lehtiä, kuoleman kuiskauksia,  
kielet ovat poikki ja riippuvat tuulessa<sup>82</sup>.

In un'epoca d'incessante impoverimento dei valori è proprio il senso della tragedia e della morte ad accendere un barlume sull'essenza dell'uomo. Come nell'ultima delle *Elegie Duinesi* di Rilke, anche in Manner questa verità è frutto di uno slancio che invece di innalzare, spinge sempre più verso il fondo<sup>83</sup>. Ciò che cade è l'esistenza umana, ciò che "ac-cade" è in questa discesa. Nel lento discendere incontro al mistero possiamo accedere alla parte nascosta del cuore, la nostra essenza umana:

Olen pudonnut itseeni  
läpi laulujen,

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 75-76 ("Non ci sono nuvole, e neanche le nubi nomadi, / neppure la pioggia metamorfosi delle nuvole, / né alberi, gli amati alberi chiacchierini / né gli uccelli, e neppure le foglie, / sotto gli alberi neanche villaggi, / nei villaggi nessuna eco, né pozzi, / né donne al pozzo o case all'ombra, / non il mare, neppure le barche variopinte, / né città portoni di barche / né ore che cadono dagli orologi, / né colombi che s'alzano in volo dalle torri, / né frutta, né rifiuti sulle strade, / né carta, né persone, / non penne, notizie né chitarre, / tutti si sono spaccati silenti / o rumorosi, pieni di foglie secche, sussurri di morte, / le corde si sono spezzate e penzolano nel vento").

<sup>83</sup> RILKE, *Elegie Duinesi*, op. cit., p. 69: "E noi che pensiamo la felicità, / come un'ascesa, ne avremo l'emozione / quasi sconcertante /di quando cosa ch'è felice, cade. (*Decima Elegia*)

läpi tuntemattoman hidastajan.  
 Pehmeä laskeutuminen  
 läpi tyhjyyden huoneiden,  
 pimeänä  
 on Aurinko ja Kuu  
 pimeä Myrskyjen meri  
 (Missä ovat delfiinien avarat vedet  
 delfiinit missä)  
 Ja meri ei nouse vaunuissaan  
 orvokin värinen ei  
 viininroiskeinen meri  
 Vain virtaaminen alas, alemmaksi  
 (Pimeä virta, virtaa hiljaa,  
 lauluni kohta ohii on)<sup>84</sup>.

L'esperienza dell'io si compie attraverso il canto. L'immagine è quella di Orfeo che canta il declino dell'uomo e, dilaniato in centomila parti, si perde nel mare allo spegnersi degli astri. Per una particolare metamorfosi il mare si trasforma nel fiume, che in Manner, come anche in Hermann Hesse, rappresenta il duplice simbolo della metamorfosi e della continuità<sup>85</sup>. Il fiume è il simbolo del tempo inteso come tempo dell'esistenza, come spazio della vita. Nell'attimo che scorre e che si trasforma costantemente nel suo successivo, il presente risulta essere il frutto di una doppia negazione: il non essere già più del passato e il non essere ancora del futuro. Vivendo, l'uomo tende infinitamente al presente, a una dimensione che egli coglie solo dopo aver compromesso la propria esistenza, nell'attualità immobile della morte.

L'io poetico, nella parte conclusiva del componimento e da un punto di osservazione eccentrico ed ultramondano, descrive il mondo immaginandolo come un insieme di istituzioni, di violenze, di povertà e di dolore, riscaldato inutilmente dal sole. È un mondo

<sup>84</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., pp. 76-77 ("Sono caduta in me, / attraverso i canti / attraverso uno sconosciuto rallentatore. / Morbido cadere / attraverso stanze vuote, / spenti / sono il Sole e la Luna / buio è il mare delle Bufere / - Dove sono i mari aperti dei delfini / dove i delfini - / E il mare non si innalza sui suoi carri; / non ha il colore della violetta / un mare spruzzato di vino / solo uno scorrere verso il basso, sempre più in basso / - Fiume oscuro, scorri lento, / il mio canto è presto andato -").

<sup>85</sup> Cfr. MANNER, *Hessen mystiikkaa*, op. cit., *passim*.

inquieto che gira intorno al suo stesso declino:

Ja toisessa etäisessä maailmankaikkeudessa  
kirkkoja, likaisia munkkeja, valkohehkuisia taivaita,  
miehiä jotka ampuvat, miehiä jotka ammutaan,  
nälkäisiä lapsia, raskaita naisia,  
mustia episkopaalisia vaunuja, mustia hevosia,  
kerjäläisiä, jotka ajelehtivat ryysyissään,  
raunioita, joista kuuluu laulua,  
alkoholisteja, joiden silmissä on ruusun puna,  
yksijalkaisia, sokeita, arpojenkauppiaita,  
aasien pitkäveteisiä, kauhistuneita huutoja,  
ja kaiken yllä toinen, palava maailma,  
tulehtuneen raudan värinen aurinko  
jolle maa tarjoaa liian raskaita taakkojaan,  
levoton maa, joka pyörii kuin savenvalajan pyörä  
[...]»<sup>86</sup>.

La poesia termina con una citazione in spagnolo dei versi di Salvatore Quasimodo *Ed è subito sera*:

[...]  
mutta alkaa tulla jo pimeä.  
Se laskeutuu hiljaa humisten  
ja vaihtaen alati väriään  
tinanharmaasta tuhkapuun ruskeaan  
kuin heitetyn kyyhkysen siivet  
(y es súbito la noche)<sup>87</sup>.

L'uomo non può essere più di questa notte ed il canto aspira a portarsi fuori dal giorno, a congiungersi con la notte. Sulle

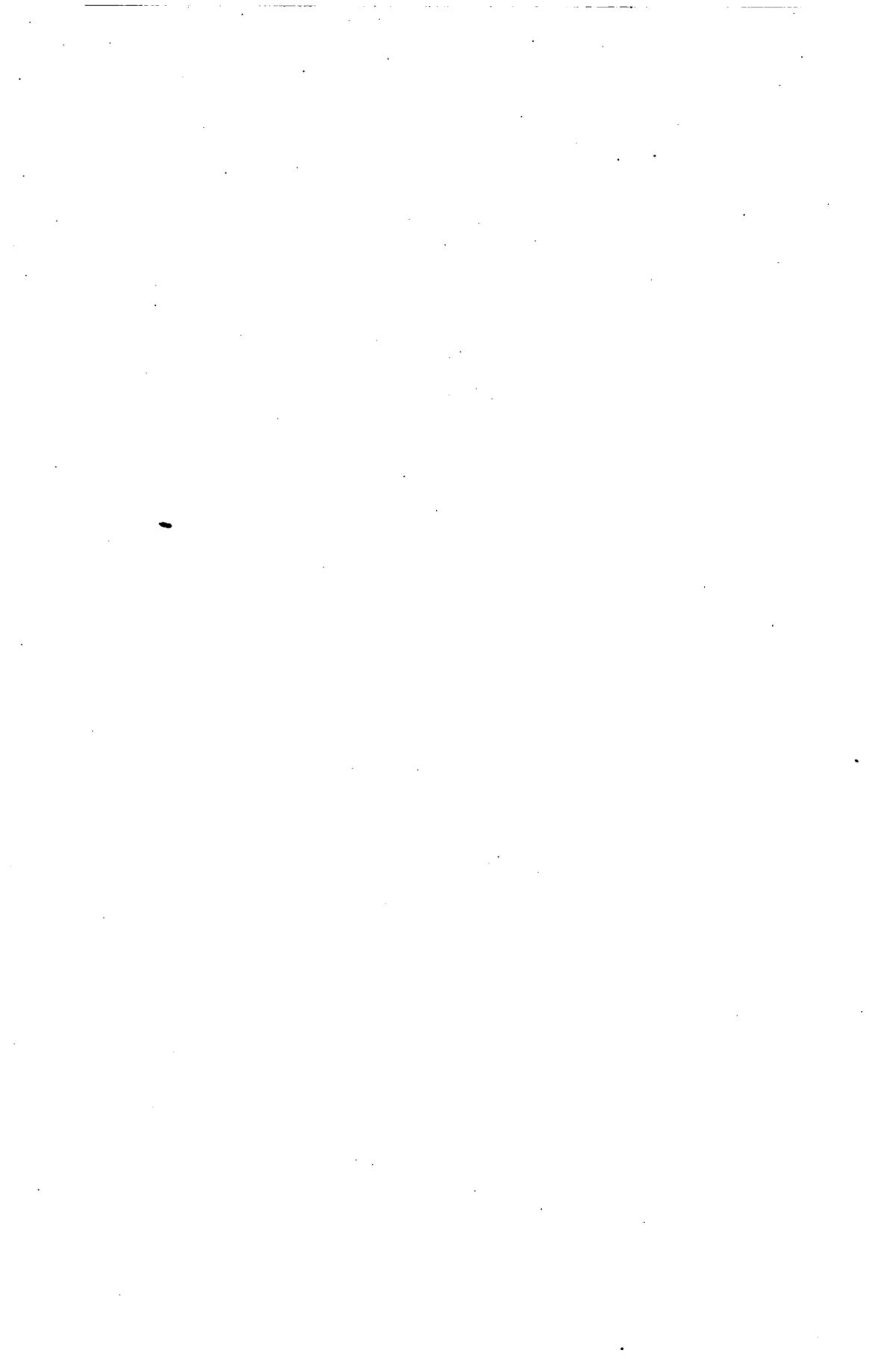
---

<sup>86</sup> MANNER, *Kirjoitettu kivi*, op. cit., p. 77 ("E in un altro universo lontano / chiese, monaci sporchi / cieli dal biancore accecante, / uomini che sparano, uomini che sono sparati, / bambini affamati, donne incinte, / neri carri episcopali, cavalli neri, / mendicanti che si trascinano nei loro stracci, / rovine, da cui si sente cantare, / alcolizzati, che hanno negli occhi il vermiglio della rosa / zoppi, ciechi, mercanti di sorte, / grida monotone, spaventate di asini, / e su tutto un altro mondo che arde / il sole dal colore del ferro incandescente / a cui la terra offre i suoi fardelli troppo gravi, // un mondo inquieto, che gira come la ruota del modellatore d'argilla").

<sup>87</sup> *Ibidem* ("[...] ma il buio incomincia già a venire. // Scende pian piano mormorando e cambiando continuamente colore / dal grigio stagno al marrone legno cenere / come le ali di un colombo gettato via // - y es súbito la noche -").

violenze del mondo e sul dolore come modalità esistenziale dell'uomo, sulla nostalgia come tema d'amore, sul ricordo offuscato di un inizio a cui tornare, si chiude questa sezione di liriche che ci sembra molto significativa per la comprensione della poesia di Manner. Le problematiche che ne caratterizzano la filosofia riguardano le domande fondamentali sull'uomo, sulla vita, sulla morte. Il messaggio del suo canto? Forse non c'è messaggio. Il canto vuole essere ricordato da chi, avvertendo la necessità del vivere, esiliato nell'abisso dell'io, ha riconosciuto come suo il diritto di morire attraverso la poesia.

RECENSIONI



KOMLOVSZKI TIBOR, *A Balassi-vers karaktere*, Balassi Kiadó, Budapest 1992, pp. 139.

Inaugura la sezione saggistica della collana *Régi Magyar Könyvtár* (Biblioteca Ungherese Antica) - impresa coraggiosa quanto benemerita delle Edizioni Balassi di Budapest - questa non ampia ma significativa raccolta di saggi in cui T. Komlovszki, grande conoscitore della poesia di Bálint Balassi, affronta alcuni importanti problemi esegetici del più importante capitolo del Cinquecento letterario ungherese. L'attuale strategia critica del Komlovszki si articola in cinque capitoli, dei quali i primi quattro son dedicati all'analisi stilistica della versificazione balassiana (l'acustica del verso, l'apparato delle immagini, la fraseologia non sono che alcuni dei territori esplorati), mentre il quinto, a mo' di appendice, ripropone la *vexata quaestio* del rapporto fra la poesia del Balassi e l'*Eurialus és Lucretia históriája* (1577, *La Storia di Eurialo e Lucrezia*), cioè la riscrittura ungherese della *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini.

Non me ne voglia il collega ed amico ungherese se io qui, nonostante l'importanza - come dire? - preliminare dei primi quattro capitoli del suo lavoro, rivolgo l'attenzione quasi esclusivamente al problema sollevato in appendice: al recensore si sostituisce o si sovrappone qui lo storico della letteratura ungherese, con le sue preferenze ed i suoi interessi immediati, ma soprattutto con le sue specifiche capacità d'intervento.

Si parlava prima di *vexata quaestio*: ed in effetti occorre ricordare - almeno per il lettore non magiarista - che non si conosce l'autore della *Storia di Eurialo e Lucrezia*, mentre è ben nota la discussione che per decenni ha polarizzato l'attenzione della critica ungherese sulla possibilità di attribuire quella versione proprio a Balassi. Ed anche su questo problema torna a far sentire la propria opinione il Komlovszki: ed è opinione autorevole la sua, non foss'altro perché le sue considerazioni - che vanno nella direzione di una ribadita attribuzione a Balassi - si fondano su di un'analisi quanto mai penetrante, e quindi convincente, della poetica che fu all'origine di quella riscrittura.

Naturalmente il Komlovszki ha l'accortezza di non pronunciare una parola definitiva sull'argomento, ma - e sia pur tralasciando ora l'elencazione dei numerosi riscontri poetici e linguistici fra il *corpus* della produzione balassiana ed il testo della Lucrezia ungherese, elencazione già prodotta in

altri suoi precedenti lavori - adduce tutta una nuova serie di considerazioni a sostegno della sua tesi. Su queste sue considerazioni mi trovo sostanzialmente d'accordo, pur senza prescindere da quanto sinora sostenuto da chi mostra scetticismo o prudenza a proposito di quell'attribuzione.

A dire il vero, però, non è su questo punto che intendo incentrare questo mio attuale intervento, quanto piuttosto su un "elemento probatorio" che è stato avanzato in margine a questa discussione. Com'è noto, il testo della Lucrezia ungherese si mantiene sostanzialmente fedele al testo-fonte - procedimento, questo, abbastanza insolito nella prassi delle riscritture ungheresi del Cinquecento - con due sole eccezioni di un certo rilievo, significativamente nell'avvio della novella e nella sua parte conclusiva. Nei due luoghi, infatti, vi sono - per ora chiamiamole così - due digressioni sulla natura d'amore: o, per meglio dire, nel primo vi è un elenco degli effetti negativi dell'amore e nel secondo vi è - *ut pictura poesis* - la rappresentazione di quegli effetti negativi nella tradizionale raffigurazione pittorica della effigie di Cupido. In merito a questo secondo passo, la critica ungherese ha sempre pensato ad un passo interpolato, ad un'aggiunta rispetto alla parte conclusiva del testo-fonte. Ma ÁGNES SZALAY RITOÓKNÉ ha dimostrato ("Itk" 1976, pp. 681-684) che si tratta invece di una *epistola revocatoria* dello stesso Piccolomini e che il testo-fonte tradotto in ungherese già poteva contenere quell'appendice descrittiva di Cupido come parte integrante della *Storia di Eurialo e Lucrezia*. Ancora nel corso del Cinquecento, infatti, si era soliti pubblicare quella novella nella variante comprendente appunto anche l'*epistola revocatoria*.

Parlavo prima di "elemento probatorio". Ed in effetti si riuscì a far luce su di un aspetto non secondario della riscrittura ungherese della *Historia* del Piccolomini, anche se la Ritoókné non si nascondeva la complessità del problema esegetico rimasto ancora insoluto, in particolare la questione dell'attribuzione al Balassi o al giovane Jakab Dobó. Il nome di quest'ultimo, infatti, assume un rilievo non secondario nell'ambito dell'intera questione, peraltro affrontata con accuratezza anche da IVÁN HORVÁTH nel suo *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben* (La poesia di Balassi nell'approccio storico poetico), Budapest 1982, pp. 264-275, poiché - com'è noto - Balassi scrisse una poesia contro quella tradizionale raffigurazione di Cupido, non a caso intitolata *A Dobó Jakab éneke ellen szerzett ének*.

Saremmo dunque ancora al punto di partenza della discussione che da sempre ha visto la critica letteraria ungherese divisa in due campi contrapposti. Ma probabilmente v'è spazio per un terzo ordine di considerazioni, se ricordo preliminarmente che ho avuto modo di mostrare (si veda il mio *Castelletti e Balassi. Drammaturgia e trattatistica nella riscrittura unghere-*

se dell'Amarilli, in Aa.Vv., *Klaniczay-émlékkönyv* (Studi in memoria di T. Klaniczay), a c. di J. Jankovics, Budapest 1994, pp.233-249) che Balassi aveva una conoscenza non superficiale della trattatistica amorosa italiana, degli *Asolani* del Bembo in particolare. La tesi che intendo qui sostenere è che Balassi abbia voluto mostrare dell'amore la varia fenomenologia, ricoprendo al contempo, e sia pur in luoghi e momenti diversi, il ruolo di chi sostiene la bontà d'amore e di chi ne è vittima sfortunata. E se è giusto - come vedremo in seguito - far riferimento agli *Asolani*, possiamo dire che Balassi abbia inteso riprodurre per il pubblico ungherese la disputa fra Perottino e Gismondo. Il poeta ungherese non è certo, o non solo, un "perottiniano amante", ma pare sempre più evidente che egli abbia voluto sollevare anche in lingua ungherese l'annosa disputa sugli effetti d'amore, dando spazio alle due note tesi contrapposte. Ne deriva, fra l'altro, ed è cosa non secondaria a parer mio, che il prologo della Commedia ungherese non può allora esser più letto solo dal punto di vista della drammaturgia pur interessante dello sperimentalismo legato al dramma pastorale del Castelletti, laddove va inteso anche - e sarei tentato dal dire soprattutto - dal punto di vista dell'introduzione della trattatistica amorosa nella vita letteraria ungherese.

Nel cap. XVIII del I libro de *Gli Asolani* il Bembo propone una descrizione di Cupido quasi identica a quella presente nella parte finale della Lucrezia ungherese:

Ma perciò che, fatto Idio dagli uomini Amore per queste cagioni che tu vedi, Lisa, parve ad essi convenevole dovergli alcuna forma dare, acciò che esso più interamente conosciuto fosse, ignudo il dipinsero, per dimostrarci in quel modo, non solamente che gli amanti niente hanno di suo, con ciò sia cosa che essi stessi sieno d'altrui, ma questo ancora, che essi d'ogni loro arbitrio si spogliano, d'ogni ragione rimangono ignudi; fanciullo, non perché egli si sia garzone, che nacque insieme co' primi uomini, ma perciò che garzoni fa divenire di conoscimento quei che 'l seguono e, quasi una nuova Medea, con istrani veneni alcuna volta gli attempati e canuti ribambire; alato, non per altro rispetto se non perciò che gli amanti, dalle penne de' loro stolti disideri sostenuti, volan per l'aere della loro speranza, sì come essi si fanno a credere leggermente, infino al cielo. Oltre acciò una face gli posero in mano accesa, perciò che, sì come del fuoco piace lo splendore ma l'ardore è dolorosissimo, così la prima apparenza d'Amore, in quanto sembra cosa piacevole, ci diletta, di cui poscia l'uso e la speranza ci tormentano fuor di misura. [...]. Ma per dar fine alla imagine di questo Idio, male per gli uomini di sì diversi colori della lor miseria pennellata, a tutte queste cose, Lisa, che io t'ho dette, l'arco v'aggiunsero e gli strali, per darci ad intendere che tali sono le ferite che Amore ci dà, quali potrebbono esser quelle d'un buono arciere che ci saettasse; [...]. Ora io mi credo assai apertamente

averti, Lisa, dimostrato, quali fossero le cagioni che mosser gli uomini a chiamare Idio costui, che noi Amore chiamiamo, e perché essi così il dipinsero, come tu hai veduto, il quale, se con diritto occhio si mira, non che egli nel vero non sia Idio, il che essere sarebbe sceleratezza pure a pensare non che mancamento a crederlo, anzi egli non è altro se non quello che noi medesimi vogliamo.

Sinora non rilevato dalla letteratura critica ungherese, il passo testé citato può rivestire una certa importanza per quanto concerne le motivazioni sottese alla composizione della poesia in cui Balassi confuta quella descrizione di Cupido ed alla traduzione ungherese dell'*epistola revocatoria*. Se non si può sostenere che il traduttore della *Historia de duobus amantibus* abbia seguito il testo del Bembo, poiché non lo consentono quanto è stato dimostrato dalla Ritookné, la mancanza del riferimento alla "cecità" di Cupido e soprattutto la forte stereotipia dell'argomento, si può tuttavia ragionevolmente supporre che egli fosse fortemente interessato alla discussione sulla filosofia dell'amore, data anche la nota mancanza di qualunque forma di trattatistica nella letteratura ungherese del Cinquecento. Ma sinora sappiamo che solo il Balassi era in grado di veicolare in area ungherese le tesi dei trattati d'amore del Cinquecento italiano. Indirettamente, quindi, le reminiscenze bembiane del Balassi offrirebbero la possibilità di propendere per la tesi sostenuta da Komlovszki. In altre parole, non si può escludere che Balassi abbia trasferito sul piano lirico-narrativo la disputa di origine trattatistica. Ad ogni modo, e chiunque sia stato effettivamente l'autore della Lucrezia ungherese, è ben probabile che il Balassi abbia partecipato attivamente e di volta in volta - nelle sue liriche, nel prologo della *Bella Commedia Ungherese* e fors'anche nel passo in questione della *Storia di Eurialo e Lucrezia* - a una discussione non più marginale nella civiltà letteraria ungherese del secondo Cinquecento. Non è da escludere, cioè, che la *Storia di Eurialo e Lucrezia*, al di là di ogni sua effettiva importanza sul piano narrativo, venisse in area culturale ungherese a svolgere anche una funzione di riflessione teorica sulla natura d'amore.

Potrebbe quindi non esservi contraddizione, a tal riguardo, fra quanto sostenuto dal Balassi in ambito lirico e drammaturgico e le tesi esposte nella parte finale della versione ungherese dell'*Historia* del Piccolomini, mentre i riferimenti bembiani della cultura letteraria del Nostro sono in grado di rendere ancor più convincenti le argomentazioni in favore di quell'attribuzione al Balassi. Ma quand'anche non fosse così, resterebbe intatto il merito dell'intervento interpretativo del Komlovszki che, non solo da questo particolarissimo punto vista, s'inserisce degnamente nella superba tradizione della filologia balassiana.

Amedeo Di Francesco

BÁLINT BALASSI, *Canzoni per Julia*, a cura di Armando Nuzzo, traduzione di Carlo Camilli e Armando Nuzzo, in "IN FORMA DI PAROLE", terza serie, anno secondo, numero secondo, aprile-maggio-giugno 1994, Crocetti Editore, Milano, pp. 159.

Il 1994 è stato certamente l'anno di Balassi. L'osservazione può risultare ovvia, poiché tutti i magiaristi ben sanno che l'anno scorso ricorreva il quinto centenario della morte del poeta ungherese e che per l'occasione - e non solo in Ungheria - si sono attivati un po' tutti, filologi e studenti, organizzatori di congressi e traduttori. Anche questo lavoro di Armando Nuzzo mirava, probabilmente, a celebrare quella ricorrenza, ma un'attenta lettura del libro non lascia pensare che esso sia stato commissionato dall'urgenza dell'evento. Comunque sia, quando dico che il '94 è stato l'anno di Balassi non intendo riferirmi alle previste manifestazioni ufficiali o ai lavori concepiti per potervi partecipare, ma al felice e fortuito concorso di circostanze che ha consentito di registrare un notevole e fruttuoso risveglio degli studi balassiani. Penso infatti che quanto è stato pubblicato o preparato in quei dodici mesi - dalla *Lettura intertestuale del Castelletti lirico* di Maria Cicala (Napoli 1994) alle *Canzoni per Julia* curate da Armando Nuzzo sino al rinvenimento di nuove fonti da parte di chi scrive - arricchirà notevolmente la bibliografia balassiana ed offrirà nuove prospettive di ricerca.

Non è certo per una caduta di stile che ho ricordato questo interesse tutto italiano per l'opera di un poeta ungherese che fu partecipe consapevole del Rinascimento europeo. Il nome di Balassi evoca un importante capitolo dei rapporti letterari italo-ungheresi in cui non irrilevante appare l'apporto critico italiano e piace vedere una conferma di tutto ciò nell'impegno multiforme di Armando Nuzzo. Intendo dire, in sostanza, che la strategia compositiva del libro che sto recensendo lo rende diverso dalle varie e pur benemerite opere di traduzione che tanta letteratura ungherese hanno reso e rendono accessibile al pubblico italiano. L'Autore sembra non accontentarsi della canonica prefazione o postfazione e preferisce altri metodi d'accompagnamento alla lettura che forse rivelano la vera natura del suo approccio alla lirica balassiana. Nuzzo, infatti, è giunto a

cimentarsi con l'interpretazione in italiano di queste venticinque poesie a Julia dopo aver pubblicato su Balassi alcuni saggi di tipo prettamente filologico. Non citerò quei lavori critici, ma il ricordarli è doveroso ed opportuno, anche perché costituiscono una specie di garanzia per il lettore. Ma forse il fruitore accorto della poesia di Balassi non ha bisogno di questa avvertenza, poiché a parer mio sarebbe riduttivo considerare queste *Canzoni per Julia* soltanto un volume di traduzioni. Occorre, allora, vederlo più da vicino.

Il lavoro si struttura in cinque sezioni, evidentemente complementari fra loro e pur fruibili autonomamente. Non ho l'intenzione di esaminarle minuziosamente, né di discutere l'efficacia delle singole interpretazioni del testo ungherese o la completezza dell'apparato critico che le sostiene. Tuttavia, esse mi sollecitano ad alcune riflessioni, soprattutto in merito ai vari, possibili livelli di fruizione dell'opera, ben sapendo che tralascierò di proposito ogni divagazione, ormai oziosa, sulla teoria e la tecnica della traduzione.

La prima sezione, che riproduce il titolo dell'intero lavoro, è quella che susciterà maggiormente l'interesse del lettore colto e dello specialista, poiché son sicuro che i testi ungherese ed italiano di queste poesie di Balassi rappresenteranno un utile momento di rilettura del testo balassiano anche per i magiaristi italiani e riserveranno delle piacevoli sorprese agli studiosi della lirica europea del tardo Rinascimento. Penso, infatti, che se un'opera così concepita e strutturata potrà ben figurare anche nei nostri corsi universitari di Lingua e letteratura ungherese, è comunque evidente che un po' tutti noi ci aspettiamo ben altra sorte per il testo di Balassi, e cioè che il poeta ungherese - anche grazie agli sforzi interpretativi di Nuzzo - possa entrare ancor più incisivamente nel più ampio discorso dei cosiddetti "altri Rinascimenti". Si tratta di un tema attualissimo e che, per quanto concerne Balassi, diviene quasi un cogente imperativo euristico e storiografico: e mi sia concesso richiamare, da questo particolare punto di vista, quanto viene osservato in Nullo Minissi, *Le Fraszki di Kochanowski nella prospettiva del Rinascimento*, in AA.VV., *Il Rinascimento in Polonia*, a cura di Jolanta Żurawska, Napoli 1994, pp.52-53: "Un genere di classicismo, inconciliabile con la poesia medievale e remoto dall'antica, che muta la funzione della poesia e per interposti argomenti si fa voce di vicende individuali. La maniera ha inizio da Petrarca, con la storia d'un amore immortale, onnipotente, non per la donna indicibile del formalismo stilnovista ma per la bella persona di Laura che stampa il verso di sue forme. Dopo Petrarca l'individuo diventa il tema privilegiato dell'arte, parlata o scritta, dipinta o sculta, come pure del quotidiano interesse; e *bello* acquista il significato soggettivo di perfezione e pienezza". Mi sem-

bra di poter condividere in pieno tale rilievo, anche alla luce di quanto è stato sinora acquisito sul piano comparativo da Sándor Eckhardt, László Gáldi, Jan Ślaski, Mihály Balázs, sull'interazione letteraria ungaro-polacca (per dati più precisi si veda la *Balassi-bibliográfia*, a cura di Béla Stoll, Budapest 1994), aggiungendo soltanto che esso è valido quindi anche nella prospettiva del Rinascimento ungherese e del particolare esercizio poetico di Balassi, a proposito del quale - giova ricordarlo - non è priva di interesse la discussione sulla nozione stessa di petrarchismo.

Trovo quindi appropriato il richiamo di Armando Nuzzo alla poliedricità della formazione culturale di Balassi, all'importanza del suo incontro con la Polonia e con i testi dell'Umanesimo europeo e del Rinascimento italiano. Siamo nella seconda sezione del libro, dedicata appunto a "Vita e opere di Bálint Balassi" (pp.117-120). Si tratta di uno strumento agile e pur utilissimo nella sua capacità di evocare ad ogni passo alcuni fra i più stimolanti temi di ricerca: ed è solo per brevità che qui mi limito a ricordare l'opportunità di aver accostato ancora una volta il nome di Balassi alla *vexata quaestio* dell'attribuzione della riscrittura ungherese della *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini ed alla ormai non più incerta paternità della pur problematica versione ungherese dell'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti.

Ma l'impegno di Nuzzo, naturalmente, si volge altrove, al tema che più lo interessa e lo impegna. E così abbiamo una terza sezione, intitolata "Tradizione e fortuna del 'Canzoniere'" (pp.121-126), in cui l'Autore riesce a ricostruire la storia della diffusione delle liriche del Balassi mostrando di sentirsi a suo agio nell'affrontare anche i problemi di critica testuale. E lo fa con naturalezza e con intelligenza, quando ricollega alcune questioni di filologia balassiana a tendenze poetiche e correnti di pensiero che assicurarono la sopravvivenza e l'esemplarità dell'esercizio poetico del Balassi. L'indagine diacronica muove quindi verso il manierismo e lo stoicismo e ribadisce - giustamente, a parer mio - concordanze tecniche e stilistiche con prove compositive di autori pur lontani dal prepotente desiderio di Balassi di mettere in discussione lo statuto letterario della vita culturale ungherese. Quindi non mi sorprende, né mi scandalizza, anzi riceve il mio assenso l'affermare che "l'influenza del Balassi nello stile, nei motivi e nell'uso del metro da lui creato sui successori è fortissima" (p.122). Non è inopportuno, infatti, menzionare in questo contesto i nomi di Wathay, Nyéki Vörös, Beniczky, Eszterházy, accanto a quello certamente obbligatorio di Rimay: la teoria dei registri stilistici e poetici, infatti, pur aiutandoci molto a distinguere fra colto e popolare, non autorizza a negare - come talora è pure accaduto in merito proprio al rapporto fra

Balassi e Wathay - alcune palesi connessioni intertestuali che evidentemente si fan gioco anche delle più sofisticate metodologie critiche. Ed è un tema, questo, che forse affronterò di nuovo, in altra sede.

Ma torniamo al lavoro di Nuzzo. "Comporre il 'Canzoniere'" è il titolo della quarta sezione (pp.127-132) in cui l'Autore si addentra nell'officina balassiana. Fra le tante, intelligenti osservazioni che qui s'incontrano, mi preme sottolinearne un paio. La prima riguarda la presentazione d'una tecnica poetica che, pur individuata intorno al continuo rincorrersi di "strutture" (moduli e formule), non riesce del tutto a celare un intento creativo che mira tutto sommato a procedere per densità pittoriche. Ed allora ha ragione Nuzzo ad osservare che "lo scarto fra realtà e mito è però in Balassi assai sottile, laddove la poesia è comunque strumento e messaggero di stati d'animo e di speranze terrene visibili, quelle del poeta, ben riconoscibili per le trasparenze dell'apparato retorico e mitologico" (p.131). La seconda riguarda un'interpretazione efficace del procedimento imitativo balassiano, che può risultare utile anche in attinenza al vero e proprio lavoro di riscrittura (penso ancora all'*Amarilli* ungherese ed al rapporto fra lingua e cultura): "È nella fisicità portentosa del linguaggio poetico di Balassi" - dice Nuzzo - "la nascita cosciente dell'idioma volgare come *lingua letteraria nazionale*, ed è la lingua al centro di questa poesia. Gran parte del repertorio delle immagini non è originale, ma nuovissimo e fruttuoso è l'innesto di quel patrimonio nella natura peculiare della lingua ungherese" (*ibidem*). E son considerazioni che ritengo confermino tanto lavoro già svolto, ma che potrebbero anche dare nuovo slancio ad ulteriori tentativi esegetici.

L'ultima sezione è un "Commento ai testi" che si segnala per la ricchezza di dati di cui il lettore può disporre se avrà il desiderio di comprendere sempre meglio il testo balassiano. Quanto si legge qui non appartiene all'invasione inopportuna, ma alla giusta ricchezza di un apparato critico che mostra la serietà del lavoro svolto. Fra il molto che anche qui vi sarebbe da dire, mi limiterò a ricordare che alla pag. 141 l'Autore riferisce compiutamente sull'accezione di un termine che s'identifica con un motivo fondamentale della poetica balassiana, strettamente rilegato al personaggio della *tündér* ("fata, ninfa, silfide"). L'argomento è troppo vasto ed importante perché si possa presumere di trattarlo qui; e comunque l'ho menzionato per poter ribadire la serietà delle informazioni di cui l'Autore dispone e magari per ricordargli affettuosamente che un riferimento bibliografico più ampio, magari esteso alla *Magyar Mythologia* (Mitologia ungherese, Pest 1854) di A. Ipolyi, ai risultati ottenuti da D. Pais in *A magyar ősvallás nyelvi emlékeiből* (Monumenti linguistici della

religione primitiva ungherese, Budapest 1975, pp.213-249) o alle osservazioni di I. Nemeskürty riportate nel suo *Olvások és olvasmányok. Tanulmányok a régi magyar irodalomról* (Lettori e letture. Studi sulla letteratura ungherese antica, Budapest 1984, pp. 303-313), avrebbe potuto sorreggere ancor più robustamente le giuste conclusioni cui egli giunge. Ma il mio è solo un rilievo marginale, che non compromette di certo la validità di un lavoro degnamente ospitato nella bella rivista "IN FORMA DI PAROLE", al cui ispiratore, Gianni Scalia, va il plauso di quanti si dedicano allo studio dei rapporti letterari italo-ungheresi con entusiasmo e disinteresse, lontani dall'ossequio servile alle varie ideologie, sempre ricorrenti e perciò effimere.

*Amedeo Di Francesco*



HELTAI JÁNOS, *Alvinczi Péter és a heidelbergi peregrinusok*. ("Humanizmus és reformáció". Szerkeszti: Jankovics József. 21. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete. Reneszánsz-kutató Csoport. Balassi Kiadó. Budapest, 1994, pp. 194).

A XVII. század magyar művelődéstörténetének neves kutatója a különböző tudományos megközelítésmódok és az interdiszciplinaritás lehetőségeinek exhausztív kihasználásával mutatja be a XVII. század egyik reprezentatív értelmiségi csoportját, valamint - ezzel a háttérrel - Alvinczi Pétert, Bocskay és Bethlen Gábor barátját és bizalmasát, a nagylhatású református hitvitázót és államtudóst. Könyve számos ponton korrigálja az Alvinczi-kutatás tényeit, merész hipotézisével pedig kihívóan állásfoglalásra kényszeríti a magyar tudományosságot.

A nagy judíciummal három részre tagolt monografikus tanulmány első része a heidelbergi magyar diákokat olyan értelmiségi csoportként vizsgálja, amelyet társadalmi összetétele, származása, tanulmányai, legfontosabb tevékenységi területei, nemkevésbé az őket megbízó társadalmi erők, és - középponti fontossággal: indoktrinációja - szociológiai szempontból egységes értelmiségi alakzatként határoz meg. A klerikus értelmiség részeként a kálvinista, a modern értelmiségi kritériumainak megfelelő prédikátor-társaság tudatosan vállalkozik az értelmiség kritikai feladatára, a nemzeti bűnök ostromozására, az érdekek és értékek tudatosítására. A "heidelbergiánusok" vizsgálata térben és időben 26 esztendőt ölel át. A professzionalizmusában megmerevedő Wittenbergből ekkor a magyarországi és erdélyi peregrinusok fokozatosan Heidelbergbe irányulnak át (1595-1621), mivel ott tanít David Pareus, a kálvinista ortodoxia és a német irénizmus legnagyobb európai tekintélye (1598-tól az Ó-, 1602-től pedig az Új Szövetség professzora is a heidelbergi egyetemen). 1621-ben a várost kifosztják Tilly zsoldosai, 1622-ben pedig maga Pareus is meghal.

Nézzük meg mármost, hogy milyen jegyek írják le e 175 diákot tartalmazó csoportot. A származás tekintetében a nemesi főrendhez tartoznak - persze erdélyi mércéről van szó -: Bethlen István, Barcsay Zsigmond, Kornis Mihály, Kovacsóczy István, Thököly István, Thököly Miklós. Köznemesi származásúak: Szerdahelyi Mihály, Tállyai István, Hodgyai Márton, Aszalos Mihály, Filiczky János, Krausz János (utóbbi három nem lelkészi pályán folytatja tevékenységét). Nem érdektelen a szociológus számára, hogy a peregrinusok közül

huszonnégyről bizonyosan tudjuk, hogy lelkészi családból származnak, de ez a szám jelentős mértékben bővíthető. Nem hangsúlyozható eléggé az értelmiségi szakszerűség szempontjából ez a tény. Városi, mezővárosi eredetű polgári és kézművescsaládból származnak harmincketten. Csupán az egy Bojti Veres Gáspárról ismert, hogy jobbágycsaládból származik. Végül is Heltai János egy paradoxonban rögzíti ezen értelmiségi formáció ideáltípusát: "az értelmiség legalacsonyabb származású, ugyanakkor legmagasabb képzettségű csoportját jelentették. A területi hovatartozás szempontjából a következő megoszlás valószínűsíthető: erdélyi eredetre mutató adatok 21 peregrinusnál, a tiszántúli egyházkerület területéről 58 diák, a tiszáninneni egyházkerületből 42, az Alsó-Duna mellékéről 3, a Dunántúlról 5, a Felső-Duna mellékéről 17 származik, 29 diák eredetével kapcsolatban nem valószínűsíthető hipotézis:

A támogatók legjelesebbjei Bethlen Gábor és a Rákócziak, akik tudatos, strukturálisan is megtervezett építő tevékenységük részeként teszik ezt, a legnagyobb összegek az észak-nyugati mezővárosok ekklezsiáitól származnak. Különös szépségű adalék, hogy a heidelbergi peregrinusok támogatásából a végvári katonák legkiválóbbjai is kivették részüket!

A 175 diáktól 125-nek maradt fenn egy vagy több Heidelbergben készített disputációja, szám szerint 306. Ezeket Pareus három kötetben gyűjtötte össze. Tematikailag részben a teológiai *loci communes* feldolgozásai, részben pedig Roberto Bellarmino műveinek cáfolatával foglalkoznak. Végezetül a szociológiai elemzés a pálya további állomásait írja le, amely igazolja, hogy a heidelbergiánusok hazatérve a legjelesebb világi (pedagógusi) és egyházi méltóságokba kerülnek. Gyulafehérváron, Debrecenben, Sárospatakon, Nagyszombatban, Kolozsváron, Váradon, Szatmáron, Ungváron, Komáromban, Pápán, Tolnán volt heidelbergiánus rektor. Ezután a prédikátori pályára lépnek, és 88-uk lelkészi működéséről rendelkezünk adatokkal. Esperesi hivatalt 29-en viseltek közülük, tízen kerültek a legmagasabb szuperintendensi, illetve püspöki méltóságba.

Heltai János véleménye szerint a heidelbergiánusok működésének legfontosabb eredménye a református egyháznak a magyar rendi társadalom szervezetébe való beillesztése volt. Ugyanakkor létrejött négy nagy egyházkerület: Erdély, Felső-Duna melléki, Alsó-Duna melléki és dunántúli évszázadokra tartó kanonikus szabályozása.

A kötet második nagy fejezete betekintést nyújt a németországi irénizmus - a protestantizmuson belüli nagy egyeztető mozgalom történetébe, amely mint az egyházon túlmutató politikai törekvésrendszer a magyar eszmetörténet magyarázatában is nélkülözhetetlen, de nemcsak a felekezeti és hitviták, hanem a szimbolizmus-felfogás, a filozófia szempontjából is. Mert hogyan is próbál például Apáczai Csere János a sakramentum-vita tanulságait is beépítve egy egyeztető jegytagot megfogalmazni? "A jegy néha magának a

jegyzett dolognak mondatik” - írja az *Encyclopédiában*. A nagy protestáns belvita ismertetése lényegében a lutheranizmus és a kálvinizmus konfrontációjára korlátozódik, nem lett volna azonban minden tanulság nélkül való az 1529-es marburgi Luther-Zwingli találkozó felidézése sem, hiszen a protestáns skizma már itt, és még az augsburgi birodalmi határozatok előtt nyilvánvalóvá vált. Ugyanúgy, az 1524-es Erasmus-Luther-vita is számos ponton előképe az ágostai hitvallás és a kálvinizmus vitájának, amely a hit abszolút tisztaságának és az ember teljes bűnösségének lutheri dogmájában csúcson sodlik meg. Heltai János végig figyelmeztet az irénizmus tolerancia-fogalmának alkalmazott jellegére, mint a megegyezés elvi sikertelenségének legkoncentráltabb megjelenítőjére.

David Pareus magyarországi jelenléte erőteljes: az *Irenicumot* magát a szerzője Thurzó Imrének ajánlja, Bethlen Gábor személyesen köszöni meg a neki eljuttatott tiszteletpéldányt. Pareus magyar levelezése a kikövetkeztetettekkel együtt harminckét darab.

Továbbmenően: az ő és fia, Johann Philipp Pareus szerepe és hatása a neolatin költészet felvirágoztatásában is jelentős. Végezetül, konkrét szakértői véleményével is, a református egyház rendtartásával kapcsolatban, a Szilvásújfalvi Anderkó Imre prédikátor perében. A konkrétumokon messze túlmutat egy német szakmai, egyházi és erkölcsi tekintély ilyen mértékű részvétele a magyar egyházi és államjogi ügyekben.

A harmadik nagy fejezet *Alvinczi Péter pályája és politikai eszméi* címmel végül a háttér elé odarajzolja a mestert is, hisz amint ismeretes, a protestáns hagyomány őt tartja a korszak reprezentatív magyar katolikus klerikusával szemben, a tündöklő tehetségű Pázmány Péter ellenében a kálvinista „defensor fidei”-nek. Alvinczi pályája a nagyenyedi eredeten át, ottan elkezdett és Nagyváradon folytatott (a Pázmánnyal együtt látogatott Kollégium legenda) stúdiomokon át vezet Wittenbergbe, aholis 1598. május 30-án iratkozik be az egyetemre. 1599 májusában logikából disputál, tézisei az állítások felosztásáról és igazságtartalmáról szólnak. Feltehető olaszországi látogatás után 1600-ban iratkozhatott be a heidelbergi egyetemre. 1601-1603 között a debreceni iskola rektora, 1604-től pedig váradi első lelképásztor, egyúttal bihari esperes. 1605 márciusától Bocskay udvari papja. A fejedelem védelmében „írja” a Bocskay-t az arianus eretnokség vádjától megvédő *Apológiáját*, melynek az *eszmét* szerzőségéhez nem fér kétség. Heltai János éppen az irénizmus eszméinek a jelenlétével, az egységes szellemi arculattal valószínűsíti, hogy az irat egy testület szerkesztésében jön létre, melynek meghatározó személyisége Alvinczi.

Bocskay halála után Alvinczi kassai prédikátor lesz, 1612-ben nemesi oklevelet nyer II. Mátyástól. A szabad protestáns vallásgyakorlaton belül a református magyarság érdekvédelmét is el kell látnia Kassán, a református vallásgyakorlat alapjainak megerősítésével a kálvini egyház alapvető

megerősítését szolgálta. Ebben a szerepében érte 1609-ben Pázmány Péter vitairata, az *Öt szép levél*., amelyre Alvinczi rövidesen válaszol (*Egy tetetes neve vesztett pápista embertől S.T.D.P.P.-től küldetett színes öt levelekre rend szerént való felelet Alvinczi Pétertől a kassai m. ekklezsia lelki pásztorától*).

A vita következő szakasza 1614-ben következik be.

Heltai János monografikus tanulmányának legmeglepőbb hipotézise azonban az, hogy a mindedig Alvinczinak tulajdonított *Itinerarium Catholicum* szerzőségét kétségbe vonja! A szerzőség ellen szóló érvek: a szerző és kiadó esetleg két személy; az anonimitás, rejtőzködés ténye; 1614-től lezártnak tekinti a hitvitázást; egyáltalán: nem vagyunk abban a helyzetben, hogy komparatistikai érveléssel igazoljuk a szerzőséget, mivelhogy nem ismerjük egyetlen vallási vitairatának szövegét sem; az *Itinerariumra* nem jellemző a kassai prédikátor által használt manierista stílus; a szerkesztés más kézre vall. A döntő érv a szerzőség ellen a következetesen ő-zó nyelvváltozat. Ki lehet hát az *Itinerarium* szerzője? Esetleg Kecskeméti Claudius János, ámde Heltai nem zárja le a vitát, a tudományos közvéleményre bízva argumentumai erejének a megítélését.

Hasonlóképpen veti fel Heltai a Bethlen Gábor Erdély-politikájának eszmei alapjait kifejtő és alátámasztó politikai-államelméleti iratok szerzőségének a kérdését. A *Resultatio*, a *Machiavellisatio* és a *Defensio* minden kétséget kizáróan Alvinczi-mű, a *Querela* azonban ismét csak - az *Apológiához* hasonlóan - Alvinczi eszmei irányítása alatt születhetett. A *Defensio* érvrendszerének példás elemzése leszögezi, hogy az irat nélkülözi a «kálvinista gondolkodás pregnáns teokratikus jellegét», azonban hozzátehetjük, hogy alapjában véve teljesen áthatja az *Institutio*k híres VI., *A keresztyén szabadságról* szóló fejezetének szellemisége és többretegű törvényfelfogása. Nem látjuk azt sem, hogy az ellenállási jog kérdésében miért lenne Alvinczi eklektikus, egyeztető -, itt inkább a kérdés rendi szemléleti formájának megteremtéséről és szubtilis elfogadtatásáról van szó.

Végezetül a kötet a kálvinizmus eszmetörténeti, további körvonalazásával zárul, elsősorban a tolerancia fogalmának az adekvat kezelési módjára hívja fel a figyelmet, valamint a kálvinizmus legitimizációs stratégiáira.

Feltételezem, hogy a munka teljes monografiává való továbbfejlesztése során Heltai János a kálvinista szíveknek oly kedves Alvincziról valamivel testesebb, plasztikusabb, elevenebb portrét rajzol majd. Itt nyilván az alapozó munka miatt a filológus *rigoeurjének* kellett győzedelmeskednie. De: Alvinczi nem csupán egy prédikátor a sok között. Valamilyen jelzős személyiség ő.

Minden túlzás nélkül állíthatjuk: nagyszerű, izgalmas munka a Heltai Jánosé. Minden társadalomtudományi ágazat kutatója kap tőle valamit: a filológus, a szociológus, de a teológus és a filozófus is. Merem állítani: a szépíró is.

Egyed Péter

GÜNTER JOHANNES STIPA, *Finnisch-Ugrische Sprachforschung von der Renaissance bis zum Neopositivismus*, Suomalais-Ugrilaisen Seuran Toimituksia / Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 206, Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura 1990, pp. 438.

La pubblicazione di quest'opera storiografica di Günter Johannes Stipa non ha suscitato l'attenzione che merita. Che io sappia, essa è stata sinora recensita, peraltro in maniera eccellente, soltanto da Lyle Campbell (in "Language", vol.68, n.1, 1992, pp.186-188), mentre non v'è stato alcun riscontro in Finlandia, patria d'adozione dell'eminente studioso tedesco. Si può quindi pensare ad una indiretta conferma di quel senso d'isolamento che, nella conduzione delle proprie ricerche, il compianto Maestro degli studi ugrofinnici avvertiva nonostante l'indubbio interesse di pochi colleghi. Ma probabilmente v'è di più.

A mio avviso, infatti, ciò rispecchia anche la tendenza, ormai radicata nella linguistica, a prendere in considerazione prevalentemente le tematiche attuali ed a relegare in secondo piano la ricerca storica, ritenuta obsoleta, come se i due rami della stessa scienza non avessero più alcun collegamento fra loro. Ci si dimentica spesso che la linguistica è fondamentalmente storia della cultura, aspetto da sottolineare specialmente oggi, quando nella ricerca prevale l'approccio puramente tecnico-pragmatico.

L'opera di Günter Johannes Stipa è invece particolarmente significativa per gli studi ugrofinnici. Come l'autore rileva nella prefazione, essa è stata redatta per colmare alcune lacune di studi spesso superficiali, che si limitano ad un'epoca o ad un paese, e che danno un'idea falsata dell'insieme. Lo scopo dell'autore è di ricostruire, mediante un'accurata analisi, l'immagine globale degli studi storico-linguistici concernenti i popoli ugrofinnici, di quanto s'è detto ed osservato a tale riguardo nel corso di quasi cinque secoli, dal tardo Medioevo fino agli inizi del Novecento. Stipa sottolinea che la sua ricerca, iniziata già negli anni Sessanta negli archivi e nelle biblioteche di diversi paesi, è rivolta soprattutto alle fonti. Il risultato è imponente: Campbell ricorda opportunamente, nella sua recensione, le 1800 fonti comprese nella bibliografia, da cui sono tratte citazioni in tredici lingue; ma in realtà esse sono ancor più numerose.

Molte, e di grande interesse, le scoperte attribuibili all'autore, che inoltre riporta spesso alla luce - ad integrazione del compendio critico - fatti ed episodi ormai dimenticati oppure negletti. Si apprende, ad es. nel primo capitolo intitolato "Rinascimento e Riforma" e preceduto come tutti gli altri da un panorama storico-culturale dell'epoca, che sono stati proprio Enea Silvio Piccolomini ed il camaldolese fra' Mauro i primi a dar notizia degli Ugri, basandosi su fonti orali dirette. Sul suo mappamondo il frate veneziano disegna anche i luoghi d'origine dei Permiani, menziona la Siberia e distingue addirittura due rami nel gruppo volgafinnico dei Mordvini. Nella *legenda* inclusa nella carta descrive dettagliatamente il modo di vivere dei Permiani, fornendo per la prima volta notizie sui popoli ugrofinnici. Un paio di decenni dopo, Giulio Pomponio Leto compie un viaggio attraverso la Russia meridionale fino alle bocche del Danubio, inserendone il resoconto nei suoi *Commentari sulle Georgiche di Virgilio*. Leto riferisce notizie avute da contatti diretti, ad es. sui Careliani e sui Vepsi, rilevando la parentela degli Ungari della Pannonia col "grande popolo degli Ugri", residente nelle zone intorno al Mar Bianco: "omne sunt genus ugrorum". Le stesse notizie furono poi divulgate dai cosmografi Giovan Battista Ramusio e Paolo Giovio, che si basarono sulle informazioni avute a Roma da Dmitri Gerasimov, autore di una carta geografica sulla Russia, e che aveva navigato a più riprese lungo le coste settentrionali del paese. Gerasimov descrive le popolazioni ugrofinniche di queste zone nonché la loro espansione in una vasta area compresa tra gli Urali settentrionali e la Cina (dai colloqui tra Gerasimov e Ramusio scaturisce già allora l'idea di un passaggio a nordest). Questo capitolo iniziale, intitolato "La via alla conoscenza linguistica", comprende anche le prime testimonianze sui baltofinnici, sui lapponi e sui popoli uralici. Estendendo al Seicento il suo resoconto storico, l'autore analizza inoltre i primi lessici manoscritti, i vocabolari e le grammatiche di questi popoli ed illustra, quindi, i primi tentativi di un raffronto tra alcune di queste lingue. Gli ultimi due paragrafi comprendono l'evoluzione delle lingue letterarie di Finlandia, Ungheria ed Estonia, sviluppatasi durante la Riforma. Stipa, infine, riferisce sui primi studi comparativi tra alcune di queste lingue, dando giusto risalto al lavoro fondamentale di Martin Fogel che paragona per la prima volta il finnico, l'ungherese ed il lappone.

Il secondo capitolo, che riguarda l'Illuminismo, illustra l'evoluzione della linguistica ugrofinnica il cui pioniere, Leibniz, indicò il nuovo metodo nella ricerca linguistica e nell'analisi delle fonti. Grande rilievo è dato agli studi concernenti le lingue siberiane, incentivati da Pietro il Grande prima, da Caterina II dopo. È il periodo in cui cominciano i viaggi

d'esplorazione e le missioni in Siberia. Appaiono così le prime e più sistematiche descrizioni - come quelle di Messerschmidt e di von Strahlenberg - delle popolazioni di queste zone (Samoiedi, Ostiachi, Voguli) e delle loro lingue. Sorgono anche i primi centri di ricerca, in seno all'Accademia di Pietroburgo e alle Università di Uppsala e di Gottinga, che incentivano la raccolta del materiale etnografico e linguistico. Si pubblicano, tra l'altro, delle grammatiche comparate sulle lingue di queste popolazioni. Il capitolo si conclude con la descrizione dell'opera di alcuni eminenti studiosi, quali l'ungherese Sajnovics, che per la prima volta dimostra in modo più approfondito la parentela delle lingue ugrofinniche. In Finlandia lo scienziato Henrik Gabriel Porthan si distingue anche come finnougriista ed abbozza già allora una sorta di "albero genealogico" di queste lingue, basandosi sullo studio delle loro strutture. In Spagna Lorenzo Hervás y Panduro elabora uno studio tipologico-comparativo delle lingue, diventando così il pioniere del metodo comparativo. Tra i suoi numerosi esempi lessicali cita anche il finnico, l'ungherese ed il lappone.

Gli ultimi due capitoli, dedicati al Neumanesimo, al Romanticismo ed al Positivismo, sono preceduti da un'analisi dell'evoluzione della linguistica indoeuropea, determinante anche per gli studi ugrofinnici. In questo quadro l'autore considera lo sviluppo delle lingue letterarie ungherese, finnica, estone, e delle relative grammatiche, nonché gli inizi della ricerca comparata delle lingue apparentate, spesso incentivata da spedizioni scientifiche presso le diverse popolazioni ugrofinniche. Nell'ultimo capitolo l'autore indaga, secondo la sua definizione, "le sorgenti della linguistica moderna", descrivendo quindi il "periodo aureo" della linguistica ugrofinnica, con riferimento ai risultati ottenuti nei diversi paesi.

L'opera di Günter Johannes Stipa non si limita a proporre la ricostruzione di un'immagine complessiva dello studio dei popoli ugrofinnici. Gli innumerevoli frammenti che compongono questa storia, e che collegano tra di loro le vicende plurisecolari di popolazioni assai diverse, costituiscono una lettura avvincente, resa ancor più stimolante dalle riflessioni dell'autore. I vari argomenti qui trattati potrebbero costituire l'oggetto di studi particolari. Senza che il lettore se ne accorga, questi frammenti trovano man mano la loro giusta collocazione, in modo tale che la storia della linguistica ugrofinnica si delinea in un insieme di grande interesse. Il trattato di Günter Johannes Stipa, testo basilare per questa scienza, è un riferimento utile per la linguistica in generale.

*Cristina Wis*



*Jazyki mira: Ural'skie jazyki*, Glavnyj red. V. N. Jarceva, Red. T. V. Gamkrelidze, V. P. Neroznak et al., Moskva, Nauka, 1993, pp. 398.

È il più recente e accurato compendio delle lingue uraliche apparso in Russia. Nel secondo dopoguerra sono state pubblicate in russo quattro sintesi riservate all'uralistica: 1. *Finno-ugorskije i samodijskie jazyki*, Red. V. I. Lytkin, K. E. Majtinskaja et al., nella serie *Jazyki narodov SSSR*, III, Moskva, Nauka, 1966; 2. *Osnovy finno-ugorskogo jazykoznanija*, Red. V. I. Lytkin, K. E. Majtinskaja, Károly Rédei et al., I ("Voprosy proischoždenija i razvitija finno-ugorskich jazykov"), II ("Pribaltijsko-finskie, saamskij i mordovskie jazyki"), III ("Marijskij, permskie i ugorskije jazyki"), Moskva, Nauka, 1974, 1975, 1976; 3. P. Chajdu [Hajdú], *Ural'skie jazyki i narody*, Moskva, Nauka, 1985; 4. il volume suindicato.

La struttura di questo volume apparentemente non è innovativa, si mantiene cioè a prima vista sulla falsariga delle opere antecedenti. Tralasciando le due prefazioni dal contenuto di prammatica (una sulle prospettive dell'intera serie "Le lingue del mondo" [*Jazyki mira*], l'altra sui criteri della scelta dei materiali), si ha un'introduzione di P. Hajdú sui tratti fonetici, morfologici e in genere grammaticali delle lingue uraliche, seguita da una analoga di K. E. Majtinskaja vertente questa volta sulle lingue ugrofinniche. Inizia quindi la presentazione delle singole lingue divise per sottogruppi, con preliminarmente - se l'unitarietà del sottogruppo è da tutti accettata - una rassegna delle caratteristiche grammaticali comuni agli idiomi che vi rientrano (cfr. "Lingue baltofinniche" di A. Laanest, "Lingue permiane" di R. M. Batalova, "Lingue obugriche" di L. Chonti [Honti]). Vi è inoltre, come pendant al quadro delle lingue ugrofinniche, una premessa alle samoiede di N. M. Tereščenko.

Tuttavia, a uno sguardo un po' attento, risaltano novità sostanziali.

Per prima cosa è avvalorata la tesi dell'inesistenza di un periodo protovolgafinnico, ossia dell'improbabilità che gli antenati dei mordvini e dei ceremissi abbiano un tempo parlato la medesima lingua. Infatti, nonostante nella seconda prefazione (p. 5) si esprima cautela sulla soluzione in senso unitario o no del problema, le lingue mordvina e ceremissa solo orientativamente sono inquadrare sotto il titolo "Volžskie jazyki" ("Lingue

del Volga'). Un comportamento altrettanto cauto è tenuto verso il sottogruppo ugrico, in rapporto al quale manifestamente si preferisce staccare l'ungherese dall'obugrico (vogulo e ostiaco).

Le lingue uraliche prese in esame sono, almeno intenzionalmente, tutte. Pertanto vi rinveniamo anche il finnico e l'ungherese, che ad es. da *Finno-ugorskie* 1966 erano assenti, per il fatto di essere lingue ufficiali di due stati indipendenti, al di fuori dell'URSS (cfr. p. 5), e vi rinveniamo le lingue samoiede, che invece in stretto ossequio al titolo dell'opera mancavano da *Osnovy* 1974-76. Troviamo inoltre lingue uraliche estinte quali mator-taigi-karagas (E. A. Chelimskij), kamassino (A. Künnap) e koibal (A. Künnap): e questa è un'innovazione assolutamente senza precedenti. Però non so spiegarvi come mai - già che si era per strada - si siano trascurate altre lingue della famiglia non più parlate. Mi posso riferire per es. al merja, su cui del resto era disponibile l'approfondita disamina di O. B. Tkačenko *Merjanskij jazyk* (Kiev, Naukova Dumka, 1985).

Un aspetto inedito è costituito altresì dallo schema unico in base al quale ogni lingua viene descritta. Si comincia con informazioni generali sulle denominazioni della lingua (e del popolo), i problemi genealogici, la diffusione; si procede con informazioni sull'articolazione geografico-dialettale, con notizie sociolinguistiche (stato comunicazionale-funzionale e rango della lingua, grado di standardizzazione, ecc.), con un prospetto delle questioni ortografiche e una concisa periodizzazione della storia della lingua. Si passa infine all'illustrazione intrinseca della lingua, nelle sue componenti fonetiche, morfologiche, sintattiche, lessicali e dialettologiche.

L'osservanza di tale schema, ben suddiviso in paragrafi e sottoparagrafi, fa sì che di ciascun idioma si possano immediatamente individuare i fenomeni simili, con facilità di raffronti per eventuali convergenze e divergenze. Al di là di ciò, è importante sottolineare l'apertura al piano sociolinguistico, solitamente non toccato in manuali a prevalente carattere descrittivo.

Gli autori dei saggi sono tra i più esperti del rispettivo settore di ricerca. Val la pena ricordare Arvo Laanest (voto, ingriano), Georgij M. Kert (lappone), Aleksandr P. Feoktistov (mordvino), Klara E. Majtinskaja (ungherese), Evdokija I. Rombandeeva (vogulo), László Honti (ostiaco), Natalja M. Tereščenko (juraco, enets, nganasan) ecc.

I punti deboli del libro sono scarsi, e nessuno che infici la validità dell'esposizione.

È criticabile, secondo me, che si continuino a analizzare le lingue uraliche anzitutto in quanto lingue letterarie. In questa ottica al ceremisso sono dedicati due saggi (ceremisso [prativo-orientale] e ceremisso monta-

no), al mordvino altri due (mokša e erza), al komi altri due (komi-sirieno e komi-permiaco), in luogo di considerare le varianti letterarie pur esistenti alla stregua di dialetti e privilegiare piuttosto i loro indubbi elementi concordanti.

Noto qua e là imprecisioni, specie nelle citazioni. Il corrispondente finnico di *ingriano* è esibito come *inkerois* (p. 55) e non *inkeroinen* o semmai *inkerois-*, quello di *lappone* come *lapi* (p. 134) e non *lappi* (ma qui forse si ha a che fare con un refuso), quello di *erza* tra l'altro come *ersälai* ~ *ersämordvalai* (p. 190) e non *ersäläinen* ~ *ersämordvalainen*, ecc.

Un grosso refuso, di cui però si sono accorti gli stessi redattori, tanto da indicarlo nell'Errata corrige, riguarda il saggio sul livone: mentre nel titolo è riportato correttamente "Livskij jazyk" (p. 76; idem nell'indice), in capo alle successive pagine dispari per cinque volte leggiamo "Litovskij jazyk", cioè 'Lingua lituana'!

Danilo Gheno



EGYED EMESE, *Madárcsontú versek*, Mentor Kiadó, Marosvásárhely 1993, pp.74.

*Poesie fragili* s'intitola il secondo volume di versi di Emese Egyed, poetessa transilvana (è nata a Kolozsvár nel 1957) già nota per aver pubblicato, nel 1988, *Délvidék*. L'aggettivo *madárcsontú* guida la nostra attenzione anche sulla struttura di queste poesie: sottile, leggera, apparentemente pronta a spezzarsi prima dell'ultimo verso, come lo scheletro gracile di un uccello. Raccolgono in sé interrogativi morali e metafisici, espressi in forma densa e concisa di epigramma dai toni spesso amari. Un'amarezza che coincide con la visione di un mondo quotidiano incomprensibile, in cui regnano disprezzo, abbandono, odio e verso/contro il quale la poesia esprime solo una disperazione che non salva, l'inutile ribellione o lo schifato adattarsi ad esso. Il filtro poetico prediletto dall'autrice in questo volume è la natura sotto le sue molteplici forme, che in taluni casi divengono motivi poetici sulla doppia linea della conferma/opposizione: acqua/pietra, luna/sole, ombra/luce, nuvole/monti, parola/silenzio, che celano nello stile e nella forma postmoderna del verso le classiche coppie di opposti: Dio e uomo, eterno e perituro, vita e morte, peccato e virtù. La coppia antitetica parola/silenzio (*szó-csend*) rappresenta il perno dell'intera struttura dell'opera:

nuota il paesaggio affonda il tempo  
non m'importa che mi abbiano sepolto

tutto è caduto un tempo un'invocazione cresce  
nebbia argentea argenteo raggio mena

tra parole bianche sgorga la fonte del silenzio  
impercettibile sotto una pietra scivola

tu preparati a deboli prove  
lascia stare come perché e dove

un faggeto filtra i tuoi sospiri  
su un lineto tremola la paura

unica ombra moto istintivo  
basta la foto sonora a colori di me

(*Színes* [A colori], p. 10)

Sull'onda di nuvole un'umida notte  
 scivola verso di noi come foresta d'alberi di nave.  
 Crepita il relitto di radio:  
 quanti generi di morte son probabili,  
 quante frontiere attraversa il vagabondo  
 pensiero ogni secondo,  
 chi è malvagio e chi buono,  
 quanti soffrono ora al posto mio...

Sull'amaca del silenzio dondola la luna:  
 palla di vetro su filo di refe.  
 Il sarà si corica, si leva il fu;  
 debole arco elettrico tra di essi il sogno.  
 Volo di pipistrelli immaginari  
 falle nei fasci d'onde  
 sempre più stretto in cerchi ciechi:  
 le mie cellule disaggregate in voci.

Intorno a una carcassa di nave affondata  
 nuota la parola, unico mio solco.  
 Ti lascio in eredità la sua via!

Scaglie luccicano nel cielo.

(*Képeslap* [Cartolina], p.30)

È un'antitesi irrisolvibile. Il *vuoto*, l'*assenza* che il silenzio esprime non può essere riempito da nessuna voce, da nessun suono, neppure dalla parola scritta. Nulla si può contro un silenzio sempre presente, mobile e mutevole, aereo come le "nuvole di silenzio" (*csöndfelleg*) o il "precipitare del silenzio" (*csöndzuhanás*), ma anche durevole e solido come i "ponti del silenzio" (*csöndhidak*) o addirittura i "pilastri del silenzio" (*csöndpillérek*). Il silenzio di un funerale o di una natura morta: in italiano non è possibile riprodurre l'immagine che risveglia la parola ungherese corrispondente, *csendélet*, che nel contesto poetico richiama un incolmabile silenzio di una vita che non è più tale, concetto espresso sotto diverse forme dalla poetessa in questo volume; la solitudine, l'assenza, l'abbandono sono quelli dell'anima che anela al trascendente, all'eterno, ma anche l'esperienza concreta di chi resterà "in Transilvania un bel fantasma ungherese" (*Hagyatéek* [Lascito], p.58). Un silenzio reale, dunque, sperimentato nel quotidiano, le cui ferite neppure la medicina della poesia riesce a curare. Il lettore è avvertito (in *Csalás* [Inganno], p.40) che nulla resta, ogni fiducia è mal riposta: "Mi sono illusa sulla tua fedeltà, / o parola, incorreggibile fuggiasca".

La poesia di Emese Egyed si caratterizza per la precisione semantica e concreta dei termini, l'attento dosaggio di elementi stilistici alti com-

binati con elementi di quotidianità scostante (i particolari improvvisi del paesaggio o, come in *Képeslap*, "il relitto di radio"). È semplice, sobria, con solo qualche lieve concessione a una levità infantile o a un'improvvisa curva di tristezza, un pensare chiaro e ritmico che rende altrettanto chiaro e ritmico il discorso. E l'immagine d'insieme che il volumetto regala è quella di un'autrice che, a dispetto della sua data di nascita, potrebbe essere collocata in un ambito settecentesco, per la suprema, elegante capacità di rendere lieve il pensiero. Un raffinatissimo grimaldello di parole-rivelazioni attraverso le quali si realizza un abitare poetico:

Farfalla di fil di ferro. È volata via per la finestra.

Ha sbattuto sul vetro del nulla.

Un silenzio opaco accende fuochi, il mio canto

più non si dibatte tra nodi di vento,

non si dibatte più, nel tuo grembo cade.

Accoglilo: non ti obbliga a nulla.

Era un petalo? Cenere. Oltre fuochi di parole

un'idea l'ha suggerito, un sospiro l'ha lasciato cadere.

(*Hiába* [Invano], p. 12)

Cinzia Franchi



*Mitä on suomalaisuus*, a cura di T. Korhonen, Helsinki 1993, pp. 179.

Questo singolare testo affronta un problema storico-culturale divenuto particolarmente attuale in questi ultimi tempi, cioè il rischio - implicito nel confronto con la comunità europea - della perdita del proprio patrimonio di cultura e tradizioni. L'insieme di questi otto articoli, pertanto, studia i principali aspetti della "finlandesità" e lavora alla chiarificazione del "Sapere" e alla comprensione di tale complessa cultura.

Spunto iniziale fu un seminario della "Società antropologica finlandese" che decise la pubblicazione dei vari interventi nei quali gli studiosi di etnologia, di folklore e di antropologia culturale hanno affrontato il problema dell'identità finlandese tanto dal punto di vista etnico, quanto da quello socioculturale o storico, approfondendolo con argomentazioni interessanti e spesso originali.

Il primo articolo della raccolta si occupa dell'origine etnica dei finlandesi, dei lapponi e dei finno-svedesi. Pauli Kajanoja offre un ampio quadro storico della ricerca internazionale e fornisce al lettore anche alcuni stimolanti, nuovi punti di vista. Nell'analizzare le varie teorie riguardanti la razza finnica egli si riferisce all'opera *Mongoleja vai germaaneja?* (Mongoli o germani?, a cura di A. Kemiläinen, Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1985) e tratta la questione in modo esauriente. A conclusione della sua analisi Kajanoja propone l'alternativa "Urali o germani" e propende per l'ipotesi - confermata in rivelazioni genetiche basate sullo studio del DNA - che le caratteristiche orientali (ossia mongole) dei popoli finno-ugrici derivino dagli Urali e non dalla Mongolia, la cui popolazione appartiene ad una razza mongolide del tutto diversa. Per quanto riguarda invece l'origine etnica dei lapponi, egli sostiene che, dal punto di vista razziale, questi sono più vicini al tipo uralico, in quanto le caratteristiche europidi della Scandinavia si sono fuse molto di meno nei lapponi che nei protofinni. Infine, malgrado le grosse differenze linguistiche e culturali, i finno-svedesi si possono ritenere simili ai loro vicini finlandesi per l'aspetto fisico-antropologico. La valutazione finale dell'autore si orienta verso l'idea che la Finlandia rappresenti probabilmente lo stato più omogeneo dell'Europa dal punto di vista genetico, poiché la sua popolazione, per l'isolamento

geografico e dopo i contatti preistorici con i balti e i germani, non ha subito influenze etniche straniere.

L'articolo di Martti Sarmela è dedicato all'analisi storica della cultura finlandese. Egli distingue e tratta separatamente tutte le varie fasi culturali nella società finlandese, cominciando dall'età della pietra. Descrive, poi, approfonditamente, i riti collegati alla caccia nonché le caratteristiche dell'antica cultura agraria. Il lavoro ha, quindi, il merito di allargare la sfera degli interessi alla storia della cultura.

Veikko Anttonen si occupa del concetto di sacralità in Finlandia e dei suoi rapporti con il mito. L'aspetto antropologico che permea la cultura popolare è un necessario punto di riferimento per l'autore. Nella sua trattazione va ricordata così una stimolante analisi etimologica della parola *pyhä* "sacro, santo", risalente alla parola \**wiha* del protogermanico diventata *püsa* → *pyhä* nel preprotofinnico; la sfera semantica di questo lemma si estende ai concetti di tuono, fulmine, fuoco; d'altronde il binomio sacralità-fuoco è di origine indoeuropea. Anttonen si riferisce alle etimologie indoeuropee relative a questa parola concludendo con il termine *saman* "sciamano" del tunguso, che probabilmente è di origine indoeuropea, ed è connesso al concetto di forza, di crescita e di potere. Considera, inoltre, altri termini relativi al concetto della sacralità e cioè *sydän* "cuore", nei rituali di caccia, *hiisi* e *helka* "sacro" che si riferiscono a particolari contesti topografici, offrendo al lettore un quadro completo grazie anche alla sua ricca bibliografia. Le etimologie riportate sono corredate da approfondite descrizioni di antiche usanze e riti popolari finnici relativi ai concetti di religiosità etnica precristiana in Finlandia.

Da tale concetto di religiosità etnica prende spunto Kari Mikko Vesala che procede con l'analisi storico-comparativa tra la fede precristiana e la nozione di "finlandesità" di cui parla Anttonen. Egli prende in considerazione tutte le testimonianze storiche riguardanti la questione e ricostruisce l'evoluzione che ha subito la fede precristiana. Dimostra, pertanto, i mutamenti di questa fede e i diversi significati assunti dai superstiti aspetti pagani. Si mostra un raffinato interprete delle tradizioni etniche nella società attuale e rinviene, negli usi metaforici del linguaggio, un rapporto di continuità con antichi rituali, sicché rinviene nella moderna nozione di ecologia la traccia di una più antica cultura religiosa basata sul rispetto della natura. Va da sé che per Vesala è importante la difesa delle tradizioni etno-culturali in quanto riconosce in esse i continuatori dei valori fondamentali.

Gli studi etimologici di Teppo Korhonen rivelano del resto l'evoluzione semantica che hanno subito nel corso del tempo i nomi di alcuni

oggetti considerati simboli nazionali finlandesi, come ad esempio la parola *baarikka* "tipico, antico recipiente con due manici usato per bere", il cui nome dialettale è *kannu* e/o *känni*. Il significato originario di *känni*, infatti, è stato quasi completamente dimenticato e il lemma ha finito per indicare "lo stato di ebbrezza". L'autore prosegue, poi, con una descrizione della cultura della corteccia, importante nell'economia dell'antica società finlandese e presente già nell'epoca finno-ugrica. Questa abilità nell'uso della corteccia è stata posteriormente rivalutata in particolare per la bellezza dei lavori artigianali. Termina la trattazione, infine, analizzando il ruolo che la sauna ha avuto nella società finlandese. Qui infatti tale usanza è sopravvissuta diversamente dai paesi europei dove nacque e fu soppressa nel 1700 in quanto considerata pratica pericolosa dal punto di vista morale. Rivalutata altrove solo all'inizio di questo secolo, la sauna ha invece profondamente influenzato il modo di vivere finlandese, poiché implica tanto la purificazione corporea quanto quella spirituale. È a tal proposito che l'autore fa interessanti riferimenti a prestigiosi studiosi stranieri come Giuseppe Acerbi e Leopold von Budt.

Di questo volume va ricordato ancora il saggio di Jorma Anttila, che cerca di individuare la matrice etnoculturale dei finlandesi. Egli affronta le problematiche sorte con la trasformazione dei piccoli villaggi, ad economia prevalentemente agraria, in cittadine per lo più industrializzate. Dai rilievi statistici risulta che le virtù della "finlandesità", quali l'onestà, il patriottismo, la grinta, e che costituiscono il nucleo dei valori delle collettività poiché collegati a miti e credenze popolari, ancora oggi son diffuse con notevole omogeneità tra i vari gruppi sociali, per quanto si noti una certa crisi della finlandesità in rapporto ai cambiamenti connessi alla società postindustriale. Il *Kalevala* ed i miti originari non sembrano più essere i simboli idonei agli eurofinlandesi. La consapevolezza di trovarsi nell'Europa unita genera però, e spesso in ampi settori della nazione consapevoli di aver vissuto da sempre nell'isolamento geografico dal resto dell'Europa, un malcelato timore per il futuro della propria identità nazionale.

Interessante risulta ancora l'indagine di Pirkko Sallinen-Gimpl che descrive nelle varie fasi storiche il ruolo della cultura careliana nel contesto della società finlandese. I concetti nazionalromantici e kalevaliani attribuiti nel secolo scorso al carelianesimo si sono trasformati in concetti concreti e vicini alla realtà quotidiana dopo la II guerra mondiale, quando i careliani delle provincie occupate dall'Unione Sovietica furono evacuati in Finlandia. In questi ultimi tempi l'interesse si è rivolto alle diversità culturali ed alla salvaguardia delle rispettive tradizioni trascurate nel periodo postbellico quando invece prevaleva il senso dell'unità nazionale e le diversificazioni

erano sentite come minaccia. L'autrice sottolinea come l'identità careliana abbia trovato conferma nella successiva evoluzione storico-culturale della Finlandia.

Incuriosisce infine un'analisi socio-culturale dei comportamenti dei finlandesi durante i loro viaggi turistici nell'ex Unione Sovietica. Spesso la disinibizione causata dallo stato di ebbrezza è il risultato di una liberazione momentanea che secondo l'autrice, Anna-Maria Aström, va messa in relazione con il bisogno di esaltare la propria identità in terra straniera.

Il volume, pubblicato in un momento in cui era vivo il quesito (finlandesità o europeismo), conserva una sua attualità ed invita i lettori al confronto con tradizioni e culture diverse, non per negare la propria identità nazionale, ma piuttosto per trovare nell'esperienza degli altri la strada per una vera internazionalità.

*Pirjo Nummenabo*



Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 3203 del 1/06/1983

Composizione e stampa

*C.I.S.C.S.F*

Direttore

*Umberto Cinque*

finito di stampare nel mese di luglio 1995

