

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

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

COMITATO DI REDAZIONE

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

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

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

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

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

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

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELLA SCUOLA DI STUDI SUPERIORI *DÁNIEL*
BERZSENYI DI SZOMBATHELY

FÉRENC SZÉNÁSI
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO
DI SZEGED

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

JÓZSEF PÁL
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

N.

10

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA
BUDAPEST
MAGYARORSZÁGI OLASZ KULTÚRINTÉZET



ISTITUTO
ITALIANO
DI CULTURA
OLASZ
KULTÚRINTÉZET

NUOVA CORVINA



GIORGIO PRESSBURGER Presentazione 5

Omaggio a Giuseppe Verdi

GIANCARLO COGOI Il Maestro, il cittadino 8

CSILLA GYÉMÁNT La lezione di un insuccesso teatrale, ovvero
la reincarnazione del buffone di corte gobbo
di Victor Hugo sul palcoscenico dell'opera
di Giuseppe Verdi 19

ÉVA VIGH «Cortigiani, vil razza dannata...». L'immagine
ottocentesca della corte e il *Rigoletto* 29

ÉVA KIS Verdi librettista: il retroscena epistolare della
nascita dell'*Aida* 40

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI Giuseppe Verdi, o della falsa verginità 50

ANNAMÁRIA SZILÁGYI M. Conati: *Verdi, interviste e incontri* /
M. Bruschi: *Giuseppe Verdi, note e noterelle* 61

Generazioni del Novecento

RÉKA ASZTAI I giochi linguistici di Tabucchi 96

PAOLO SESSA Carlo Emilio Gadda: l'ingegnere dell'anima 106

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI Generazione e degenerazione del Novecento:
i *guappi di cartone* di Ferrandino 116

ENDRE SZKÁROSI Verso un linguaggio di comprensione universale,
Il ritorno della voce nella poesia del primo
Novecento 123

LUIGI TASSONI Una lezione sul testo: *Arrossisco per te* di
Piero Bigongiari 126

2002

№ 10

SOMMARIO

Recensioni

DÁVID FALVAY	Ilona Fried: <i>Emlékek városa – Fiume</i>	114
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Andrea Camilleri: <i>Il re di Girgenti</i>	117
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Simona Demontis: <i>I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri</i>	120
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	I lunghi silenzi della dantistica	123
JUDIT TEKULICS	<i>Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro</i>	128
BEÁTA TOMBI	Umberto Eco: <i>La Bustina di Minerva</i>	131
ÉVA VIGH	László Szörényi: <i>Arcades Ambo. Relazioni letterarie italo-ungheresi e cultura neolatina</i>	134

Segnalazioni bibliografiche

Primo incontro italo-ungherese di bibliotecari	138
Giuseppe Verdi e l'Ungheria	139

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

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

Őszinte hálánkat fejezzük ki a Soros Alapítványnak e szám megjelentetéséhet nyújtott támogatásáért.

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

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:
Keskeny és Társai Nyomda

Budapest, aprile 2002

Presentazione

GIORGIO PRESSBURGER

L DECIMO NUMERO DI NUOVA CORVINA DOVEVA ESSERE PUBBLICATO SUL FINIRE DEL 2001, CENTENARIO DELLA MORTE DI GIUSEPPE VERDI. PER MOTIVI TECNICI NON È STATO POSSIBILE OSSERVARE QUELLA SCADENZA. IL PRESENTE NUMERO DELLA RIVISTA AVRÀ DUE SEZIONI: UNA PARTE DEDICATA AD ALCUNI STUDI SUL GRANDE MUSICISTA E AI RAPPORTI DELLA SUA OPERA CON IL PUBBLICO UNGHERESE, UN'ALTRA PARTE SARÀ COSTITUITA DA INTERVENTI SUL NOVECENTO ITALIANO. **C**ONFIDIAMO CHE QUESTA COMMISTIONE RAFFORZI ANCORA DI PIÙ L'IMMAGINE DI VERDI IN Ungheria e l'interesse per gli studi di italianistica. Il prossimo numero „uscirà” a breve distanza e verterà su un argomento cruciale: la fede e le religioni.

*Omaggio a
Giuseppe Verdi*

*Generazioni
del Novecento*

Il Maestro, il cittadino

a Francesco Maria Piave
Parigi, 22 luglio 1848

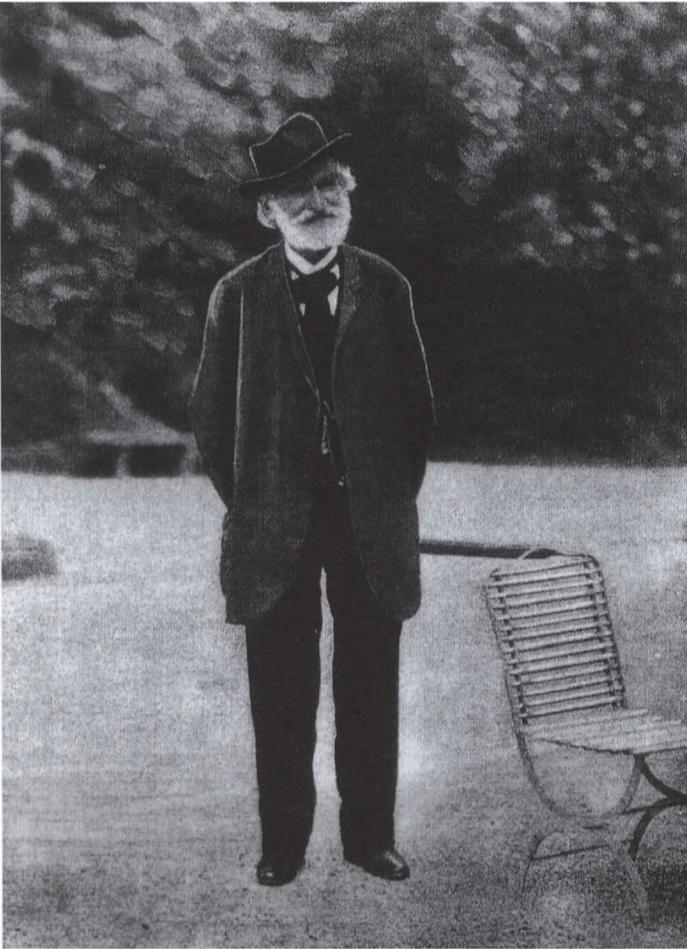
In mezzo a questi trambusti mondiali non ho testa né volontà d'occuparmi delle cose mie (mi pare fin ridicolo occuparmi ... di musica), pure sono obbligato a pensarvi e pensarvi seriamente. Dimmi, dunque: s'io ti proponessi di farmi un libretto, lo faresti tu? Il soggetto dovrebbe essere italiano e libero e se non trovi di meglio ti propongo Ferruccio, personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana L'assedio di Firenze di Guerrazzi ti potrebbe somministrare delle grandi scene, ma vorrei che stessi attaccato alla storia; potresti mettere Malatesta il traditore (anzi sarebbe necessario), Dante da Casizzi etc vorrei che fosse conciato per le feste Clemente VII senza però farlo comparire. Che ti pare? Se trovi questo buon soggetto fammene un programma e mandamelo. Ricordati che amo un programma molto diffuso perché bisogna che io faccia le mie osservazioni, non che io mi creda capace di giudicare tale lavoro, ma perché è impossibile ch'io faccia della buona musica s'io non ho capito bene il dramma, e di cui ne sia persuaso. Addio, addio! Speriamo in tempi più lieti. Ma io mi spavento quando do un'occhiata alla Francia, poi una all'Italia. In fine la Russia che fa dei passi verso Costantinopoli. Se lasciamo il Russo s'impossessi di Costantinopoli noi diventiamo di qui a pochi anni Cosacchi. Cristo!!!

GIANCARLO COGOI

ESPRIMERE LE PROPRIE CONSIDERAZIONI SU VERDI È A UN DIPRESSO UNA SORTA DI SCONTATO DOVERE PER CHI, DI MESTIERE, SI OCCUPA DELLA CULTURA ITALIANA E DELLA SUA STORIA, E QUESTO TRIBUTI DI RIFLESSIONI ED ANALISI DIVENTA ADDIRITTURA OVVIO NEL 2001, VALE A DIRE A CENTO ANNI ESATTI DALLA SCOMPARSA DEL NOTO MUSICISTA. VERDI È DA OLTRE UN SECOLO E

MEZZO UNO DEI FATTORI CULTURALI PIÙ EFFICACI NEL PROCESSO DI maturazione ed educazione del popolo italiano a un sensibilità nazionale e alla condivisione di valori collettivi, il che è accaduto, ed accade, anche in compresenza di forze e movimenti d'opinione dichiaratamente schierati a osteggiare persino l'ipotesi di un'identità nazionale. Questa vocazione di Verdi a assurgere a simbolo dell'italianità si giovò certo delle contingenze storiche che accompagnarono lo sviluppo della sua arte, così che a lui stesso, magari a sua insaputa, e alla sua musica capitò di fornire utili pretesti a certo slancio liberale e risorgimentale, per quanto esso fosse, non di rado, tanto velleitario quanto chiassoso.² Mentre vedremo più avanti, sia pure per brevi scorci, alcuni episodi eloquenti sull'adesione di Verdi alla causa unitaria italiana, ci interessa intanto porre l'accento sull'incidenza culturale, sull'opera, diremo, didattica, che egli ebbe a svolgere a vantaggio del popolo italiano mediante una musica che insieme commuove, ammaestra, avvince e educa. Se ne accorse Proust, quando, esprimendo il suo apprezzamento per la Traviata, osservò che

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



Giuseppe Verdi nel 1900

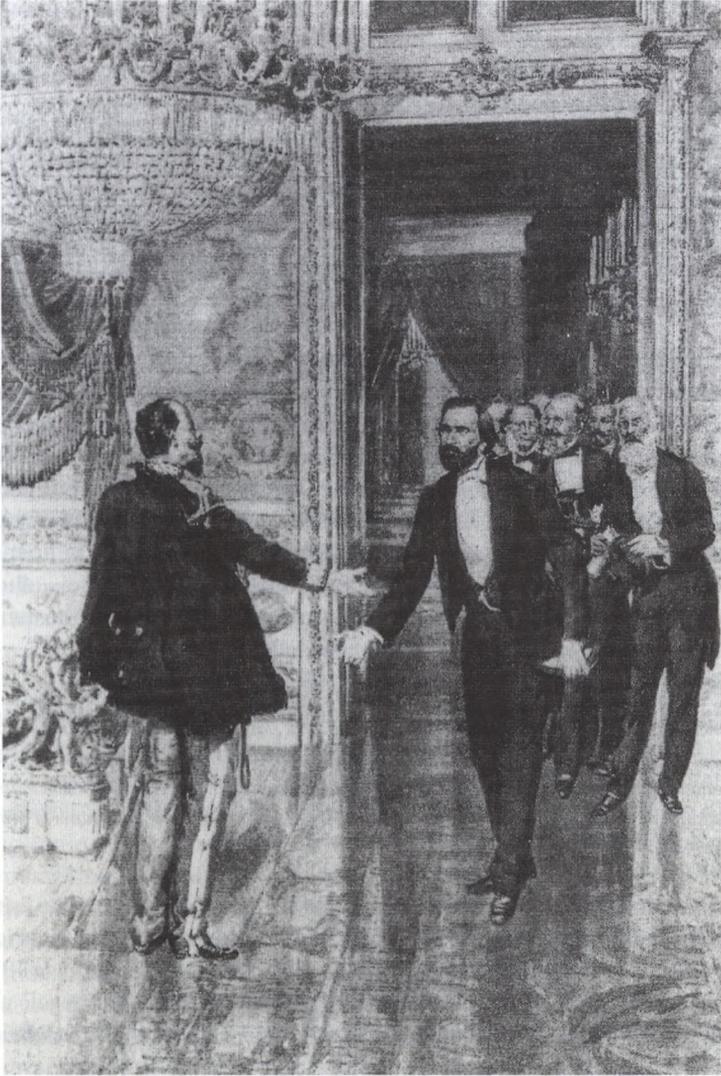
«È un'opera che va all'anima... Verdi ha dato alla Dame aux camélias lo stile che le mancava. Dico questo non perché mi sembra cosa trascurabile il dramma di Alexandre Dumas figlio, ma perché quando un'opera drammatica tocca i sentimenti popolari, ha bisogno di musica.»³

Sulle cadenze suasive di un segno musicale a un tempo fruibile e denso, le opere verdiane aprirono al pubblico la visione di una vita misurata in termini di responsabilità non solo individuale ma anche sociale. Una delle sue preoccupazioni costanti ebbe di mira la creazione di personaggi dominati bensì dalle passioni più violente, ma non per questo dimentichi dei legami e dei doveri che li vincolano alla famiglia, alla società, alla nazione. Si è detto, perciò, e probabilmente a ragione, che Verdi dell'Italia non fu tanto un grande figlio, quanto piuttosto un padre, e padre

sommo, alla stregua dei Cavour e dei Mazzini. Ne fa riprova la sua costante dedizione a una tematica strettamente connessa all'impegno civile, mentre contemporaneamente, altrove, il melodramma cercava facili garanzie nei temi mitologici e nelle trame amorose. Furono queste le convinzioni che lo spinsero, tra l'altro, a musicare i libretti in cui si dà vigore alla lotta, a quel tempo già descritta da Manzoni, tra umili e potenti, tra vittime e usurpatori della giustizia. In altre sue produzioni musicali, invece, indotto in questo anche dai casi della sua vita privata, mostrò particolare predilezione per i temi che rivelano il contrasto tra diverse generazioni, in special modo quello che oppone spesso, in un alternarsi di amore ed incomprensioni, il padre ai propri figli. Basti pensare a *Simon Boccanegra*, il doge genovese dibattuto tra l'amore per la sua città e quello per la figlia, pronto a sacrificare la sua vita e le sue prerogative pur di restituire la pace a Genova e la serenità al suo animo. Significativi esempi a questo riguardo si trovano anche, ma non solo, nell'*Oberto conte di San Bonifacio*, in *Luisa Miller*, in *Rigoletto*, nella *Traviata*, in *Don Carlos*, in *Aida*, ed essi valsero, oltre gli struggimenti romantici, come quadri esemplari di una vita intessuta di affetti e relazioni sentiti con partecipe trasporto: gli ammaestramenti dell'artista giungevano così per la via diretta della musica a un pubblico notoriamente bisognoso di opportunità educative. Secondo lui, diversamente, per esempio, dai Tedeschi, avvezzi a una cultura musicale impartita con le Sinfonie eseguite nelle sale e con i Quartetti ospitati nelle stanze private, gli Italiani maturavano la loro formazione musicale frequentando quasi esclusivamente il teatro. Ecco, allora, che l'opera lirica perdeva certi suoi connotati privilegianti lo spettacolo e il divertimento, per recuperare una più alta funzione di insegnamento e formazione della persona e del cittadino.

In molti frangenti della sua vita egli apparve effettivamente angustiato per le ripercussioni che le scelte degli adulti potevano avere sull'educazione e la maturazione dei giovani. In primo luogo, ovviamente, ciò si manifestò riguardo all'istruzione musicale, che negli ultimi decenni del XIX secolo dovette patire la faciloneria e il pressapochismo di interventi ministeriali rivelatisi poco indovinati. In verità, invitato, sia nel 1872 che nel 1883, dai competenti ministri a partecipare ai lavori di commissioni incaricate di stendere i disegni di riforma dell'arte musicale e drammatica, Verdi rifiutò, non senza però indicare quali erano i suoi convincimenti sui contenuti da inserire nei piani didattici. Pur palesando le sue critiche sulle condizioni in cui versava la musica italiana, vieppiù contaminata dalle mode straniere, scrisse che una risorsa efficace

«... forse sarebbe di istituire i Conservatori musicali come erano anticamente in Napoli, fino al principio di questo secolo. Non a Liceo: ma a Convitto. Profondi erano gli studi della grammatica e della lingua musicale; poca l'erudizione di musica nostrana; nessuna di musica forestiera. Coltura letteraria, soprattutto d'istoria, imparando così a conoscere l'uomo e le sue passioni. Infine, in tutto un'istruzione pratica, soda, seria, senza esagerazioni, senza permettere all'immaginazione dei giovani di creare degli idoli da imitare più tardi.»⁴



1859: Giuseppe Verdi presenta a Vittorio Emanuele II i risultati del plebiscito sull'annessione al Piemonte

Colta sotto quest'angolo visuale, risulta infine pienamente motivata la sua ricerca di un'espressione artistica aderente alle problematiche della collettività, sdegnosa dei tecnicismi e delle astruserie per soli iniziati, efficace intermediario tra le intuizioni del suo genio e la sensibilità popolare. Ed in seguito, a Regno d'Italia ormai felicemente instaurato, si mantenne resistente questa fama di Verdi interprete di quell'efflato popolare che, in forme inconsapevoli e per approssimazioni non sempre lineari, avrebbe fatto della patria il valore complementare di quelli ormai millenari

di Dio e della famiglia. Resta per esempio in questo ambito di valutazioni quanto scrisse Antonio Fogazzaro nel novembre del 1889, in occasione di quello che si volle chiamare Giubileo, una serie di festeggiamenti come tributo di stima e ammirazione a Verdi cinquant'anni dopo il suo primo debutto alla Scala.

«L'anima stessa dell'Italia, che splende nella bellezza delle cose come nell'opera dei grandi poeti e dei grandi artisti, che vive oscura in ogni colore, in ogni forma del nostro paese come in ogni petto del nostro popolo, ha oggi la sua voce nel nome di Verdi. Quando questa voce ne sgorga e suona, ciascuno di noi si sente a muovere dentro la potente anima misteriosa della patria e sente che il canto esce in qualche modo da lui stesso, da infiniti altri a lui congiunti, dalla casa terra che a tutti è madre.»⁵

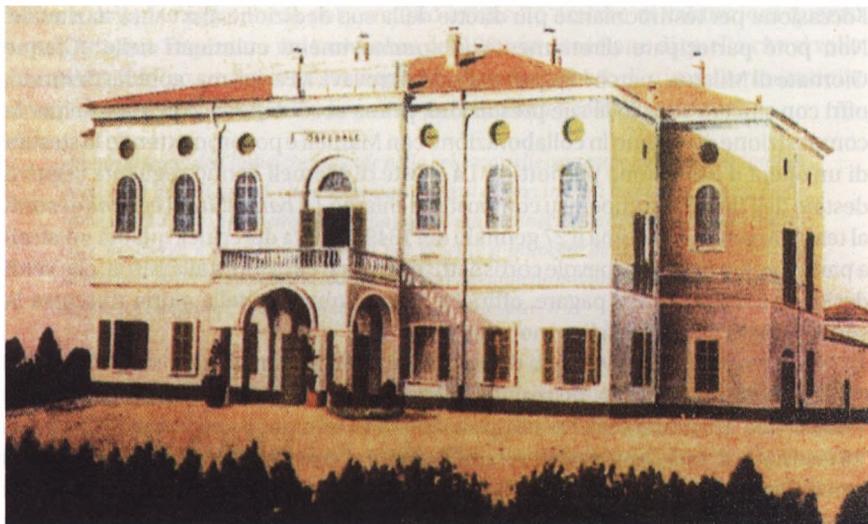
In effetti, anche ignorando la paludata retorica di chi vede a tutti i costi Verdi comunque bardato del tricolore e gli Italiani sempre ansiosi di una *prima Crociata* al ritmo di *Va' pensiero*, la sua vita appare punteggiata di atteggiamenti, scelte, gesti, che dimostrano gli assilli e i tormenti di chi ha fatto propri gli ideali della libertà e della patria e mostra di dolersi nel non potere offrire alla causa dell'indipendenza e dell'unità che il servizio della sua arte musicale. Nel giugno del 1859, mentre i Franco-piemontesi arretravano nei primi scontri della II guerra d'indipendenza, inviò le righe seguenti alla fidatissima confidente Clara Maffei, alludendo all'anziano scrittore Carlo Montanelli accorso a impugnare le armi nonostante l'età avanzata:

... Posso solo ammirarlo e invidiarlo! Se solo la mia salute fosse buona e potessi essere anch'io con lui! Glielo dico solo a Lei, non ad altri, non voglio che sembri una vuota vanteria. Ma cosa potrei fare io, incapace persino di percorrere a piedi tre miglia, con la testa che non sopporta il sole per cinque minuti, costretto talvolta a letto per settimane dai mal di gola occasionali da un po' di vento o di umidità. Natura miserabile la mia! Buona a nulla!⁶

Impossibilitato a militare sul campo di battaglia, Verdi non aveva mostrato esitazioni nel piegare la sua arte a farsi mezzo di propaganda del Risorgimento e delle sue idealità. Dopo gli entusiasmi suscitati con il *Nabucodonosor*, rappresentato alla *Scala* il 9 marzo 1842, e i *Lombardi*, prima sempre alla *Scala* l'11 febbraio 1843, Verdi regalò al moto risorgimentale un terzo inno, mandando in scena alla *Fenice veneziana* l'*Ernani* il 9 marzo 1844. Librettista dell'opera, oltretutto, era quel Francesco Maria Piave, autore in seguito di altri nove rimaneggiamenti in versi per Verdi, che nel '48 vestirà i panni dell'irredentista nella Repubblica di S. Marco guidata da Manin. Da qui in avanti, quali che fossero le reali intenzioni dell'artista, i circoli culturali italianeggianti con ostentata intenzionalità e il pubblico con spontaneo trasporto si giovarono delle opere di Verdi per le loro manifestazioni antiaustriache. Rientrò, per esempio, in questo tipo di comportamenti la moda di indossare un copricapo simile a quello adoperato dal bandito Ernani impegnato a contrastare re Carlo d'Asburgo. Esibire quel berretto diventò sinonimo di sfida all'Austria, tanto che una disposizione poliziesca del 15 febbraio 1848 ne proibì a Milano l'uso, minacciando l'immediato arresto per gli eventuali contravventori. Gli avvenimenti del '48 offrirono del resto allo stesso Verdi

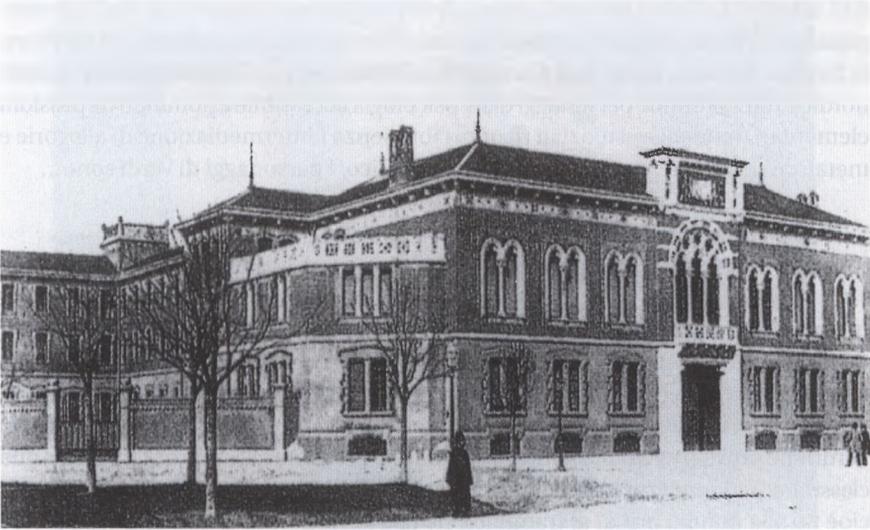
l'occasione per testimonianze più dirette della sua dedizione alla causa nazionale. Non poté partecipare direttamente ai sommovimenti culminati nelle «Cinque Giornate di Milano», perché in quel periodo si trovava a Parigi, ma, appena rientrato, offrì con sincero slancio le sue prestazioni, prima accordandosi con Mazzini per la composizione di un inno in collaborazione con Mameli e poi promettendo la stesura di un'opera d'ispirazione patriottica. La morte di Mameli l'anno seguente segnò il destino dell'inno⁷, ma l'opera fu composta, si chiamò *La battaglia di Legnano* e esordì al teatro Argentina di Roma il 27 gennaio del 1849. A detta dei critici, qualità musicali a parte, l'opera fu il consapevole corrispettivo artistico del tributo alla patria, che Verdi desiderava a tutti i costi pagare, affinché le rimembranze della gloria trascorsa la sorreggessero in quell'infelice momento.

Nel corso della sua vita, pur dichiarandosi sempre estraneo all'attività politica e quasi protestando la sua incapacità nelle questioni di governo locale e nazionale, Verdi si vide attribuire cariche e responsabilità di non poco conto. Fu così che nel '48 fece parte di una deputazione recatasi a Parigi allo scopo di presentare al Governo repubblicano francese una formale richiesta di aiuto contro la tirannide straniera imperante nel Lombardo-Veneto. Nello stesso anno, poi, si fece promotore di una sottoscrizione per la raccolta di fondi con cui soccorrere le famiglie dei rivoltosi lombardi, pur sapendo che in caso di restaurazione dei sovrani legittimi avrebbero potuto incolparlo di alto tradimento. Nel settembre del 1859, in qualità di legato di Busseto e di rappresentante delle province parmensi, spettò a lui il compito di richiedere a Vittorio Emanuele II, al tempo solo re di Sardegna, l'annessione di Parma al Piemonte. Nell'ottobre dello stesso anno si accollò invece le spese per l'armamento della guardia civica di Busseto, dato che le scarse finanze della città non permettevano l'acquisto delle dotazioni per gli agenti dell'ordine pubblico. Ignorando qui innumerevoli altre vicende parimenti indicative del suo attaccamento all'Italia, aggiungeremo che mostrò verso Cavour, Garibaldi e i re Savoia un deferenza e un'ammirazione rasantanti talvolta la venerazione e che gli uomini politici non tralasciarono di riconoscergli il rango e le prerogative da lui meritate in tanti anni di appassionata milizia artistica. Nel 1859 accettò, sia pure con malcelato dispetto e solo in seguito a un abboccamento con Cavour, di partecipare alle elezioni per la formazione del primo Parlamento italiano, così che, eletto, prese parte alle prime memorabili sedute di quel consesso. Nel 1874, sia pure con un impertinente riferimento anche ai meriti censitari⁸, gli venne conferito il laticlavio senatoriale. Nell'aprile del 1880 re Umberto I gli conferì il titolo di Cavaliere di Gran Croce dell'Ordine della Corona d'Italia e nel gennaio del 1887 le insegne di Gran Croce dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Verdi, ad ogni buon conto, non si accontentò di meritarsi la stima e la gratitudine dei concittadini e delle autorità solo grazie al fascino della sua musica. Dimostratosi lungo tutta la carriera abile amministratore della sua fortuna, volle essere concretamente solidale con quel popolo da cui proveniva e di cui certo ben conosceva le vicissitudini e i patimenti. Sacrificò perciò una parte non trascurabile del suo patrimonio e dell'ultimo periodo della sua vita alla costruzione di un ospedale a Villanova sull'Arda, inaugurato nel 1888, e di una Casa di riposo per musicisti, che accolse i primi ospiti nel 1902.



1888 – Villanova sull'Arda: ospedale

Tributato dunque a Verdi l'omaggio che pertiene a chi si è industriato di mostrarsi cittadino anche tra gli osanna di coloro che lo volevano soprattutto Maestro, ci è parso utile soffermarci ancora su alcuni lineamenti della sua opera, al fine di evidenziare come la popolarità, anzi, la volgarità talvolta imputata alla produzione verdiana sia da considerarsi una parte costitutiva della sua arte, che è tale perché è popolare, ed è popolare non solo perché Verdi proveniva dal popolo, ma perché credeva in un'arte basata sulla spontaneità, sulla naturalezza, sulla semplicità. Difese sempre con il massimo ardore la sua convinzione che la riuscita dell'espressione artistica coincideva con il rispetto accordato alla verità e all'integrità della vita. Erano queste le qualità che secondo lui facevano di Manzoni autore dei *Promessi Sposi* non solo un eccelso romanziere ma un consolatore dell'umanità. Anche le note presenti sono in sintonia con quella parte della letteratura su Verdi, la quale sottolinea il carattere immediato e spontaneo dell'arte verdiana, così adatta non solo a essere compresa e apprezzata da parte di un largo pubblico, ma anche a divenire mezzo espressivo di urgenze e di sentimentalità avvertite in tutti i popoli, e segnatamente in quello italiano. Non pare dunque azzardato che in rimandi e paragoni, oltre che Hugo, Sue, Stecchetti e il romanzo popolare, si siano scomodati i tragici greci e Shakespeare, pur di illustrare convenientemente non pochi protagonisti delle opere di Verdi e l'umano patire che, fatte salve una o due eccezioni, sta al centro delle sue elaborazioni musicali⁹. Va inoltre aggiunto che il dispiegarsi della sua attività artistica coincise con un periodo non troppo rigoglioso del teatro italiano, che nel recitativo si reggeva allora sulla produzione abbastanza modesta dei Pellico e dei Niccolini, di modo che l'opera lirica divenne l'intermediario privilegiato nella proposizione di modelli esistenziali e comportamentali derivati da autori altrimenti inavvicinabili. Il pubblico veniva in tal modo educato attraverso l'arte a una condivisione passionale



1900 – Milano: casa di riposo per musicisti

e drammatica di amore, odio, lutti, gelosia e violenze senza gli infingimenti dell'enfasi, del manierismo, della meraviglia provocata ad arte. Come ebbe a scrivere a un giovane poeta nel 1867, per Verdi

«L'artista deve scrutar nel futuro, vedere nel caos nuovi mondi; e se nella nuova strada vede in fondo il lumicino, non lo spaventi il buio che l'attornia: cammini, e se qualche volta inciampa e cade, s'alzi e tiri dritto sempre. È bella qualche volta anche una caduta in un capo scuola.»¹⁰

Premesso che non si vuol far passare Verdi per un modello di perfezione e che neppure in lui mancarono gli scadimenti nella prolissità o nella magniloquenza, restano secondo noi incontrovertibili le sue capacità di scandagliare l'animo umano per trarvi accenti di risonanza universale, che nell'opera lirica egli riuscì a trasfigurare con *il fuoco, l'anima, il nerbo e l'entusiasmo*.¹¹ Del resto, è a questo proposito che si manifesta l'aderenza dell'ispirazione verdiana ai canoni estetici allora imperanti del Romanticismo. Mentre, infatti, gli schemi dell'arte neoclassica suggerivano all'artista di creare l'opera sublimando le sue intuizioni attraverso i parametri della compostezza razionale e della raffinatezza formale, la poetica romantica lascia eromper l'immediatezza e la spontaneità sottratte a ogni preventiva sistemazione intellettuale.¹² Questo predominio della sensibilità sulla razionalità si rivela in forme particolarmente accentuate nelle produzioni artistiche musicali¹³, probabilmente perché nella musica il segno espressivo è meno codificato, perché il messaggio musicale conserva comunque una sua ineffabilità, perché le note riecheggiano nella coscienza dell'ascoltatore traendone forma e significati refrattari a ingiunzioni

dall'esterno. Le opere di Verdi, viste in quest'ottica, appaiono vitali, reali, umane, capaci di colmare persino il distacco e la lontananza in cui le confinava, di mestiere, la finzione teatrale. Tenendosi discosto dal simbolismo e dalla mitologia dei modelli nordici, Verdi propone personaggi dalla psicologia accessibile e dominati da passioni elementari, modelli esistenziali riconoscibili senza l'intermediazione di allegorie e metafore sofisticate. Secondo le parole del critico, i personaggi di Verdi sono...

*personaggi ideali ma anche vicini e ravvisabili, densi di passioni ma in fondo trasparenti, illimpiditi dalla lucidità del disegno drammatico e del colore musicale.*¹⁴

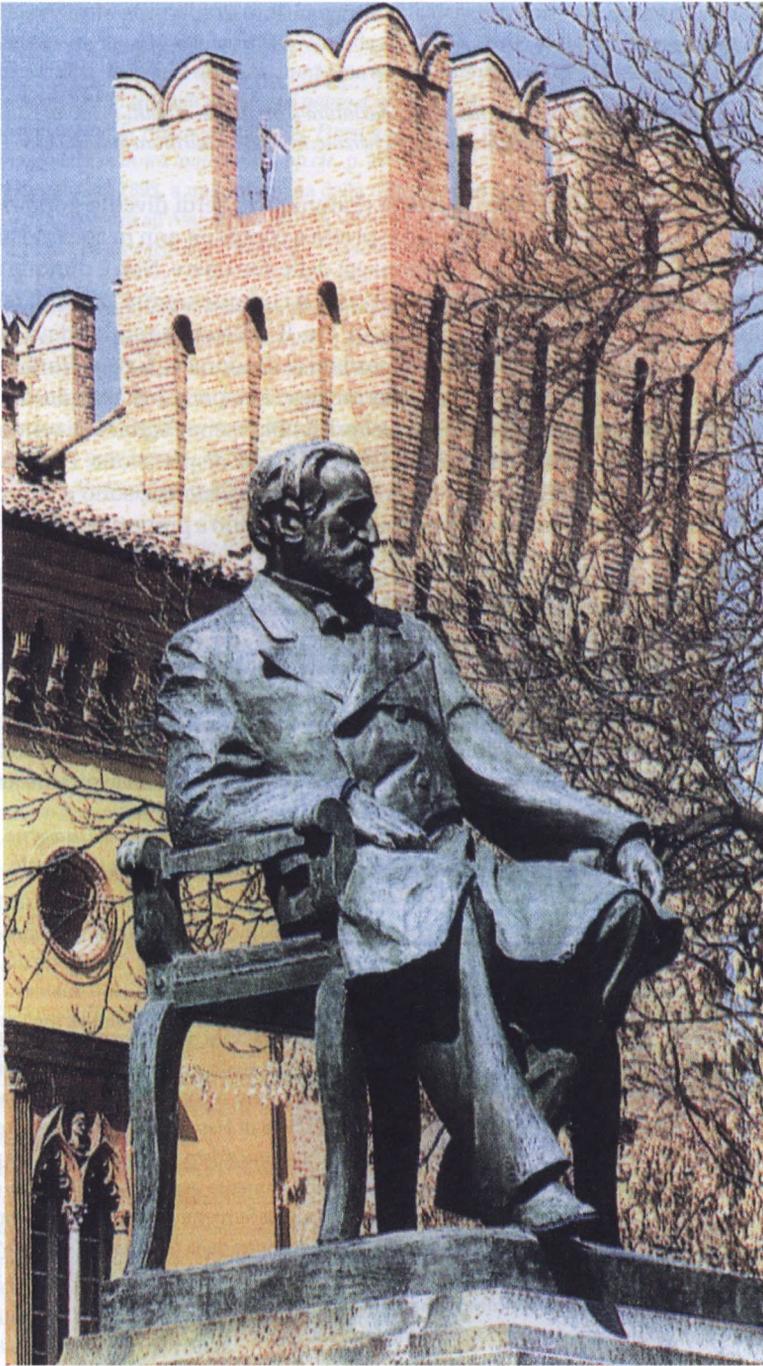
In un articolo redatto nel 1963, Alberto Moravia si sforzò di denunciare due aspetti determinanti, secondo lui, dell'arte verdiana, che egli ritenne di dover definire anacronistica e volgare. Entrambe queste caratteristiche, a detta dello scrittore romano, trovano giustificazione nell'estrazione sociale dell'artista. In altre parole, Verdi, che proveniva da una famiglia contadina, non poteva essere organico alle due classi che, perlomeno in Italia, si contendevano a quel tempo l'egemonia sulla società, cioè né alla nobiltà ormai al tramonto, né alla borghesia in procinto di celebrare i suoi trionfi. Più precisamente, a Moravia parve di scorgere nei personaggi verdiani l'eredità diretta dell'umanesimo rinascimentale, proteso sempre a rispettare l'intera personalità umana, sia pure viziosa, e mai disposto a immeschinirsi nell'enfasi romantico-decadente, a cui la borghesia italiana avrebbe invece affidato la difesa della propria pavidità e della propria inadeguatezza.

*«Uomo del Rinascimento, Verdi viene rappresentato e verrà sempre rappresentato perché la sua conoscenza dell'uomo risale all'epoca in cui per l'ultima volta l'uomo ebbe come fine se stesso e niente meno di se stesso. Folklore e volgarità non intaccano questa concezione esaltante anche se del tutto inattuale.»*¹⁵

Orbene, trascurando qui di prendere in considerazione l'attualità o meno di Verdi, che peraltro continua ad essere uno degli autori fissi sui cartelloni dei teatri di tutta la penisola¹⁶, e di stigmatizzare le superate (ma son passati quarant'anni!) categorie di giudizio con cui Moravia affronta la sua analisi, pensiamo che quanto esposto poco sopra possa integrare le indicazioni offerte dallo scrittore romano. E poco male, speriamo, se non si son sentiti necessari né il riferimento al Rinascimento né quello alle plebi della valle del Po, che, sempre a detta di Moravia,

*... conservano ancor oggi nella loro vitalità sanguigna ed esuberante un riflesso dell'antica Italia di prima della Controriforma...*¹⁷

Il fatto è che bisognerebbe forse sostituire popolare con umano, intendendo quest'ultimo nel senso di passionale, istintivo, schietto, naturale. L'arte di Verdi, in questo veramente simile a quella di Shakespeare¹⁸, rispecchia una visione integrale dell'esistenza umana, riflette la tragedia come la burla, il ridicolo e la ferocia. La sua musica non narrò sempre le azioni grandiose frutto di grandiose passioni, ma intese obbedire ai dettami dell'ispirazione, al fine di creare un melodramma di profonda



Busseto: monumento a Giuseppe Verdi

espressione tragica, poetica e musicale, alternando e graduando ritmi, recitativi, cantati, concertati,

«conferendo al suo teatro una maggiore spaziatura d'orizzonte, ai soliti modi tagliati con l'accetta affiancando venature leggere, scherzose, ironiche, addirittura fantastiche.»¹⁹

Ossequiente alla sua vocazione di artista drammatico, Verdi diventa popolo nella sua musica nella stessa misura in cui si esprime e compone non in accordo ai suoi sentimenti ma a ciò che sentono i personaggi delle sue opere. Non è dunque tanto sul piano sociale e culturale che va rintracciato il comune sentire tra Verdi e il suo pubblico, quanto nella peculiare forma in cui il musicista racchiudeva le sue composizioni. L'assoluta preminenza accordata al dramma, alla resa drammatica, consentì infatti a Verdi di avvicinare alla musica, all'opera e al mondo dei suoi protagonisti folle popolari trascinate a riscoprire sulla scena l'agitarsi di sentimenti eterni quali l'amore, la paura, la gelosia, la vergogna, la disperazione. I personaggi di Verdi, come quelli di Shakespeare, e ci si perdoni l'insistenza, sono gli uomini, i contemporanei come gli antichi, qualsiasi uomo. Si è scritto a proposito del Trovatore:

(Verdi) ... operò questa trasformazione in termini e nel linguaggio della sua musica: il respiro di ballata popolare dei racconti che i protagonisti inseriscono nel dramma, ... , la marzialità e il vigore di cui sono improntati gli interventi di folla, l'icasticità dei motivi musicali, e persino i malfamati accompagnamenti a chitarra, sono i mezzi attraverso i quali l'opera è assunta in un'area teatrale nuova e antica.»²⁰

Verdi, insomma, toccava la sensibilità popolare, e il popolo lo sentiva e lo sente affine, perché, come ebbe a dire egli stesso dispensando i suoi consigli a un aspirante artista:

«... non imitare nessuno, soprattutto i grandi; quando si sappia tanto di tecnica di averne dato prove sicure, dispensarsi dallo studiarli, mettersi una mano sul cuore, studiare quello, e, se vi è vera tempra d'artista, quello dirà tutto.»²¹

1 AA.VV: *Italia moderna*, Milano 1982, vol. I, p. 426.

2 Senza voler qui menomare la meritata fama di Verdi patriota, vale però la pena di rammentare che il Maestro dedicò, nel 1842, il *Nabucco* all'arciduchessa austriaca Maria Adelaide, la futura consorte di re Vittorio Emanuele II, mentre i *Lombardi*, l'anno seguente, vennero riservati alla duchessa di Parma, Maria Luigia d'Asburgo-Lorena, vedova di Napoleone. Nello stesso tempo, non si trascurerà di ricordare che, basti l'esempio della *Giovanna d'Arco*, rappresentata per la prima volta il 15 febbraio 1845, alcune opere si imposero precipuamente per l'enfasi patriottica che le pervadeva. Quest'apertura del linguaggio musicale a divulgare fermenti politici allargò a dismisura la platea verdiana. Proprio successivamente alla prima edizione della *Giovanna d'Arco*, a Milano venne allestito un capacissimo organo ambulante, il più grande fabbricato fino allora, in grado di ripetere l'opera pressoché per intero, dalla sinfonia, ai concertati e ai finali.

3 Qui da G. Barigazzi, *Verdi. La vita. Le opere*, Milano 1996, p. 64.

4 In C. Gatti, *Verdi*, Milano 1931, vol. II, p. 360.

5 *Ivi*, p. 5.

6 Da E.László, *Giuseppe Verdi életének krónikája*, Budapest 1966, pp. 84–5, tr. d. A.

7 In una lettera data 18 ottobre 1848, Verdi descrive così l'invio della composizione al patriota genovese: *Ecco, lo mando un po' in ritardo, ma con la speranza che arrivi in tempo. Mi sono sforzato di comporlo nello stile più popolare e paino a me possibile. Lo usi come meglio crede: lo può pure bruciare, se non lo ritiene all'altezza... Possa questo inno risuonare quanto prima al rombo dei cannoni nella pianura lombarda...* *op.cit.*, p. 49, tr. d. A.

8 Nel febbraio del 1893, a una settimana dalla trionfale prima milanese del *Falstaff*, il presidente del Senato, davanti all'Assemblea riunita, dichiarò che nella nomina di Verdi a senatore il merito artistico aveva prevalso sul criterio del censo e che egli era stato proclamato illustrazione della patria.

9 A sostegno di quanto affermato giovino anche queste succinte osservazioni. Già Federico Nietzsche, analizzando la tragedia greca dei classici, aveva affermato che la tragedia era nata dallo spirito della musica, quello spirito che rimanda all'estasi dionisiaca e accende gli animi nell'esaltazione e nell'entusiasmo. Ancora ai tempi di Eschilo il poeta tragico era insieme autore, maestro dei cori e regista, non di rado attore: Verdi, non dissimilmente, sovrintendeva alla composizione dei libretti, suggeriva la scenografia, interloquiva sui costumi, si sceglieva gli esecutori, dirigeva i cori e l'orchestra. Shakespeare fu la fonte letteraria di certe opere realizzate e di molte altre non portate a termine.

10 In E.Carnovich, *Laboratorio musicale*, Novara 1981, p. 307.

11 Vedi C.Gatti, *op. cit.*, p. 248.

12 Crediamo di dover qui chiarire che, accordata l'incondizionata preminenza all'ispirazione nella fase della creazione, Verdi mostrava poi uno zelo da perfezionista in sede di preparazione ed esecuzione. Il soprano M.Barbieri-Nini, ad esempio, non si stancava di raccontare che per un duetto del *Macbeth* il Maestro pretese 151 prove.

13 A questo riguardo, il musicologo tedesco Alfred Einstein, cugino del celebre fisico Albert, ebbe modo di notare che lo spirito dell'età romantica... è uno spirito che pervade tutti i campi della vita: arte, filosofia, politica. È uno spirito all'azione del quale nessuna nazione in Europa poté sfuggire... *Fra le arti si manifest prima nella poesia, poi nella pittura, infine nella musica. Nella musica però questo spirito romantico trovò non soltanto la sua espressione estrema in ordine di tempo, ma anche la sua più potente manifestazione.* A.Einstein, *La musica nel periodo romantico*, Firenze 1952, p. 73.

14 P.Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Roma 1994, p. 51.

15 A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, qui da Marchese-Grillini, *Scrittori e opere*, Firenze 1987, vol.III, pp. 421–22.

16 Un probante dato in proposito viene dalle statistiche riguardanti le opere scelte per inaugurare le stagioni teatrali della Scala. Dal 1844, anno in cui per la prima volta la Sovrintendenza milanese scelse uno spettacolo di Verdi, *I Lombardi alla prima Crociata*, per l'apertura della propria stagione, al 1996, è toccato in ben 58 occasioni al Maestro di Busseto l'onore della prima, il che accadde, per esempio, solo 16 volte per le opere di Wagner e 8 per quelle di Rossini.

17 A.Moravia, *op. cit.*, p. 422.

18 Non che valga come prova, ma in una lettera all'editore parigino Leone Escudier, data 1864, quando Verdi ha superato la cinquantina, il musicista afferma: «Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shaspeare (sic) no, per Dio, no. È un poeta di mia predilizione, che ho avuto fra le mani fin dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente.» C.Gatti, *op.cit.*, p. 115.

19 P.Mioli, *op. cit.*, p. 54.

20 G.Barigazzi, *op. cit.*, p. 116–19

21 C.Gatti, *op. cit.*, p. 143.

La lezione di un insuccesso teatrale, ovvero la reincarnazione del buffone di corte gobbo di Victor Hugo sul palcoscenico dell'opera di Giuseppe Verdi

«Ciò che distingue il genio dal talento è la concisione, che è parente della brevità, ma non è uguale ad essa»
(Alfred Einstein: *La grandezza musicale*)

CSILLA GYÉMÁNT

L ROMANTICISMO MUSICALE SI SVILUPPÒ QUASI QUINDICI-VENT'ANNI DOPO QUELLO LETTERARIO, E TRA LA LETTERATURA E LA LETTERATURA MUSICALE DEL ROMANTICISMO È RILEVABILE UN SISTEMA DI RAPPORTI STRAORDINARIAMENTE STRETTI E INTERESSANTI. IL DRAMMA MUSICALE ROMANTICO È INDIVISIBILE DALLA LETTERATURA DRAMMATICA COEVA, MA, A QUANTO PARE, LO SUPERA IN PORTATA E NELLA DURATA DELLA SOPRAVVIVENZA. RICERCANDO LE CAUSE ED UNA SPIEGAZIONE DI QUESTO FENOMENO RESTRINGIAMO IL NOSTRO ESAME RIGUARDO AI RAPPORTI TRA IL DRAMMA ROMANTICO ed il dramma musicale all'opera di Victor Hugo e Giuseppe Verdi, concentrandoci sui punti di contatto tra le opere drammatiche dei due autori da noi ritenuti più caratteristici, in primo luogo con un confronto tra il dramma di Hugo intitolato *Il Re si diverte* (*Le roi s'amuse*) e il *Rigoletto* di Verdi.

Parigi, 22 novembre 1832: la prima del dramma in cinque atti di Victor Hugo intitolato *Il Re si diverte* alla *Comédie Française*. La rappresentazione del dramma in versi sfocia in scandalo, la scena più tragica in risate. La censura, adducendo motivi morali, già il giorno seguente proibì il dramma e lo fece togliere dalla scena.

L'11 marzo 1851 Giuseppe Verdi presentò al teatro La Fenice di Venezia un'opera composta in base al dramma di Victor Hugo *Il Re si diverte*. Il *Rigoletto* ebbe un enorme successo, fu rappresentato senza sosta per 22 serate e l'entusiasmo del pubblico aumentò di giorno in giorno.

Per Hugo furono un gran colpo l'insuccesso della prima de *Il Re si diverte* e il lungo processo e gli attacchi a stampa che la seguirono. Era convinto del valore del proprio dramma, che, appena poté, pubblicò in forma di libro, nella cui estesa prefazione descrisse l'ideologia e gli scopi dell'attacco di cui era stato vittima e difese e analizzò la propria opera¹.

Il giovane Hugo sognava successi teatrali, e con la prefazione di uno dei suoi primi drammi, il *Cromwell*, aveva creato una *ars poetica*, una delle teorie più significative sull'arte drammatica e teatrale romantica, di cui cercò di dimostrare la vitalità con una serie di opere teatrali.

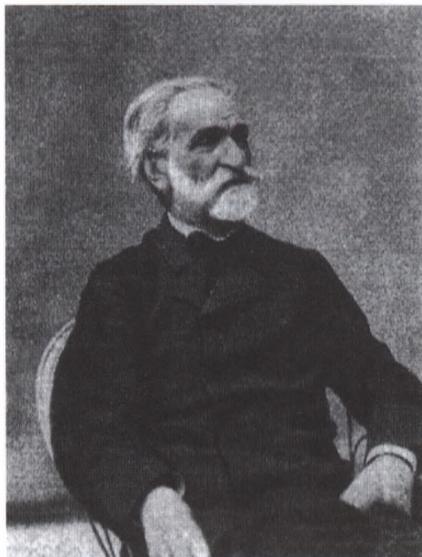
Verdi non scrisse mai saggi di estetica, non formulò le proprie idee sulla musica in estesi saggi sulla filosofia dell'arte (come fecero in molti, tra cui il suo famoso contemporaneo Wagner), ma al massimo espose le proprie vedute nelle lettere, riguardo a fatti concreti collegati alla composizione di opere. Il suo genio, la sua forza creativa, non creò mai teorie, ma opere teatrali musicali, che sono ancora oggi le più rappresentate nei teatri dell'opera di tutto il mondo.

Il successo di pubblico del *Rigoletto* nel 1851 era già stato preceduto da numerosi festeggiamenti teatrali altrettanto rumorosi nel corso della carriera di compositore del maestro trentottenne. Dopo il suo primo grande successo (*Nabucco*, Milano, Scala, 1842) compose più di una dozzina di opere e le presentò, oltre che in Italia, a Parigi e Londra. La strada del giovane compositore incrociò la direttrice principale del romanticismo letterario: per la maggior parte dei suoi libretti attinse ad opere dei più grandi scrittori e poeti.

Per i libretti de *Idue Foscari* (1844, Roma) e de *Il corsaro* (Trieste, 1848) servirono da fonte dei poemi di Byron (*The two Foscari*, 1821 e *The Corsair*, 1814). Per musicare la *Giovanna d'Arco* (Milano, Scala, 1845), *I masnadieri* (Londra, 1847) e la *Luisa Miller* (Napoli, 1849) attinse ai drammi di Schiller *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1781) e *Kabale und Liebe* (1784). L'ispiratore principale del dramma romantico, Shakespeare, accompagnò tutta la vita di Verdi (*Macbeth*, Firenze 1847; abbozzi per un *Lear*, *Otello*, Milano, 1887; *Falstaff*, Milano, 1893). Tra i drammi di Hugo aveva già musicato l'*Ernani* (1830) nel 1844 (libretto: Piave)².

Il *Rigoletto* di Verdi, composto in base a *Il Re si diverte* di Hugo, viene considerato dalla storia della musica l'opera di apertura del periodo intermedio di Verdi, la cosiddetta «seconda maniera». Le ricerche degli ultimi decenni hanno dimostrato indiscutibilmente che il complesso delle opere verdiane è uno e indivisibile, perché tale unità è resa evidente, dalla prima all'ultima opera, dalla caratteristica drammaturgia musicale di Verdi. La divisione in periodi si riferisce piuttosto ai cambiamenti nella scelta degli argomenti e al rinnovamento dei suoi strumenti artistici. Il *Rigoletto* perciò, come prima opera di un periodo di rinnovamento artistico, significò un grande passo in avanti per la carriera di Verdi. Anche la scelta dell'argomento non è casuale, infatti anche la fonte, il dramma romantico francese, fu negli anni Venti una novità rivoluzionaria.

In Francia, paese dalla forte tradizione classicista, il desiderio di rinnovamento si era fatto sentire in modo particolarmente acuto e intenso. L'intensa vitalità ed individualismo della generazione di Hugo, ricercando un'adeguata espressione del proprio contenuto psicologico, voleva ricreare i generi tradizionali, in primo luogo il dramma, in quanto era lì che erano più forti le tradizioni. I romantici francesi, che si ribellavano contro il rigido sistema di norme del neoclassicismo allora ancora imperante, l'accademismo basato sulla Poetica aristotelica, formulavano anche i loro rifiuti categorici in una forma fortemente soggettiva e «lirizzata», che necessaria-



mente, oltre alle intenzioni innovatrici, conteneva allo stesso tempo molti paradossi. Hugo anche nell'introduzione del *Cromwell*, la sua *ars poetica* divenuta famosa, prende posizione in favore della libertà artistica, la sovranità creativa e l'originalità, e benché esprima chiaramente ogni particolare delle sue idee innovative, tra l'intenzione e le dichiarazioni realizzate vi sono numerose contraddizioni.

Osserviamo la più evidente: la questione dell'originalità! Hugo nel 1827, nell'introduzione del *Cromwell*, affrontava così: «Affondiamo l'ascia nelle teorie, nella poetica e nei sistemi. Demoliamo il vecchio intonaco che ricopre la facciata dell'arte. Non c'è regola e non c'è esempio; (...)»³.

Shakespeare come esempio si ritrova presso quasi tutti i romantici francesi. Possiamo riferirci ai saggi e alle lettere di Guizot (1821), Stendhal (1823), Vigny. Agli esperimenti scenici di Hugo mette fine il suo saggio su Shakespeare (1864).

La situazione non era diversa neanche nel romanticismo italiano, dove la poesia musicale scenica produsse frutti più robusti rispetto alla letteratura. I famosi temi shakespeariani appaiono già sulla scena musicale di Rossini (*Otello*) e Bellini (*Romeo e Giulietta*). Verdi per tutta la vita idolizza Shakespeare, lo considera un modello creativo, e torna sempre al «papà» quando ha bisogno di ispirazione, rinforzi, autogiustificazione artistica.

I romantici, insieme con il rinnovamento del dramma francese, cercavano anche un'adeguata forma di espressione teatrale. Ebbero effetto su di essi con forza ispiratrice le rappresentazioni parigine di compagnie inglesi nel 1821 e nel 1827. Il loro successo accrebbe ancora di più l'interesse verso il teatro e la recitazione shakespeariana⁴.

I romantici francesi erano impressionati dal modo in cui il *teatro popolare shakespeariano* presentava alle masse gli episodi più interessanti della storia inglese. Su ispirazione degli esempi stranieri l'attenzione dei giovani romantici francesi si rivolge verso la storia francese.

Lo stesso fenomeno è osservabile in Italia, dove la poesia operistica gioca un ruolo sempre più grande nella creazione dell'unità nazionale e i grandi temi della storia nazionale vengono rappresentati sempre più spesso nelle opere.

Secondo Jean-Jacques Roubine è anche grazie a Shakespeare, rappresentatore per vocazione della storia inglese, che «(...) la delusione dopo la rivoluzione e le guerre napoleoniche allontana ancor più la sua nuova generazione dal neoclassicismo, la cui bellezza sembra fredda e falsa».

Stendhal commenta nel 1815: «Da Mosca in poi l'*Ifigenia in Aulide* sembra una tragedia meno bella. Trovo il suo Achille credulone e un po' debole. Mi sento molto più parziale nell'altra direzione, mi inchino davanti al Macbeth di Shakespeare»⁵.

I giovani romantici, tra cui Hugo e Alexandre Dumas, mettono in scena in modo simile ai drammi reali shakespeariani il mondo storico di importanti Re di Francia (Enrico III, Carlo VII, Francesco I).

Si possono scoprire più motivazioni per la preferenza scenica del dramma storico francese. Il dramma storico rende possibile che il pubblico francese scopra la propria identità nazionale e che rivivendo il proprio passato sia condotto alla comprensione del proprio presente storico. La comprensione del presente storico ne può causare la critica e può unire il pubblico. Hugo rispetto alle tematiche dell'antichità poteva sentire come «moderne» le scelte tematiche dei suoi drammi, infatti l'azione di *Le Roi s'amuse* si svolge nel XVI secolo e quella della *Marion Delorme* nel XVII secolo, e sentiva di poter sperare a buon diritto che risvegliassero l'interesse delle masse. Nell'introduzione alla *Marion Delorme* scrisse fiducioso le seguenti righe: «Il teatro ora è capace di commuovere le folle e sconvolgerle fino in fondo all'anima».

Hugo intese *Il Re si diverte* come tragedia sperimentale, il cui scopo era la creazione di un pubblico unitario. Aveva progettato una rappresentazione audacemente nuova, che si svolgeva in tempi storici interessanti.

Nel 1832 Hugo vedeva già chiaramente che in Francia c'erano due tipi di pubblico. All'inizio della monarchia di luglio il pubblico teatrale si differenziava per aspettative, attenzione e interessi; il suo gusto era caratterizzato da una estrema polarizzazione: da una parte desiderava dalla Comédie Française uno stile ed un tono elevati, eroi sublimi, d'altra parte dai teatri dei *boulevard* si aspettava spettacolarità eccitante, piena di azione, condita con lacrime e tuoni. Tutti i tentativi di Hugo erano volti a unificare questi due tipi di pubblico, diviso anche per ceti sociali, infatti il drammaturgo professava idee liberali e negava le differenze di classe. Precedendo di un secolo Jean Vilar, avrebbe voluto realizzare una specie di «*théâtre national populaire*»⁶. Hugo, il coraggioso innovatore, non rifuggiva neanche, se doveva, dal provocare questo pubblico diviso e, se non c'era altro modo, dal dare un colpo alle loro rigide e sclerotizzate abitudini. Con un trucco ben pianificato sperava di poter minare le tradizioni irrigidite e di poter rovesciare le abitudini teatrali abituali. Doppio obiettivo della sua tattica erano la Comédie Française ed il Teatro di Porte-Saint-Martin e voleva in questo modo convertire il pubblico di élite del primo e quello popolare del secondo, cambiandone i gusti.

Per il Teatro di Porte-Saint-Martin, famoso per i suoi programmi popolari e divertenti, per il pubblico dei melodrammi spettacolari e delle fiabe progettò una tragedia del destino classicamente coerente, la *Lucrezia Borgia*, ma, distaccandosi dalla tradizione, la scrisse in prosa invece che in versi.

Voleva invece rivolgersi al pubblico di élite della Comédie Française con una «*tragédie grotesque*» che, come fa già sospettare la denominazione del genere, abbandona le regole classiciste e le convenzioni di scena. Il pubblico elegante del famoso Théâtre-Français avrebbe visto sulla scena come protagonista della tragedia un mostro, un comune buffone di corte gobbo.

Nella *Lucrezia Borgia*, scritta per Porte-Saint-Martin, nonostante la forma prosastica Hugo si attenne ad una forma linguistica di alto livello, a pochi personaggi, e ad un'aulicità degna di una tragedia classica. Ma ben conoscendo i gusti popolari del pubblico di questo teatro, Hugo fece delle concessioni: bellissime scene indicavano i luoghi, mentre l'atmosfera era sottolineata da accompagnamento musicale (fu assunto un compositore apposta)⁷. Il pubblico del teatro da *boulevard* consumò con piacere la pillola indorata: la *Lucrezia Borgia* scritta in prosa ebbe successo.

Alla Comédie Française, che la generazione romantica considerava il suo più importante punto strategico, non riuscì invece ad ottenere il trionfo: il ritorno di Hugo sulla scena della «battaglia di Ernani» fu un fiasco.

Nella tragedia in cinque atti *Il Re si diverte* Hugo aveva concentrato tutte le sue esperienze e la considerava la sintesi ideale degli suoi sforzi innovativi. Il genere dell'opera era la «tragedia grottesca», cioè *tragédie grotesque*, che si svolge in due mondi contrapposti: alla corte del Re Francesco I e in un «basso ceto sociale», nell'ambiente del buffone di corte e poi dell'assassino. Hugo interrompe lo sviluppo della tragedia con effetti grotteschi, che si esprimono sia nella forma linguistica che nella costruzione drammaturgica.

Per quanto riguarda la scelta del soggetto le nuove ricerche francesi fanno risalire le fonti dirette di Hugo a radici francesi (Rabelais, Scarron, Brantôme), anche se ritengono evidente anche l'influenza ispiratrice inglese (Shakespeare) e tedesca (Lessing: *Emilia Galotti*)⁸.

Secondo *Brantôme* sia Luigi XII che Francesco I avevano un buffone di nome Triboulet, anzi ne riporta anche la data della morte (1536)⁹.

Per noi, più che le ricerche di fonti che comprovino la credibilità storica del buffone di corte Triboulet, è importante il fatto che la figura del buffone di corte muovesse la fantasia dei romantici.

Paul Lacroix aveva scritto un saggio sui buffoni dei Re francesi, poi pubblicato un romanzo intitolato *I due buffoni del re Francesco Primo*¹⁰.

Nella prefazione del *Cromwell* del 1827 di Hugo la figura del buffone di corte appariva come illustrazione della sua «teoria del grottesco». Hugo ritiene il grottesco

«(...) la bellezza più grande del dramma, "poiché la vera completa poesia è nell'armonia degli opposti" (...)

Il grottesco penetra dappertutto (...), talvolta, come nel *Re Lear* e nella scena del *folle*, è anche in grado di mescolare la sua voce sgraziata senza alcuna dissonanza con la più elevata, luttuosa, sognante armonia dell'anima!»

In un'altra pagina si legge:

«Nel pensiero dell'uomo moderno il grottesco ha un ruolo enorme. Dappertutto è presente in lui: il *grottesco crea* da una parte il *deforme* e l'*orribile*, dall'altra parte il *comico* e la *farsa*» (...) «Polifemo: grottesco orribile. Sileno: grottesco comico»¹¹.

Il buffone è al tempo stesso triste e allegro: Triboulet è orribile e degno di compassione, ma porta in sé anche i tratti del comico.

L'orribile e il comico si possono inserire nella verosimiglianza della tragedia, costituita dalla *passione elementare* dei personaggi?

«Le tragedie fondamentalmente filtrano la realtà e presentano solo i tratti essenziali dal punto di vista della propria verosimiglianza» (Tamás Bécsi). Il comico è legato al quotidiano e «la verosimiglianza delle tragedie non somiglia alla vita quotidiana»¹².

Hugo nella prefazione di *Il Re si diverte* tratteggia con impressionante logica e concisione il tema ed il meccanismo drammaturgico della tragedia grottesca:

«Triboulet, il mostro malvagio odiato da tutti, buffone del Re di Francia Francesco I, ama appassionatamente una sola creatura, la propria figlia, e sconta i suoi peccati nell'unica emozione pura che ha, l'amore paterno».

Secondo la logica di Hugo la corte odia Triboulet e Triboulet odia tutti ... Che cosa motiva l'odio di Triboulet verso il suo ambiente? L'ha reso malvagio una triplice disgrazia: «Triboulet è storpio, Triboulet è malato, Triboulet è un buffone di corte»¹³.

Odia il Re perché è lui, il malato e deforme buffone di corte, a dover divertire quest'uomo bello e sano. Nell'interpretazione di Hugo è il buffone il corruttore del Re. È lui che spinge Francesco I «verso la tirannia, l'ignoranza ed il peccato», ed è in tal modo responsabile del modo di vita dissoluto e gaudente del Re e, in conseguenza dell'atmosfera corrotta della corte, della seduzione delle mogli e le figlie dei nobili.

L'odio e la vendetta della nobiltà di corte sono rivolti verso questo antipatico pagliaccio, che muove il Re come una marionetta. Dalla situazione di base Hugo sviluppa il conflitto drammatico nel modo seguente:

Durante una delle gozzoviglie quotidiane

«(...) proprio nel momento in cui Triboulet incoraggia il Re a rapire la fidanzata del signor de Cossé, il signor de Saint Vallier penetra non invitato nella sala e rimprovera apertamente il re di aver disonorato sua figlia, Diane de Poitiers».

A causa del doppio Io di Triboulet (a corte esiste solo l'identità del «cattivo buffone», e qui cancella da sé stesso la propria identità umana, di padre) per il gusto dello scherzo momentaneo deride questo padre sofferente, lo offende profondamente nel suo dolore. La maledizione dell'impotente signor Saint Vallier colpisce non solo il seduttore, ma anche il suo disgraziato servo, il buffone. Cito Hugo: «Il vero argomento del dramma è la *maledizione* di Saint Vallier (...) Chi colpisce questa maledizione; il buffone di corte Triboulet? No. Triboulet l'uomo, il padre ...». Il buffone non ha nessuno tranne sua figlia, che nasconde in una casa isolata in un quartiere popolato. «Più il buffone partecipa alla diffusione del peccato e della corruzione più isola, nasconde tra quattro muri sua figlia, che educa ad essere innocente, religiosa e pudica».

Triboulet, dal volto scuro, che conosce bene i tormenti mentali che comporta il decadimento morale, come padre ha terrore che anche la sua pura e innocente figlia, Bianca, venga traviata. Ma nel meccanismo della drammaturgia di Hugo la *Providenza* (in questo dramma non più il *destino*) colpisce Triboulet come Saint Vallier. Il Re, seduttore di Diane, e che il buffone aveva incoraggiato a tante altre ignobili avventure, ora sedurrà Bianca travestito. Triboulet, assoldando un assassino, tende una trappola al Re per vendicare sua figlia, che però ne diventa vittima essa stessa.

La forza propellente della tragedia, censurata con l'accusa di immoralità, secondo la drammaturgia di Hugo è proprio la moralità. Hugo nella prefazione del 1832 sommarizza così la teoria morale del dramma:

«(...) in altre opere è il destino ad agire nel profondo. In questo dramma è invece la "Giustizia divina" (...)» «Triboulet ha due allievi, il Re e sua figlia; il Re, che ha incoraggiato al peccato e la figlia, che ha educato alla virtù. L'uno causa la rovina dell'altra. Triboulet vuole far rapire Madame de Cosset e invece fa rapire la propria figlia. Vuole fare uccidere il Re per vendicarsi e invece fa uccidere la propria figlia. Il castigo non si ferma a metà strada: la maledizione del padre di Diane si compie sul padre di Bianca».

Possiamo constatare come Hugo nella prefazione della tragedia ne analizzi con impressionante logica e concisione (in quasi una pagina e mezza) i valori drammatici. Questa concisione, la costruzione drammaturgica dalla logica inesorabile, non si realizzerà tuttavia nella «tragedia grottesca», ma vent'anni più tardi, paradossalmente, nella versione operistica, sulla scena musicale più concentrata di Verdi.

Che cosa accadde dunque alla prima di *Il Re si diverte* il 22 marzo 1832?

«Le Tout-Paris culturel est présent», cioè tutto il mondo colto parigino era presente: scrittori, pittori, scenografi, musicisti, tra cui Nerval, Mousset, Sainte-Beuve, George Sand, Balzac, Gautier, Stendhal, Ingres e Delacroix, il famoso scenografo Ciceri, il costumista Boulanger, Gavarni e Franz Liszt, i salotti aristocratici e il mondo del denaro, il ministro d'Argout¹⁴, responsabile per gli affari teatrali e i giovani romantici, per un totale di quasi centocinquanta persone. Il fiasco disastroso della serata pose fine alla speranza di Hugo di portare al successo un dramma romantico di valore letterario sulla scena più prestigiosa di Parigi.

Tra le cause del fallimento bisogna senz'altro ricordare che i migliori attori prescelti da Hugo, Bocage e M^{lle} Mars avevano rifiutato le parti di Francesco I e Bianca, mentre Hugo non riuscì a insegnare a dovere la parte neanche a quelli che avevano accettato, come Ligier (Triboulet) e Perrier (il Re).

L'autore perfino la notte precedente alla prima continuò a ritoccare «le espressioni troppo provocatorie per via dell'effetto grottesco della tragedia o troppo grossolane». Gli attori pertanto non sapevano a perfezione la parte.

La vera ragione del fiasco è identificata dalla testimone oculare Adèle Hugo, che ricorda la reazione del pubblico alla scena di chiusura del quinto atto, in cui il buffone piange la figlia morente: «Le ondate crescenti di risate, mormorii e fischi coprivano il pianto paterno; la tempesta sulla scena era solo un debole ronzio in

confronto alla tempesta scoppiata in platea»¹⁵.

Neanche questo pubblico, che in parte era composto da amici di Hugo, poteva sopportare gli effetti scenici estremi usati dall'autore e sparsi anche nella scena finale. (Infatti Hugo espone ancora ad un paio di effetti grotteschi sulla scena il padre che fronteggia la tragedia finale). Hugo espone in modo assai convincente le proprie idee sugli effetti scenici del dramma francese rinnovato: «Che cosa farebbe il dramma romantico? (...) Porterebbe il pubblico di momento in momento dalla serietà al riso, dall'eccitazione folle alla commozione straziante, dalla cupezza alla dolcezza, dallo scherzo al rigore»¹⁶.



Esaminiamo la costruzione drammaturgica del quinto atto e la scena finale. Hugo il teorico in che modo riesce a trasformare la propria *ars poetica* in situazione drammatica?!

Il quinto atto consiste in cinque scene, che si svolgono in riva alla Senna presso la casa dell'assassino, fuori dalla città:

Scena prima: Triboulet sogna la realizzazione della propria vendetta (*monologo*).

Scena seconda: Saltabail consegna il cadavere in un sacco (*breve dialogo, monologo*).

Scena terza: Triboulet è da solo con il sacco (*monologo*) – suoni, tuoni, da lontano si sente il Re *cantare*, il che desta i sospetti del buffone.

Scena quarta: Triboulet apre il sacco, *dialogo* tra il padre e la figlia morente, che diventa *scena di insieme* (Triboulet corre a chiedere aiuto, suona la campana, «accorrono popolani con fiaccole»).

Scena quinta: Bianca è morta. Il padre, tra i popolani, piange la figlia, chiede un carro, un medico. Arriva un chirurgo, che constata la morte.

Nel quinto atto la prima scena è costituita esclusivamente da un *monologo* di Triboulet, come anche la seconda e la terza scena, con l'eccezione di un breve intervallo (la breve presenza sulla scena di Saltabail nella seconda, il canto del Re in lontananza nella terza).

La continuità delle dinamiche drammatiche viene interrotta da Hugo ben due volte nell'ultimo atto: per prima cosa con la serie di monologhi di Triboulet, che occupano più di metà dell'atto, poi gonfiando fino a farlo diventare una scena di insieme, un finale da opera nel senso peggiore del termine, l'addio del padre disperato alla figlia morente, che avrebbe richiesto intimità, cospargendo la scena di particolari ed espressioni linguistiche della quotidianità, non confacenti alla situazione.

Bisogna notare che Verdi compresse in tre atti, anche se senza cambiamenti rilevanti, il dramma di Hugo. Eliminando le ultime due scene Verdi, con gusto sicuro, rinunciò al finale spettacolare e non ruppe la tensione drammatica.

Analizzando il quinto atto della tragedia bisogna senz'altro riferirsi di nuovo alle righe rilevanti dell'estetica di Hugo:

«(...) il dramma è il grottesco ed il sublime allo stesso tempo, *il corpo, con dentro l'anima, la tragedia inserita nella commedia*. (...) se tempriamo alternativamente il tragico con il comico, l'allegria con l'orrore, se in caso di bisogno sfruttiamo anche la magia dell'opera, allora tali rappresentazioni (...) stanno alla pari con molte altre. Il teatro romantico farebbe piatti piccanti, variati e gustosi di quello che nel teatro classico è una medicina fornita in due pillole»¹⁷.

Il «piatto» offerto da Hugo tuttavia il pubblico non riuscì a digerirlo: né il pubblico di élite della prima del 1832, né quello della rappresentazione di cinquant'anni più tardi, né gli spettatori dei rari tentativi seguenti di messa in scena. Almeno non nella forma originale!

Possiamo riassumere così le cause del rifiuto del dramma di Hugo:

1. I francesi non riuscivano ad accettare l'opera come dramma storico, perché per la coscienza storica dei francesi Francesco I era un grande sovrano rinascimentale, pertanto la rappresentazione scenica del potere corrotto del XVI secolo non fece accettare al pubblico quelle «risonanze politiche» attuali che Hugo si aspettava, e che il potere comprese fin troppo bene, come dimostrano l'immediata censura, la campagna negativa di stampa ed il processo contro Hugo.
2. Inoltre bisogna cercare la spiegazione nella drammaturgia di Hugo, nella situazione interna ed esterna, nelle contraddizioni delle dinamiche della caratterizzazione e dell'azione. Il nocciolo dei conflitti di Hugo è senza dubbio di natura personale, «la dinamica di partenza dei suoi drammi è l'amore», la «passione», emozioni di cui fanno parte sia l'appassionato amore paterno materno che il desiderio di vendetta¹⁸. Hugo tuttavia spesso inserisce tra le azioni derivanti dal sistema di rapporti drammatici anche elementi che **non** derivano da esso, non fanno parte integrante del dramma. Il comico ed il tragicomico vengono spesso mescolati alla **quotidianità**, e questa dubbia soluzione per quanto riguarda la ricezione causa una tensione che né il pubblico di allora né quello moderno sono in grado di sopportare.
3. Elementi caratteristici e contraddittori della forma scenica del soggetto di Hugo sono il **colorito** e la **musicalità**, che in parte spiegano anche la ricezione positiva della versione operistica. Hugo sottolinea in più punti: «Il colore locale non si deve sentire alla superficie del dramma, ma giù nel profondo dell'opera, da dove irrompe spontaneamente e naturalmente in superficie (...)».

Il concetto di «colore locale» viene sfumato da Hugo anche con quello di **colore storico**: «Bisogna che il dramma sia permeato dal colore storico; in qualche modo

deve esserci nell'aria, in modo che ci si accorga del cambiamento di atmosfera e d'epoca solo quando si entra o si esce dal mondo del dramma»¹⁹.

Hugo dà in un lungo testo una descrizione dei luoghi (festo regale rinascimentale, interno borghese, orribile osteria di periferia, ecc.); le sue descrizioni sono pittoresche, anzi nell'interesse della precisione fa riferimento a noti quadri di pittori famosi: (Atto primo, scena prima: «Il Re, come fu dipinto da Tiziano». Atto primo, scena seconda: «Triboulet in maschera da pagliaccio, come fu dipinto da Boniface»²⁰.



Le istruzioni dell'autore inserite tra i testi dei personaggi sono molto frequenti: determinano con sensibilità e precisione descrittiva la posizione del

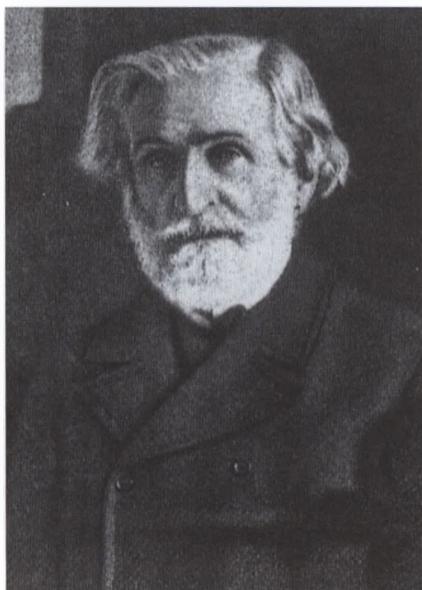
personaggio sulla scena, i movimenti, il comportamento, l'atteggiamento, *gli accenti del discorso, il peso emotivo e la tonalità delle frasi e delle parole pronunciate.*

Hugo sapeva bene a quali effetti drammaturgici e scenici dovevano i loro successi da 30 o 40 rappresentazioni le opere dei teatri da *boulevard*, infatti anch'egli attinse agli strumenti formali del melodramma, così popolare al suo tempo. Ma non solo i teatri popolari offrivano spettacolarità – l'Opera francese e l'Opera Italiana di Parigi oltre alla realizzazione musicale ponevano l'accento sugli effetti visivi: agivano attraverso le spettacolari entrate e uscite di scena, i «quadri», insomma con la forza illusionistica degli effetti pittorici. E il pubblico, che appartenesse all'élite sociale o al popolo, accettava di buon grado tale spettacolarità.

Secondo le descrizioni contemporanee il pubblico, soprattutto quello dei melodrammi, prendeva sul serio le finzioni drammatiche, si entusiasmava, guardava tremante gli spettacoli, quasi assorbendo il dramma con le orecchie e con i pori²¹.

L'autore dell'opera teatrale, spesso realizzata con prove di parecchi mesi, ne era anche il regista. Lavorava con un eccellente gruppo permanente di tecnici: lo scenografo dalla grande inventiva e il macchinista seguivano puntualmente e fedelmente le istruzioni dello scrittore-regista.

Analizzando il melodramma, fratellastro disprezzato del «*théâtre littéraire*» dobbiamo tenere presente anche un altro fatto storico: anche l'autore del melodramma registra nel modo più preciso possibile nel libretto le innumerevoli istruzioni riguardo all'interpretazione degli attori, i movimenti, la declamazione, gli accenti. *Ogni pagina del libretto di Un hiver à Paris sous le Consulat di A. Laquiance del 1803 somiglia a uno spartito musicale* per quanto riguarda le istruzioni dell'autore: «vivace, molto vivace, allegro, dolcemente, sorridendo, tristemente, in tono serio, in tono abbattuto, in tono spaventoso...»²².



Il melodramma, che aveva un compositore a contratto, era in genere preceduto da una *ouverture*, si ascoltava musica durante i cambi di scena e non di rado i dialoghi e i monologhi emotivi erano sottolineati da un accompagnamento musicale.

Pertanto il dramma romantico prese molte idee dagli effetti melodrammatici, che avevano un effetto così significativo sulla ricezione emotiva del pubblico. I giovani autori romantici erano confermati nel loro gusto anche dal fatto che anche le opere dell'unico «precursore» riconosciuto e menzionato per nome, Shakespeare, erano colorate, vivaci, contenevano scene di battaglia, balli, duelli: in molte di esse vi erano anche canti e musica, anche nelle tragedie (Romeo e Giulietta, Amleto, ecc.).

Perciò anche Hugo, in parte per effetto del grande esempio letterario, in parte, in base a quanto abbiamo sperimentato, a causa della propria concezione romantica del teatro, seguì i modelli del teatro popolare esposti in precedenza, facendo abbondante uso sulla scena di feste, danze, processioni, inserti lirici. Anche la musica è presente in scena, anzi diventa un importante fattore dell'atmosfera. *Il Re si diverte* comincia con una festa al *Louvre*: «Fiaccole, musica, melodie da ballo, risate», dicono le istruzioni dell'autore; una canzonetta da varietà si sente più volte nel terzo, quarto e quinto atto. I monologhi, dal forte contenuto emotivo, sono quasi «arie» scritte in versi.

Hugo è l'opera stessa! I lunghi monologhi degli eroi di Hugo quasi traboccano di lirismo. Le emozioni traboccanti: l'amore, l'odio, la gelosia, la sete di vendetta e di morte, sono ciascuna un'«aria». Gli eroi quasi cantano sulla scena. Dalla struttura di ogni atto emergono arie, recitativi, duetti. Il dramma di Hugo sembra richiedere la musica!

Proviamo ad esaminare perché la musica di Verdi ha facilitato la ricezione dello stesso dramma! Come è potuto avvenire che la figura del buffone di corte gobbo sia nella coscienza collettiva collegata al grande compositore italiano, perché il nome di Verdi ha fatto passare in secondo piano quello di Hugo?

In quale misura possiamo parlare di drammaturgia cosciente di un compositore nella prima metà del XIX secolo? È noto che nella maggior parte dei casi i compositori musicavano i libretti offerti dai teatri, o nel migliore dei casi facevano trasformare dal loro librettista abituale in versi cantabili opere letterarie di successo. Verdi si distingueva dai colleghi in quanto non cercava solo «un libretto», ma selezionava sempre dalla foresta dei libretti *l'argomento più adatto per lui*. Molto spesso sceglieva

personalmente tra le sue letture, una gran parte delle quali erano costituite dalla letteratura romantica dell'epoca, il soggetto dell'opera seguente, e diventò presto drammaturgo delle proprie opere. Basta fare riferimento alle biografie ed alle lettere di Verdi.

Era Verdi a dettare i compiti ai librettisti, di rado chiedeva, piuttosto dava istruzioni, in modo molto cosciente, decideva le situazioni drammatiche dell'opera e l'elaborazione del carattere dei personaggi. E i librettisti, forse con l'eccezione di Boito, non erano altro che obbedienti schiavi al servizio del Maestro. Verdi era convinto che la scelta del soggetto dell'opera fosse innanzitutto una scelta teatrale, cioè che nel soggetto si dovesse trovare un efficace nocciolo melodrammatico, e che il ruolo del compositore fosse molto più che quello di un semplice «illustratore musicale».

Verdi incontrò per la prima volta il mondo della poesia di Hugo negli anni Quaranta. Quanto Verdi fosse attratto dall'«operisticità» dei drammi di Hugo lo dimostra per prima l'*Ernani*, composta in base all'*Hernani*, che fu una delle prime fonti di libretti di Verdi, apprezzata anche dal punto di vista letterario.

Gli eroi di Hugo, Ernani, Dona Sol, de Silva, Carlos, nell'interpretazione di Verdi sono i *rappresentanti incarnati di un'emozione*. Verdi ridrammatizza e rende più conciso il dramma originario, reso per lui interessante da «la molta azione, fuoco e passione». Riduce a quattro i cinque atti. Seguendo Hugo dà dei nomi agli atti, ma sulla scena verdiana le quattro unità, che rimandano al destino del protagonista (Il bandito, L'ospite, La pietà, Il mascherato) formano una catena ininterrotta. A differenza di Hugo, le cui scene finali di ogni atto spezzano la tensione quasi sull'orlo della catastrofe e rimandano il vero sviluppo del conflitto, Verdi pone l'accento sulla caratterizzazione emotiva dei quattro protagonisti, riducendo il conflitto politico e componendo con la materia prima letteraria un eccitante dramma del destino.

Il famoso e molto criticato segnale di corno viene inserito da Verdi a mo' di motto o di citazione nella musica dell'opera. Il motivo del corno, che intesse tutta l'opera, diventa segno del destino e della morte, rafforzando in tal modo con il suo significato simbolico la tragedia invece di spezzarla. La corrente degli avvenimenti dell'opera ha un ritmo vertiginoso, nonostante essa sia ancora dominata da forme musicali chiuse: arie dalla struttura strofica, duetti, recitativi. Verdi creò già per gli eroi dell'*Ernani* un mondo musicale unico: la loro caratterizzazione musicale intesse tutta l'opera.

Il secondo incontro con l'arte drammatica di Hugo è ancora più significativo dal punto di vista dell'insieme delle opere di Verdi. Il compositore nel 1850 scrive già a Piave: «Oh, *Il Re si diverte* è il più grande tema, forse l'opera teatrale più grande dei tempi moderni. *Triboulet* è un'invenzione degna di Shakespeare!! È tutt'altro rispetto all'*Ernani*!! È un soggetto che non può fallire (...)»²³.

Non può fallire! Dove? Sul palcoscenico dell'opera verdiana!

Nulla dimostra meglio quanto volesse, quanto gli stesse a cuore il *Triboulet* di Hugo, quanto la sua lunga e coerente lotta per l'invulnerabilità del nocciolo drammatico contro Piave, Marzari e la censura austriaca²⁴.

Anche anni dopo la prima dell'opera così si espresse a proposito della fonte del libretto:

«Sono di opinione che il miglior testo tra quelli che ho musicato finora, per quanto riguarda l'effetto scenico (naturalmente non si tratta di meriti poetici o letterari) sia il Rigoletto. Le sue situazioni drammatiche sono vigorose. È variato, appassionato ...»
(22 aprile 1853).

Verdi, oltre che dalla figura di Triboulet, era preso dal motivo della maledizione, tanto è vero che all'inizio ne voleva fare il titolo dell'opera: *La maledizione di Vallier*, poi più semplicemente *La maledizione*.

Il moralista Verdi vide in questo titolo l'espressione più efficace dal punto di vista morale. Come è noto però la censura austriaca voleva far cancellare dall'opera il luogo, i nomi dei personaggi, la maledizione che pesava sul Re, la vendetta e il cadavere nel sacco: insomma tutti gli elementi drammatici essenziali. Verdi, che sapeva che le grandi emozioni nell'arte hanno il proprio mondo sublime e meschino, non cedette:

«(...) non volevano che Triboulet fosse brutto e gobbo!! *Un gobbo che canta*. E perché no! ... Provoca disgusto? – non so; (...) Io trovo bello proprio il fatto di portare in scena questo personaggio dall'apparenza deforme e ridicola, ma all'interno passionale e spinto dall'affetto. Ho scelto il soggetto proprio per queste sue qualità».

Triboulet, Tribouletto, Rigoletto! Il buffone di corte gobbo di Hugo diede il titolo all'opera. Per la prima volta nella storia della musica un infelice storpio diventò protagonista di un'opera. Il tema del Rigoletto, l'«invenzione degna di Shakespeare» assume una particolare importanza se lo esaminiamo dal punto di vista della **marginalità**, così importante nella letteratura romantica. Gilles de Van nella sua monografia del 1922 sul teatro musicale di Verdi richiama l'attenzione sul fatto che le tre opere forse ancora oggi più famose della maniera intermedia, il *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*, hanno come protagonisti tre figure marginali. Tutti e tre i protagonisti sono «emarginati» dal proprio ambiente perché né il buffone disprezzato, né il trovatore che sa sua la «madre» zingara, né la prostituta parigina possono venire accettati nella società del loro tempo.

In più tutti e tre «divertono» il proprio ambiente, e costituiscono così possibili *metafore*, incarnazioni dell'*artista*.

Leggendo la corrispondenza di Verdi si nota inevitabilmente come dietro la figura del compositore controllato, a volte rigido, sincero fino alla crudeltà, si delinei un altro volto: il ritratto di un artista straordinariamente sensibile, il volto di un uomo umiliato, denudato, in balia degli umori del pubblico, del commediante da piazza, che vende se stesso:

«Oh, noi poveri zingari, ciarlatani ... e tutto quel che vuole, siamo costretti a vendere per denaro la nostra tristezza, i nostri pensieri, i desideri, ed il pubblico per tre libbre compra il diritto di fischiarci o applaudirci. Bisogna rassegnarvici, è la nostra sorte ...»



PAGINA AUTOGRAFA DEGLI ABBOZZI
DI «RIGOLETTO» CONSERVATI A SANT'AGATA

La chiave della misteriosa scelta del soggetto è fornita dal profondo coinvolgimento emotivo di Verdi. Il segreto del successo di pubblico delle opere, tra cui il *Rigoletto*, va cercato nell'efficacia dei suoi strumenti artistici.

Le righe di Alfred Einstein sulla «concisione» scelte come motto di questo articolo²⁵ possono naturalmente venir collegate alla chiarificazione del parallelismo drammatico tra Hugo e Verdi²⁶. Ciò che poté spingere il tanto controllato e chiuso Verdi anche in età più tarda a confessioni su questioni artistiche è appunto la questione della semplicità purificata, della concisione artistica: «E l'arte in cui non vi è naturalezza e semplicità non è più arte. Il processo creativo poggia necessariamente sulla semplicità». Verdi riteneva che la melodia e l'armonia non potessero essere altro che strumenti in mano all'artista per comporre vera musica. Ma riteneva strumenti, forme vuote, gli effetti orchestrali, lo stile di canto decorato, e anche le coloriture, quando non servivano all'espressione drammatica ma a coprire la mancanza di idee.

Verdi fece ridurre a Pieve in tre atti il dramma, mantenendo tutte le scene essenziali, tranne il dialogo a palazzo tra il Re (il Duca) e Bianca (Gilda) del terzo atto e due scene dell'ultimo atto. L'opera è soprattutto strutturata per duetti, da cui emergono le arie. A partire dalla seconda scena del primo atto (Rigoletto-Sparafucile, Rigoletto-Gilda, Gilda-Duca) non troviamo quasi più grandi masse inserite nelle scene. I duetti a seconda della situazione drammatica danno luogo ad arie indipendenti più o meno lunghe, ma l'unità viene mantenuta dal motivo ricorrente e dal comune contenuto emotivo. Le unità musicali non sono divise da cesure formali. Secondo Péter Várnai²⁷: «A partire dal Rigoletto lo stile di Verdi è caratterizzato dalla ricerca del complessivo, da una grande unitarietà delle scene, dalla realizzazione di grandi archi formali»²⁸.

L'intero dramma musicale è permeato da un colorito musicale unitario, una rete ponderata di motivi e un sistema unitario di melodie che indica i personaggi.

L'*ouverture* di poche battute, quasi concentrando l'idea più importante dell'opera, si sviluppa dal motivo della maledizione e dal motivo della scala che indica la sorte tragica di Gilda.

Verdi ci presenta delle personalità marcate, ben tratteggiate, come dimostra l'espressione musicale ricca di sfumature, ma unitaria, dei tre personaggi principali.

Il *Duca di Mantova* (Francesco I) nelle parole di Verdi è «senza dubbio libertino ... dissipato ed un signore dal potere assoluto». Per la sua caratterizzazione musicale usa spesso ritmi di danza, ritmo ternario, brani di melodie ascendenti, indicando così la frivolezza del duca, l'uomo deciso, il seduttore. La figura pura di *Gilda* (Bianca) al contrario del duca è caratterizzata da melodie in discendere, oppure nelle situazioni drammatiche assume le linee melodiche dei partner, l'amante e il padre. La caratterizzazione musicale di *Rigoletto* è la più variata, la più individualizzata in tutta l'opera. Nel primo atto la sua parte si adatta al mondo melodico dai toni danzanti che indica la frivola leggiadria della corte. Nella scena di Monterone (Vallier) la sua intonazione rappresenta un personaggio antipatico e arrogante. Il suo grande monologo («È colpa della vita e degli uomini se io sono diventato così abietto») contiene già l'espressione musicale dell'ambiguità del personaggio. Nelle scene con

la figlia Gilda i sentimenti profondamente vissuti dell'amore paterno prendono senza dubbio la forma delle melodie più belle. Per la caratterizzazione musicale unitaria di *Rigoletto* Verdi usa scale in La bemolle maggiore e Re bemolle maggiore e trasforma le unità chiuse in recitativi, poi quasi improvvisamente in arie che esprimono sentimenti esplosivi (Atto II, aria dei «Cortigiani»).

In Verdi il contenuto emotivo comune rende unitarie anche le scene d'insieme. Nei famosi quartetti dell'ultimo atto i quattro protagonisti, Maddalena, il Duca, Rigoletto e Gilda, vengono rappresentati dalla musica in quattro stati d'animo diversi. Ciascuno dei quattro vive la situazione a seconda del proprio carattere (seduzione, civetteria, rimpianto e delusione, ira), ma le quattro melodie, nonostante l'individualizzazione e la caratterizzazione musicale, si fondono in un'armonia meravigliosa.

Nel 1857, prima della prima parigina Victor Hugo voleva far causa all'impresario del Théâtre Italien, non voleva rassegnarsi alla messa in musica de *Il Re si diverte* e alla sua rappresentazione a Parigi. Fu convinto con gran difficoltà dagli amici a vedere l'opera e, secondo l'aneddoto tramandoci, alla fine dello spettacolo disse solo: «... anch'io raggiungerei un tale effetto se nei miei drammi potessi far parlare contemporaneamente quattro persone in modo che il pubblico capisca le parole e i sentimenti».

Grazie a Verdi le parole e i sentimenti di Rigoletto il pubblico le capisce da quasi 150 anni. Alla menzione del buffone gobbo non pensiamo a Hugo, ma a Verdi. Il musicista ha realizzato i sogni del poeta.

Vorrei chiudere il confronto tra Hugo e Verdi con una citazione di Derrida, che possiamo considerare anche *sommario di questo scritto*.

*«Mi sembra che dove dominano la semplicità e l'ordine non possa nascere né teatro né dramma, d'altra parte il vero teatro nasce, come la poesia, ma per altre vie, dall'anarchia trasformata in ordine»*²⁹.

TRADUZIONE DI LIVIA CASES

1 La prefazione del dramma *Il Re si diverte* verrà d'ora in poi citata nella mia traduzione da Victor Hugo: *Théâtre complet I*, Parigi, Gallimard 1963.

2 Per i dati sulle opere di Verdi ci siamo riferiti al saggio di Gustavo Marchesi intitolato *Giuseppe Verdi* (versione ungherese: László Eöszé, Budapest, Zeneműkiadó 1983).

3 Prefazione al *Cromwell* (traduzione di László Lontay) in: *Victor Hugo válogatott drámai*, Budapest, Európa 1962, p. 656.

4 Conf. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*, Parigi, Belin 1993, pag. 97.

5 Cita: Jean-jacques Roubine: *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Parigi, Dunod 1996, p. 80.

6 Conf. Anne Ubersfeld: cit. p. 119.

7 *Le théâtre en France* (vol. II, a cura di Jacqueline de Jomaron, Parigi, A. Colin 1989, p. 73).

8 Op. cit., numero 4, nim. 5, e Anne Ubersfeld: *Le Roi et le Bouffon*, Parigi, Corti 1973.

9 La Ubersfeld, nell'opera sopra citata, fa riferimento anche a *Vie des hommes illustres...* di Brantôme, p. 95.

- 10 Secondo la Ubersfeld anche Hugo conosceva il romanzo di Paul Lacroix *Les deux fous, histoire du temps François 1^{er}, 1524*, e ne riprese vari motivi. Le figure dei due buffoni, il buono e il cattivo, diventano in Hugo un solo personaggio bivalente, Triboulet.
- 11 Prefazione al *Cromwell* (traduzione di László Lontay) in: *Victor Hugo válogatott drámai*, Budapest, Európa 1962. Le citazioni si trovano, in ordine, alle seguenti pagine: p. 647, 649, 639.
- 12 Tamás Bécsy: *A cselekvés lehetsége* (La possibilità d'azione), Budapest, Magveti 1987, p. 31.
- 13 *Le Roi s'amuse, Préface de Hugo*. Vedi nota 1: d'ora in poi le citazioni sono tradotte dall'edizione sopra menzionata.
- 14 Confer. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 120.
- 15 *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, VI^e partie, p. 508.
- 16 Prefazione al *Cromwell* (trad. Di László Lontay) in: *Victor Hugo válogatott drámai*, Budapest, Európa 1962, p. 674.
- 17 Cfr. nota 11: op. cit., p. 674.
- 18 Cfr. nota 12: op. cit., p. 201.
- 19 Cfr. nota 11: op. cit., p. 660.
- 20 Victor Hugo: *Il Re si diverte* (cfr. nota 3).
- 21 Conf. op. cit., (cfr. nota 8), pp. 108, 109, 112.
- 22 Op. cit. (cfr. nota 8), p. 113.
- 23 Le citazioni delle lettere di Verdi sono prese dal volume *Verdi válogatott levelei*, Budapest, Zeneműkiadó, 1956.
- 24 Piave era il librettista di Verdi, esecutore obbediente della sua volontà, cfr. Carlo Gatti, p. 268. Marzari era il presidente del Teatro la Fenice.
- 25 Alfred Einstein: *A zenei nagyság*, Budapest, Európa 1990, p. 113.
- 26 Alla conferma delle mie vedute sull'arte verdiana hanno contribuito molto *A zenei nagyság* di Alfred Einstein e il saggio di Gilles de Van intitolato *Verdi, un théâtre en musique* (Paris, Fayard 1992, p. 50, pp. 116–117, pp. 284–285).
- 27 Péter Várnai, esperto riconosciuto internazionalmente di ricerche verdiane, mi è stato di aiuto con più di un saggio.
- 28 Péter Várnai: *Verdi operakalauz*, Budapest, Zeneműkiadó 1978, p. 127.
- 29 Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris, Édition Seuil, p. 365.

«Cortigiani, vil razza dannata...»

L'immagine ottocentesca della corte e il Rigoletto

ÉVA VIGH

NELL'OTTOCENTO, IN PIENO FERVORE RISORGIMENTALE, NEPPURE IL MELODRAMMA ITALIANO POTEVA PRESCINDERE DAL GENERALE PREGIUDIZIO DI CARATTERE MORALE CHE RIGUARDAVA LA CORTE RINASCIMENTALE, CONSIDERATA SEDE DI VANITÀ E DI AMORALITÀ. NON POSSIAMO NON CITARE LE PAROLE DI STENDHAL, CHE SINTETIZZA CON QUESTE PAROLE IL RETROSCENA MORALE DELLA SOCIETÀ CORTIGIANA CINQUECENTESCA: «Genio, superstizione, ateismo, mascherate, avvelenamenti, assassini; alcuni grandi uomini, un numero infinito di scellerati abili ma infelici, dappertutto passioni ardenti nella loro selvaggia fierezza: ecco il secolo decimosesto.»

Il Risorgimento, mirante alla libertà, all'indipendenza e all'unità d'Italia, per ovvie ragioni patriottico-politiche e spirituali non poteva immedesimarsi con un periodo storico il quale, nonostante il fasto delle brillanti corti dei mecenati, lasciò cadere l'Italia sotto il dominio straniero. Solo pochi scrittori potevano evitare il giudizio severo imposto dagli ideali romantico-risorgimentali degli intellettuali italiani. La critica più aspra forse è dovuta a De Sanctis che, parlando del Cinquecento, lo definiva «una società così poco sentimentale, così superficiale e mobile, e così ricca d'immaginazione», una società che mostrava ammirazione per l'apparenza, l'illusione e la bravura di scrittori altrimenti vuoti e senza ideali. Anche la grande poesia dell'Ariosto, cortigiano degli Estensi, veniva

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

ammirata in «questo mondo, dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore, e non amore; questo mondo della pura arte...» non era capace di capire il senso profondo della patria e mirava solo all'edonismo. E siccome «patria, 'virtù', 'gloria', sono le tre parole sacre, la triplice base di questo mondo», non dobbiamo meravigliarci se, agli occhi del De Sanctis e dei suoi contemporanei, il mondo delle corti era una scena frivola e priva di qualunque base solida su cui costruire il grande edificio della 'patria'.

La storiografia e la storia letteraria dell'Ottocento, in tal modo, non erano adatte a un'imparziale rivalutazione storica del passato, essendo troppo urgenti le questioni riguardanti l'unificazione nazionale. Sotto la spinta di tali pensieri e sotto l'influenza delle passioni romantiche, la cultura italiana, da un lato, tendeva a trovare una risposta ai problemi del presente nelle prefigurazioni di epoche lontane nel tempo e nello spazio. Dall'altro vi era la ricostruzione del passato in chiave romantica, che poteva condurre a giudizi unilaterali anche nello spiegare i quesiti morali del passato. Entusiasmo patriottico, da un lato, e indole romantica, dall'altro, erano alla base dell'approccio storicistico-moralistico del passato: in questo assetto trovò uno spazio molto fertile la rappresentazione teatrale con dentro il melodramma stesso. Su questa posizione si tentava di ricostruire il Rinascimento: la realtà cortigiana sembrava essere paragonabile, per dirla con Cesare Balbo,

alla lieta brigata novellante, cantante ed amoreggiante in mezzo alla peste del Boccaccio; se non che qui, oltre alla peste, eran pure le ripetute invasioni straniere, le guerre, i saccheggi, le stragi, i tradimenti, le pugnalate e i veleni.¹

È inutile accennare in questa sede all'interpretazione, peraltro nota, della critica letteraria e storiografica contemporanea la quale, mettendo da parte i vecchi luoghi comuni e vuoti moralismi, riconosce il valore positivo di una struttura socio-culturale che stava alla base della formazione dello Stato e dell'uomo moderno. Per l'uomo imbevuto degli ideali risorgimentali, invece, corte, principe e cortigiani significarono i «dolci ozi, il dolcissimo amoreggiare o donneggiare», ripetendo ancora le parole di Balbo: momenti, quindi di assoluta spensieratezza ed immoralità, lungi dalla coscienza nazionale di un patriota italiano dell'Ottocento.

Il melodramma del secolo di Verdi ovviamente non rimase insensibile alla sindrome della corte rinascimentale. Basti ricordare Donizetti che tra le sue settantadue opere liriche, inseriva anche il tema della *Lucrezia Borgia* (1835), sulla scia letteraria di Victor Hugo, in cui il compositore cede uno spazio relativamente grande, oltre che alla verosimiglianza storica, anche a quella drammaturgica. *La favorita* (1840), già nel titolo si richiama a un termine inventato appunto per segnalare una professione tipica delle corti. La favorita e, certo, anche i favoriti, erano in grado e avevano il potere di marcare le coordinate politico-culturali della corte. Nel *Torquato Tasso* (1833), un'opera poco conosciuta di Donizetti, la figura del buffone Don Gherardo

*Tiziano: Ritratto di Federico II Gonzaga
(ca 1523, Madrid, Prado) ►*



fa parte di quelle dei cortigiani che popolano la corte ferrarese. Il coro, già alla prime battute, esprime l'essenza dell'esistenza di corte: i due rivali nell'opera (Don Gherardo e Tasso), e ovviamente tutti gli altri cortigiani, «stanno in corte a recitar». Si noti qui il verbo *recitar*: recitare la parte con le maschere più adatte corrisponde alla visione di una vita mirante alle esteriorità, al gioco sofisticato della finzione assoluta all'insegna dell'inganno totale. I cortigiani, infatti, ingannano se stessi con l'esuberanza dell'ambizione ed ingannano gli altri con la gran voglia di sovrastare. A prescindere dalla situazione di base, cioè l'amore di Tasso e del buffone per Eleonora, sorella del duca, qua e là emergono momenti schematici ma di grande rilievo sociale riguardanti le funzioni del cortigiano. Il buffone poteva dire la verità anche al principe e le sue parole, infatti, abbracciano tutta una serie di 'verità' cortigiane:

*A un bisbetico, a un astratto,
perdi-giorno, chiacchierone,
imprudente, mezzo-matto,
che si crede un Cicerone,
io posposto? Io che son Critico,
diplomatico, politico,
Numismatico, Geografo,
Archeologo, Istoriografo,
Metafisico, Idrostatico,
nel Digesto Cattedratico
Epigrafico, Botanico,
Anatomico, Meccanico,
Algebraico, Pubblicista,
Finanziere, Economista,
e intendente di perfette
cerimonie ed etichette...*

Non c'è dubbio che, nel quadro di una generale descrizione caricaturale degli impegni del cortigiano, si possono avvertire anche funzioni primarie (diplomatico, politico, ... istoriografico, ... intendente di cerimonie e di etichette) che segnalavano realmente le scelte quasi obbligatorie del cortigiano cinquecentesco. La corte si presenta anche qui come una fucina delle professioni della società, dalle più insigni a quelle meno nobili. Anche nella realtà, il Tasso come storiografo e 'intendente di cerimonie' della corte di Ferrara doveva occuparsi di commissioni che avevano poco in comune con la sua attività di poeta.

Si notino anche i termini *cerimonie* ed *etichette*: tutti e due si riferiscono alla forza regolatrice della corte. Nelle corti rinascimentali si maturavano, infatti, i codici del buon comportamento, i quali fissavano anche i minimi dettagli dell'etichetta, ovviamente completata da un cerimoniale del tutto singolare. Nel Cinquecento, dal *Cortegiano* del Castiglione al *Galateo* di Della Casa, alla *Civil conversazione* del Guazzo e al *Malpigliò ovvero della Corte* del Tasso, una serie di manuali, dialoghi e trattati insegnavano le regole del comportamento cortese, le forme della cortesia nella società di corte. Questa è l'età in cui si sono cristallizzati appunto nelle corti i

modi gentili e cortesi nelle relazioni interpersonali, in cui si è imparato a vivere secondo un'etichetta usata praticamente fino ai nostri giorni: i modi del parlare e del tacere, del vestirsi, del sedersi, del mangiare, del camminare, del salutare gli altri. Ed, infatti, quelli che sono educati in corte, «e che ne hanno spirato sempre l'aria, tengono anch'essi un raggio di non so che, che si risplende nella fonte, ... una decenza impareggiabile ne' loro costumi», – come osserva Don Pio Rossi nel Seicento. Neppure De Sanctis poteva negare questo fatto, anzi riecheggiava l'osservazione:

nelle corti... appariva quel non so che signorile e gentile e umano che fu detto «cortesia» ... Ci era dunque nella coscienza italiana un mondo della cortesia, contrapposto al mondo plebeo per la pulitezza delle forme e la gentilezza de' sentimenti; un mondo le cui leggi non erano derivate dal Vangelo né da alcun codice, ma dall'essere cavaliere o gentiluomo.

De Sanctis, comunque, sbagliava quando non prestava l'attenzione meritata né al codice fondamentale del Castiglione né al *Galateo* di Della Casa, ribadendo piuttosto la tesi ormai consolidata presso gli intellettuali ottocenteschi:

... nelle corti rinascimentali, come quelle di Urbino, di Ferrara, di Mantova, era rimasto di quel mondo [cavalleresco] appena un barlume, e più nell'apparenza che nella sostanza, anzi non rado avveniva di vedere accoppiata con l'eleganza e la galanteria dei costumi la più sfacciata perfidia, come in Cesare Borgia.

È un'interpretazione che collega o, meglio, contamina cultura a morale, politica e vita civile, collocando nella stessa linea di analisi i Borgia e Federico II Gonzaga.

Giuseppe Verdi, dopo aver letto il dramma di Victor Hugo, non ha potuto resistere a un tema che, in linea diretta con gli ideali politici risorgimentali-romantici, era assolutamente adatto a dare un giudizio morale sulle epoche precedenti, tenendo uno specchio, a volte deformante, anche davanti alla società ottocentesca. Mentre nel *Nabucco* (e anche nel *Don Carlo* e nell'*Aida*), con un impeto rivoluzionario, si esprime contro la tirannide, e con la *Traviata* mette a fuoco la società borghese ipocrita dei suoi tempi, nel *Rigoletto* dà un giudizio negativo sulla corruzione e la decadenza morale delle corti rinascimentali tramite drammi personali dei personaggi. Il giudizio di condanna morale era un mezzo idoneo per richiamare l'attenzione anche sulle tensioni morali e sulle contraddizioni insite nella società italiana del XIX secolo.

Le circostanze della composizione del *Rigoletto* sono ben note a tutti, come anche l'attenzione consueta di Verdi nel seguire anche la versificazione. Sono ordinarie anche le difficoltà burocratiche della censura che Verdi e il suo librettista, Francesco Maria Piave, dovettero affrontare. E benché il dramma di Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, avesse avuto una sorte imparagonabilmente più amara (come si sa, esso fu vietato nel 1832, subito dopo la prima rappresentazione, con il pretesto di immoralità, e accolto con una certa freddezza anche cinquant'anni dopo), anche il libretto, scritto in base all'opera di Hugo, dovette superare diverse peripezie. Verdi doveva aver trovato ragionevole l'idea di Victor Hugo nello spostare l'azione al secolo



Giulio Romano e aiuti: La caduta dei Giganti (particolare, 1530–1535)

decimosesto, alla corte di Mantova, una corte poco precisata nel tempo: 'la corte di Mantova nel Cinquecento', infatti, è una collocazione cronologica assai larga. Soprattutto se consideriamo il fatto che non c'è nessun altro secolo nella storia italiana che abbia avuto, sulla mappa geopolitica della penisola, risistemazioni politiche così sostanziali e problematiche come quelle sedicesimo secolo.

La corte di Mantova, nel Cinquecento, era tra le corti più fastose e più brillanti della penisola e d'Europa. La situazione politica della corte, similmente a tante altre corti della pianura padana, era assai instabile anche per motivi dinastici, essendo la famiglia dei Gonzaga suddivisa in vari rami. Ciò nonostante, la corte divenne un centro importante delle arti per il mecenatismo dei Gonzaga. Tra i tanti artisti che abbellivano la loro dimora, oltre ad Andrea Mantegna (*Camera degli Sposi* nel Palazzo Ducale di Mantova), conviene menzionare Giulio Romano – giunto a Mantova nel 1524, su pressante invito di Baldassare Castiglione e su incarico del duca Federico – che realizzò l'architettura e la decorazione dello splendido Palazzo Tè. Il complesso monumentale del palazzo Ducale, sorto sulle rive del Mincio, era già allora una città nella città, costruito per diventare il nucleo della reggia dei Gonzaga, signori di Mantova a partire dal 1328. Negli anni '20 del Cinquecento, che costituiscono l'ambientazione del dramma di Victor Hugo (in cui il personaggio principale è Francesco I, re di Francia), il signore di Mantova era Federico II Gonzaga, principe-mecenate dotato anche di indubbio senso politico. Ovviamente, un'apologia troppo forzata delle corti rinascimentali sarebbe altrettanto erronea quanto l'invettiva moralistica dell'Ottocento. Bisogna procedere con una certa cautela nel definire un'epoca storica e rifiutare i giudizi unilaterali.

Nel libretto di Piave, il nome dei Gonzaga venne cancellato e trasformato in una denominazione assai generica, quella del Duca di Mantova, per evitare una serie di problemi. Nel gennaio del 1851 fu Piave ad avvertire Verdi delle ultime, ormai felici vicende:

Oggi ho finalmente avuto la firma del direttore generale dell'Ordine pubblico al Rigoletto senza nessun cambiamento di verso, solamente ho dovuto cambiare il nome di *Castiglione* in *Monterone* e quello di *Cepriano* in *Ceprano* perché esistono quelle famiglie. Fu pur necessario omettere il nome di *Gonzaga* e dire solamente nell'elenco dei personaggi *Il duca di Mantova*. Ciò a noi poco deve importare, perché già si sa chi regnava in quell'epoca.

Si sa, infatti, chi regnava in quell'epoca, ma individuare Federico II Gonzaga nel Duca di Mantova, magari in base a motivi storici, sarebbe erroneo, e inoltre non cambierebbe niente né per ciò che riguarda il giudizio e la critica ottocentesca nei confronti delle corti rinascimentali, né per il valore artistico dell'opera verdiana.

Il nome della famiglia Castiglione doveva essere, senz'altro, molto conosciuto anche al pubblico ottocentesco, se non altro per l'autore del *Libro del Cortegiano*, manuale insuperabile delle corti dell'Antico regime. Baldassare Castiglione, inoltre, per parte di madre, era imparentato con i Gonzaga, e quindi le coincidenze non erano poche. Baldassare Castiglione, comunque, ebbe una sorte molto diversa da quella di Monterone, essendo in quegli anni, fino alla morte avvenuta nel 1529, nunzio

pontificio alla corte di Carlo V, a Madrid. A prescindere dalle modifiche, volute dalla censura, l'opera verdiana rispecchiava una visione unitaria, semplificata fino agli estremi, sulla corte di Mantova e delle corti in generale. Non era compito di Verdi o del suo librettista quello di trasmettere nuovi paradigmi storiografici. Il libretto corrispondeva assolutamente alle esigenze, e non era né più né meno di quello che doveva essere: una grandiosa ed eccessiva semplificazione della situazione che, anche per il carattere del genere, doveva saper prescindere dal superamento degli elementi tradizionali delle concezioni radicate nella visione risorgimental-romantica.

Il Cinquecento, in tal modo, era considerata un'epoca affascinante ma, agli occhi dello spettatore ottocentesco, contraddistinta da immoralità, edonismo, intrighi, sregolatezza e servilismo. La corte del *Rigoletto* si presenta come sede, per eccellenza, dei piaceri e dei godimenti. Tutti i personaggi dell'opera verdiana concordano:

*Tutto è gioia, tutto è festa; tutto invitaci a godere!
Oh guardate non par questa or la reggia del piacere!*

Il buffone, sicuro della protezione principesca, può permettersi ogni tipo di scelleratezza. Rigoletto, infatti, non ascolta neppure l'ammonimento del proprio Duca («*Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo*») e si crede intoccabile nelle grazie del suo signore:

*Che coglier mi potete? di loro non temo,
del duca il protetto toccherà,
no, no, nessun, nessuno, nessun, nessuno, nessun,
nessuno, del duca protetto, nessun toccherà.*

Nelle corti del '500 e del '600, la sorte dei favoriti, chiamati anche privati seguendo la terminologia spagnola, era un susseguirsi di alti e bassi. Anzi, per la concezione ottocentesca, il cortigiano cinquecentesco, dotato spesso comunque di grande cultura e capacità politico-diplomatica nel servizio del suo principe, sembrava essere sinonimo del favorito scellerato, capace di commettere qualsiasi delitto per il proprio interesse. La pratica del potere e del *modus vivendi* dei principi dell'Antico regime chiamò in vita e incrementò il sistema di questo tipo di vassallaggio: i favoriti, infatti, al servizio privato del principe, ottennero i più alti gradi del potere, sostituendosi nelle deliberazioni importanti, in casi limite, al sovrano stesso. La posizione privilegiata dei favoriti (e delle favorite) nella corte e nella politica, era proverbiale. Senza dubbio, il nome di favorito era spesso legato alla corruzione e alla clientela più spudorata, ma la storiografia moderna tende a interpretare il fenomeno dei favoriti/privati oramai con le giuste sfumature e distinzioni, necessarie per capire le radici del fenomeno: vengono messi in rilievo l'indubbio talento politico e gli sforzi politico-amministrativi di alcuni favoriti di grande risonanza storica.

Non dobbiamo dimenticare che tutti i poeti e gli scrittori dell'epoca rinascimentale e barocca, con qualche rara eccezione, erano funzionari di corte, cortigiani



Giulio Romano: *Le nozze di Amore e Psiche, il banchetto degli dei, Mantova, Palazzo Tè, Sala di Psiche (particolare, 1527–1530)*

per eccellenza: la loro era una scelta obbligatoria per assicurarsi da vivere. Nell'Ottocento, invece, si cedeva facilmente alle generalizzazioni nei confronti di una «vil razza dannata», depositaria di servilismo e di viltà. Piave, nel libretto del *Rigoletto*, ovviamente ricorre a una stilizzazione storicistica: il librettista non poteva fare diversamente. Il libretto, infatti, non è il genere adatto a delineare sofisticate precisazioni storico-morali.

Non si risparmiano, quindi, invettive contro il signore e la sua corte. Nel primo atto, le parole di Rigoletto, pronunciate contro il Duca, attestano il cinismo tipico di un buffone:

*Così non è sempre? Che nuove scoperte!
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
battaglie, conviti, ben tutto gli sta.
Or della Contessa l'assedio egli avanza, ...*

Non si tratta, quindi, di vere battaglie, di sanguinose guerre contro un nemico in difesa della patria: gli assedi riguardano sempre una bella di corte. Il Duca di Mantova è mosso più dagli amorucci che da qualunque altra impresa principesca. Rigoletto, ragionando sulla natura del Duca, non esita ad aggiungere:

*Questo padrone mio,
giovin, giocondo, sì possente, bello,
sonnacchiando mi dice: Fa' ch'io rida, buffone...*

Ridere e far ridere, bisogna aggiungere, non è – e non era – così malvagio come potremmo dedurre dalle parole di Rigoletto, a patto che non si rida su qualche deformità fisica o mentale, come ci aveva insegnato anche Aristotele. Rigoletto doveva far ridere anche indipendentemente dalla sua condizione fisica. Le feste di corte, i balli e i diversi festeggiamenti privati e ufficiali avevano certamente una grande importanza nella vita di ogni corte. E, anche se si assisteva a divertimenti grossolani al cui centro era spesso il buffone di corte, non dobbiamo dimenticare che le feste comprendevano altrettanto spesso spettacoli teatrali, intermezzi musicali, recite di poemi ed altri divertimenti più nobili a cui partecipava il fiore della società. La corte rinascimentale, infatti, in molte sue manifestazioni preludeva alle caratteristiche dei salotti francesi del fine-Seicento e Settecento in cui una «lieta brigata» boccacesca divertiva e si divertiva. Anche Borsa e Coro dicono unanimemente, citando il dramma francese:

Il Duca qui pur si diverte! ...

Le roi s'amuse, per dirla con Victor Hugo, e come!

*Ogni saggezza chiudesi
nel gaudio e nell'amore...*

Victor Hugo, nel suo *Le roi s'amuse*, si serve di una critica sociale molto feroce. Triboulet, in piena disperazione, con parole folli e furiose grida ai cortigiani di Francesco I, ma solo dopo la tragedia personale:

*Courtisans! courtisans! démons! race damnée!
C'est donc vrai qu'ils m'ont pris ma fille, ces bandits! ...
Quand le roi, par bonheur, est un roi de débauches, ...
Une femme est un champ qui rapport, une ferme
Dont le royal loyer se paye à chaque terme.
Ce sont mille faveurs pleuvant on ne sait d'où,
C'est un gouvernement, un collier sur le cou,
Un tas d'accroissements que sans cesse on augmente! ...
Vous lui vendriez tous, asi ce n'est déjà fait,
Pour un nom, pour un titre, ou toute autre chimère, ...*
(Atto III)

Triboulet, diventato Rigoletto in Verdi, fa passare in rassegna tutta la nobiltà di corte per arrivare alla constatazione: «*Vous êtes tous bâtards!*» Rigoletto, a sua volta, chiamando tutti 'assassini' dopo il dolore sofferto, sembra essersi dimenticato delle proposte, fatte poco prima al suo Duca, di far chiudere in prigione e mandare in esilio l'importuno Ceprano. Anzi 'allora la testa', propone Rigoletto, chiamato anche 'marrano' (parola tanto cara anche nel Cinquecento, anche all'Ariosto, tra l'altro, per designare coloro che non disdegnano neppure di abbandonare la loro fede):

*È ben naturale!
Che far di tal testa?
A cosa ella vale?*

Cosa vale la testa di un cortigiano? Secondo la biografia ed alcune informazioni microstoriche, lo *status* del cortigiano poteva essere paragonabile, secondo la metafora più usata tra il '500 e il '600, a un mare che da calmo può diventare tempestoso: spiccano scogli, venti contrari, terre incognite, e per arrivare in porto poco conta la prudenza del cortigiano. Ascoltiamo di nuovo l'opinione del moralista secentesco, Don Pio Rossi, che afferma: «servire e navigare ha molta simiglianza insieme: e tanto il Cortigiano, quanto il nocchiero è sottoposto a colpi di fortuna». L'instabilità della fortuna dimostra che «la strada de' Favori, de' denari, de' ossequiose riverenze per arrivar... è tutta volta sempre piena di precipizi, danni, pericoli, horrori». Quindi, anche ai cortigiani cinque ... e seicenteschi era ben chiara la natura umana e quella delle corti: le «imperfezioni che so trovano nelle corti non procedono dalla natura loro, ma dagli huomini ambiziosi che cercano per ogni strada di sovrastare agli altri»...

1 L'autrice non ha fornito note al suo contributo.

GIUSEPPE VERDI FU NON SOLTANTO MUSICISTA E COMPOSITORE, MA ALLO
STESSO TEMPO UNO DEI MAGGIORI LIBRETTISTI DEL XIX SECOLO.

Verdi, il librettista

Il retroscena epistolare della nascita dell'*Aida*

ÉVA KIS

A QUESTO LATO È POCO CONOSCIUTO, MA SE QUALCUNO SI INTERESSA ALLA NASCITA E ALLA STORIA DEI SUOI LIBRETTI E DELLE SUE OPERE, NELLA BIOGRAFIA DI VERDI E NELLE LETTERE ACCLUSE PUÒ TROVARE TANTI RIFERIMENTI AL FATTO CHE IL MAESTRO NON BADASSE SOLTANTO ALLA MUSICA, MA ANCHE ALLA SCENEGGIATURA DELLE SUE OPERE, AL LIBRETTO, ARMONIZZANDO MUSICA E TESTO: QUALCHE VOLTA LUI STESSO SI SOSTITUÌ AL SUO LIBRETTISTA, MENTRE ALTRE VOLTE SCRISSE IL TESTO DELL'INTERA OPERA. CIÒ AVVENNE NEL CASO DEL *MACBETH*, IL CUI TESTO VENNE SCRITTO IN PROSA e diviso in atti e scene, poi ordinò al librettista, Francesco Maria Piave, di metterlo in versi. Lo stesso successe con l'*Otello*, essendo lui in corrispondenza quotidiana con Arrigo Boito. Gli suggerì totali cambiamenti oppure lievi ritocchi al testo per ottenere una rappresentazione molto leggera. Si cristallizzava così il libretto secondo l'esigenza del Maestro. Analogò il caso dell'*Aida*.

Verdi ebbe una corrispondenza molto ampia con varie persone, come ad esempio Antonio Barezzi, Giuseppina Strepponi e, naturalmente, con i suoi librettisti, Francesco Maria Piave, Antonio Somma, Salvatore Cammarano, Arrigo Boito ed Antonio Ghislanzoni. Le sue lettere ci danno un quadro della seconda metà del XIX secolo e rispecchiano fedelmente l'idea che lui aveva dei suoi libretti, nonché la metrica e le modalità della rappresentazione.

Dalle lettere di Verdi possiamo vedere come dava istruzioni ai librettisti. È il caso dell'*Aida*, che ci offre un'immagine singolare della collaborazione invero speciale tra il Maestro e il suo librettista. Abbiamo a disposizione una serie di esempi che testimoniano della vera poetica del grande compositore.

Il 16 agosto 1870, il Maestro mandò una lettera al suo librettista, scrivendogli i suoi desideri circa la scena nella quale sul palco vediamo Amneris con gli schiavi. Ne parla così:

«... Occupiamoci ora del secondo atto onde possa lavorare anch'io. Non vi è più un momento di tempo da perdere. Il primo coro è freddo e insignificante. È un racconto come potrebbe farlo un messo qualunque. So bene che non vi è azione, ma con un po' di *adrese* si può sempre riuscire a qualche cosa...»¹.

Da Ghislanzoni si aspettava quanto segue:

«Qui pure bisogna fare una scena con un coro ben *lirico*, colle ancelle che abbigliano *Amneris*, e con una danza di moretti etiopi.»².

In questa lettera, il compositore allegò la sua versione in prosa e ciò che dovevano cantare sia il coro sia Amneris.

Coro

*Chi è colui che arriva splendente di gloria
E bello come il Dio delle battaglie?*

Strofa

*Vieni Radames, Radames: le figlie d'Egitto
T'attendono ed intonano per te inni di gloria
Inni d'amor.*

Strofa

*(Amneris a parte):
Oh vieni Radames. Te sol,
Sospira, te sol ama la figlia del Re.
Due versi*

Coro

*Dov'è, dov'è il felice invasor? Egli resister non poté all'urto del
guerrier. Ei fu disperso come il vento disperde la nebbia.*

*Vieni, Radames, le figlie d'Egitto ti attendono ed
Intuonano per te inni di gloria, inni d'amor...*

*(Amneris, come prima):
Vieni Radames...»³*

In questa parte del secondo atto, Verdi voleva esprimere l'amore voluttuoso e, allo stesso tempo, il carattere guerriero di Amneris. Voleva farlo non soltanto con la musica ma anche con i versi e le rime, perché come scrisse: «... la prima strofa di quattro

versi di carattere guerriero; la seconda di pure quattro versi amorosi, e due versi voluttuosi di Amneris. Il secondo *couplet* idem.»⁴. Anche se le sue aspettative non erano scritte in rima, dall'uso delle parole veniva fuori la volontà del compositore per quanto riguarda le strofe e il ritmo, su cui così scrisse:

«E senza cercare stranezze di ritmo, faccia dei versi settenari doppi, cioè due settenari in uno; e se a lei non urta troppo, faccia tanti versi tronchi, che sono talvolta graziosissimi in musica.»⁵.

Nel libretto definitivo Ghislanzoni seguì fedelmente le disposizioni del Maestro, ed oltre a metterlo in rima, talvolta usò direttamente le parole di Verdi. Per ciò che riguarda la struttura delle strofe, conservò la forma proposta da Verdi, cioè la 4 + 4 + 2, per rappresentare l'amore, la volontà e il carattere guerriero di Amneris. Quanto al ritmo, in quel secolo era molto importante l'uso dei versi tronchi perché, per un cantante, era molto più facile recitarli: non soltanto Ghislanzoni li usava ma Verdi li riteneva importanti. Per quanto riguarda l'uso del ritmo, anche il Maestro scrisse i suoi versi in due settenari doppi.

Continuando la collaborazione, in un'altra lettera egli scrisse:

«Ho bisogno però ch'ella m'aiuti, facendo che il Coro canti un po' le glorie d'Egitto e del Re, un po' quelle di Radames. Bisogna quindi modificare i primi otto versi; gli altri otto delle donne vanno bene, e bisogna aggiungerne ancora otto per i sacerdoti.»⁶.

La versione per la parte delle donne, mandata da Ghislanzoni, venne accettata dal compositore che, considerando il ritmo, gli diede le seguenti istruzioni:

«... nel coro dei sacerdoti e del popolo il tronco al quarto verso. Mi pare vadano molto bene i versi di dieci che m'ha mandato. Se le altre strofe riescono così, sarà benissimo.»⁷

Successivamente parla del recitativo che segue dove c'è un momento in cui la situazione richiede una frase musicale e il Maestro chiede al suo librettista che

«dopo le parole "Ascolta o re; tu pure ascolta, o giovine, la parola della saggezza" finisca il verso endecasillabo, poi aggiunga quattro versi cantabili, o settenari od ottonari. Sieno questi versi solenni e sentenziosi.»⁸

In questa parte il librettista, secondo l'esigenza di Verdi, usava ottonari e lasciava invariabili le parole raccomandate. Alla fine della lettera ci sono altre istruzioni sulla parte finale di quest'atto che, secondo Verdi, dovrebbe finire con la ripetizione della prima strofa del *Coro del popolo*: «Gloria all'Egitto», seguita dalla strofa di quattro versi; *Sacerdoti*. . . : ancora una strofa di quattro versi, continuando poi con strofe di quattro versi. Ed Amen per il finale. Comparando con il libretto, ritroviamo le stesse strofe.

Dopo aver finito il secondo atto, i lavori continuarono con il duetto tra Aida e Radames, che Verdi volle che cominciasse con un recitativo perché, secondo lui, in

AIDA

OPERA IN QUATTRO ATTI

VERSI DI A. GHISLANZONI

MUSICA DI

G. VERDI



CANTO E PIANOFORTE	PIANOFORTE SOLO
42485 PRELUDIO.	42485 PRELUDIO.
42487 ATTO I. INTRODUZIONE - SCENA.	42512 ATTO I. INTRODUZIONE e ROMANZA - RADAMÈS.
42488 ROMANZA - RADAMÈS.	42513 DUETTO e TERZETTO - AIDA, AMNERIS, RADAMÈS
42489 DUETTO e TERZETTO - AIDA, AMNERIS, RADAMÈS.	42514 SCENA e PEZZO D'ASSEMBLE.
42490 SCENA e PEZZO D'ASSEMBLE.	42515 SCENA - AIDA.
42491 SCENA - AIDA.	42516 GRAN SCENA DELLA CONSACRAZIONE - FINALE PRIMO
42492 GRAN SCENA DELLA CONSACRAZIONE - FINALE PRIMO	42517 ATTO II. CORO e DANZA DEGLI SEMIANI MORTI.
+ RADAMÈS, RAMFIS e CORO.	42518 DUETTO - AIDA, AMNERIS.
42493 ATTO II. CORO e DANZA DEGLI SEMIANI MORTI.	42519 GRAN FINALE II - INNO, MARCIA, DANZE.
42494 SCENA e DUETTO - AIDA, AMNERIS.	42520 PEZZO D'ASSEMBLE.
42495 GRAN FINALE II - INNO, MARCIA, DANZE.	
PEZZO D'ASSEMBLE.	
42496	
42497 ATTO III. INTRODUZIONE. ROMANZA AIDA.	42521 ATTO III. INTRODUZIONE. ROMANZA - AIDA.
42498 DUETTO - AIDA, AMONASRO.	42522 DUETTO - AIDA, AMONASRO.
42499 DUETTO - AIDA, RADAMÈS - SCENA FINALE.	42523 DUETTO - AIDA, RADAMÈS - SCENA FINALE.
42500 ATTO IV. DUETTO - AMNERIS, RADAMÈS.	42524 ATTO IV. DUETTO - AMNERIS, RADAMÈS.
42501 SCENA DEL GIUDIZIO - AMNERIS, RAMFIS e CORO.	42525 SCENA DEL GIUDIZIO - AMNERIS, RAMFIS e CORO.
42502 DUETTO - AIDA, RADAMÈS - SCENA FINALE.	42526 DUETTO - AIDA, RADAMÈS - SCENA FINALE.
Edizione di FRANCO FACCIÒ	Edizione di LUIGI RIVETTA
OPERA COMPLETA PER CANTO IN QUARTO Fr. 40	OPERA COMPLETA PER PIANOFORTE IN QUARTO Fr. 30
IN OTTAVO delle (A) Fr. 12	IN OTTAVO delle (A) Fr. 8

R. STABILIMENTO TITO DI GIO. RICORDI & FRANCESCO LUCCA



G. RICORDI & C.
Editori Stampatori
MILANO



RAPOLI - PALERMO - ROMA

Spedizione in abb. postale autorizz. Min. Post. e Tel. 1/1000

Sei mesi di abbonamento per corrispondenza. Spedite il tagliando a: G. Ricordi & C. Milano

(PRINTED IN ITALY)



questa maniera la parte scenica non avrebbe mancato di sviluppo ed evidenza. Per lui era molto importante perché così Aida sarebbe stata più calma e dignitosa: «... avrebbe potuto far spiccare meglio alcune frasi buone per la scena; come per esempio: «Non giurare: t'ho conosciuto prode, non ti vorrei spergiuro...», e più avanti «E come potrai sottrarti ai vezzi d'Amneris, al volere d'un re al voto d'un popolo, ecc.»⁹. Nel libretto, Ghislanzoni cambiò soltanto una parte:

*«Prode t'amai, non t'amerei spergiuro»
«... E come
speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
del Re al voler, del tuo popolo ai voti.»¹⁰*

Il librettista cambiò la parola *potrai* con *speri*, preferendo il verbo *amare*. Con questi cambiamenti non mutò il significato, anzi lo rafforzò. Seguendo le istruzioni di Verdi, anche qui mise tutto in endecasillabo, rendendo meno faticosa l'interpretazione. Secondo lui, il cantabile avrebbe dovuto cominciare soltanto con Radames dopo le due parole «Aida ascoltami», che stanno nel recitativo. Continuò la sua lettera con l'analisi della parte cantabile, i cui quattro versi sono freddi e non preparano bene le belle strofe di Aida, che offrì al suo librettista successivamente: «... “Fuggiam gli ardori, ecc.”. So bene che vi è di mezzo la strofa e la rima; ma perché non attaccare il recitativo per poter dire tutto quello che l'azione domandava? Badi che anche nel programma quel momento avrebbe bisogno di maggiore sviluppo.»¹¹ Secondo la sua opinione, il recitativo avrebbe risolto i problemi eventualmente causati dalle strofe e dalle rime. Visto questo problema, chiese al librettista di far dire altri otto versi a Radames dopo gli otto di Aida e di mettere in recitativo i quattro versi successivi di Aida.. Il dialogo successivo sarebbe stato conservato pure dal Maestro per la sua vivacità:

*Va, Amneris t'attende agli altari.
Radames (con forza):
Giammai!
Giammai? Allora la scure
Cadrà su me...
Ah! ecc. ...¹²*

Nel libretto il recitativo comincia con le parole di Radames e la parte di Aida non è stata trasformata in recitativo:

*AIDA: Va ... va ... ti attende all'ara
Amneris...
RADAMES: No! ... giammai! ...
AIDA: Giammai, dicesti?
Allor piombi la scure
Su me, sul padre mio...¹³*

Anche se dalla lettera del Maestro non si evince una precisa descrizione di come doveva continuare la scena, dal libretto definitivo si vede comunque che il librettista ha mantenuto le strutture e le parole raccomandate da Verdi.

Dopo questo atto, comincia un intermezzo a cui il Maestro volle dare maggior rilievo, esprimendo la sua idea in questo modo:

«AIDA: *Va ... tu non m'ami.*
 RADAMES: *Io non t'amo? ... Mai gli* Queste od altre parole
Uomini in terra, né gli Dei poco importa, ma sia una
In Cielo amarono mai di frase che scuota, teatrale.
Più ardente amore
 AIDA: *Va va: ti attende all'ara Amneris.*
 RADAMES: *No, giammai.*
 AIDA: *Giammai ... dicesti?*
Allor piombi, ecc. (fino alla fine del duetto)»¹⁴

Comparando questi versi al libretto definitivo, possiamo vedere che soltanto nella parte di Radames sono stati cambiati secondo l'esigenza del Maestro: esso così risultò più teatrale di come lui voleva.

RADAMES: *Non t'amo!*
Mortal giammai né Dio
Arse d'amore al par del mio possente.¹⁵

Nella successiva lettera, tratta ancora del terzo atto, invece di descrivere le sue istruzioni al librettista, Verdi gli scrisse completamente le ultime due scene di quell'atto. La peculiarità di questa lettera è che, fino a quel punto, le lettere contenevano istruzioni: in questa invece, troviamo l'intero testo delle ultime due scene, con la sua variante mescolata a quella di Ghislanzoni. Dicendogli che gli dispiaceva di distoglierlo per un momento dal suo lavoro, continuava:

«Mi spiace ch'ella abbia levato quel verso: "*L'are de' nostri Dei,*" perché a me faceva gran gioco per l'insieme. Inoltre io non ho potuto servirmi della quartina: "*È fuoco, è febbre, è folgore*" perché sarei costretto ad attaccare una specie di cabaletta, che sarebbe stata a pregiudizio dell'altra che segue subito. Ecco come avrei fatto per finire la musica di questo atto. Le frasi sono le sue: basterà aggiustare qualche cosa per l'assieme.»¹⁶

Se facciamo un confronto tra il testo raccomandato da Verdi e quello del libretto definitivo, vi troviamo somiglianze ma anche differenze. Ci sono brani non contenuti nella lettera, ma la maggior parte di essi è così come nel libretto. Per esempio, Verdi comincia con il

Il ciel de' nostri amori
Come scordar potrem.
 AIDA: *Ivi è la patria ov'è l'amor concesso,*
Gli stessi Numi avrem nel tempio istesso.¹⁷

Le prime due righe sono uguali a quelle del libretto, mentre quelle di Aida ci mostrano qualche diversità rispetto all'uso delle parole, ma non rispetto al significato. Nel libretto, Aida dice:

*Sotto il mio ciel, più libero
L'amor ne fia concesso;
Ivi nel tempio istesso
Gli stessi Numi avrem.*¹⁸

Ghislanzoni, invece di mettere «Ivi la patria» usa una frase più poetica, quella di «Sotto il mio ciel», mentre nelle altre due righe troviamo che soltanto due sintagmi della frase sono stati cambiati. Continuando questo atto, Verdi usò le stesse parole di Ghislanzoni apparse nel libretto. Dopo l'atto in cui Radames chiede ad Aida dove fuggire, in questa lettera Verdi continua quest'atto con la domanda di Aida «*Ma dimmi, per qual via eviteremo la schiere degli armati?*», e mentre nel libretto qui l'atto continua con gli otto versi di Radames e di Aida, soltanto dopo, nel loro duetto, viene resuscitata la frase. Seguendo il testo del libretto definitivo di cui scrisse la sua versione, non troviamo nessuna differenza. Poi segue un'altra scena, dove sul palco ci sono Amonasro, Aida, Radames, Amneris e Ramfis, e in questo caso Verdi offre una proposta che riguarda gli ultimi sei versi:

*Viene a strugger L'opra mia.
Muori.
Arresta.
Oh, mio furore!
Guardie, olà.
Presto, fuggite.
Vieni, o figlia.
L'inseguite.
Sacerdote, io resto a te.*¹⁹

Volle che il librettista facesse per questi ultimi versi qualche rima o almeno li riducesse a otto: per lui ambedue le soluzioni sarebbero andate benissimo. Confrontando con il testo, si vede che Ghislanzoni lasciò invariati i versi del Maestro.

Finito il terzo atto, i due continuarono a lavorare sul quarto atto, in cui c'è un duetto tra Amneris e Radames. Ghislanzoni ne scrisse una versione, ma al Maestro non piaceva, e per questo motivo gli mandò la sua allegandovi qualche riga:

«Glielo mando, non perché lo prenda a norma (le ho già detto di svolgere questa scena come a lei pare), ma, caso mai vi trovasse qualche frase, qualche scappata buona, se ne serva. (...) Ed è per questo che mi prendo la libertà e trovo il coraggio di dir tutto quello che credo utile ad ottenere l'intento. Abbia pazienza, ed ecco il duetto.»²⁰

Al Maestro parve che avrebbe potuto cominciare subito coi versi lirici di qualunque metro, continuando invece con lo stesso metro fino alla fine. E, per affermare la sua volontà, gli scrisse il seguente testo:

*AMNERIS: Morire! Ma io voglio che tu viva:
intendi? Ah tu non sai quanto immenso sia
l'amor mio per te. Tu non conosci i miei giorni
angosciosi, le mie notti che non han fine. Per te
rinuncierei al trono, abbandonerei il padre,
rinnegherei gli Dei.*

*RADAMES: Ed io pure nel delirio del mio amore
per lei ho rinnegato il dovere, gli Dei, il re, la
patria.*

AMNERIS: (con ira) Non parlarmi di lei!

*RADAMES: E che? Voi volete ch'io viva? Voi! Che
foste testimone dell'onta mia, voi sola cagione
d'ogni mia sventura e forse della sua morte.²¹*

Anche se nelle righe sopracitate non troviamo rime, mettendole a confronto con il significato del libretto definitivo, vediamo che non c'è differenza alcuna tra le due versioni: solo, la versione di Ghislanzoni ha un'intonazione più lirica poiché usò più volte i troncamenti tanto cari al compositore. Per ciò che riguarda le istruzioni sulle rime, Verdi gliene diede ancora sul seguito del testo, scritto ancora in prosa:

*RADAMES: (a parte) Ah, fate, o Dei,
ch'essa raggiunga i suoi lidi
e scordi l'amor mio le
mie sventure*

Molto sentimento in questo A PARTE: che si possa sviluppare una bella frase di canto.

(Se queste espressioni sembrano spinte, si modifichino. Però le frasi d'Amneris devono essere appassionate e caldissime)

*AMNERIS: Ma s'io ti salvo giurami
Che non la vedrai mai più,
purché il verso abbia forma diversa.²²*

Non vi è pericolo d'un ricordo della NORMA

Nel libretto esprime quel sentimento per Radames che voleva Verdi:

*RADAMES: Gli dei l'adducano
Salva alle patrie mura,
E ignori la sventura
Di chi per lei morrà!
AMNERIS: Or, s'io ti salvo, giurami
Che non la vedrai...²³*

Confrontando le due versioni, possiamo vedere che nella parte di Amneris non c'è differenza e, parallelamente con la musica, le frasi di Amneris esprimono la passione e l'atteggiamento caldo di lei, mentre quelle di Radames sono piene di rinuncia e



Teresa Stolz nelle vesti di Aida

di amore per Aida. A questa scena si riferisce un altro brano della lettera in cui Verdi, per la parte di Amneris, parla delle strofe che sarebbero convenienti per una cabaletta: queste potrebbero essere strofe di quattro o sei versi:

AMNERIS: Insensato! Tu non sai che quanto immenso è l'amore, altrettanto terribile è il mio furore. Ah ti salva ora! Va', che la giustizia abbia il suo corso e la tua morte plachi l'ira degli Dei.²⁴

Questa sequenza è stata messa in una delle due parti, ed è un strofa di sei versi, mentre l'altra è di quattro: il che significa che Ghislanzoni seguiva fedelmente le istruzioni di Verdi.

La lettera successiva fu scritta nel novembre del 1870, e il Maestro vi diceva:

«... mi posi a studiare seriamente l'ultima scena. In mani poco esperti potrebbe riescire o strozzata o monotona. Non bisogna strozzarla perché dopo tanto apparato scenico, se non fosse bene sviluppata, sarebbe proprio il caso del parturiens mons. La monotonia bisogna evitarla cercando forme non comuni.»²⁵

Questa forma voleva ottenerla con lo stesso modo del canto usato dai francesi: secondo Verdi, cioè, ve ne sarebbero due sole, una di Radames e l'altra di Aida, e queste due cantilene diverse avrebbero pressappoco la stessa forma e lo stesso carattere. Per quanto riguarda il ritmo, prima voleva otto settenari per Radames e altri otto per Aida: siccome i francesi nelle strofe per canto, usano talvolta i versi o più lunghi o più corti, voleva provare questa soluzione. Nell'impostazione di Verdi tutta questa scena non dovrebbe essere altro che un puro e semplice canto. A suo parere, ciò si sarebbe potuto ottenere se, per Radames, Ghislanzoni avesse dato una forma di verso un po'strana è perciò lo avesse obbligato a cercare una melodia diversa da quella basata sui settenari ed ottonari e a cercare un altro movimento (una mezz'aria) per Aida. E con tutto questo, con il cantabile un po'strano di Radames, una mezz'aria di Aida,

«la nenia dei sacerdoti, la danza delle sacerdotesse, l'addio degli amanti, l'in pace d'Amneris, formerebbero un insieme variato, bene sviluppato; e s'io posso musicalmente arrivare a legar bene il tutto, avremo fatto una buona cosa, o almeno cosa che non sarà comune.»²⁶

In queste righe gli scrisse la sua versione, di cui disse che non era che «accozzaglia di parole senza rima.»

*E qui ... lontana da ogni sguardo umano
... sul tuo cor morire (un verso ben patetico)
RADAMES: Morire? Tu, innocente?
Morire! Tu, sì bella?
Tu nell'aprile degli anni
Lasciar la vita?
Quant'io t'amai, no no'l può dir favella!
Ma fu mortale l'amor mio per te.
Morire! Tu, innocente?
Morire! Tu, sì bella?
AIDA: Vedi? di morte l'angelo, ecc.*²⁷

Nel libretto tutto restò secondo l'esigenza del Maestro, ottenendo un effetto singolare. Oltre al fatto che Verdi stesso dichiara che le sue parole non sono altro che «accozzaglie di parole», nella sua versione troviamo tuttavia rime bacciate, ed anche lui scrisse tre settenari, un quinario e due endecasillabi. Concludendo la lettera scrisse:

«Ella non può immaginare sotto quella forma sì strana che bella melodia si può fare, e quanto garbo le dà il quinario dopo i tre settenari, e quanta varietà danno i due endecasillabi che vengono dopo: sarebbe però bene che questi fossero o entrambi tronchi o entrambi piani. Veda s'ella può cavarne dei versi, e mi conservi "tu, sì bella", che fa tanto bene alla cadenza.»²⁸

Nel libretto, Ghislanzoni seguì fedelmente le istruzioni del Maestro, specialmente nella metrica, che è completamente uguale a quella raccomandata da Verdi:

*E qui lontana da ogni umano sguardo
nelle tue braccia desiai morire.*

RADAMES: Morir! Sì pura e bella!

Morir per me d'amore ...

Degli anni tuoi nel fiore

Fuggir la vita!

T'avea il cielo per l'amor creata,

Ed io t'uccido per averti amata!

No, non morrai!

Troppo io t'amai! ...

Troppo sei bella!

*AIDA: Vedi? ... di morte l'angelo*²⁹

Al di là della metrica, esistono invece alcune differenze, che sono specialmente nell'uso delle parole che non portano con sé un cambiamento di significato ma, al contrario, lo rafforzano. Possiamo vedere anche che Ghislanzoni conservò quella frase di cui Verdi parlò.

Arrivando all'ultimo atto, i due continuavano a lavorare ancora molto più intensamente. Il 4 novembre 1870, il compositore mandò una lettera a Ghislanzoni in cui parlava del Giudizio. A Verdi parve che questa scena fosse una delle migliori del dramma. Nel primo recitativo ci sarebbe stato bisogno, oltre al «Morir mi sento», di qualche frase spezzata da ripetersi nel corso del pezzo. Secondo lui, il coro interno era bello, ma quel verso senario che aveva scritto Ghislanzoni gli parve insignificante per la situazione. In questa scena gli sarebbe piaciuto un verso più consistente, il verso di Dante: la terzina. Il «Taci? Taci?» raccomandato dal librettista non piacque invece al compositore perché, secondo lui, era troppo asciutto e non era possibile renderlo interrogativo in musica. Secondo Verdi, anche qui andava bene la terzina, perché si poteva ripetere due volte «Radames» e perché si poteva farne un verso tagliato:

Difenditi!

Tu taci? Traditor!

Poi continuava così:

«so bene che è cattivo il ti, tu, taci (Ella aggiusterà); ma quel pessimo verso dice però quello che la situazione domanda. Crede ella di dire: "Nel dì della battaglia?"; battaglia non vi fu. "Alla patria, al re spergiuo" adoprerei il decasillabo.»³⁰

Dopo raccomandò al suo librettista d'evitare il metro che egli aveva suggerito perché, secondo lui, negli allegri diventava troppo saltellante; ma, in quella situazione, quell'accento a tre a tre avrebbe percosso come un martello e sarebbe diventato terribile. Secondo l'opinione di Verdi, l'assolo di Amneris era troppo freddo, e per questo gli venne l'idea di far ritornare in scena i sacerdoti: nel vederli, Amneris, come una tigre,

avrebbe scagliato parole acerbissime contro Ramfis. Continuando quest'idea, secondo Verdi i sacerdoti si sarebbero dovuti fermare un istante per rispondere: «È traditor! Morrà!» e poi avrebbero continuato il loro cammino. Amneris, invece, sarebbe rimasta sola e avrebbe gridato due soli versi decasillabi o endecasillabi, e con queste frasi sarebbe finita la scena. Per spiegarglielo meglio, Verdi gli diede la seguente istruzione: «(...) tracterò la scena, ed ella riterrà ciò che è buono, ed aggiusterà ciò che non lo è».

Scena III.

*AMNERIS: Ohimè! ... morir mi sento!
Che feci? ... Chi lo salva? Or maledico
L'atroce gelosia che la sua morte
E il lutto eterno nel mio cor segnava!
Che veggo! ... Ecco i fatali,
Gl'inesorati ministri di morte!*

(Aggiusti il verso come crede bene. Conservi però una frase da ripetersi più tardi)

*oh! Ch'io non vegga quelle bianche larve!*³¹

Comparando i versi al libretto definitivo, possiamo vedere che sia Verdi sia Ghislanzoni usarono l'endecasillabo di cui il compositore tanto scriveva nelle lettere. Il librettista non modificò la versione del Maestro, ma cambiò soltanto la coniugazione ed usò le parole sceniche dando un significato più poetico.

*«Ohimè! ... morir mi sento ...oh! Chi lo salva?
E in poter di costoro
Io stessa lo gettai! ... Ora, a te impreco
Atroce gelosia, che la sua morte
E il lutto eterno del mio cor segnasti!
Che veggo! Ecco i fatali,
Gli inesorati ministri di morte...
Oh! Ch'io non vegga quelle bianche larve!»*³²

Dopo la parte di Amneris, sarebbero venute la parte del coro e un'altra di Amneris per cui Verdi immaginava versi in endecasillabi, la terzina dantesca, mentre per quella di Amneris sarebbe stato lo stesso ma la terzina avrebbe dovuto essere ben patetica e straziante. Nel libretto definitivo troviamo tutto secondo l'esigenza del Maestro riguardo al metro e anche al significato. Anche sulla scena quarta, Verdi scrisse a Ghislanzoni la sua versione che è la seguente:

<i>Voce di Ramfis: Radames! Radames!...</i>	(Altra terzina idem non
<i>Difenditi!</i>	è però necessario
<i>Tu taci?</i>	ripetere due volte
<i>Traditor.</i>	Radames. A piacer suo.) ³³

Ghislanzoni conservò nel libretto le parole di Verdi e, oltre a ciò, le ripeté due volte come voleva il Maestro. Dopo questa scena, seguono le parti degli altari e di Amneris: per loro Verdi voleva quattro o sei versi decasillabi, mentre per Amneris due soli. Ed anche queste furono realizzate come da indicazione di Verdi. Sempre in questa lettera, troviamo un altro testo scritto da Verdi su questa scena.

*RAMFIS: Sacerdote spietato, tu il
dannasti a morte e, tu ben
Lo sai, non è traditore! Tu
Sai che l'amo e tu lo
Condanni? Egli non deve
Morire!*

Strofa di 4 versi,
sempre decasillabi.
Starebbe bene
cominciare colla
parola «Sacerdote» o
«Sacerdoti».

TUTTI: È traditor! Morrà!

(Se è possibile questo
settenario come
refrain.).

*AMNERIS: Sacerdote! E non sai
Che io regnerò un giorno?
E non temi la mia vendetta?
No, no ... lo salva!
Egli non deve morir!*

Altra strofa come
prima, sempre col
«Sacerdote».

TUTTI: È traditor! Morrà!

*AMNERIS: Sacerdote crudel! Maledetta in
eterno sia la tua razza infame.*

(...) Due soli versi, anche endecasillabi se a lei piace.³⁴

La parte d'Amneris venne cambiata per ciò che riguarda le parole, ma la strofa di 4 versi era in decasillabi e cominciava con la parola «Sacerdote». L'altra parte la conservò completamente ma lasciò il settenario raccomandato, che diventò un *refrain* secondo l'esigenza di Verdi. Le parole delle ultime due quartine, rafforzate da Ghislanzoni, diventarono: più energiche, ma con forma invariata.

Attraverso alcune delle lettere di Verdi, ho inteso illustrare l'evoluzione dal racconto di Mariette fino al libretto definitivo *dell'Aida*. Dalle istruzioni del Maestro abbiamo potuto dedurre che egli aveva sempre avuto idee precise su quello che avrebbe voluto ottenere, riguardo al testo, alla metrica e alla rappresentazione. Non c'è nessun dubbio che Verdi fu uno dei maggiori compositori del mondo, e non era da meno neppure come librettista. Dalle lettere esaminate, viene fuori un atteggiamento cosciente, attento anche ai minimi dettagli. Sapeva sempre che cosa doveva fare con la musica e con il testo per ottenere l'armonia tra questi due importanti elementi. Le lettere scritte sull'*Aida* dimostrano anche la sua competenza in letteratura,

sostenuta dalle sue versioni in cui usava la metrica di quella italiana: i quinari, i settenari, endecasillabi oppure i troncamenti e le rime bacciate. Grazie alla collaborazione armoniosa tra il compositore e il librettista, nacque una delle più belle opere della storia della musica, tant'è vero che nell'*Aida*, il testo e la musica si completano vicendevolmente come in nessun'altra opera lirica.

- 1 *Il teatro italiano, V.: Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di Cesare Dapino. Introduzione di Folco Portinari. Torino, Einaudi 1984, p. 318.
- 2 *Ivi*, p. 318.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Ivi*, p. 319.
- 7 *Ivi*, p. 320.
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Ivi*, p. 321.
- 10 *Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 1996, p. 269.
- 11 *Il teatro italiano, op cit*, p. 321.
- 12 *Ivi*, p. 322.
- 13 *Verdi. Tutti i libretti d'opera, cit.*, p. 270.
- 14 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 325.
- 15 *Verdi. Tutti i libretti d'opera, op. cit.*, p. 270.
- 16 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 326.
- 17 *Ivi*, p. 326.
- 18 *Verdi. Tutti i libretti d'opera, op. cit.*, p. 270.
- 19 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 328.
- 20 *Ivi*, p. 328.
- 21 *Ivi*, p. 329.
- 22 *Ibidem*.
- 23 *Verdi. Tutti i libretti d'opera, op. cit.*, p. 273.
- 24 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 329.
- 25 *Ivi*, p. 330.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ivi*, p. 331.
- 29 *Verdi. Tutti i libretti, op. cit.*, p. 274.
- 30 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 331.
- 31 *Ivi*, p. 332.
- 32 *Verdi. Tutti i libretti, op. cit.*, p. 273.
- 33 *Il teatro italiano, op. cit.*, p. 332.
- 34 *Ivi*, p. 333.

Giuseppe Verdi, o della falsa verginità

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

RIFLETTERE SULL'OPERA DI GIUSEPPE VERDI, A CENT'ANNI DALLA SUA MORTE, IMPLICA IL NECESSARIO PRESUPPOSTO DI NON FARSI PRENDERE DA SMANIE SQUISITAMENTE CELEBRATIVE: DEL RESTO, SI TRATTA DI UN AUTORE CHE, SEBBENE GIUNTO NON GIOVANISSIMO AL SUCCESSO, AVRÀ DI CHE GODERE FAMA E RICONOSCIMENTI FINO, APPUNTO, AL MOMENTO DELLA SUA SCOMPARSATA, PER ESSERE POI «INTEGRALMENTE» RISCOPERTO CON LA RINASCITA verdiana che avrebbe azionato una reazione a catena nella musicologia italiana, sì da consolidarne l'immagine di vate del melodramma nazionale.

La seconda difficoltà consiste nello scavalcare l'ovvia considerazione che su Verdi, ormai, si è scritto tutto: la sua opera è stata sezionata, in ogni minuto dettaglio analizzata e di volta in volta glorificata e precipitata, afferrata nella sua essenza e fraintesa, malintesa e malcompresa, per diventare, ai giorni nostri e grazie alla nuova ondata di consenso che sta acquistando il «bel canto», nuovamente oggetto di ammirazione e, perché no, di patriottico compiacimento.

La verità è che, al di là di ogni moda novecentesca, sembra che a partire dall'epoca d'oro delle scuole romana e napoletana, fino ai vertici della fama internazionale tributata all'opera del primo Ottocento e poi via via con la triade Rossini-Verdi-Puccini, il nostro si è sempre sentito, in qualche maniera, il *Paese del melodramma*: ne scriveva, settant'anni fa, Bruno Barilli, grande

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

riscopritore a modo suo di Verdi (di cui ammirava sommamente il *Trovatore* e ne faceva il sommo capolavoro dell'opera lirica tutta), quando tessendo gli elogi del gran Bussetano e passando poi a glorificare un altro grande, Giacomo Puccini, compiangeva la decadenza del melodramma contemporaneo (*Il nostro melodramma oggi è in uno stato di atrofia moribonda...* (BARILLI 1963:110)) e si congedava dai propri lettori ricordando che *L'Arte è sempre in regola con il passato e tuttavia in perfetto orario con l'avvenire. All'alba del dì, spinta oltre dal suo alacre travaglio di esplorazione, essa è già fuori all'avanguardia.* (BARILLI 1963:167).

Allo stesso modo di Barilli, che Massimo Mila criticò per aver preso una posizione netta a favore di certe opere verdiane senza una ragione plausibile, ma spinto piuttosto dal proprio istinto-impeto di ascoltatore più che di critico, accusandolo dunque di confondere volentieri le suggestioni culturali con i meriti musicali e di cadere negli estremi de *l'abitudine inveterata di accogliere o respingere in blocco le opere popolarissime di Verdi* (MILA 1958:63); come Barilli, dicevamo, ogni ascoltatore che si senta cittadino del *Paese del melodramma* ha sempre coltivato, più o meno manifestamente, una ammirazione particolare per questo o quel melodramma verdiano. Le ragioni possono essere le più varie, e non è detto che si debba restare sempre nell'ambito di quella particolare statistica che riguarda proprio le opere musicali, per cui esiste una sonorità più avvincente d'un'altra, che riscuote gradimento simile a quello suscitato dalla lettura della lirica, ovvero dalla combinazione di determinati colori e toni su di una tela: noi siamo convinti infatti che la capacità delle opere di Verdi di penetrare nella memoria emozionale degli ascoltatori sia in buona parte legata al rapporto che esse hanno con la loro materia, con la scelta del soggetto, del libretto, della letteratura, infine, che il melodramma adotta quale linea di contenuto e suggestione artistica oltre quella che poi si creerà dalla composizione stessa dell'opera. E questo, a quanto pare, è particolarmente vero per Verdi che, come affermano non soltanto i biografi più scaltri, *tentò di accreditare un'immagine di se stesso come compositore venuto dal nulla, refrattario ad ogni influenza esterna e culturalmente vergine, fino a creare l'idea di una sua ignoranza, generale e particolarmente musicale.* (DELLA SETA 1988:197) Il suo tentativo di celare il legittimo interesse per i contenuti che i suoi melodrammi avrebbero portato, è in dissonanza innanzitutto con la estrema cura ed affezione con cui sappiamo che Verdi seguì la compilazione dei libretti delle sue opere, e con la maniacale affezione ad un librettista come Francesco Maria Piave che, in buona sostanza, ha legato indissolubilmente il suo nome a quello di Verdi. Dalle biografie, e specialmente dalla ottima monografia di Massimo Mila, risulta infatti che le abitudini compositive verdiane trovassero il momento creativo più stimolante proprio nella scelta e nella elaborazione del soggetto per il libretto, con una serie di implicazioni soggettive che potevano giungere fino a stravolgere l'opera stessa: a proposito dell'*Ernani*, che viene composto già in un primissimo momento di fama dell'autore, è noto che si era partiti, nei momenti di preliminare contrattazione con il committente, il Teatro La Fenice di Venezia, da un *Cromwell* hugoiano, che poi le parti avevano ripiegato su un *Cola di Rienzo*, progetto scoraggiato in previsione dell'atteggiamento che avrebbe assunto la censura, e che si era giunti dunque ad un soggetto che avrebbe completamente stravolto la lettura

dell'*Ernani* di Hugo, ponendosi nel 1844 a metafora di una situazione politica ben precisa: «*questa Elvira che invoca il bandito Ernani perché la venga ad involare all'abborrito amplesso di quel vecchione di Silva, chi altri era se non la giovane Italia che tendeva le braccia a qualcuno che la venisse a liberare dai suoi vecchi padroni?*» (MILA 1958:151)

L'interesse di Verdi per il libretto, che giungeva fino alla volontà di immergersi nelle opere di un autore, di tentare di conoscerlo quanto più profondamente fosse possibile (sarà il caso di Shakespeare) e di appropriarsene in una dimensione nuova, che non coincide semplicemente con la composizione e strumentazione, tutto questo rientra in una forma assai più complessa di scrittura operistica: una articolatissima volontà estetica che non si fermava alla cabaletta, ma riusciva anche a scavalcare l'eleganza e a diventare *voluta, dolorosa ricerca del triviale* (HANSLICK in MILA 1958:193) nel *Trovatore*, ad esempio. Tutto questo contrasta con quella verginità che Verdi avrebbe voluto attribuirsi, e ne fa il compositore complesso che fu: Guglielmo Barblan parlava di un «*esplicito appello ad una umanità libera da mitologie, ch'era rimasta ignota agli altri, pur forti, operisti*» (OPERA 1965:103) e si riferiva, implicitamente, ad una sorta di realismo verdiano che faceva di lui uno scultore più che un pittore dei suoi personaggi, in quanto che Verdi, in confronto all'atteggiamento portato avanti dai suoi predecessori, «*sentì che l'indagine psicologica risolta in musica non poteva da sola esaurire la vita drammatica dei personaggi nutriti dalla sua fantasia; intuì cioè, che per liberare gli eroi della favola dai tradizionali e illustri schemi sonori, era indispensabile che i loro interiori moti psicologici non risultassero avulsi dalle loro componenti storiche e sociali.*» (OPERA 1965: 111-112)

Il libretto è dunque non solo usato da Verdi, applicato alla propria concezione musicale, ma diviene uno strumento di conoscenza che, partendo dalla esplorazione psicologica dei personaggi come si doveva concretare nell'aderenza degli esecutori ai modelli presenti nell'opera, assume dimensioni emblematiche per quella sorta di ricerca ottocentesca dell'emblematicità di un moto, di un gesto, di una psicologia. Probabilmente a questo scopo doveva esser servito il lungo studio effettuato in gioventù sul *Don Giovanni* mozartiano, una delle opere più complesse da questo punto di vista e, insieme, una delle più ricche di spunti e suggestioni, ma non possiamo non riflettere sul momento storico e culturale che un compositore attraversa a metà del secolo diciannovesimo, in un ambiente, quale quello milanese, sempre influenzato dalla concomitanza delle culture vicine. Questo spiega la presenza, nello zibaldone verdiano, di Hugo, Schiller e Shakespeare, che assurgono a punti cardinali per la sua ispirazione artistica, da un lato fornendo materia di libretti, dall'altro presentandosi quali suggestioni intellettuali cui avvicinarsi per il Bussetano. La corrispondenza verdiana è inoltre densa di considerazioni relative a questi approcci, che sicuramente furono di volta in volta ponderati con delle vere e proprie immersioni nella materia e nell'autore da adottare, con uno spirito che se non era critico nel senso tradizionale del termine, lo diveniva nel momento in cui il compositore faceva sue le suggestioni provenienti dalla letteratura.

Verdi stesso si sentì, in tarda età, di rifiutare il titolo di compositore per attribuirsi quello, secondo il suo parere meglio confacentesi, di *uomo di teatro*: è un fatto

che, una volta divenuto autore di successo, egli non si accontentò più di libretti già pronti e confezionati, ma cominciò ad esigere che i suoi librettisti sfornassero i versi adatti alle situazioni drammatiche da lui volute. Come molti dei suoi critici hanno saputo dimostrare, Verdi sapeva ben distinguere *meriti letterari* e *meriti drammatici* di un libretto, né ignorava che il maggior apporto di questo fosse da verificarsi nella sua funzionalità all'opera da comporre: di qui discende come l'importanza data da Verdi al rapporto tra parola e musica superi abbondantemente quello individuato dai suoi predecessori (e, modestamente, ci sentiamo di scorgere solo in alcuni momenti felicissimi di Puccini tanta attenzione, come ad esempio nel meravigliosamente suggestivo endecasillabo di Cavaradossi «*è così dolce il suon della tua voce*») e si ponga anche a difesa di quel successo che sconfinava nell'ipnotizzazione del pubblico, attraverso una serie di segnali disposti nei testi. Nei suoi *Ultimi scritti* Barilli diceva, a proposito del *Trovatore*, che esso «*è un caso di surrealismo che si manifesta reale. Insomma: un'incarnazione fosca e focosa. (...) Il Trovatore è il melodramma dogmatico.*» (BARILLI 1963:305) e proprio nei desiderata di Verdi, che voleva in quest'opera il libretto conservasse «*il suo carattere strano e nuovo*», *fondato sulla potenza di «due grandi passioni: amor filiale e amor materno*» (MILA 1958:195) si vede come poi la particolare forza dell'opera, quella che affascina il pubblico, risieda nella contraddizione tra immagini verbali e musicali, vieppiù alimentata dai motori di queste grandi passioni, Manrico e Azucena. Di fronte a questo, c'era il *continuum* del *Rigoletto*, dove «*non parla più di melodia, di armonia, di colori strumentali; come non parla più di arie, di romanze, o di pezzi staccati; dice semplicemente: la musica. La musica, come superiore afflato di vita, come misterioso e universale atto creativo. Già nel 1852, a chi gli chiedeva di aggiungere un'aria al Rigoletto, rispondeva: «... ho ideato il Rigoletto senz'arie, senza finali... perché così ero convinto*». (OPERA 1965:106) ovvero, «*everything is inflected towards the unique dramatic situation, so that each fresh idea occurs as a natural result of what has gone before. Certain of the recitatives achieve musical parity with the arias.*» (BUDDEN 1990:421) Questa unità, ovvero unitarietà, era contemplata da Verdi come qualcosa di pressoché divino che avrebbe dovuto, con il suo crisma, legittimare quell' *Uno* che era l'opera come unità drammatica: all'interno di questa vibra una organicità di relazioni che può anche avvalersi delle opposizioni, che l'autore amava intendere anche nel chiasmo delle scene di luce e oscurità, di tempesta e sereno, e così via, e che trovano un sapore di vivo contrappunto metrico (DELLA SETA 1988 :200) nei due esempi di *ensemble* dell'*Otello*, nei quali persino le forme metriche differenti servono a sottolineare i diversi stati d'animo dei protagonisti, come già in qualche maniera sembrava essersi voluto tentare nel quartetto del terzo atto del *Rigoletto*. Ne risulta un quadro di complessa attenzione a fenomeni letterari organici all'opera *in toto*, che per questo entrano vieppiù a far parte di quella suggestione cui si accennava: se aggiungiamo l'attrazione esercitata dalle tematiche verdiane, che molti hanno tentato di dirigere, dal primitivo interesse per i temi nazionali, verso una interpretazione in chiave sociologica che porta in primo piano la problematicità del rapporto tra padri e figli (ma ciò non basta, poiché è assente o latente in molte delle opere centrali di Verdi), e che comunque non è che un aspetto parziale del concetto di *conflitto*, che sembra proprio motore

della ricerca verdiana, confluyente poi verso una considerazione generale sull'aspirazione dell'uomo ad una felicità individuale che viene negata dalle istituzioni e dalle convenzioni della vita associata; comprenderemo che appunto la complessità non solo dell'ultimo Verdi, ma già di quello di *Ernani* e soprattutto della trilogia popolare, abbia operato sempre e palesemente sulla traccia letteraria e drammatica, nonostante, come da noi detto in apertura, Verdi abbia sempre cercato di porre innanzi una sua presunta verginità.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|------------|------|--|
| BARILLI | 1963 | Bruno Barilli, <i>Il Paese del melodramma e altri scritti musicali</i> , Firenze |
| BUDDEN | 1990 | Julian Budden, <i>New Oxford History of Music</i> (ed. bz Gerald Abraham), vol. IX: <i>Romanticism (1830÷1890)</i> , Oxford |
| DELLA SETA | 1988 | Fabrizio Della Seta, <i>Giuseppe Verdi</i> , In: <i>Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti</i> (dir. Alberto Basso): <i>Le biografie</i> , vol. VIII, Torino |
| LAVAGETTO | 1979 | Mario Lavagetto, <i>Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi</i> , Milano |
| MILA | 1958 | Massimo Mila, <i>Giuseppe Verdi</i> , Bari |
| OPERA | 1965 | AA. VV., <i>L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara</i> , Milano |
| VERDI | 1996 | Giuseppe Verdi, <i>Tutti i libretti d'opera</i> , Roma, 2 voll. |

Marcello Conati: Verdi, interviste e incontri Max Bruschi: Giuseppe Verdi, note e noterelle

ANNAMARIA SZILÁGYI

QUEST'ANNO IN ITALIA È STATA PUBBLICATA UNA GRANDE QUANTITÀ DI LIBRI, SAGGI, ARTICOLI CHE APPROFONDISCONO L'ARGOMENTO VERDIANO A PROPOSITO DEL CENTENARIO DELLA MORTE DEL MAESTRO. PER QUEST'OCCASIONE, SI PUÒ OSSERVARE UN'ENORME CRESCITA EDITORIALE RIGUARDANTE VERDI CHE RIFLETTE, NATURALMENTE, L'ESIGENZA DEL PUBBLICO ITALIANO, ANZI INTERNAZIONALE, PER COMMEMORARE UNO DEI MAGGIORI COMPOSITORI DELLA STORIA DELLA MUSICA. IL REPERTORIO DEI LAVORI STAMPATI, QUINDI, È MOLTO VASTO, NON SOLTANTO QUANTITATIVAMENTE, ma anche qualitativamente: si presenta una scelta ampia nel campo dei diversi generi letterari e in quello della critica. La mia intenzione è quella di presentare ai lettori due esempi di questa cospicua produzione letteraria¹.

Marcello Conati ci offre un'opera scientifica intitolata *Verdi, interviste e incontri*. Il lavoro è stato pubblicato per la prima volta nel 1980, e ristampato nel 2000, riveduto con correzioni, aggiornamenti e aggiunte. Il volume presta un'attenzione particolare alla personalità dell'artista attraverso gli occhi dei suoi contemporanei. Julian Budden, autore della prefazione del libro, sottolinea il fatto che

le interviste e le conversazioni contenute nel presente volume vanno facendosi sempre più numerose e più illuminanti col passare degli anni, che si spiega non solo con la crescente posizione di rilievo del compositore, ma anche con la sua crescente espansività.²

Alcuni degli articoli qui presentati riusciranno familiari al lettore, ma solo parzialmente: la maggior parte delle testimonianze risulterà del tutto sconosciuta. Questi nuovi argomenti riempiranno importanti vuoti nell'ambito delle nostre conoscenze

sul pensiero dello stesso artista. Alcune volte, le persone intervistate ci mostrano contraddizioni ma queste, derivanti dalla varietà dei diversi punti di vista, servono solo a completare l'immagine del personaggio.

Un merito particolare del libro è il tentativo di descrivere l'intero uomo, ma Conati stesso afferma che è impresa difficile conoscere Verdi. Della vita del compositore conosciamo alcuni fatti esterni, i grandi appuntamenti artistici, i principali eventi della sua attività pubblica, «ma se vogliamo sapere che cosa pensasse quell'uomo nella sua testa, stiamo male... Molto più facile penetrare nei segreti militari del Pentagono o del Cremlino, o nella clausura d'un convento di trappisti che nell'animo di Verdi» – scrive Massimo Mila ne *La giovinezza di Verdi*.

Ciascuno ha il proprio compito: l'artista quello di operare, il pubblico quello di applaudire o di fischiare; il critico quello di criticare. Nessuno ha diritto di ficcare il naso nella sua vita privata. La sua riservatezza nei confronti dell'informazione pubblica fu totale. Ed a ragione: «l'orso non vuole intrusi nella propria tana». Ma il desiderio di evitare ogni pubblicità intorno alla propria persona, di difendere la sua vita intima, ebbe anche conseguenze dannose: contribuiva ad acuire la pubblica curiosità, lasciando ampio spazio alla fantasia dei biografi. Una più attenta interpretazione dei documenti può evitare notevoli errori nell'avvicinarsi alla personalità di Verdi.

Il volume presenta la figura del compositore con l'intenzione di estendere un'indagine documentaria ad un settore rimasto per lo più ignorato dalla ricerca: quello della stampa periodica dell'Ottocento. L'antologia comprende testimonianze di compositori, musicologi, letterati, artisti, critici, cronisti e giornalisti. La maggior parte dei documenti, trovati in periodici francesi, inglesi, tedeschi e italiani, offre una novità non solo per il lettore profano, ma anche per l'appassionato o per lo studioso. La scelta dei testi è stata realizzata in base alla loro attendibilità, verificata attraverso continui controlli con l'epistolario verdiano e con la documentazione esistente. Per essere fedele a quest'intenzione, l'autore inserisce nelle note ulteriori testimonianze e frequenti citazioni dall'epistolario.

Mettendo in ordine cronologico le testimonianze, esse formano cinquantasette capitoli che coprono un arco temporale di cinquantacinque anni: dal 1845 (visita di Escudier) al 1900 (ultimo colloquio con Tebaldini). Nonostante ciò quest'antologia non vuole considerarsi saggio biografico ma saggio sulla personalità di Verdi, e tentativo di avvicinare l'uomo e l'artista.

L'altra opera, quella di Max Bruschi appartiene a un genere assolutamente diverso: non è un'opera seria, scientifica, basata su documenti precisi, autentici, ma un ritratto biografico la cui più importante intenzione è il divertimento. Si tratta di una lettura leggera, divertente, con un linguaggio spiritoso, rivolta a un vasto pubblico per suscitare l'interesse verso il personaggio e l'attività di Verdi.

L'autore stesso afferma nel prologo del libro che ha avuto l'idea un po' «pazza» di offrire all'altare del centenario verdiano e alla propria passione per il melodramma un centinaio di paginette di profilo senza pretese accademiche, ma con la voglia di avvicinare Peppino (quello vero, non quello sponsorizzato dalle grancasse) al più vasto pubblico possibile. Il ridotto spazio lo ha costretto a tagliare alcuni aspetti e ad ampliarne altri, secondo i suoi gusti e le sue preferenze.



MARCELLO CONATI

VERDI
INTERVISTE
E INCONTRI



Max Bruschi

Giuseppe Verdi

Note e noterelle



Sellerio editore Palermo

Il repertorio dei libri stampati o ristampati in questi ultimi anni offre, quindi, una scelta vasta sull'argomento: il che mostra una curiosità grandissima per le opere e la vita di Verdi. Questa letteratura divulgativa contribuisce alla conoscenza più precisa, più minuziosa e specifica dell'arte e della personalità di questo eccezionale personaggio del melodramma italiano dell'Ottocento.

1 Entrambi i libri sono consultabili presso la Biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria e reperibili presso la Libreria Italiana dello stesso.

2 L'autrice non ha fornito note al suo contributo.

*Generazioni
del Novecento*

I giochi linguistici di Tabucchi

«È vero, raccontare è un gioco e io, lo ammetto, amo molto giocare. Il gioco mi ha sempre tentato; ma in questo momento il gioco che più mi tenta è quello del Rovescio... Ma quello che importa è che tutte le sue variazioni, tutte le sorprese, i rischi e le audacie aprono strade che si dirigono verso un obiettivo finale, verso un'unità contraddittoria. Inquietano e allarmano. Seducono... e tutto può prolungarsi da un altro capo e ciò che ora sto scrivendo può ricominciare in un altro modo.» (A. Tabucchi, dalla prefazione all'edizione portoghese della raccolta di racconti *Il gioco del rovescio*)

RÉKA ASZTAI

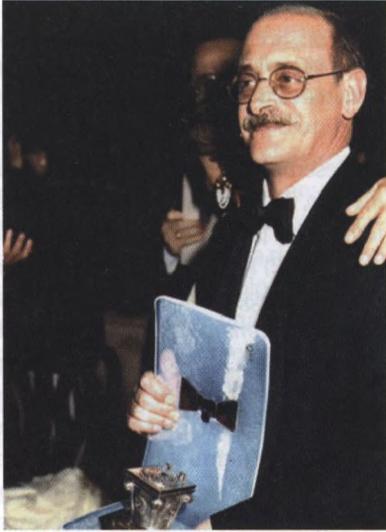
QUEST'ARTICOLO MIRA A FAR VEDERE COME LA LINGUA POSSA DIVENTARE UN'ESPRESSIONE ARTISTICA¹ NEI RACCONTI DI ANTONIO TABUCCHI MEDIANTE I TRUCCHI LINGUISTICI DELL'AUTORE. IL GIOCO TABUCCHIANO È COSTITUITO DA MOLTEPLICI ROVESCIMENTI STRUTTURALI E TEMPORALI: OSSERVEREMO QUELLI STRUTTURALI. IL RITMO DEL LINGUAGGIO TABUCCHIANO SI MANIFESTA SOPRATTUTTO NELLA STRUTTURAZIONE SINTATTICA, MA SI POSSONO TROVARE ANCHE DELLE COMBINAZIONI RITMICHE DI TIPO FONETICO E TABUCCHI RITMA IL SUO TESTO PERSINO CON CERTI TRUCCHI NELLA punteggiatura. Quest'articolo tenta di interpretare come il testo può essere ritmato consapevolmente con combinazioni di diversi ordinamenti delle parole esaminando figure di retorica e di sintassi in alcune ripetizioni di parole osservate nei racconti della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (Milano, Feltrinelli, 1985).

Molti critici di stilistica parlano del ritmo come di un sinonimo di organizzazione sintattica del periodo, esaminandone varie porzioni, di solito fra le pause indicate dai segni d'interpunzione. Senza dubbio possiamo notare che ogni testo letterario ha un suo «ritmo linguistico», e tutti i lettori possono sentirlo soltanto osservando il ritmo delle unità sintagmatiche e le pause sospensive. Nella pagina di Tabucchi dobbiamo prestare attenzione al movimento dei vari segmenti perché è in questo modo che il testo ha un ritmo molto accentuativo. Questo tipo di ritmo accentuativo è basato su raggruppamenti e ritorni di unità sintagmatiche fra le quali possiamo distinguere tre tipi fondamentali.

Il *parallelismo* richiede una sola ripetizione di una parola, di un sintagma o di una proposizione ed è frequente nella poesia popolare in cui i ritornelli sono formati spesso da questa figura. Il *tricolon* (o periodo trimembre) consiste nella corrispondenza fra tre membri di un insieme (frase o sintagma) i quali possono ma non devono

contenere la ripetizione di una stessa parola. Il ritmo ternario è già presente nella retorica latina e nella prosa d'arte del Medioevo, basta pensare alla frase famosa di Giulio Cesare «Veni, vidi, vici». Infine il *tetracolon* (o periodo quadrimembre) caratterizza quattro membri coordinati di un sintagma o di una frase.

Nel linguaggio di Tabucchi vedremo che le frasi più o meno «complicatamente intrecciate» testimoniano una struttura sintattica ben ordinata mediante l'uso delle ripetizioni e delle segmentazioni. La ripetizione in sé già determina una ripartizione in nuovi segmenti, ma spesso il tricolon e il tetracolon possono non contenere una parola ripetuta. Invece per quanto riguarda il parallelismo (che in certi casi può formare un periodo bimembre) sembra che l'appa-



renza di una ripetizione sia più necessaria: sentiamo con più difficoltà un ritmo particolare fra due segmenti se essi non contengono una ripetizione che collegerebbe i due segmenti sotto l'aspetto semantico o/e acustico. È vero che ci rimane una differenziazione «fisica» del ritmo, ma questo è fenomeno di intonazione. G. L. Beccaria giustamente non si trova d'accordo con linguisti (che si occupano della questione del ritmo della prosa) come per esempio lo spagnolo Amado Alonso² secondo il quale un periodo bimembre come {a} *Jeli si metteva a correre dietro i puledri sbrancati*, {b} *e li spingeva mogio mogio verso la collina*.³ ha un suo ritmo poiché

«contiene una tensione organica *crescente* nel primo membro {a} che termina con inflessione *ascendente*, e che durante il suo svolgimento anticipa e presenta il secondo membro {b} *decescente* nella sua distensione finale: fase ascendente e fase discendente, momento fisico del ritmo, generano il vero ritmo soggettivo che risiede nell'alternanza di attesa e di soddisfacimento provocata in noi da detta alternanza di gruppi sintagmatici».

Dunque, la definizione del ritmo di un periodo va differenziata dall'intonazione anche se in un linguaggio pieno di elementi e fenomeni che richiamano il parlato, come in quello di Tabucchi, a volte troviamo parti più significative sotto l'aspetto acustico che non sotto quello semantico.

La semplice forma del parallelismo si ritrova spesso nei racconti tabucchiani, ma ci sono anche casi speciali quando la ripetizione di una voce o di un gruppo di parole è combinata con altre figure retoriche. Gli esempi seguenti (da 1. a 14.) rappresentano parallelismi (1., 3., 7., 9., 11., 12.), tricolon (2-6., 8., 14.) e tetracolon (1., 13.) creati per mezzo della ripetizione di una sola parola:

1. La vita è un appuntamento, lo so di dire una banalità, Monsieur, solo che noi non sappiamo mai il quando, il chi, il come, il dove. E allora uno pensa: se avessi detto questo

invece di quello. o quello invece di questo. se mi fossi alzato tardi invece che presto. o presto invece che tardi. oggi sarei impercettibilmente differente. e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente. O sarebbe lo stesso. e io non potrei saperlo. (dal racconto *Rebus* p. 30)

Nell'esempio 1. il primo periodo con un tipico tetracolon *non sappiamo mai* {a} *il quando*, {b} *il chi*, {c} *il come*, {d} *il dove* è seguito da vari parallelismi del secondo periodo *uno pensa*: {a.1} *se avessi detto* {a.1.1} *questo invece di quello*, {a.1.2} *o quello invece di questo*, {a.2} *se mi fossi alzato* {a.2.1} *tardi invece che presto*, {a.2.2} *o presto invece che tardi*, {b.1} *oggi sarei impercettibilmente differente*, {b.2} *e forse tutto il mondo sarebbe impercettibilmente differente*. Prima di tutto c'è un periodo ipotetico con una doppia protasi (a.1 e a.2) e con una doppia apodosi (b.1 e b.2) il che già forma un certo tipo di parallelismo; inoltre i verbi della doppia protasi hanno complementi doppi (a.1.1-2 e a.2.1-2) cioè in tutte e due le protasi troviamo un altro parallelismo «interno»; per giunta questi ultimi sono formati sempre da due membri paralleli come *questo – quello* e *tardi – presto* che sono antonimi poi rovesciati a *quello – questo* ed a *presto – tardi* nei segmenti rispettivamente successivi. Queste coppie d'antonimi dell'es. 1. formano un'altra figura retorica poiché la ripetizione della stessa parola alla fine di un'unità e all'inizio dell'unità seguente è un'epanàfora. Un caso più «normale» di epanàfora si vedrà nell'esempio 15. più avanti. Ma torniamo all'esempio 1. perché qui l'epanàfora è ancora combinata con l'*antimetàbole*, definita come «ripetizione di concetti opposti in due proposizioni costruite con le stesse parole in ordine invertito»⁴.

L'effetto di contrasto appare parecchie volte nei parallelismi del testo tabucchiano. Oltre al semplice accostamento di un parallelismo senza o con effetto di contrasto esistono molte altre combinazioni.

Se la ripetizione avviene all'inizio di due o più frasi (es. 14.) o proposizioni (es. 3.) si tratta di un'*anafora* che è una figura retorica «con una rimarcatura enfatica dell'elemento iterato». Una certa inversione dell'*anafora* è la cosiddetta *epifora* con la ripetizione alla fine di alcuni frasi o sintagmi (ess. 1., 8.). L'uso di *anafora* e di *epifora* e le loro combinazioni hanno un ruolo importante nel testo tabucchiano. Il nostro autore gioca con i più svariati tipi di inversioni: si tratta di trucchi per ottenere effetti particolari, magari anche strani e non convenzionali che cercano di indurre il lettore a vedere il mondo diversamente. Ora vediamo come Tabucchi gioca con le ripetizioni per far capire anche dei lati nascosti della nostra vita, e come non soltanto i rovesci possono provocare bellissimi effetti, ma come siano importanti ad esempio le amplificazioni e le gradazioni delle ripetizioni.

Tornando al nostro brano, l'apodosi ha un semplice parallelismo con la ripetizione di *impercettibilmente differente* (che in realtà è anche un'*epifora* secondo la posizione dei due elementi) ma sentiamo una sottile amplificazione della ripresa ormai riferita a *tutto il mondo* invece che ad un «io sottinteso», il che richiama il cosiddetto *epànodo* – questa figura retorica della ripetizione amplificata è presente anche nell'esempio 7. Quanto alla fine del brano 1. l'ultimo elemento del secondo periodo *impercettibilmente differente* forma di nuovo una coppia d'antonimi con il primo segmento del periodo seguente *O sarebbe lo stesso*, però una coppia d'antonimi

ormai non fra proposizioni, ma fra segmenti più grandi (se vogliamo: «più amplificati» anche in questo senso) cioè fra due frasi indipendenti. Naturalmente con un'amplificazione Tabucchi favorisce l'aumento dell'intensità del significato e, oltre a semplici ripetizioni o a vari rovesciamenti di dette ripetizioni (i quali già danno maggior ampiezza al significato), ottiene un effetto ancora più espressivo mediante gli elementi amplificatori riferiti alle parole ripetute. Nel nostro brano l'amplificazione si presenta sia nella strutturazione, sia a livello semantico; nella strutturazione: prima con il semplice accostamento dei quattro elementi del tetracolon, poi con i rovesciamenti di altre quattro parole *questo, quello, tardi e presto*, ed infine con la ripetizione di un'espressione più ampia *impercettibilmente differente*: questa non solo è più lunga in sé, ma la sua seconda apparizione avviene in un passo più ampio; quanto al livello semantico, pensiamo a *sarei* che diventa *forse tutto il mondo sarebbe*.

2. Lo disse con la voce di certe donne che nella vita hanno bevuto troppo. hanno conosciuto troppo. hanno amato troppo. e per questo sono al di là di ogni menzogna; (da *Rebus* p. 35)

3. E poi penso anche: nessuno lo sa, nessuno sospetta niente, nessuno potrebbe incolparmi. sono qui. sono libero... (da *Any where out of the world* p. 72)

4. ...e tutto il resto del tempo è tuo, puoi passeggiare, puoi leggere, puoi scrivere... (da *Any where out of the world* p. 73)

5. Questo ti chiedi: e perché lì, a quel tavolo, in quel luogo, su quel giornale. (da *Any where out of the world* p. 74)

6. ...e lasciò che Françoise la obbligasse a distendersi sul divano, le sfilasse le scarpe, le passasse un fazzoletto intriso di colonia sulla fronte. (da *Aspettando l'inverno* p. 22)

Gli esempi 2–5. sono esempi tipici di tricolon con la ripetizione sempre del primo elemento dei segmenti susseguenti (prescindendo dalle preposizioni *a, in e sul* che precedono l'aggettivo dimostrativo ripetuto *quel* nell'es. 5.), che poi si ramificano in tre direzioni semanticamente differenti.

Quindi la ripresa non serve qui per dare un effetto di contrasto o di amplificazione come questo può avvenire nei parallelismi più «intrecciati» e non ci sono nemmeno inversioni che evocherebbero figure retoriche oltre la classica ripetizione iniziale dell'anafora. Questa sorta di «anafora ramificata» in tre direzioni può avvenire in vari modi: nell'esempio 5. le riprese dell'aggettivo dimostrativo si aprono in tre «rami» {a} *tavolo*, {b} *luogo*, {c} *giornale*, e certamente si perderebbe una parte della «chiarezza» del ritmo se uno dei rami avesse altri elementi; nell'es. 4. i tre rami accostati al verbo modale *puoi* stabiliscono tre azioni {a} *passeggiare*, {b} *leggere*, {c} *scrivere*, sempre senza argomenti ulteriori; nell'es. 3. tutti e tre i rami contengono verbi che hanno tutti un complemento diretto, cioè ritmicamente formano tre unità equivalenti (che saranno poi seguite ancora da un parallelismo *sono qui, sono libero* sempre con la semplice anafora); mentre nell'esempio 2. i complementi dei tre rami {a} *bevuto*, {b} *conosciuto*, {c} *amato* sono costituiti dalla ripetizione della stessa parola *troppo* e così le tre anafore dell'ausiliare *hanno* sono prima «ramificate» in tre direzioni, poi riunite grazie all'epifora di *troppo* che accentua nello stesso tempo

l'esagerazione della misura (cioè il senso della parola ripetuta) e l'unione dei tre rami dal punto di vista della misura esagerata. Nei tricolon trattati le parole ripetute appartengono alle più svariate categorie grammaticali, eppure in tutti i casi determinano una rigida uniformità degli elementi che li seguono (es. 2.: tre participi passati, es. 3.: tre sintagmi verbali con il complemento diretto, es. 4.: tre infiniti, es. 5.: tre sostantivi). È importante notare questo perché in altri casi anche un tricolon (o anche un tetracolon) che non contenga una parola ripetuta, mantiene pur sempre questo tipo di uniformità - nell'es. 6. il tricolon si vede appunto nell'uniformità dei verbi al congiuntivo imperfetto e manca invece l'anafora all'inizio dei tre segmenti, cioè la ripetizione avviene solo nella forma di realizzazione, nell'uniformità grammaticale degli elementi.

Nel testo tabucchiano il tricolon non è affatto raro, anche se a volte le strutture delle ripetizioni triplici diventano meno rigorose e può darsi che i segmenti non siano esattamente articolati con segni d'interpunzione o con chiare uniformità ricorrenti - in questi casi è difficile stabilire un confine tra un tricolon e un parallelismo triplice. Nei brani seguenti (7-9., 11., 12.) vedremo ripetizioni più libere quanto alla strutturazione:

7. Pensi ancora: è una coincidenza. Ma una coincidenza con che cosa? È una coincidenza impossibile, perché è una seconda coincidenza. la frase e la data, stessa frase, stessa data. (da *Any where out of the world* p. 76)

8. ...nell'esistenza di altre persone con occhi differenti e mani differenti e differenti modi di essere persone; in strade differenti, in camere differenti: un altro uomo che ora sta dicendo a un'altra donna in un'altra camera: (da *Any where out of the world* p. 77)

9. Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in un sasso da secoli che mantiene ancora la parvenza di libellula ma che non è più una libellula. (da *Stanze* p. 64)

Nell'es. 7. la quadrupla ripetizione della parola *coincidenza* non avviene in un ordine strutturalizzato secondo le sue posizioni nei quattro segmenti (qui ancora ben articolati) ma si sente un'amplificazione sempre maggiore di questo concetto (ricordiamo la figura retorica dell'epànode), anzi un'amplificazione con una certa gradazione: nel primo segmento la parola *coincidenza* viene semplicemente in mente al protagonista, nel secondo segmento egli comincia a riflettere sulla cosa cercando di trovare le ragioni della coincidenza, nel terzo segmento riconosce l'impossibilità del suo pensiero (cioè viene introdotta una nuova qualità *impossibile* riferita alla *coincidenza*), mentre nel quarto segmento sarà spiegata l'*impossibilità* della *coincidenza* con una maggiore estensione: *perché è una seconda coincidenza, la frase e la data, stessa frase, stessa data*. (Si tratta della preoccupazione e dell'inquietudine crescenti del protagonista del racconto intitolato *Any where out of the world* in cui un uomo trova un annuncio con una frase in inglese su uno dei quotidiani di una città dove lui è arrivato da straniero e questa frase sembra un messaggio minaccioso per lui poiché sembra coincidere con il suo passato.) In confronto con l'amplificazione dell'esempio 1. qui manca un'amplificazione nella struttura sintattica, invece

il valore del significato della parola ripetuta *coincidenza* si moltiplica attraverso più gradi al livello semantico. Con questa gradazione Tabucchi rende la tensione della narrazione sempre più intensa rispecchiando perfettamente il contenuto (l'ansia gradualmente crescente del protagonista).

Un'altra gradazione appare nell'es. 9. con la triplice ripetizione della parola *libellula*, questa volta non in diversi segmenti articolati da virgole ma nello stesso passo della *similitudine* (un tropo fondamentale nell'antica retorica) introdotta da *come* - così la libertà della strutturazione aumenta e non possiamo più parlare di un tricolon. Nel parallelismo triplice troviamo invece una gradazione «negativa»⁵ perché prima si tratta dell'esistenza di una *libellula*, poi della sua parvenza, e infine della non esistenza di essa.

È altrettanto discutibile se nell'es. 8. la ripresa triplice dell'aggettivo indefinito *altro* formi un tricolon oppure no, questa volta senza alcun tipo di gradazione. Per altro in questo brano un sinonimo di quest'aggettivo indefinito: *differenti* appare cinque volte, formando prima un'epifora con *occhi differenti* e *mani differenti*, poi cambia la posizione della parola, ripetuta nel passo centrale in un sintagma anche un po' allungato *differenti modi di essere persone*, che infine è seguito da un'altra epifora *in strade differenti, in camere differenti*.

La forza espressiva del linguaggio tabucchiano trova un'altra forma di espressione nell'es. 10. dove il nostro autore gioca con la ripetizione in un altro modo: c'è una bella *figura etimologica* in cui le parole ripetute *segreto*, benché uguali lessicalmente, non sono uguali grammaticalmente (aggettivo qualificativo – sostantivo). Altri tipi di figura etimologica (o *annominazione*)⁶ sono presenti nell'es. 10./a: *amarti con vero amore* (verbo – sostantivo), nell'es. 11.: *un respiro, perché non respira* (sostantivo – verbo) e nell'es. 12.: *sentiva, sensazione, sentimento* e *sentì* (verbi in diversi tempi – sostantivi), dove la forma della parola ripetuta però cambia. Quindi in questi ultimi esempi non abbiamo la ripetizione di una parola (come negli esempi visti prima) o di un gruppo di parole (ess. 15–17.), troviamo invece ripetizioni della radice stessa degli elementi o ripetizioni di parole diverse appartenenti alla stessa area semantica.

10. ... un altro lettore di Baudelaire che comunica in questo modo segreto un segreto a qualcun altro. (da *Any where out of the world* p. 77)

10./a ...mi è sembrato di amarti con vero amore. da anni non mi capitava più, (da *Cambio di mano* p. 128)

11. ... senti solo una presenza. non è neppure un respiro. perché non respira. dall'altra parte del filo c'è una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio... e dall'altra parte niente, solo la densità distinguibile di una presenza che in silenzio ascolta il silenzio della tua presenza. (da *Any where out of the world* p. 81)

12. Sentiva freddo. Era questa la sensazione. anzi l'unico sentimento. pensò, che potesse tenerle il pensiero occupato; ... E il freddo si dilatò e le invase gli arti: le mani no, che sentiva brucianti; ma le spalle e gli avambracci, e anche le gambe e i piedi, che non sentiva più, ... Sentì dei brividi e le fu impossibile celarli. Per non battere i denti tenne le mascelle serrate, finché non sentì un indolenzimento... (da *Aspettando l'inverno* pp. 25–26)

13. Attese al capezzale del feretro, come si veglia un vivo e non un defunto, che le sfilassero davanti, che le baciassero la mano, che le inchinassero, che le mormorassero formule di cordoglio e di commiato. (da *Aspettando l'inverno* p. 21)

14. Si guardò intorno. Troppa gente. Troppa luce. Troppi velluti rossi. Entrò in sala... (da *Cambio di mano* p. 123)

L'es. 11. è veramente pieno di ripetizioni con una strutturazione abbastanza libera: oltre all'annominazione di *respiro* – *respira* c'è la ricorrenza dell'espressione *dall'altra parte* due volte, del verbo *ascoltare* due volte, del sostantivo *silenzio* tre volte e del sostantivo *presenza* cinque volte. Ma è da notare anche un'altra bellezza del brano: prima si ascolta *la presenza del tuo silenzio*, poi si ascolta *il silenzio della tua presenza*. È un gioco linguistico di Tabucchi che può essere considerato un *chiasmo* per la disposizione incrociata degli elementi costitutivi dei due sintagmi. Comunque anche questo gioco è un mezzo per intensificare l'espressione come nel caso di una gradazione, di un'amplificazione o di altre strutturazioni delle ripetizioni.

L'es. 12. rappresenta una moltitudine di forme attorno all'espressione del sentire, formando un'*epanalessi* che nella retorica antica è un aspetto della ripetizione in qualsiasi parte dell'enunciato per rafforzare l'idea che si vuole esprimere. Inoltre le forme variate (per sottolineare gli effetti dello stesso senso) *sentiva*, *sensazione*, *sentimento*, *sentì* rievocano una figura sintattica affine all'annominazione: il *poliptòto* in cui una parola è usata a breve distanza in funzioni diverse. Da una parte c'è un'alternanza dei tempi verbali (la forma all'imperfetto *sentiva* occorre 3 volte accanto a 5 forme al passato remoto *sentì*), dall'altra i due sostantivi *sensazione* e *sentimento* si alternano nella radice e solo quest'ultimo ha la stessa radice *sent* – che i verbi. L'importanza di questa seconda alternanza è più rilevante (d'altronde marcata con il corsivo dallo stesso Tabucchi!), perché la *sensazione* (provata dalla protagonista che soffre per la morte del marito) non è solo fisica ed acquistata attraverso gli organi dei sensi, ma è accompagnata dai moti dell'animo chiuso dentro di sé, e questo è espresso appunto con la parola *sentimento* che richiama la sfera affettiva, emozionale, specialmente in contrapposizione alla ragione. La parola *sensazione* da sola potrebbe esprimere solo uno stato elementare e non necessariamente analizzato dalla coscienza. Così la protagonista sente il freddo fisico insieme al freddo della mancanza del marito (una sensazione psichica) e vede tutta la sua esistenza in questo Freddo doppio: attraverso tutto il corpo e tutto l'animo.

Il brano 13. è un classico esempio di tetracolon in cui la ripetizione della congiunzione *che* è del tutto normale per introdurre le varie proposizioni, mentre è più particolare che tutti i verbi uniformi *sfilassero*, *baciassero*, *inchinassero*, *mormorassero* siano preceduti dal pronome personale dativo *le* accentuando l'importanza della protagonista nella materia del racconto. (Si tratta sempre della donna diventata vedova da poco ed immersa nel suo dolore e nella sua solitudine.) Mentre nel brano precedente è espressa la complessità del Freddo sentito dalla vedova, qui è accentuata la complessità della solitudine che prova: tutte le azioni degli altri (in quattro forme al congiuntivo imperfetto) si intrecciano nella sua persona (messa più in rilievo con i quattro pronomi personali dativi), così lei si sente maggiormente isolata, appartata, solitaria, sente che sta in un luogo opposto, esclusa rispetto a tutto l'ambiente circostante.

L'anafora dell'es. 14. è particolare perché nel testo di Tabucchi sono rarissime le frasi così brevi come queste. Un'efficacia in più è dovuta al fatto che sentiamo un contrasto qui fra l'area semantica dell'aggettivo indefinito *troppo* che indica una misura esagerata e la forma in cui appare in tre frasi brevissime che indicano distacchi nell'andamento della narrazione.

Gli esempi successivi (da 15. a 17.) rappresentano parallelismi creati per mezzo della ripetizione di un gruppo di parole:

15. Non devi piangere, disse alla bella vecchia che la guardava, ricordati che non devi piangere. (da *Aspettando l'inverno* p. 20)

16. Lui correva sulla spiaggia, dietro alla spiaggia c'erano le rovine di un tempio greco, e lui era nudo. Nudo come un dio pagano... e lei non poté trattenersi dal ridere. rise così tanto, così tanto che le sembrò di soffocare: e si svegliò. Si svegliò di soprassalto... (da *Aspettando l'inverno* p. 22)

17. ...tutto deve ancora succedere, io devo ancora trascinarci al vero tradimento, ma non sarà colpa mia, credimi, è colpa delle cose, che vogliono così, chissà cosa guida le cose, e tu devi ancora lasciarti trascinare al tradimento, ma anche questa non sarà colpa tua, e poi a modo mio dovrò farti morire, sarà quasi come se ti avessi uccisa io, ma anche questo non sarà colpa mia... e succederà tutto. Ma invece tutto è già successo... (da *Any where out of the world* p. 78)

L'*epanadiplosi* dell'es. 15. consiste nell'iniziare e terminare la frase con la stessa espressione *non devi piangere*. Si vede poi una simile figura retorica nell'esempio seguente (16.) con la ripresa di un'espressione conclusiva di un passo all'inizio del passo seguente (secondo la retorica antica si tratta di un'*anadiplosi*) come nei casi di *spiaggia, nudo, ridere - rise* (da osservare qui anche un'annominazione), *così tanto, si svegliò*: anadiplosi cinque volte (!) a breve distanza.

Effetti di contrasto appaiono anche nell'es. 17. come {a.1} *tutto deve ancora succedere* – {a.2} *succederà tutto* – {a.3} *tutto è già successo*, {b.1} *io devo trascinarci* – {b.2} *tu devi lasciarti trascinare*, {c.1} *non sarà colpa mia* – {c.2} *non sarà colpa tua*, di nuovo un procedimento stilistico tre volte (!) a breve distanza. Per giunta è da osservare il ritmo della strutturazione dei contrasti:

a.1 - b.1 - c.1 - b.2 - c.2 - c.1 - a. 2 - a.3

in cui troviamo un elemento {} sempre seguito da un elemento {}, perché è una sua conseguenza - nel testo i passi {} sono sempre immediatamente (!) seguiti da {}, senza altri argomenti interposti come fra gli altri membri. Così il nostro schema è presentato meglio in questo modo:

a.1 - (b.1-c.1) - (b.2-c.2) - c.1 - a.2 - a.3

Ora si vede che il secondo elemento {c.1} è un'amplificazione che tende a rompere la simmetria di {a - bc - bc - a} inserendosi prima del ritorno di {a}: a - bc - bc - c - a - a. Se guardiamo con cura, {a.3} è una seconda e più importante amplificazione alla

fine della catena: in primo luogo l'aumento di quest'ultimo contrasto {a.3} è sottolineato tramite l'uso ridondante⁷ di parole con valore avversativo *Ma invece* che lo introducono; poi né {b} né {c} appaiono per una terza volta; ed infine {a.3} inizia un nuovo periodo distaccandosi anche in questo modo dagli elementi precedenti:

a.1 - bc.1 - bc.2 - c.1 - a.2 | a .3

Il ritmo della strutturazione delle ripetizioni di questo brano, specialmente la culminazione, assomiglia al ritmo dell'es. 1. In tutti e due i passi viene prima sottilmente rotta una simmetria con un'amplificazione (nell'es. 1. dopo le coppie d'antonomi rovesciati segue un elemento sintatticamente e semanticamente ampliato e ripetuto prima dell'arrivo del suo antonimo) e poi l'ultimo elemento iterato (nell'es. 1. l'antonimo dell'elemento ampliato) inizia un nuovo periodo.

Per concludere vorrei ricordare i continui meccanismi di scomposizione e ricomposizione con cui Tabucchi rovescia gli eventi come se la realtà consistesse in un gioco infinito di forme. Con la composizione tabucchiana i racconti sono giocati anche sul lasciar trasparire il non-detto dietro il detto. Il «gioco del rovescio» non è solo tecnica compositiva, ma elemento fondamentale dell'atteggiamento esistenziale del nostro autore. Nella prefazione alla seconda edizione del volume *Il gioco del rovescio* Tabucchi dice: «Di mio c'è il mio modo di raccontarli, che fa sì che questi racconti siano questi racconti e non altri... Ma tutti, sia gli uni che gli altri, sono legati a una scoperta: l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era «così» era invece anche in un altro modo. Fu una scoperta che mi turbò.»

1 In senso generale «un messaggio è ridondante quando contiene elementi non necessari alla corretta decodificazione», mentre secondo la retorica tradizionale la *ridondanza* è «sinonimo di ripetizione, iterazione, reduplicazione». Nelle moderne teorie linguistiche invece la correlazione dei diversi elementi del testo e la natura stessa parallelistica del discorso letterario «creano una nuova e diversa ridondanza, da intendersi però come ricchezza connotativa del messaggio.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 265)

2 In: G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 56-57

3 In: G. Verga, «*Jeli il Pastore*», in *Tutte le novelle*, 4a ed., Milano, Mondadori, 1943, p.155

4 In: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 24

5 Nella retorica antica la *gradazione* o *climax* consisteva nella concatenazione di elementi fra loro legati per qualche aspetto, ad esempio cronologico o causale, mentre nell'uso moderno del termine la gradazione è una successione di parole o di gruppi di parole in forma di amplificazione o di sinonimia o di accumulazione accrescitiva.

6 «È una figura di tipo grammaticale e semantico che consiste nella ripresa di un lessema variato nella forma.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 22)

7 In senso generale «un messaggio è ridondante quando contiene elementi non necessari alla corretta decodificazione», mentre secondo la retorica tradizionale la *ridondanza* è «sinonimo di ripetizione, iterazione, reduplicazione.» Nelle moderne teorie linguistiche invece la correlazione dei diversi elementi del testo e la natura stessa parallelistica del discorso letterario «creano una nuova e diversa ridondanza, da intendersi però come ricchezza connotativa del messaggio.» (in: A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1991, p. 265)

Carlo Emilio Gadda: l'ingegnere dell'anima

Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce!... che recede, recede... opaca.... dell'immutato divenire. Ma nei giorni, nelle anime, quale elaborante speranza!... e l'astratta fede, la pertinace carità. Ogni prassi è un'immagine,... zendado, impresa, nel vento bandiera.... La luce, la luce recedeva... e l'impresa chiamava avanti, avanti, i suoi quartati: a voler raggiungere il fuggitivo occidentale... E dolorava il respiro delle generazioni, de semine in semen, di arme in arme. Fino allo incredibile approdo.¹

PAOLO SESSA

SONO GRATO ALL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI AVERMI INVITATO A PRESENTARE LA RECENTE TRADUZIONE UNGHERESE DELLA *COGNIZIONE DEL DOLORE* DI CARLO EMILIO GADDA, PER DUE FONDAMENTALI RAGIONI. LA PRIMA È DI CARATTERE PERSONALE, PERCHÉ SONO UN APPASSIONATO AMMIRATORE DELL'OPERA DI GADDA. LA SECONDA È CULTURALE, PERCHÉ LA pubblicazione della *Cognizione*, fortemente voluta e realizzata con successo da Giorgio Pressburger, colma una lacuna conoscitiva, della migliore e più complessa letteratura italiana del Novecento, che durava, in Ungheria, da quasi quarant'anni. Il lettore magiaro ha finalmente accesso ad un'opera narrativa straordinaria sia per la varietà dei registri stilistici, oscillanti dall'aulico al più divertito *pastiche* linguistico, sia per il valore euristico della scrittura, tesa a sondare la dialettica tra ragione e follia dell'individuo, tra ordine e disordine del mondo.

Devo aggiungere che essere qui a celebrare questo importante avvenimento mi emoziona, non solo perché avverto la difficoltà di illustrare, in pochi minuti, un'opera di molti anni di uno tra i maggiori scrittori italiani, ma anche perché l'obiettivo che mi sono prefisso è ambizioso: invogliare coloro che non

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

conoscono ancora le opere di Carlo Emilio Gadda a leggerle con attenzione. Infine, la ragione principale della mia soddisfazione nel partecipare a questa serata gaddiana, è constatare che la necessità di svecchiare il canone di opere, attraverso cui si è soliti pubblicizzare all'estero la monumentale tradizione letteraria italiana, è un'esigenza avvertita dalle istituzioni culturali italiane con grande senso di responsabilità.

Innanzitutto, prima di accennare ai principali temi narrativi della *Cognizione*, vorrei riconoscere il merito della traduttrice Ada Nagy (pseudonimo che lasciamo avvolto nel mistero), e del revisore Ferenc Szénási, per aver compiuto un'impresa difficilissima alla quale, a suo tempo, avevano rinunciato molti altri estimatori dell'opera di Gadda in terra d'Ungheria. E però, mi auguro anche che tale traduzione non rimanga un fatto isolato, e che le discussioni di questa serata, e di quelle che seguiranno in altre città ungheresi, stimolino altri valenti traduttori a tentare la complessa traduzione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, il più avvincente (dal punto di vista dell'intreccio) dei romanzi di Gadda, nonché il più denso di implicazioni etiche ed epistemologiche.

In secondo luogo, va chiarito perché la traduzione della *Cognizione* sia importante per l'immagine della cultura italiana all'estero, ed in particolare per l'Ungheria, un paese fortemente legato alle stesse aspirazioni morali, civili ed europeiste dell'Italia. Come tenterò di dimostrare, la risposta a tale quesito è strettamente correlata ad alcuni fatti biografici di Carlo Emilio Gadda, ed al particolare trattamento narrativo che lo scrittore riserva, nella *Cognizione*, ai propri ascendenti magiari.

SULLA COGNIZIONE

Pubblicata in volume solamente nel 1963, la *Cognizione del dolore* è stata progettata nel 1939, al momento della morte della madre dell'autore. La storia, ambientata in un immaginario Sud America, che è la trasfigurazione parodistica della più nostrana Brianza, racconta le vicende intime e tormentate di un personaggio misantropo e misogino, Gonzalo Pirobutirro d'Eltino. L'intreccio non è particolarmente complesso, poiché tutti gli accadimenti avvengono in un unico luogo – la villa dove Gonzalo vive con l'anziana madre – e ruotano intono ai ricordi cupi ed enigmatici del protagonista, ultimo discendente di una lunga stirpe di Hidalgo. La rappresentazione risulta, pertanto, statica, quasi fosse una vicenda del tutto mentale, onirica, sprofondata nei labirinti della memoria del protagonista. Gonzalo, infatti, tra dolorose confessioni, impulsi iracundi e recriminazioni, compie una rivisitazione di un dramma personale, originato dal disordine interiore, da una immedicabile e oscura nevrosi. La spietata autoanalisi di Gonzalo chiarifica la natura familiare e soprattutto materna della sua frustrazione: un'infelicità che gli deriva dal rapporto conflittuale con le donne, dalla sconfitta del proprio impegno morale e civile, dalla terribile consapevolezza di essere sopravvissuto al proprio amato fratello morto in guerra, dalla «cognizione» tramite il dolore. Come afferma a proposito del titolo dell'opera Emilio Manzotti, curatore e attento interprete della *Cognizione del Dolore*:

Dunque, 'cognizione' come conoscenza gradualmente acquisita, o improvvisamente rivelata, del dolore consustanziale all'uomo; e 'cognizione' come conoscenza del mondo per il tramite del dolore, in una singolarizzazione e radicale alterità rispetto alla «moltitudine morta».²

Ciò che maggiormente incuriosisce il lettore di oggi nell'immergersi nell'universo narrativo della *Cognizione*, non è tanto la ricostruzione viva e divertita di una società oppressa dal «*Nistitüos provinciales de vigilancia para la noche*», che è poi una rappresentazione caricaturale dei fascisti italiani, bensì il trattamento riservato dall'autore al tema del dolore consustanziale all'essere nel mondo, intrecciato a quello degli ascendenti del protagonista, e del tormentato amore e odio verso la madre. Più che un racconto in terza persona, la narrazione sembra un'autobiografia trasfigurata, in cui il protagonista mette a nudo il groviglio di impulsi distruttivi e autolesionisti, attraverso una spietata analisi dei recessi più inconfessabili della memoria. La *Cognizione*, lasciata incompiuta dall'autore, sospende la narrazione con la scena della madre morente a causa di una aggressione notturna, che i famigli sospettano sia stata compiuta dal figlio.

Nella storia della letteratura occidentale, numerosi sono gli autori che hanno messo in scena dei parricidi, ma pochi sono invece quelli che hanno affrontato il tema del matricidio. Gadda non racconta però un vero e proprio matricidio, bensì le inquietudini di un personaggio capace di confessare a se stesso di aver concepito, ma non eseguito, un tale delitto. Se poi consideriamo il fatto che Gonzalo è l'alter ego di Gadda, il tema del matricidio desiderato acquista dei connotati ancora più cupi ed inquietanti. Infatti, secondo un'idea filosofica gaddiana, la prefigurazione mentale di un atto collabora a far sì che esso accada realmente. Da questa prospettiva, immaginare di compiere un crimine equivale, in un certo senso, ad averlo realmente commesso, dando così luogo in chi ha auspicato il delitto all'insorgere del senso di colpa. Desiderio di morte e senso di colpa si fondono in un unico groviglio di pulsioni che costituiscono la sorgente dell'enunciazione narrativa gaddiana, ovvero sia l'oggetto mai completamente spiegato e narrato dalla *detection* della scrittura.

Il romanzo, come abbiamo già detto, rimane sospeso, non come un giallo a cui manchi la conclusione, quanto come un'indagine rivolta a rintracciare l'origine del male alla quale nessun detective può fornire una soluzione. Per quanto riguarda le innumerevoli discussioni critiche sul senso di questa non-conclusione, poco importa se Gadda intendesse effettivamente «finire» la *Cognizione*. Fatto sta che aver pubblicato l'opera con questa sospensione narrativa, dopo quasi un ventennio di revisioni e aggiustamenti, significa comunque aver conferito un senso alla non conclusione del romanzo. Quale sia il senso di questa mancata conclusione, il lettore è invitato a interrogarsi e a trovarne una. Forse il personaggio troppo autobiografico di Gonzalo giunto al capezzale della Signora, impedisce a Gadda di scrivere una continuazione dato che la morte della madre è poi il momento stesso in cui prende l'avvio la scrittura dell'opera. L'autoanalisi del protagonista rimane così incompiuta, priva di qualsiasi momento liberatorio e catartico per il lettore.

Rimane, tuttavia, il fatto che il matricidio, effettivamente commesso o semplicemente compiuto attraverso la scrittura, è raccontato dal narratore con una tale abilità

da dare l'illusione al lettore di trovarsi di fronte a un fatto di cronaca. Come ha scritto Walter Pedullà:

Gadda inventa fatti. Un matricidio più volte ripetuto, con un linguaggio che li fa diventare veri come un fatto di natura. La finzione di Gadda è di quelle a cui si crede. Mescolata con fatti reali ora sembra vera. Chi legge Gadda non dubita mai che si tratti di fatti reali: di cronaca come *Novella Seconda*. Sembrano fatti di cronaca anche *La cognizione del dolore* e il *Pasticciaccio*.³

La Cognizione è quindi anche un libro autobiografico, in cui lo scrittore, attraverso lo specchio deformante di un personaggio-sosia, ha il coraggio di ritrarre se stesso nei momenti più dolorosi della propria triste vicenda di uomo e di intellettuale. Le tappe esistenziali, che conducono il protagonista del romanzo al culmine del percorso conoscitivo di appropriazione della propria identità, ovvero alla «cognizione del dolore», sono narrate dallo scrittore attraverso la rappresentazione di alcune scene drammatiche focalizzate sulle sue ansie e paure (sogni, premonizioni, scatti d'ira). Le motivazioni profonde, che spingono Gonzalo a compiere con furore alcuni gesti inconsulti e apparentemente privi di senso, scaturiscono non tanto da uno stato patologico di misantropia o di «dissocialità» (sindrome definita nel testo «delirio interpretativo della realtà»), quanto da cause esterne alla personalità, quali la «cretineria» e follia degli «altri» e del mondo. Tali avvenimenti altamente simbolici della narrazione, in cui deflagra l'iracondia del protagonista, denunciano soprattutto il degrado morale ed esistenziale in cui versa la società italiana di quegli anni, e fungono da spie e tracce, sapientemente disseminate nel testo, di un discorso più ampio di critica del costume e della realtà sociale. Per essere decifrati e compresi, tali momenti tipici della narrazione richiedono al lettore una più attenta conoscenza dell'intera opera e della personalità dello scrittore, vale a dire una più rigorosa messa a fuoco della complessa strategia intertestuale di deformazione e di riproposizione dei medesimi «pezzi» narrativi tipica della scrittura gaddiana. Anche per alcuni aspetti narrativi relativi alle tecniche di scrittura – mi riferisco in particolare al trattamento della *suspense* –, la *Cognizione* si configura come un testo altamente enigmatico, che invita ad adottare una modalità di lettura simile a quella richiesta dalla più innovativa letteratura poliziesca di quegli anni; quella, per essere più espliciti, che sperimentavano scrittori come Friedrich Glauser⁴ o Friedrich Dürrenmatt⁵.

La *detection* della *Cognizione* è, infatti, del tutto anomala rispetto a quella di un romanzo poliziesco comunemente definito 'classico', perché il giallo gaddiano è troncato proprio nel momento in cui dovrebbe entrare in scena l'investigatore.⁶ Se nel canone del giallo classico è importante ridurre al minimo le inquietudini del lettore garantendo una soluzione dell'enigma che spieghi interamente la dinamica dell'assassinio, nel giallo gaddiano la narrazione si fa, al contrario, totalmente problematica, carica di atmosfere sospese e minacciose. Sembra quasi che la narrazione venga interrotta proprio per impedire, al detective di turno, di ricomporre e ricucire la ferita inferta alla società dall'omicidio; una ferita che è destinata a rimanere aperta, perché non può essere sanata da alcuna investigazione. Al contrario, più si indaga la natura del male e più sono destinate ad emergere le sofferenze di coloro che hanno

indirettamente assistito alla morte violenta. Infatti, gli enigmi che il lettore è chiamato a risolvere non sono dei *puzzle* di indizi materiali da ricomporre, come accade nel più diffuso dei canoni del giallo, bensì delle vere e proprie sfide a percorrere il misterioso labirinto della psiche del personaggio alla ricerca dei segreti nascosti nei recessi della memoria.

Nella *Cognizione* non viene messo in scena l'arresto di un assassino, perché tutto e tutti sono, in un certo senso, corresponsabili dell'orrenda morte della Signora; quasi a dire che il male, una volta propagatosi nel mondo, e manifestatosi al suo massimo grado nell'assassinio, non potrà mai essere debellato completamente, perché lascia delle tracce indelebili nelle vite dei sopravvissuti che si chiamano «dolore», «rimorso» ed «impotenza».

La struttura narrativa del giallo è stata da parte dei critici spesso associata metaforicamente alla figura del labirinto, paragonando così la *detection* dell'investigatore al percorso compiuto dall'eroe greco alla ricerca e uccisione del Minotauro. Se tale metafora è valida anche per la *Cognizione*, allora la *detection* «poliziesca» della scrittura non è per nulla interessata ad «assicurare alla giustizia» l'orrendo mostro autore dell'assassinio, quanto a interrogarsi sul terribile mistero della diversità umana che è all'origine della sofferenza e del male, e sull'esistenza di un conflitto profondo e insanabile nella coscienza tra due opposte nature della psiche: quella «bestiale» e quella «umana». In tal senso, prendendo ancora a prestito la metafora del labirinto, più che alla soppressione del Minotauro, la *detection* gaddiana mira a investigare le ragioni che hanno spinto la creatura bestiale a compiere i suoi efferati omicidi. Da questa prospettiva conoscitiva, tesa a sondare le ragioni che spingono al crimine, appare chiaro che il mostro è, in un certo senso, anche lui una vittima, condannato in eterno a uccidere perché tenuto a scontare la colpa lasciata in eredità dalla dissoluta madre Pasife. Nell'avvincente *detection* sull'origine del dolore umano della *Cognizione*, l'enigma viene pertanto sempre rilanciato e lasciato irrisolto dal narratore, a indicare che il sistema dei personaggi propone dei valori assolutamente relativi, poiché il giallo della realtà presenta dei ruoli ben più complessi ed intercambiabili rispetto a quelli di un comune dramma poliziesco.

Per tali motivi, le figure tradizionali della vittima, del carnefice e del detective non sono chiaramente identificabili dal lettore della *Cognizione*, sebbene il male esista e si manifesti. Come avviene anche nel giallo di James Barlow, *Torno presto*⁷, ciò che conta per lo scrittore non è semplicemente indicare un assassino, quanto denunciare la presenza del male nel mondo esibendone le molteplici e subdole trame continuamente volte a sopraffare la purezza e l'innocenza. Nel giallo di Barlow, come in quello di Gadda, domina il particolare punto di vista degli attori del dramma poliziesco, e il male, tanto «oscuro» a percepirsi, viene efficacemente raccontato nelle sue più intime e insospettabili causali. La prospettiva da cui osservare il delitto può quindi essere ora quella della vittima, ora quella del carnefice, ora quella del detective, ora quella del principale indiziato ora, infine, quella degli altri innumerevoli attanti del dramma criminoso, proprio come accade nella *Cognizione*. La scelta di Gadda di presentare il delitto solamente da una prospettiva parziale, quella di alcuni personaggi vicini alla vittima, e di rinunciare alla ricostruzione degli accadimenti

lasciando deliberatamente numerose zone d'ombra nel racconto, è una decisione in parte dovuta a questioni di poetica narrativa tipiche del genere letterario a quell'altezza cronologica, in parte a ragioni epistemologiche avvertite da quasi tutti i maggiori scrittori di polizieschi di quel periodo. Infatti, nel nuovo canone poliziesco che andava configurandosi in quegli anni, le figure del dramma criminoso tendevano a confondersi l'una nell'altra, a sentirsi, in un certo senso, accomunate dalla «corresponsabilità» della colpa. Più che la soluzione di un mistero, nella *Cognizione* viene proposto un enigma conoscitivo e psicologico che invita il lettore a ricercare nuove soluzioni-interpretazioni ad ogni rilettura del racconto.

In ragione di una così massiccia presenza di temi esistenziali scottanti, intrecciati, come abbiamo visto, con una narrativa poliziesca innovativa, la scrittura della *Cognizione* appare decisamente in sintonia con opere ed esperienze intellettuali di altri grandi scrittori che tentavano, negli stessi anni, di fare i conti con le *impasse* e le crisi che ostacolavano il cammino della comune coscienza europea adottando un racconto fortemente ancorato a quei principi epistemologici che Carlo Ginzburg ha definito «paradigma indiziario».⁸

GLI ASCENDENTI

Vorrei soffermarmi brevemente su alcuni avvenimenti della biografia di Gadda utili alla comprensione della sua poetica e del suo modo di interpretare il mondo. Del resto, alcune informazioni sugli ascendenti dell'autore sono necessarie per orientarsi tra i numerosi temi autobiografici della scrittura gaddiana, quasi sempre tesa a scandagliare le complesse questioni dell'origine del male e della diversità. Sulle dolorose vicende biografiche dello scrittore sono stati scritti molti libri interessanti, in particolare ad opera di Gian Carlo Roscioni⁹, forse il più attento custode dell'opera e della fortuna dello scrittore. Gadda nasce a Milano nel 1893, in via Manzoni 5, da Francesco Ippolito (1893–1909), commerciante e negoziante di seta, e Adele Lehr (1861–1936), insegnante. Fu il primogenito di tre fratelli: Clara (1895–1976) ed Enrico (1896–1918). La madre di Gadda era sposa di seconde nozze di Ippolito, ed era molto più giovane di lui, quasi coetanea della figlia che il marito aveva avuto dalla prima moglie, morta giovanissima di parto, e di cui Adele fu istitutrice per alcuni anni.

Adele Lehr, che nella *Cognizione* viene trasfigurata nella figura della madre di Gonzalo e chiamata con l'appellativo altisonante di «Signora», nonostante il cognome suggerisca un'origine tedesca, era ungherese. Adele apparteneva ad una famiglia di insegnanti che Gadda amava far credere essersi stabilita in Italia a seguito dei fatti cruenti del 1848, in ossequio ai propri ardori nazionalistici e irredentistici e a certe leggende familiari. In realtà, come puntualmente registra Gian Carlo Roscioni nel suo libro sull'infanzia e la giovinezza dello scrittore,

Il padre di Adele, Johann Anton Lehr, era nato nel 1826 a Gyönk, nel comitato di Tolna. Una tradizione, o leggenda di famiglia voleva che fosse stato, in gioventù, «architetto di corte al palazzo reale di Budapest»: ma è certo che alla fine degli anni Quaranta risiedeva già in Italia. Gadda cercava di accreditare la voce che il nonno avesse lasciato

l'Ungheria per motivi patriottici e irredentistici: sarebbe stato «un ufficiale degli Honved a cui il '48 ungherese (...) tolse la divisa»; tornato borghese, Johann avrebbe svolto le mansioni di «semplice funzionario delle poste imperiali e regie nel decennio '48-'59». La verità è che ancora molti anni dopo il '48 il nonno di Gadda era Obersleutnant in una unità dell'esercito austro-ungarico di stanza a Vicenza: «Quando lo zio Absburgo è nei pasticci – leggiamo nell'adattamento che Gadda ha fatto di *Háry János* –, c'è il nipotino ungherese che gli dà una mano». Quanto alle poste di cui Johann dopo il '60 fu un dipendente, sono quelle del Regno d'Italia.¹⁰

A parte queste comprensibili mistificazioni, dovute probabilmente a certi personali risentimenti originati dalle affezioni e umiliazioni subite dalla madre da parte dei ricchi parenti paterni che l'accusavano di aver sposato per interesse Francesco, Gadda discendeva realmente dai nobili Ripamonti, una delle famiglie più in vista di Milano

La madre di Gadda aveva una cultura molto vasta e ricoprì incarichi importanti nelle scuole italiane, insegnò latino e francese e pubblicò opere didattiche su Cesare e Parini. Fu lei, insomma, che instradò Gadda giovinetto verso l'amore della classicità e della cultura francese, nonché fece leggere e imparare a memoria testi (tra i quali la *Divina Commedia*) che nessuno oggi penserebbe di mettere nelle mani di un bambino.

Mia madre secondò alle poche ore serene la lettura e la dizione di Fedro, mi dié a leggere (avevo sei anni) la finzione-verità dei primi canti di Dante subito acquisita come stupenda finzione, più tardi mi parlò di fatti anticamente manifesti nelle storie d'Italia e delle Gallie. (In *Ricordo di mia madre* (1963?), dichiarazione manoscritta a Giovanni Di Giovanni, per «Oggi», ma apparentemente mai pubblicata).¹¹

Gadda era un uomo afflitto da grandi ansie e paure a seguito dell'esperienza bellica, della prigionia e di gravi lutti familiari: quali la morte prematura del padre e del fratello. Inoltre, Gadda soffriva di disturbi nervosi dovuti in parte all'ipersensibilità del carattere, in parte alla credenza in una curiosa concezione psicologica che dava grande importanza alle «tare» ereditate dagli ascendenti. Mi riferisco alla teoria gaddiana per cui i vizi e le virtù appartenenti al «fiume interiore» fanno di padre e figlio, nel cammino delle generazioni, una persona sola. A questa teoria dell'ereditarietà si deve, ad esempio, il fatto che Gadda considerava fondamentale, nel mettere a fuoco l'origine delle sue idiosincrasie, la propria ascendenza magiara da parte materna, fino al punto di mitizzare il mondo degli avi e di considerare la componente non italiana della propria personalità come la più oscura e misteriosa. Lo scrittore, infatti, amava definire anima «barbara e tartara» la parte bizzosa della sua personalità che lo richiamava ad un ordine interiore, per altro mai realizzato. Spesso rappresentava narrativamente questi lati oscuri del proprio carattere attraverso dei personaggi in parte autobiografici, caratterizzati da un universo morale assai conflittuale e generalmente incapaci di agire risolutamente, perché condannati all'impotenza dalla crudeltà del destino. Tali proiezioni autobiografiche appaiono ora sospese nel vagheggiamento di un mondo migliore, ora volte minacciosamente a denunciare e a inveire contro la falsità delle apparenze della realtà.

Anche Gonzalo Pirobutirro d'Eltino viene dotato di una complessa e contraddittoria natura morale, amplificata oltre misura da un'assenza di autocontrollo che gli deriva dall'appartenenza a una fiera e orgogliosa stirpe magiara. Tale inquietante peculiarità del carattere, trasmessagli dai combattivi avi magiari, consisterebbe nell'incapacità di accettare passivamente l'irrazionalità del mondo, come riferisce il medico ripensando all'incontro con il suo bizzoso e inquieto paziente:

Per parte materna il suo cliente veniva di sangue barbaro, germanico e unno, oltreché longobardo; ma l'ungaricità e il germanismo non gli erano andati a finire nelle calze bianche, suole doppie, e nemmeno nei ginocchi, che ricordavano pochissimo quelli di Sigfrido; e anche nel ruolo di leone magiaro che si risveglia aveva l'aria di valere piuttosto poco. Per quanto... non si sa mai...¹²

Proprio quelle caratteristiche bellicose tipiche del «leone magiaro», che il narratore ci fa sapere sempre pronto a risvegliarsi, sono il principale rovello dell'inquieta autoanalisi del protagonista. A questa componente magiara della propria indole, spesso definita impropriamente anche «germanismo», Gadda fa costante riferimento in numerosi passi della sua opera. Caratteristiche principali della natura teutonica e magiara sarebbero, sempre secondo il narratore, le spiccate preminenze delle capacità analitiche della psiche sulle pulsioni irrazionali dissoltrici dell'Io, capacità ordinatrici che dovrebbero altresì costituire una barriera nei confronti del disordine del mondo che circondano Gonzalo e che tentano di annientarlo.

Germanico era in certe maniere d'ordine e di silenzio, e nell'odio della carta unta, dei gusci d'ovo, e dell'indugiare sulla porta coi convenevoli. In certo rovello interno a voler risalire il deflusso delle significazioni e delle cause, in certo disdegno della superficie-vernice, in certa lentezza e opacità del giudizio, che in lui appariva essere inalazione prima che starnuto, e torbida e tarda sintesi, e non mai lambo-raggio color oro-pappagallo. Germanica, soprattutto, certa pedanteria più tenace del verme solitario, e per lui disastrosa, tanto dal barbiere che dallo stampatore. «Bisogna arrabattarsi!», gli dicevano. «Tirare a campare», aggiungevano. Non aveva nessun genio per l'arrabattarsi e il tirare a campare, nel di cui uso si trovava più impacciato che una foca a frigger tortelli.¹³

Nelle pagine del *Giornale di guerra e prigionia*, diario intimo che racconta l'esperienza più sconvolgente e orrificica della sua vita, Gadda aveva rimproverato agli italiani di essere dei pasticcioni nella conduzione della guerra, di non possedere quelle capacità di giudizio e d'analisi necessarie al progresso etico e conoscitivo di un popolo, e che erano invece prerogative dei popoli centro-europei, in grado altresì di mostrare una secolare bravura militare, perché capaci di coltivare una vita dedicata ai silenzi e alle meditazioni.¹⁴ I popoli germanici e quello magiaro sarebbero, quindi, particolarmente dotati di una facoltà dello spirito che li spinge al giudizio e all'euresi attraverso un lento e faticoso processo analitico, e non, come purtroppo accade presso i popoli mediterranei, a considerare la conoscenza semplicemente un'improvvisa illuminazione offerta dal caso. Tuttavia, queste facoltà dello spirito, che inducono questi popoli a ricercare l'ordine o a indugiare nella realizzazione delle opere (metaforicamente nel linguaggio gaddiano a «dare alle stampe») per ragioni conoscitive, sono

delle attitudini psicologiche e conoscitive che Gadda considera appartenenti alla propria personalità di scrittore, e non solamente delle fantasie o dei roveli della propria proiezione autobiografica, Gonzalo Pirobutirro d'Eltno. Infatti, proprio come afferma spesso Gadda nelle sue note autobiografiche e nei suoi saggi critici, Gonzalo è desideroso di solitudine e di silenzi per meditare sull'orrenda presenza del male nel mondo, e medicare così il dolore causato dal lento e inevitabile approssimarsi della morte.

Attediato dai clamori della radio, avrebbe voluto una investitura da Dio, non a gestire la Néa Keltiké per gli stipendi di Don Felipe el Rey Católico, bensì a scrivere una postilla al Timeo, nel silenzio, per gli stipendi di nessuno.¹⁵

Lo spirito magiario sarà poi oggetto di un divertito radiodramma che Gadda ottiene riadattando un vecchio *liederspiel*, che racconta le simpatiche gesta del soldato e patriota János Háry, una delle figure più simpatiche e caricaturali della tradizione narrativa folklorica d'Ungheria. Il tema degli ascendenti magiari è così oggetto di un duplice trattamento da parte di Gadda, ora divertito e satirico, come in *Háry János*, per sbeffeggiare e burlare certe autorappresentazioni e mitizzazioni dell'io, ora serio e profondo, come nella *Cognizione*, per investigare le ragioni della diversità e dell'infelicità della condizione umana. Raccontare l'appartenenza a quella stirpe di abili guerrieri magiari non è, pertanto, un curioso espediente narrativo inventato da Gadda per rivendicare una nobile ascendenza, ma è invece un modo per definire la sua diversità intrecciando indissolubilmente, nella scrittura, la ricerca autobiografica con il mondo fantastico dell'invenzione letteraria.

IMPORTANZA DELLA TRADUZIONE

Tornando alle ragioni dell'importanza di questa traduzione, mi si potrà obiettare che il ritardo nel far conoscere l'opera di Gadda in Ungheria (come peraltro in passato era accaduto anche a *La coscienza di Zeno*), è ormai troppo cospicuo per poter aprire dei dibattiti e delle vivaci polemiche costruttive. In Italia la pubblicazione della *Cognizione* era avvenuta in piena stagione della neoavanguardia, la quale aveva immediatamente interpretato l'opera di Gadda come il prodotto più alto della nuova letteratura. Il fatto è che l'opera di Gadda, a detta dello stesso autore, ha le sue origini altrove, nella difficile e tormentata stagione tra le due guerre, ed è tutt'altro che facile da incasellare tra le mode o le tendenze letterarie del momento. L'opera di Gadda partecipa di una riflessione più ampia sul tema della Crisi della coscienza moderna, ed è oramai da considerarsi un classico della letteratura novecentesca, dalla cui lettura non si può prescindere se si vuol capire a fondo mezzo secolo di storia e cultura europea.

Da ormai quasi un trentennio imperversa in Italia un acceso e controverso dibattito sul ruolo da assegnare all'opera di Carlo Emilio Gadda all'interno del panorama delle opere letterarie novecentesche. Sempre più, tra gli esponenti del mondo della cultura particolarmente avvertiti nei confronti della modernità, ha preso

piede l'idea di assegnarle un ruolo centrale. Sulla scorta delle riflessioni del critico Gianfranco Contini, le si è addirittura assegnata una funzione particolare, quella cioè di illuminare ed aiutare a comprendere un'intera tradizione culturale ingiustamente per secoli ritenuta minoritaria: vale a dire quella letteratura ironica e grottesca che trova nell'espressionismo linguistico lo strumento per sbeffeggiare, colpire e rovesciare qualsiasi luogo comune o pregiudizio. Gadda chiama maccheronea, richiamandosi esplicitamente agli illustri scrittori barocchi del «secolo d'oro», tale processo conoscitivo deformante la realtà che ne mette in evidenza le contraddizioni.

L'opera di Gadda, proprio per la ricchezza del suo plurilinguismo e per gli innumerevoli richiami e rinvii intertestuali alle vecchie e nuove tradizioni espressioniste della cultura non solo italiana ma anche europea, rappresenta un punto di vista ideale dal quale ridisegnare l'intero sviluppo della letteratura italiana. Partendo proprio dal sommo padre della molteplicità dei registri stilistici, Dante, la tradizione plurilinguista sarebbe rimasta a lungo minoritaria, ma particolarmente attiva nelle letterature regionali e nei grandi maccheronici del '600, per riemergere, infine, con prepotenza, nel cuore del Novecento, allo scopo di rivelare con voce beffarda, ironica e sferzante la tremenda Crisi della coscienza europea.

È chiaro, a questo punto, che proporre al pubblico ungherese una delle opere narrative più complesse e problematiche del Novecento, che mette alla berlina e ridicolizza certi vizi e costumi degli italiani, significa voler modificare in profondità l'immagine stereotipata di un'Italia immobile e statica, pasciuta dai suoi antichi fasti rinascimentali. *La Cognizione del dolore* offre al lettore un quadro ben più dinamico della cultura italiana, meno attardato su posizioni tradizionaliste. E propone altresì la parola sofferta ma autorevole di un italiano dalle origini e inquietudini centro-europee come Gadda, che ha saputo fare i conti con un certo provincialismo della cultura, riuscendo ad arricchire la coscienza critica dell'Europa nel suo difficile cammino verso la modernizzazione dei valori morali e civili.

1 Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1987, p. 98.

2 Emilio Manzotti, *Introduzione*, in Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1987, p. X.

3 Walter Pedullà, *Carlo Emilio Gadda, ovvero l'imbecille di famiglia*, in *Lo schiaffo di Svevo*, Milano, Camunia, 1990, pp. 50–51.

4 Mi riferisco agli strani casi del sergente Studer (*I primi casi del sergente Studer*, Sellerio, Palermo, 1986; *Il sergente Studer*, Sellerio, Palermo 1994), che lo scrittore svizzero Friedrich Glauser (1896–1938) ha raccontato tra le due guerre, e in cui domina il punto di vista dell'assassino. Questi racconti, che trattano di alcuni omicidi agghiaccianti e squalidi accaduti nella città di Berna, sono spesso costruiti attraverso le confessioni che gli assassini fanno alle forze dell'ordine, le testimonianze rilasciate ai giudici istruttori, e, infine, le lettere che gli attori del dramma poliziesco si scambiano tra di loro.

5 Mi riferisco ai noti romanzi (*Il sospetto*, *La promessa*, *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli, Milano) dello scrittore svizzero Friedrich Dürrenmatt (1921–), in cui si sondano le misteriose origini del senso di colpa e del male. Di solito, nei racconti polizieschi di Dürrenmatt, la *detection* è volta a indagare le ragioni morali e psicologiche che hanno spinto al crimine, e talvolta l'assassino rimane addirittura impunito.

- 6 Come afferma giustamente Gian Carlo Roscioni a proposito del *Racconto italiano di ignoto del novecento* – ma ciò vale anche per numerose altre trame narrative gialle abbozzate da Gadda –, si ha l'impressione che lo scrittore, più che soddisfare la curiosità del lettore sui motivi del dramma o sui moventi che spingono all'omicidio, voglia creare un clima di *suspence*, lasciando deliberatamente vago il quadro delle circostanze che precedono il crimine: «Il nostro pensiero va istintivamente a due futuri racconti di Gadda, *Dejanira Classis* e *La cognizione del dolore*, dove un' *imminenza criminis* condiziona personaggi e situazioni sin dall'inizio, conferendo a diversi episodi connotati di *antefatti*. C'è anche in quelle narrazioni una donna, e una donna molto amata, che deve essere aggredita e uccisa: e non è dato al lettore assistere all'evento, vedere l'omicida all'opera, cogliere la meccanica del misfatto. Il racconto si arresta prima del delitto, o mette questo tra parentesi come se fosse irraggiungibile: e l'aggressione appare, dagli antecedenti, più l'esito di un'incombente fatalità che l'effetto di una consapevole deliberazione.» Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, Mondadori, Milano, 1997, p. 217.
- 7 James Barlow (1921–1973) *Torno presto*, Longanesi 1957 (del 1956 è l'edizione originale inglese), e da Sellerio nel 1994.
- 8 Per paradigma indiziario intendo quella funzione investigativa che risulta essere la dominante della tipologia narrativa. È sull'individuazione di questa funzione all'interno del genere poliziesco che Ginzburg, nel suo noto saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (in *Crisi della Ragione*, a c. di Gargani, A., Einaudi, Torino, 1979), discute un concetto chiamato «modello congetturale» di costruzione della conoscenza, e accosta il nome di Sherlock Holmes a quello di altri due famosi «detective», Giovanni Morelli e Sigmund Freud. Morelli, storico dell'arte, era noto per l'abilità di identificare facilmente attribuzioni errate o imitazioni in base ai dettagli, come le orecchie, le unghie, le dita dei piedi, considerati tratti insignificanti agli occhi di altri esperti d'arte, ma che sono invece traccia inequivocabile e caratterizzante di ogni pittore. Per Freud, i «piccoli dettagli» sono la più significativa via d'accesso alla realtà psicologica, alla malattia che si manifesta in sintomi che emergono dalle profondità della psiche. Questi sistemi di codificazione sono importanti poiché rivelano la presenza di regole postulate per spiegare dei fatti che non poggiano né su concetti di causalità, né sulla verifica di un'ipotesi, bensì su un procedimento di «indovinamento», che è patrimonio conoscitivo dell'uomo e che ci permette di creare nuove idee e di codificare i segni.
- 9 Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, Milano, Mondadori, 1997; Gian Carlo Ferretti, *Ritratto di Gadda*, Laterza, Bari, 1987.
- 10 G.C. Roscioni, *op. cit.*, p. 33.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino, 1987, p. 106.
- 13 *Ivi*, pp. 108–109.
- 14 A tale proposito, G. C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, Mondadori, Milano, 1997, p. 32: «A questa ascendenza – che gli suggeriva l'idea di remoti progenitori tartari e barbari – Gadda attribuiva, con la «caratterizzazione ibridata» che essa comportava, le «atrocì dissonanze» della propria personalità. Non mancava, tuttavia, di sottolineare l'affinità delle sue più vive aspirazioni giovanili con le tradizioni degli avi materni: «Che cosa siano gli ungheresi in guerra non c'è bisogno ch'io lo dica perché lo si sa benissimo. Anche in pace tutte le loro fisime di «leone magiaro che (si) risveglia» sono, a parte (...) la comicità della cosa, rivelatrici di una secolare tendenza alla bravura militare».
- 15 Carlo Emilio Gadda, *op. cit.*, p. 109.

Generazione e degenerazione del Novecento: i guappi di cartone di Ferrandino

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

SONO FIGLIO DI PERSONE ANTICHE», RICORDA L'INGEGNERE LUCIANO DE CRESCENZO NEL MOTTO DELL'ALBUM FOTO/ICONOGRAFICO *LA NAPOLI DI BELLAVISTA* (MONDADORI, MILANO 1979): LE PERSONE ANTICHE SONO PRIMA DI TUTTO PERSONE, POI ANTICHE, E NON SI TRATTA DI CAVILLI LESSICALI... SE INFATTI LA PERSONA, IN QUANTO TALE, HA INSITO UN CARATTERE DI INDIVIDUALISMO, DI ADESIONE E COESIONE ALLA *PERSONALITÀ* IN QUANTO MASSIMA ESPRESSIONE DELL' *ESSERE PERSONA*, IL FATTO CHE ESSA SIA ANCHE *ANTICA* PROIETTA LA NOSTRA IMMAGINAZIONE VERSO UN ORIZZONTE QUANTO mai indefinito: antico può voler dire *passato*, *demodé*, ma può anche esprimere il desiderio di recuperare determinati valori, determinate certezze, oggi probabilmente introvabili nelle *persone moderne o nuove*. In un viaggio europeo alla ricerca dei luoghi in cui la coesistenza di antico e moderno è più significativa, non saranno poche le città che ci colpiranno, ma sicuramente non potremo fare a meno di considerare emblematica, tra queste, Napoli, se non altro per il senso intrinseco del suo nome (*città nuova*, appunto) e per le contraddizioni che in essa vivono e sopravvivono a tutt'oggi. Patria e sede di una lingua illustre, di accademie, di seggi regali deputati alle incoronazioni dei poeti, di una vera e propria compenetrazione di vita e teatro quale neanche il buon Pirandello avrebbe potuto ammirare nella sua isola (testimonianza ne sia l'interessante collaborazione tra il drammaturgo girgentino ed Eduardo nella messa in scena di alcune opere del primo, soprattutto il *Berretto a sonagli*), Napoli si trova sempre a rappresentare una componente importante della cultura italiana, pur di volta in volta staccandosi da essa per le sue peculiarità: la sua stessa produzione letteraria novecentesca è ricca di nomi (Eduardo, la Ortese, Rea, La Capria, Marotta, per ricordare i più noti) che spesso vengono associati piuttosto alla vita letteraria cittadina, piuttosto che a quella nazionale.

D'altra parte, non è difficile immaginare che questo non derivi soltanto da circostanze geografiche, quanto piuttosto da una mai non risolta contraddizione linguistica tra lingua nazionale e lingua locale: ancora una volta chiamiamo a testimone il buon Eduardo, che dovette adottare anch'egli una forma di *dialetto addomesticato* per poter aprire la propria arte drammatica alle masse (ma non pochi furono i casi in cui le sue opere vennero pubblicate in *traduzione italiana* sulle riviste di drammaturgia nel ventennio della negazione del dialetto: per una chiara ricognizione del fenomeno si veda l'edizione critica del *Teatro* di Eduardo recentemente apparsa nei Meridiani Mondadori, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi). È un fatto, inoltre, che così come in Veneto è normale sentir parlare il dialetto locale anche tra accademici, in Campania più che in altre regioni del Meridione continentale è altrettanto «elegante» l'espressione nell'idioma popolare, locale, cittadino o addirittura rurale (anche se quest'ultima variante, per alcune zone di Napoli, è da escludersi *a priori* per evidenti motivi di composizione sociale...): in buona sostanza, chi nasce a Napoli ha sempre la tendenza ad esprimersi in napoletano, anche quando scrive, perché questa lingua gli appare come più completa, più incisiva, nonostante significhi automaticamente l'esclusione dell'autore da un circuito più ampio di lettori (e di editori). Oltre al problema idiomatico, esiste nell'essere napoletano (*persona antica*) un particolare atteggiamento verso le idee, le mentalità, i comportamenti, che sovente è in aperta dissonanza con le «tendenze nazionali»: questo non per il fatto che il sole del Sud blocchi l'attività cerebrale a tal punto da impedirle di scorrere parallelamente a quanto avviene a latitudini diverse, ma piuttosto per il motivo che una storia antica previene abbondantemente la sorpresa della delusione: dopo aver riflettuto sul concetto, l'uomo di pensiero meridionale è già capace di intravedere gli aspetti negativi di una sua possibile applicazione, ne vive dunque le conseguenze negative e si trova automaticamente al di là della sperimentazione. La narrativa novecentesca napoletana, appunto, è velocemente passata da un infingimento di neorealismo alla più completa mimesi in un tentativo di riappropriarsi del romanzo storico (pensiamo soprattutto alla scrittura della Ortese), tentando in questo modo di allontanarsi quanto più possibile da un genere assiduamente naturalistico, che si sarebbe trovato sin troppo a suo agio nella città devastata dalla guerra, ad esempio, per rifugiarsi in una dimensione lirica della *napoletanità letteraria* scevra dal sentimentalismo *osolemiota*, carica di critica sociale e di inventiva culturale. Un vero e proprio *leitmotiv* di questa compenetrazione urbana è la promiscuità tra nobiltà e popolo che *pare* impregnare qualsiasi vicolo della città greco-romano-normanno-angioino-aragonese: cosa significa *Napoli popolare*, se non quella antica convivenza dei vari strati sociali in una *eccelsa promiscuità* di cui troviamo traccia, per esempio, nelle osservazioni di un analista acuto e discusso quale fu Malaparte nella sua *Peste*, ma anche nelle pagine dello scrittore ungherese Sándor Márai (nel suo romanzo *Il sangue di San Gennaro*, ambientato nella Napoli del primissimo dopoguerra), e che già (quasi) settecento anni fa osservò ancora Giovanni Boccaccio facendo girare l'ingenuo Andreuccio da Perugia per le strade di quella metropoli, incapace di distinguere i rioni abitati dalla *gente perbene* dall'ambiente ambiguo del *Malpertugio* (da rileggere l'analisi che dei luoghi della novella fece Benedetto Croce nel saggio *La novella di Andreuccio da Perugia*,



ora in *Storie e leggende napoletane*, Adelphi, Milano 1990)? Quale migliore sfondo per rinnovare un genere che, in Italia, nasce proprio (secondo una tradizionale convenzione) con un romanzo scritto sì da un milanese (De Marchi) ma ambientato a Napoli (*Il cappello del prete*)?

Sì, perché proprio questi anni che vedono nascere (o consolidarsi) una nuova generazione di narratori, stanno muovendosi in modo risoluto sul filo del giallo, e non solo nel continente: protagonista di questa rinascita è tra gli altri un giovane (è nato nel 1958), Giuseppe Ferrandino, ischitano di nascita e romano di adozione, che però ha scelto l'ambientazione delle sue prove narrative in quella Napoli popolare che generalmente si evita, perché contrassegnata da nomi quali Forcella, Quartieri Spagnoli,

Sanità, e che davvero conserva intatta quella promiscuità ancora visibile nella pompa di antichissime residenze comitali, baronali, marchionali, che si appoggiano a palazzi in rovina, a catapecchie che ancora portano nel pianterreno il segno della vita a metà tra strada e fabbricato, il *basso* ('o *vascio*, appunto inteso come piano basso, a livello della strada, in una concezione della distribuzione verticale dell'abitabilità che ancora oggi conserva l'espressione *piano nobile*), sede di piccole attività commerciali, vero palcoscenico proiettato nell'intimità di chi vi abita, traffica, vive e muore. Come già avvenne per il famigerato romanzo di Malaparte, molti si saranno domandati, leggendo il primo scritto di successo (grazie alla *riscoperta* di Adelphi) di Ferrandino, se davvero Napoli sia tutta così: possiamo rassicurare il lettore preoccupato, Napoli non è tutta così, ma ci sembra che quando Ferrandino scrive, la sua ambientazione colga nel segno: e questo è il segno della *generazione novecentesca*.

Scenarii, manie, dettagli di vita quotidiana, dialoghi e soprattutto l'evocazione del *milieu camorristico* che incontriamo sia in *Pericle il nero* (1993 Granata Press, 1998 Adelphi) che ne *Il rispetto* (Adelphi 1999), ci sembrano degni di attenzione: sono la riproduzione impietosa di uno spaccato di vita urbana che giorno dopo giorno si avvicina, con il suo rantolo affannoso eppure decisamente cruento, al resto del corpo metropolitano partenopeo, paradigma soltanto in parte mascherato da abiti ormai alla moda, automobili «decenti» e telefoni cellulari modernissimi. Lungi (speriamo!) dal giustificare gli atteggiamenti dei suoi personaggi, Ferrandino ci trasporta in un

modo di esprimersi, di vivere, o meglio di sopravvivere, che supera ogni immaginazione (a questo proposito consigliamo, con qualche riserva per i troppo impressionabili, di leggere *Nero metropolitano* di Michele Serio, apparso nel passato scorcio di fine secolo presso Baldini e Castoldi, e che forse apre davvero una moda della narrativa-spazzatura nell'alveo della particolare produzione partenopea che intende raggiungere il pubblico nazionale): giustificata la scelta di un personaggio estremo per la sua prima prova (che davvero è soltanto al limite del *giallo*, visto che è piuttosto un *noir* visto nella prospettiva di un criminale), un *bravo* di memoria manzoniana che intimorisce le sue vittime con la minaccia di una certa e dolorosa sodomia, e le finisce a colpi di sacchetti di sabbia: non possiamo escludere che questo uso *punitivo* del sesso contronatura, esercitato da chi porta un nome tanto legato all'apogeo della civiltà mediterranea, subito oscurato da un epiteto diabolico e tenebroso (*il nero*), voglia indicare una forza distruttrice interna alla nostra stessa cultura, solare ed oscurantista allo stesso tempo, schiava di meccanismi di autoillusione che vengono simbolizzati dall'impiego (*di routine*) di sostanze stupefacenti da parte del protagonista. Il quale conserva una visione critica del mondo esterno, anche quando si appiattisce in atteggiamenti e comportamenti, in fondo, dettati dalla sua condizione di latitante, allo stesso modo ricercato da camorristi e poliziotti, dunque confinato nella condizione essenziale di *fuggiasco*: le convenzioni che esistevano all'inizio del romanzo, e che sembrano ancora illuminare di pallida luce un ambiente privo di ogni sembianza di legalità, sono ora completamente scavalcate dalla situazione senza speranza di chi riesce soltanto a scappare dai suoi inseguitori, dunque di chi ha deciso di troncarsi con il passato, di separarsi da una società chiusa nel suo malavitoso immobilismo, e per questo si avvicina ad un altro prototipo, neanche questo rispecchiante la realtà della classe media, ma almeno ad essa tendente: l'incontro con una non più giovane operaia polacca, madre di due figli e lontana le mille miglia dal modo di vivere precedente di Pericle, lo spinge a *chiudere la partita*, a staccarsi definitivamente, ma con una azione rocambolesca, da quella *società* di cui ha fatto parte sino a qualche giorno prima. Il lettore, durante questo viaggio fatto spalla a spalla con Pericle, si trova a respirare dialoghi di semplicità estrema, eppure sempre densi di una allucinazione di fondo, che conferisce loro il tono del più che verosimile:

*Da una cabina ho chiamato il numero della Lancia Thema di
Recchiamoscia e lui ha risposto dopo uno squillo.*

*«Pronto» ha detto. Tiene una voce tutta caricata quando risponde al suo
telefono ma questa volta pareva un poco moscio.*

«Sono Pericle».

«Embe'?»

«Volevo sapere... Tutto a posto?»

«Ma a chi vuoi uccidere»

«E allora? Tutto a posto?»

«Ma sì»

«E... dico così, va tutto bene?»

«Rompicazzo». E ha riattaccato.

(Pericle il nero, 1998:33)

oppure, più tragico:

La mattina alle otto ha telefonato mio fratello. (...)

«Pericle! Brutto stronzo!»

«Andiamo, Socra'»

«Ci hai ucciso a tutti quanti!»

«Che ha detto mamma per zio Andrea?»

«E che deve dire? Mannaggia a te...»

«Mannaggia...»

«Don Luigino ha detto che se torni tutto si aggiusta»

«Socra', quello mi vuole ammazzare!»

«Ma quando mai!... Torna che se la vede lui...»

«Vi ha minacciato?»

«Ma quando mai!»

(*Pericle il nero*, 1998:59)

ed infine romantico, con le parole delle *persone antiche*:

Quando l'ho raggiunta e ho detto «scusate», lei ha arricciato la fronte.

«Che c'è?»

«No, vi ho cercato perché volevo chiedervi scusa per ieri sera. Non volevo dire quello che avete capito»

«Uh, ma quest'uomo è matto. Che ci fa qui?»

«Ho cercato la fabbrica di copertoni...»

«È matto. Senta, napoletano. Mi lasci stare»

Ho fatto per tirare avanti ma aveva un sorrisetto. Le faceva piacere che ero andato a cercarla, l'ho capito subito.

«Su, e prendiamoci un caffè!»

«Senta, no, scusi, lei è molto gentile, ma io ho tante cose da fare» (...)

«E su, fatemi contento, e prendiamoci un caffè»

«E che succede se prendo un caffè?»

«Ci metto una cosa dentro e vi faccio innamorare»

(*Pericle il nero*, 1998:83)

Purtroppo, in questo complesso accordo di diversi elementi positivi per un buon inizio, scompare del tutto la dimensione del romanzo: un brano di diario intimo, piuttosto, qualche pagina forse di un diario di guerriglia urbana, con tutti quei pensieri che contrassegnano il *vivere giorno per giorno*. Se è vero che con il romanzo moderno ci poniamo sul solco del differimento del racconto, della critica di ogni posizione di senso, della scomposizione di ogni immagine di realtà¹, con Ferrandino questa scomposizione assume il senso della schizofrenia, dell'apoteosi dell'allucinazione, evitando accuratamente di serbare una forma, una organicità. La sponda del *giallo* isolano quale va fondandolo Andrea Camilleri, con le indagini intrise di calcolo intellettuale del Commissario Montalbano, vede il trionfo di una forma che si intreccia fortemente alla riflessione individuale, messa in rilievo dalla espressione

indiretta della voce narrante: Ferrandino non ha forme, e quando cerca una storia che le contenga, sforna una prova tutto sommato deludente quale quella del secondo romanzo, *Il rispetto* (ovvero *Pino Pentecoste contro i guappi*), in cui deve ricorrere ad una serie di infelici parentesi descrittive (*Dovete sapere che Mariella fa la mignotta. È la figlia di Luigino Sputasentenze ed è la più magnificamente incredibile fica di questa città. Ha vent'anni. In realtà non fa la mignotta, fa la squillo, i suoi non sanno niente, sennò la manderebbero a Lourdes a farsi ricostruire le ossa, ma lei guadagna un sacco di soldi ed è invaghita di me. – Il rispetto 1999:56*) grazie alle quali «evapora» quella sottile essenza di *medietà* che avevamo ammirato nel primo lavoro di Ferrandino. La promiscuità, poi, è di quelle fastidiose, chiasiose, *vasciaiole*, e si concretizza tutta in una situazione di *autocarcerazione* che Pino Pentecoste deve sopportare per l'ubicazione della sua agenzia di investigazione: il vicolo, il bar sotto il palazzo, le sentinelle mandate a far la posta, la polizia presente solo per interesse proprio, conferiscono a questa prova narrativa non troppo riuscita per invenzioni fictionalì un clima soffocante, di insopportabile calura appiccicaticcia e sudaticcia, come forse non si addice agli investigatori d'oltreoceano, ma è perfettamente nel paradigma di quelli nostrani (il già citato Montalbano è anche lui alle prese, di tanto in tanto, con la calura estiva, che viene vieppiù aggravata dalle sue abitudini gastronomiche): *Mi sentivo una ciofecca. Gino mi ha telefonato se volevo un caffè. Gli ho detto di no. Ha insistito per fare il gentile e l'ho mandato a diavolo (sic!). Me ne stavo come un cataplasma, scartellato sulla mia poltrona, a smontare e rimontare la Beretta. (...) Mi sentivo proprio niente bene. Sono andato al bagno per una punta di diarrea. Ho fumato un paio di sigarette, poi, siccome mi facevano sudare, ho buttato il pacchetto nella tazza e ho tirato lo scarico. (Il rispetto 1999:104)*

Anche questa prova, dunque, si richiama al meccanismo dell'inseguimento, dell'assedio piuttosto, visto in *Pericle il nero*: con la differenza che gli ampi spazi concessi al primo protagonista si sono ristretti in una sorta di stanzino, quasi ad indicare l'impossibilità, per Pentecoste, di uscire dalla situazione in cui si è cacciato per scelta autonoma, ben prima che incominciasse la *storia* di cui il lettore è testimone.

Le trovate di immediatezza e di vivacità presenti nel primo Ferrandino, purtroppo, ripetendosi in parte hanno velocemente esaurito la loro forza, né fa ad esse riscontro una ricerca che riguardi l'impostazione generale della struttura dell'opera: questo, purtroppo, è il segno della *degenerazione del Novecento*, ma non ci sentiamo di escludere che dal bilancio dei primi due romanzi l'ancora promettente Ferrandino saprà tirare fuori un nuovo successo: se non sarà lui, non riteniamo impossibile che il grande successo di vendite di Camilleri, che ha riaperto la partita del romanzo d'investigazione in Italia, attragga altri talenti, ma questa generazione avrà ormai ben poco a che fare con il passato secolo ventesimo.

1 v. la *summa* di G.Guglielmi *Tradizione del romanzo e romanzo sperimentale*, in: F.Brioschi-C.Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi: IV. Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino 1996, p. 612

Verso un linguaggio di comprensione universale.

Il ritorno della voce nella poesia del primo Novecento

ENDRE SZKÁROSI

LA STORIA PLURIMILLENARIA DELLA POESIA PRENDE INIZIO E CORPO NELLA VOCALITÀ UMANA. IN EFFETTI, LA POESIA, PER LA SUA GENESI, È STATA PER VARIE MIGLIAIA DI ANNI UN'ATTIVITÀ PRIMARIAMENTE ORALE. EVIDENTEMENTE, CON L'ARRIVO DELLA SCRITTURA E SOPRATTUTTO CON L'AVVENTO DELLA TECNOLOGIA DELLA STAMPA, LA PAGINA SCRITTA E/O **STAMPATA** OFFRIVA SEMPRE PIÙ VANTAGGI, MENTRE LA CREAZIONE poetica andava avanti parallelamente anche sul piano dell'espressione vocale: ne è perfetto esempio la poesia popolare.

Quali erano, fra i tanti altri, i vantaggi della pagina? Vantaggi a causa dei quali per pochi secoli, soprattutto nel XVIII e XIX, poté sembrare che la poesia fosse un'attività strettamente letteraria, quasi esclusivamente concettuale e direttamente collegata con la scrittura, cioè con la denotazione linguistica. Pro primo, tramite essa si poteva salvaguardare il testo, cioè la pagina poteva compiere la funzione di conservare l'opera poetica come tale. Pro secundo, ha reso accessibile il testo, diffondendolo e rendendone possibile anche la ricezione. Accanto a queste funzioni e possibilità di indiscutibile rilevanza storica della pagina scritta, stampata, che poté formare il profilo culturale di tanti secoli, la lettura viva e ad alta voce poteva avere una funzione talvolta importante, ma quasi sempre soltanto in ambito

Nato a Budapest nel 1952. Docente di letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Budapest, al centro delle sue ricerche stanno la storia della cultura del modernismo, le tendenze innovative del Novecento dalle avanguardie storiche fino alle sperimentazioni artistico-poetiche contemporanee e la formazione di una cultura artistica interdisciplinare ed intermediale. Come operatore di poesia, poesia sonora, musica ed arte ha pubblicato vari libri, dischi e cassette; ha curato riviste d'avanguardia, ha partecipato e partecipa regolarmente a numerosi festival internazionali di arte e poesia sperimentale.

interpretativo, sia nella prassi quotidiana sia nelle varie funzioni culturali, come la declamazione teatrale, le varie occasioni della recitazione, le orazioni ecc.

La storia della cultura moderna, e soprattutto di quella del Novecento, dimostra un'inequivocabile tendenza della poesia a riappropriarsi della voce. Già Paul Verlaine, nella sua famosa *Art poétique* fa una concettuale distinzione fra l'attività poetica organicamente ed essenzialmente legata alla musica e tutto il resto della «letteratura». Questa presa di posizione poetica, ma di valore teorico di Verlaine dopo qualche decennio si realizzerà palesemente nella prassi artistico-poetica del futurismo, e soprattutto nella declamazione marinettiana che riacquista totalmente l'autonomia delle funzioni musicali originalmente inerenti al parlato: l'intonazione, il timbro, l'altezza della voce, il ritmo, la dinamica e ci aggiunge poi anche le modulazioni dell'articolazione, le onomatopée ecc. Con la prassi poetica declamatoria e con la teoria della declamazione di Marinetti – il manifesto intitolato *La declamazione dinamica e sinottica*¹ – la voce diventa fattore organico della composizione poetica, allo stesso tempo la declamazione oltrepassa i limiti dell'interpretazione orale e diventa atto creativo, componente funzionale della struttura poetica.

Ma il recupero della vocalità nella poesia da parte del futurismo non si esaurisce nella declamazione marinettiana: Fortunato Depero mette in funzione le sue *verbalizzazioni astratte*² che segnano un passo in avanti verso un linguaggio poetico più astratto, meno collegato con il sottinteso obbligo di un significato semantico. Gli effetti sonori dei fonemi scelti e raggruppati in base a considerazioni sensuali hanno la funzione di *illustrare fonicamente* la situazione e il concetto poetico. Tanto che nel suo bel manifesto intitolato *L'onomalingua*³ lo stesso Depero sviluppa concisamente e con la massima lucidità l'utopia poetica di un nuovo linguaggio universale. (L'utopismo futurista, in senso tanto positivo, viene rivelato in quasi tutti i programmi di merito del movimento, ma ancor più degli altri si esprime già nel titolo del manifesto di Balla e Depero del 1916: *La ricostruzione futurista dell'universo*.) Ne *L'onomalingua* – in cui nella comune lingua emotiva e sensuale vengono inseriti anche il linguaggio «delle forze naturali» e quello delle macchine («degli esseri artificiali rumoreggianti creati dagli uomini») – Depero arriva alla conclusione che «con l'onomalingua si può parlare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli animali e con le macchine. L'onomalingua è un linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori.» E qui si deve almeno accennare anche al programma della *poesia pentagrammata*⁴ di Francesco Cangiullo che, per quello che riguarda la poesia, cerca la chiave di una comunicazione più completa e più estesa nella sonorità della poesia e nella denotazione musicale.

Nel processo dell'astrazione del linguaggio poetico va più avanti ancora – quasi negli stessi anni – la prassi poetica del dadaismo, il quale istituisce un nuovo legame tra oralità e linguaggio poetico. Con la creazione della *Lautgedichte*, cioè della poesia sonora in senso ristretto, Hugo Ball e i suoi colleghi (Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Tristan Tzara, Marcel Janco ecc.) fanno uno smontaggio analitico del linguaggio poetico. Con la separazione radicale delle funzioni da un lato usuale, dall'altro lato poetica della comunicazione linguistica si fa un gran passo avanti nella

TRITURATO ROSSO ROSSO STRIATO SUSSULTANTE ETERNO

urrrrrrrraaaaah urrrrrrrraaaaah

vincere vincere gioia gioia vendetta massacrare continuare

tatatatatatatatatatatata

FINE DISPERAZIONE PERDUTO NIENTE-DA-FARE INUTILE

immersersi freschezza dilatarsi aprirsi ammolirsi dilatarsi

plum plamplam pluff pluff frrrrrr

sterco-di-cavallo orina bidet ammoniaca odore-tipografico

FT. Marinetti, una pagina del volume «Zang tumb tuumb. Adrianopoli ottobre 1912». Edizioni futuriste di «Poesia». Milano 1914

formazione di un linguaggio astratto della poesia. Evidentemente, fra comunicazione usuale e poetica, una certa distanza, molte volte abbastanza grande, c'era sempre, ma la totale, quasi assoluta autonomia della comunicazione poetica (rispetto a quella quotidiana) si costituisce con la prassi artistica del *dada*: con la rinuncia definitiva all'evidenza del contenuto semantico il fonema separato diventa l'elemento fondamentale della poesia. Così come spiega lo stesso Ball in una sua memoria⁵ – la poesia si crea dai fonemi tramite vari raggruppamenti di essi, fatti in base a considerazioni, istintive o riflettute, di sonorità, e non più di grammatica né di significato. In fin dei conti, nella prassi poetica del dadaismo si attua sempre una poesia del parlato, anche se di un parlato che dà corpo a un linguaggio asemantico.

Dopo l'eliminazione dell'automatismo semantico, cioè dell'obbligo sottinteso per lunghi secoli, secondo il quale una comunicazione poetica debba contenere sempre «qualcosa» che sia comunicabile anche in base ai criteri del linguaggio quotidiano (vuol dire che deve «significare» qualcosa), il successivo passo in avanti su questo campo, cioè su quello del riappropriarsi della vocalità nella poesia, sarà la graduale formazione di un'autonomia segnica delle funzioni vocali extralinguistiche che costituiscono un terreno esterno a qualsiasi funzione linguistica. La voce si mette in rilievo come uno strumento non soltanto linguistico o musicale, ma come portatrice impareggiabile di esperienze espressive autonome. Così gli elementi e le funzioni extralinguistiche, tradizionalmente considerate accessorie, come il sospiro, il gemito, l'urlo, la tosse, il sussurro, i rumori dell'articolazione ecc., assumono un ruolo espressivo che sarà parte costituente della composizione poetica. Si tratta di un processo abbinato a una dilatazione e autonomizzazione dei mezzi musicali del parlato: l'intonazione gestuale ed esagerata, il timbro, la dinamica oltrepassano i limiti naturali del parlato. Qui si limita ad illustrare quello che è stato detto finora in questo argomento con l'esempio eroico di portata storica della declamazione di Antonin Artaud che nell'opera intitolata *Pour enfinir avec le jugement du Dieu* (la registrazione è del suo ultimo anno di vita, cioè del 1947)⁶, adoperando con estrema creatività le possibilità espressive dell'intonazione, si scatena in un urlo quasi continuo, atavico, usato come mezzo espressivo dell'eterno fato dell'esperienza umana.



colonne di soldati schiacciati
 su ogni canale di muro e di f. m.
 100. Sono bombardatissime.
 Gli scoppi avvengono in onde
 e fanno impressione - gli scoppi
 no dipinti rovesciando sopra
 le teste dei soldati.
 Sparpagliamento di armi ---
 di carri - di feriti - di morti - di
 molti morti finti.
 Un ferito laggiù in fondo ra-
 spa con le mani la terra
 - crepitii - fische - scoppi-
 metodici.

1000 cuscini a quota bassa
 in linea retta.

1000 crepitii moltiplicati all'au-
 golo d'un muro.

tata tata tata KRAAAA KRAAA
 il muro ed i soldati schiacciati
 terra saltano in aria.

FIAMME bagliori - nuvole - nubi
 lette - nere - rosse - rosse

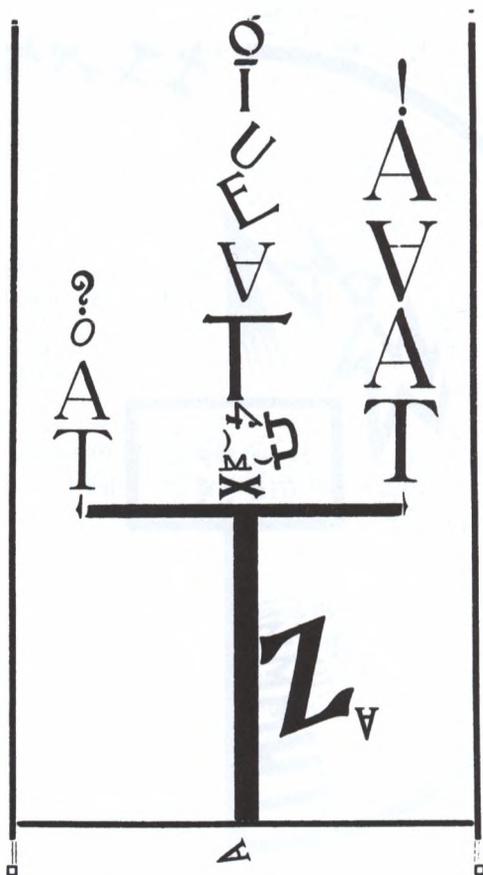
quizzi - saette - fulmini

CONI DI TERRA con il vertice
 all'acqua.

Zaffate di ficinime che
 scalciano incandescenti con
 fiamme veloci orizzontali.

Fortunato Depero. Baracca 20 cent. di fronte. Poema murale (Pennello ad inchiostro di Vina su carta, cm 29 x 43). Rovereto 1916

Qui conviene ricordare il fatto che con la nascita del *rumorismo* futurista, cioè con la scoperta di un virtuale valore poetico-musicale dei rumori dell'ambiente quotidiano – da parte di Luigi Russolo⁷, ma anche di Depero, basta ricordare le precedenti citazioni da *L'onomalingua* – può concordarsi bene una rivelazione anche istintiva su dei valori poetici dei «rumori del parlato» o quelli della formazione della voce. Tanto più che – sempre negli anni del dopoguerra, come nel caso di Artaud – si ha, per quello che riguarda la rivalorizzazione della voce nella creazione poetica, un altro importante passo in avanti con la scoperta di finora sconosciute possibilità dell'attività vocalica dell'uomo e, insieme a questa scoperta, anche la funzionalizzazione di esse. I poeti del lettrismo francese, e in primo luogo Isidore Isou, riescono ad inventare un nuovo tipo di parlato poetico che – dopo la storia ormai pluridecen-



PARTE I'
N. 7

ORCHESTRA

Commento pizzicato

Francesco Cangiullo. Tavola a pag. 21 di «Caffè Concerto» (Alfabeto a sorpresa).
Edizioni futuriste di «Poesia»

nale dell'eliminazione della semantica dalla poesia da parte dei poeti dadaisti – riesce a penetrare il fonema, cosa che sembrava teoricamente impossibile fino ad allora⁸. Con un'abile tecnica articolativa Isou crea un linguaggio e un parlato continuo in cui non si riconoscono completamente i fonemi, perché il poeta li dimezza, li monca, li rode, li spezzetta. Arriva, in estremo, alla formazione di particelle intrafonematiche, segmenti di fonemi, con i quali ricrea un continuo parlato. Questa invenzione poi sarà completamente riproposta, ormai con mezzi tecnologici raffinatissimi, dai musicisti e dagli artisti vocali dagli anni '70 in poi⁹.

È forse inutile dire che tutto questo processo continuo del recupero della vocalità nella poesia conduce alla formazione di un linguaggio e di un contesto specifico, sovralinguistico e sovranazionale. Deve essere altrettanto chiaro che in questo contesto non è più possibile che la pagina scritta renda un'opera poetica di questo genere. Cioè lo sviluppo interno della poesia ha creato uno specifico tipo di poesia, non più conservabile con il metodo di prima, cioè con la scrittura o con la stampa, e la sua diffusione, come la sua ricezione, non è praticabile più con il metodo di prima, cioè con la pagina scritta (libro, rivista, volantino o qualsiasi cosa).

Saranno i nuovi supporti sonori: il nastro e il disco (analogico prima, poi compatto) ad assolvere a questo compito, ad assumere le funzioni di conservazione e di diffusione.

- 1 Filippo Tommaso Marinetti: *La declamazione dinamica e sinottica*. 11. marzo 1916. In: Luciano De Maria: *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, 1973, pp. 176–179
- 2 Per le verbalizzazioni astratte reinterperate in vivo da Arrigo Lora-Totino e i suoi collaboratori si veda e si senta: *Futura, Antologia storico-critica di poesia sonora*, Cramps Records, Milano, 1978 e idem, Baobab 18 (s.d., ma verso il 1987), Reggio Emilia
- 3 Fortunato Depero: *L'onomalingua, Verbalizzazione astratta*, Creazione Depero 1916. In: *Depero Futurista, Milano*, 1927. Si veda anche: *Il colpo di glottide. La poesia come fisicità e materia*, Vallecchi, 1980, p. 37. In ungherese: (a cura di E. Szkárosi) *Hangköltészet*, Artpool, Budapest, 1994, p. 16.
- 4 Francesco Cangiullo: *Poesia pentagrammata*. 11 ottobre 1922, Napoli. In: *Il colpo di glottide*, p. 36. In ungherese: *Hangköltészet*, pp. 17–19.
- 5 Si veda Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit*, Luzern, 1946. Un frammento in ungherese: *Hangköltészet*, p. 15
- 6 Si veda e si senta: *Futura*
- 7 Si veda: Luigi Russolo: *L'arte dei rumori*. 11 marzo 1913. In: Luciano De Maria, *op. cit.*, pp. 91–99.
- 8 Si veda: Isidore Isou: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, Parigi, 1947 e *Il colpo di glottide*, pp. 74–75. Si senta: *Futura*.
- 9 A questo proposito si consulti fra l'altro: Marco Bertoni-Enrico Serotti: *New Machine Voice*, 3V1TrePair, dischi di polipoesia, n. 3, nuova serie, Cento, 1990.

PER CERCARE DI CAPIRE NEL CONCRETO LE PECULIARITÀ DELLA TERZA GENERAZIONE POETICA ITALIANA, AFFOLLATA DI FIGURE E TESTI INDIMENTICABILI, HO SCELTO DI LEGGERE E CERCARE DI INTERPRETARE UNA BREVE POESIA DI PIERO BIGONGIARI, *ARROSSISCO PER TE*, TRATTA DA *LA LEGGE E LA LEGGENDA*, E SCRITTA IL 7 MARZO DEL 1991.

Una lezione sul testo: *Arrossisco per te* di Piero Bigongiari

LUIGI TASSONI

SI TRATTA DI UN TESTO ENIGMATICO DOVE AGISCE UN SOGNO CON UNA DOPPIA QUINTA E UNA VISUALE DOPPIA, COME ACCADE TALVOLTA ALLE FIGURE DI MAGRITTE SUI CUI VOLTI SI PROIETTANO, SI STAMPANO LETTERALMENTE TRACCE DI PAESAGGIO. SOLO CHE QUI UN MAGRITTE SUI *GENERIS* SEMBRA ESSERE SFIGURATO DAGLI SPRUZZI FINALI *IRIDESCENTI*: UNA SORTA DI *DRIPPING* DENTRO LA PAROLA, LÀ DOVE L'IMMAGINE PARTE DA UNA INDUZIONE informale (il rossore del viso e del tramonto), e passa ad una situazione figurativa e narrativa, determinando uno strano trasferimento di Senso da oggetti informali a oggetti figurati.

Lasciamo parlare il testo:

*Arrossisco per te, mio orizzonte.
Le fronde del desiderio – è autunno –
arrossite attendono che l'ultima
migrazione le riporti a terra.
Arrossisco senza pudore: erra
la vita dentro il suo amore deserto
come in una stanza vuota. Eppure
là in un angolo piange rannicchiato
su di sé un fanciullo: ciò che è stato
ancora un sogno. Non svegliarlo,
silenzio, col tuo altissimo gridare,*

Luigi Tassoni, critico e semiologo, è professore ordinario all'Università di Pécs, dove dirige il Dipartimento di Italianistica. Fra le sue numerose opere ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrino, 1989), *Poeti erotici del '700 italiano* (Mondadori, 1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (Edizioni Dante Alighieri, 1995), *Sull'interpretazione* (Rubbettino, 1996), *Senso e discorso nel testo poetico* (Carocci, 1999), il commento recente a *l'personetto* di Zanzotto (Carocci, 2001). Imminente, presso Carocci, il volume *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*. Dirige i Seminari internazionali interdisciplinari di Pécs.

*non toccarlo, i suoi occhi di mare
mareggiano ancora impetuosi
e si frangono in spume iridescenti
sulle scogliere della Meloria dove
i venti non sanno, indiscreti, tacere.*

Scrivi Roland Barthes ne *Il piacere del testo* (Torino, Einaudi, 1975, p.31):

«Leggiamo un testo (di piacere) come una mosca vola nel volume di una stanza: a gomiti bruschi, falsamente definitivi, indaffarati e inutili: l'ideologia passa sul testo e sulla sua lettura come s'imporpora un viso (in amore qualcuno gusta eroticamente questo rossore); ogni scrittore di piacere ha di questi inetti rossori (Balzac, Zola, Flaubert, Proust: salvo forse Mallarmé, padrone della sua pelle)»

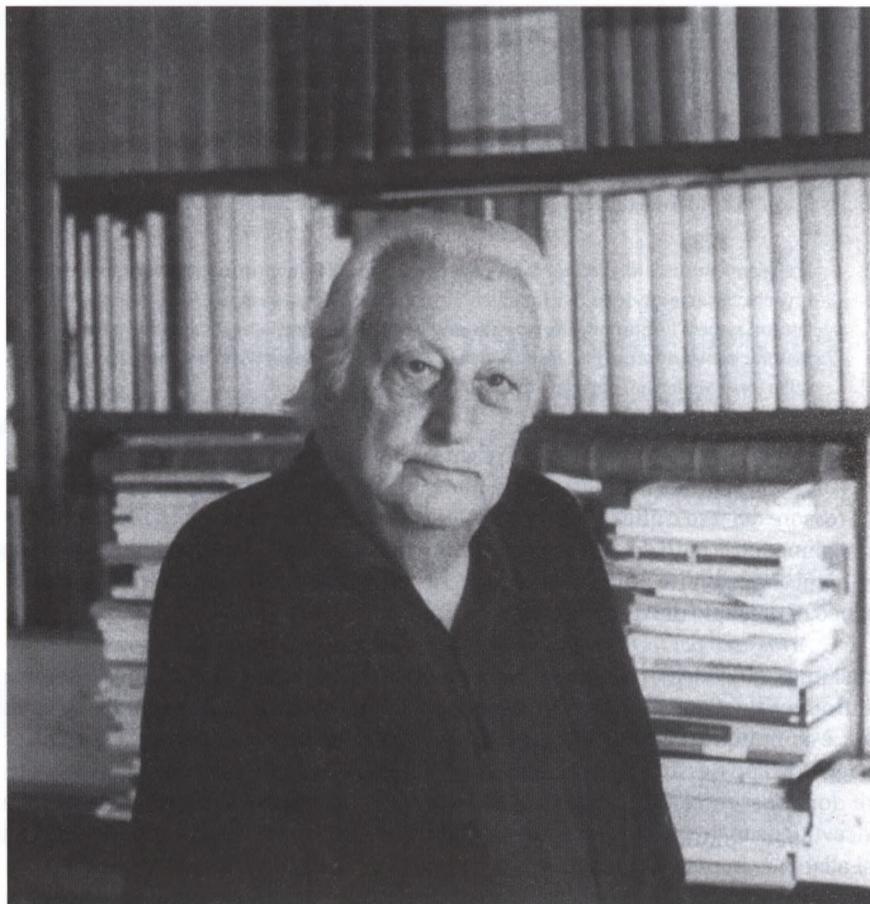
Ora, il rossore, l'arrossire, persino il reagire sensualmente in Bigongiari non ha nulla di «inetto», al contrario indica palesemente un fascio di sèmi congiunti per analogia (il rossore del viso e quello dell'orizzonte) e per anasemia (gli oggetti mancanti che congiungono le parti del discorso, gravando sul medesimo sèma, il rossore); un fascio di sèmi che appunto attiva delle immagini come tirandole fuori l'una dall'altra nel gioco di prestigio del discorso.

Arrossisco per te, mio orizzonte: l'io che parla riceve l'azione e la connotazione dall'immagine dell'orizzonte, arrossisce come l'orizzonte, e allo stesso tempo introduce mediante il vocativo, *mio orizzonte*, una metafora: l'altro, qualsiasi cosa sia, è comunque un orizzonte, un estremo visivo e un riferimento caro all'io (di qui l'aggettivo possessivo). E l'arrossire *per* qualcuno o *per* qualcosa diventa una sorta di dono: *per te*, come segno dato a te, e anche grazie a te, di riflesso come segno ricevuto da te. In questa generosa ambiguità dall'orizzonte in autunno l'immagine si allarga e, in essa, la metafora: ora sono le *fronde del desiderio* ad arrossire, così che il rossore si trasferisce alla fronda dell'albero. Ma assente l'albero, assenti le foglie, e presente il desiderio, la metafora si trasforma in ipallage in quanto nasconde in sé altri oggetti (albero, foglie) che fanno parte dell'operazione di trasferimento comparativo del Senso.

In più questo trasferimento di Senso, mediante il dilatarsi e manipolarsi delle immagini vive poste in sequenza l'una dentro l'altra, porta oltre il confine dell'orizzonte prima citato: le fronde del desiderio addirittura migrano, come uccelli che si attende ritornino a terra. L'orizzonte, dunque, è un confine autunnale, come è detto, un confine di attesa, ed è ciò che sta al di là del destino o del desiderio.

A questo punto, come avviene spesso nella scrittura di Bigongiari (che lo eredita da Leopardi), l'enunciato di partenza si prolunga con effetto a ondate in un enunciato successivo: *Arrossisco senza pudore*, aggiunge, come se il pudore fosse superfluo per qualcosa così del tutto naturale, e conservando nell'enunciato il valore dell'*incipit*, *Arrossisco per te, mio orizzonte*.

Abbiamo lasciato le fronde del desiderio intente a migrare e attese per il ritorno a terra, e parallelamente il soggetto impalpabile della nuova immagine, *la vita*, la



Piero Bigongari negli ultimi anni (1997)

vita di qualcuno, la vita di chi parla, erra in una migrazione, deriva e vagabondaggio doloroso *dentro il suo amore deserto / come in una stanza vuota*. Qui vorrei sottolineare che l'errare sta dentro: dentro l'amore, dentro la stanza vuota, dentro il deserto, ovvero dentro qualcosa che pare, anche questo, sospeso come in un vuoto di attesa, momentaneamente vuoto, momentaneamente impedito, momentaneamente inattivo, e in attesa di essere colmato.

Ma la stanza non è del tutto vuota: una stanza della memoria e metafisica. Infatti qualcuno c'è dentro la stanza semivuota, ed è il fanciullo che *là in un angolo piange rannicchiato / su di sé*.

Come in Leopardi, lo ha magistralmente scritto Adelia Noferi, la nicchia del corpo indica la presenza materiale, l'autopercezione dell'io, che si rivelerà, attraverso il sorgere delle immagini oniriche elaborate dall'io, nel segreto di quell'angolo, la materia consistente con la quale poter riempire quel vuoto iniziale. Ma perché

piange questo fanciullo, guardato da fuori? Il suo pianto, come invocazione o anche segno di presenza, dell'esserci, è come vedremo un elemento metonimico della nostra storia.

Comunque per lui, e anche per noi che lo guardiamo da fuori: *ciò che è stato / è ancora un sogno*. La storia, l'evento, la traccia di memoria, sono rapportati sì all'onirico, al sogno o forse all'incubo infantile, ma anche al sogno desiderio che si manifesta come anticipazione, come finzione, come immagine del possibile.

Il secondo, e ora paradossale vocativo, riguarda addirittura il silenzio a cui ci si rivolge perché non distolga il fanciullo dai suoi sogni. Ma che genere di silenzio? *Non svegliarlo, / silenzio, col tuo altissimo gridare*. Un silenzio pieno, ingombrante, pullulante, opposto al vuoto e al deserto, un silenzio foncizzato, materiale, altissimo perché al colmo, all'acme. E soprattutto un silenzio doppio che è, come indicato da Bigongiari stesso, un silenzio prefigurale e un silenzio figurato, ovvero che agisce prima della parola e dopo la parola, «un silenzio in distensione, ma ancora carico di immagini, e sia pure di immagini che si vanno allontanando» (P. Bigongiari, *Un pensiero che seguita a pensare*, Torino, Aragno, 2001, p.260). Che è anche un silenzio che sta fuori dell'io mentre la vicenda si svolge nel rannicchiamento del corpo che produce il sogno-desiderio.

L'esortazione si ripete ancora, *non toccarlo*, di modo che un tale silenzio anche se giunto al colmo di accumulo, *l'altissimo gridare*, non importuni l'evento pieno che si sta compiendo, per immagini, sotto gli occhi del fanciullo, ovvero letteralmente dietro le sue palpebre. Naturalmente questo *altissimo gridare* del silenzio riguarda una situazione ribaltata e speculare rispetto ai «sovrumani silenzi» e alla «profondissima quiete» di Leopardi, là dove il silenzio inconscio del profondo ha a rovescio una altezza di grido, grida come richiamo immisurabile, altissimo, profondissimo, che sta al di là di ogni decibel immaginabile. Molto ci spiega, in questa prospettiva, l'ultima immagine-paesaggio che proietta anche noi al di qua della visione, nella sequenza filmata che qualifica questi *occhi di mare*:

*non toccarlo, i suoi occhi di mare
mareggiano ancora impetuosi
e si frangono in spume iridescenti
sulle scogliere della Meloria dove
i venti non sanno, indiscreti, tacere.*

Gli occhi di mare, il pianto mutato in mare, e infine le scogliere della Meloria: la metonimia.

Dunque, gli occhi di mare, colmi di mare, naturalmente mareggiano, diventano parte di quel mare, e noi non vediamo ciò che il fanciullo vede ma vediamo la connotazione dei suoi occhi che agiscono come il mare. La dinamica impetuosa, del fragore da tempesta marina, è attributo degli occhi, una sorta di epiteto prolungato nell'enunciazione di un'immagine marina.

Occhi che si frangono sulle scogliere della Meloria, là dove adesso sono i venti che dovrebbero tacere, come prima il silenzio, ma non tacciono e per indiscrezione

Arossissio per te

Arossissio per te, mio orizzonte.
 Le fronde del desiderio - è autunno -
 sono arossite, attendono che l'ultima
 migrazione le riporti alla terra.

Arossissio senza pudore: era
 la vita dentro il suo deserto amore
 come in una stanza vuota. Eppure
 là in un angolo pinge ramicchiato
 su di sé un fanciullo: ciò che è stato
 è ancora un suo sogno. Non svegliarlo,
 silenzio, col tuo altissimo gridare,
 non toccarlo, i suoi occhi di mare
 murgiano ^{ansate} impetuosi, ~~possibile scagliano.~~
 e si frangono in spume iridescenti
 sulle scaglie della Melvia, ~~inattende~~
 i venti non sanno ^{indiscreti,} ~~arrivare~~ a cercarlo.

creativa danno vita al film di un'azione che si riassume con l'immagine delle *spume iridescenti*. Anche alle spume iridescenti, con l'apertura ai colori dell'iride, si arriva dalla percezione cromatica iniziale del rossore, dell'io e dell'orizzonte, e forse del blu degli occhi e del mare, e comunque si va verso l'iride, verso il dispiegamento dei colori, verso il possibile dell'immaginario, con un colpo di pennello che gocciola, spruzza, si sparge e si mescola sopra lo spazio bianco, sopra la tela là dove si muove il discorso con sequenze informali, che

preparano alla forma del linguaggio e la sottraggono allo stadio di quiescenza semantica, un po' all'opposto di quello che accade a Frenhofer nel *Le chef-d'oeuvre*

inconnu di Balzac, che cancella la forma del bel corpo femminile con l'informalità delle pennellate successive. Qui, nel testo di Bigongiari, come ha scritto il poeta in un saggio su Man Ray, «l'informale viene prima della forma» (*Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994, p.59), ovvero l'agire informale del linguaggio poetico produce oggetto, referente e Senso, semplicemente identificandoli nei passaggi, nel «mentre» del testo, e non fuori di esso. Mentre ciò che prima avevamo avvertito come immagine metafisica vuota (il fanciullo in un angolo della stanza vuota), altro non è che la preparazione e l'attesa, lo svuotamento del simbolo, l'accesso libero a un valore funzionale interno al farsi stesso dell'immagine intesa negli elementi relazionati che la formano, e non come raffigurazione di qualcosa.

Gli occhi di mare mareggiano *ancora* impetuosi, ciò che è stato è *ancora* un sogno, un *suo* sogno, e soprattutto il sogno di quel fanciullo dai capelli bianchi che seppe per tutta la vita arrossire senza pudore, naturalmente, e che sopra il pianto e sopra il bianco della pagina aveva sovrimmesso il fragore dell'io, nell'ascolto continuo, ancora, dell'universo, macroscopico o microscopico che fosse.

Come scrive ne *Il fanciullo smarrito*: «Ascolto fino / in fondo la risposta del silenzio / mentre inonda di sordità la terra».

Recensioni

Un luogo della memoria: Fiume

ILONA FRIED

Emlékek városa – Fiume

Ponte, Budapest, 2001, pp. 422.

DAVID FALVAY

«**L**a città dei ricordi – Fiume» è il titolo della monografia di Ilona Fried. Il volume offre un'immagine vivace di una città che, nel periodo trattato, era uno speciale punto d'incontro di culture, di lingue, di religioni, era una città tipicamente mitteleuropea. L'autrice, usando una metodologia interdisciplinare, cerca di «scavare e salvare la memoria» di una città particolare: Fiume.

Il libro, che è frutto di quasi dieci anni di ricerche, può esser considerato un lavoro originale per più motivi. Prima di tutto va notato che da quasi cento anni non è stata scritta una monografia su Fiume. In secondo luogo, l'autrice non solo conosce ed usa in modo critico i risultati delle ricerche precedenti, ma utilizza una grande quantità di fonti originali (e in buona parte inedite) di vari generi (lettere, documenti d'archivio, memoriali, opere letterarie, ecc.). Il terzo elemento che vorrei qui sottolineare è che Ilona Fried indaga la storia da diversi punti di vista: culturale, sociale, letterario, della città nella memoria della città come mito.

Il nome di Fiume per tante generazioni italiane ed ungheresi è stato un simbolo. Simbolo

del mare e di una realtà tipica della Monarchia Austro-Ungarica per gli ungheresi, e simbolo dei territori perduti, e forse anche dell'irredentismo romantico per gli italiani; e per entrambi i popoli è stato il simbolo di una sintesi eccezionalmente armonica di culture, lingue e popoli. Inoltre, visto che «anche gli ultimi testimoni diretti della cultura fiumana di allora non sono più giovani,» è stata forse l'ultima occasione per realizzare un'opera che rievochi la città di una volta, non soltanto con i metodi tradizionali della storia culturale e letteraria, ma usando anche la letteratura, i memoriali e l'*oral history*.

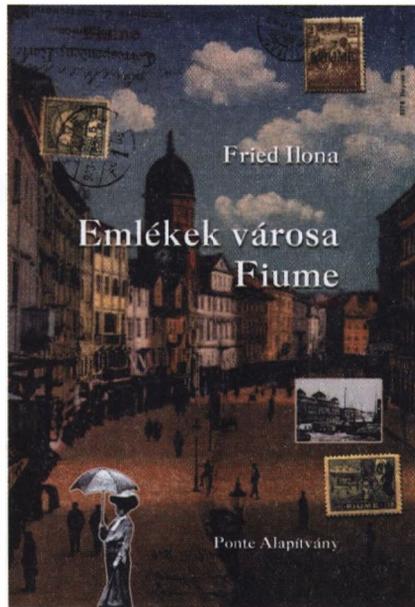
La monografia tratta il periodo tra il 1868 e il 1947, vale a dire il periodo nel quale Fiume torna ad essere «*separatum coronae adnexum corpus*,» cioè amministrata direttamente dall'Ungheria all'interno dell'impero Asburgico. Il libro tratta dunque la Fiume ungherese (1868–1918) e quella italiana (1924–1945). Il periodo più movimentato della storia fiumana fu senz'altro il periodo tra queste due epoche cioè gli anni 1918 e 1924 (tra l'altro con la famosa «avventura» di Gabriele D'Annunzio), che anche nell'opera di Ilona Fried viene

analizzato dettagliatamente in un capitolo separato. Il punto d'arrivo cronologico è ovviamente il 1945-1947 quando la città diventa parte della Jugoslavia, il che significa la fine della Fiume italiana e ungherese sia simbolicamente con il cambiamento del nome della città (Rijeka), sia fisicamente con l'esodo della maggior parte degli abitanti italiani e di quelli ungheresi.

Una particolarità del presente volume è il suo carattere sostanzialmente interdisciplinare o meglio, multidisciplinare. Le ricerche di Ilona Fried comprendono la storia sociale e culturale «classica,» con l'analisi del sistema sociale, della condizione della donna e della famiglia, dell'economia, della legislazione e del sistema politico. Sono inoltre analizzate delle tematiche che nel caso di Fiume hanno un'importanza particolare, come la questione delle lingue e delle religioni, ed all'interno della vita politica la questione della cosiddetta «magiarizzazione,» l'irredentismo italiano, e dall'altra parte la questione croata.

Oltre a questo, anche la vita culturale e letteraria è analizzata in dettaglio. I canali della cultura, la stampa e la produzione della letteratura fiumana sono elementi centrali del libro. Ilona Fried scrive dettagliatamente sulla presenza della cultura e della letteratura ungherese a Fiume e degliflussi reciproci tra le due culture. A questo punto va sottolineato che l'autrice si concentra soprattutto sulla cultura italiana e su quella ungherese non per scelta personale. Gliflussi della cultura croata di Fiume sono meno accentuati nel libro – come viene anche menzionato nell'introduzione – a causa della difficoltà di ricerca nel periodo passato.

Oltre ad analizzare la cultura di Fiume, l'autrice disegna anche il ritratto di alcuni personaggi fiumani dell'epoca. Queste figure sono o rappresentanti della letteratura fiumana, come Enrico Morovich, Franco Vegliani e Santarcangeli, o intellettuali-politici, come Antonio Widmar ed Enrico Burich. L'attività di queste persone viene narrata non solo attraverso i loro scritti pubblici, ma in tanti casi anche con l'analisi della loro corrispondenza.



Nelle lettere, il lettore oltre a conoscere la vita intellettuale/quotidiana della città, può anche «incontrare» i maggior scrittori e politici ungheresi ed italiani dell'epoca come per esempio Babits e Kosztolányi, Mussolini e D'Annunzio.

Forse la particolarità più originale del volume sta nel fatto che l'analisi socio-culturale è completata da tre elementi notevolissimi: un'antologia della letteratura fiumana e delle opere storiche, il materiale illustrativo unico, e *last but not least* i memoriali di intellettuali ex-fiumani, con le interviste fatte dall'autrice.

L'antologia, che costituisce l'ultima parte del libro, offre una scelta vasta ed illustrativa della letteratura fiumana e di alcune delle opere storiche. Oltre ai brani delle opere dei rappresentanti della letteratura fiumana (soprattutto Enrico Morovich e Franco Vegliani), troviamo due brani di scrittori ungheresi – Jókai e Kosztolányi – le cui storie si svolgono in ambiente fiumano. Tra le opere storico-politiche scritte da fiumani sono da menzionare gli scritti di Antonio Widmar e di Leo Valiani su argomenti ungheresi (L'Ungheria nella seconda guerra mondiale, e Imre Nagy), e

un'intervista con il famoso Gabriele D'Annunzio. È da notare che le opere pubblicate nell'antologia sono edite per la prima volta in ungherese (tranne naturalmente quelle degli autori ungheresi).

Un altro elemento che ci aiuta ad avere un'immagine della Fiume ungherese ed italiana è il ricco materiale illustrativo. Le cartoline, le pubblicità, i menù, i giornali, i documenti, le carte geografiche, le foto dell'epoca ci fanno avvicinare ad una realtà che non conosciamo. A mio parere si comprende meglio che attraverso qualsiasi statistica il vero significato, ad esempio, del plurilinguismo di una città se si legge la pubblicità dell'epoca in ungherese della «*Trattoria 'All'abbondanza' étterem. Fiume, Piazza Ürményi 2.*»

L'ultimo aspetto del volume di Ilona Fried che vorrei menzionare è la presenza dei memoriali e delle interviste. La memoria storica e l'*oral history* sono temi recenti ed importanti della ricerca storica. Con il ripensamento delle basi epistemologiche della scienza storica si sono formati nuovi approcci storiografici. In ambiente francese ed anglo-americano e in parte anche in Italia tante ricerche importanti sono nate nel campo della memoria storica e in quello dell'*oral history*. L'accettazione di queste tendenze storiografiche dimostra che la storia personale, vale a dire l'interpretazione del passato da parte dei singoli, ha la sua validità anche in sé. All'interno dell'opera di Ilona Fried però le memorie hanno un ruolo più integrale. Qui le memorie, ovviamente soggettive, servono a completare l'immagine delineata anche con altri metodi.

Un fenomeno centrale del libro, che si rispecchia anche nel titolo *Città dei ricordi*, è la memoria. Oltre ai memoriali e alle interviste, il rapporto tra la città e la memoria

sembra essere centrale. Nel titolo della recensione ho usato l'espressione *luogo della memoria*. Questo concetto è stato introdotto da Pierre Nora che, nell'ambito della ricerca relativa alla memoria storica, cercando il rapporto tra memoria e storia, e tra rappresentazione del passato e memoria politica, ha ideato un concetto nuovo: il *lieux de memoire*, cioè il luogo della memoria (che è stato adattato in Italia da Mario Isnenghi e in Ungheria da Zsolt K. Horváth). Il luogo della memoria in questo senso non indica uno spazio concreto, ma piuttosto fenomeni, concetti attorno ai quali ruota la memoria storica (così per Isnenghi ad esempio la radio o il tricolore sono luoghi della memoria per gli italiani). A mio parere Fiume è un luogo della memoria per gli italiani e per gli ungheresi nel senso formulato da Nora, e inoltre, in quanto città, può esser considerata anche come un luogo fisico della memoria.

Le «interviste fiumane» qui pubblicate hanno pure una triste attualità. Forse i due più conosciuti degli intellettuali fiumani presenti nel volume – l'italiano Leo Valiani, senatore e storico, e l'ungherese Miklós Vásárhelyi, politico e letterato – sono scomparsi recentemente. Anche questo fatto sottolinea la necessità del «salvataggio della memoria» di Fiume per le generazioni successive.

Vorrei concludere dicendo che questo volume di grande valore scientifico ci fa conoscere una realtà storica, una città che non possiamo conoscere più, se non attraverso la memoria/le memorie. Anche se il lettore non è mai stato a Rijeka, dopo aver letto il libro può comprendere la risposta di Miklós Vásárhelyi all'ultima domanda, se avevano fatto bene a lasciare la città, risponde a distanza di più di settanta anni: «No, avremmo dovuto restare, è in una città mediterranea che si deve vivere.»

Acchianannu acchianannu

ANDREA CAMILLERI

Il re di Girgenti

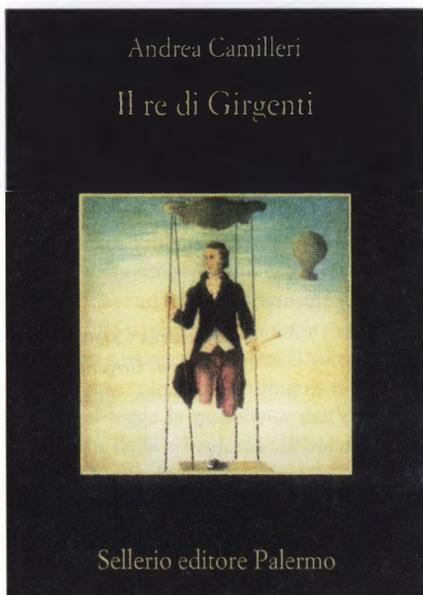
Palermo, Sellerio, 2001¹

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Crediamo sia inutile, ormai, richiamare l'attenzione del lettore sulla inesauribilità della penna di Andrea Camilleri: dopo anni di silenzio (il primo romanzo, *Il corso delle cose*, era stato terminato nel 1968, poi pubblicato in sordina nel 1978, ma solo negli ultimi tempi ha conosciuto una «riscoperta») sembra che questo scrittore, adorato dal pubblico e corteggiatissimo dalla televisione, voglia recuperare il tempo perduto, colmando il silenzio pregresso con una messe di romanzi da far impallidire i grafomani. Stupisce però la coerenza con cui Camilleri riesce ad alternare le pubblicazioni delle sue opere, che si muovono, è risaputo, su due binari ormai ben riconoscibili: il romanzo storico o pseudo-storico da una parte, dall'altra la narrazione legata al personaggio che meglio sintetizza, a quanto pare, le ragioni del suo successo, quel Commissario Montalbano che forse è il vero e proprio alter ego del Camilleri lettore (di letteratura e realtà). *Il re di Girgenti* è un guizzo di fantasia diabolica, sottoposto alla sperimentazione linguistica che tanto riesce ad avvicinare i lettori di Camilleri: soltanto, questa volta la materia del romanzo, che si spinge indietro

nel tempo non di un secolo ma di tre addirittura, costringe i personaggi ad imbabelirsi ancor più, mischiando al *siculitaliano* solito lo spagnolo del terribile Duca di Pes y Pes (e non solo), che incarna il primo dei diavoli che frequentano la storia del contadino giudizioso divenuto re di Girgenti, appunto, nei primi anni del secolo diciottesimo, quelli terribili della controversia liparitana. Nella nota che chiude il volume, Camilleri ci rivela di aver trovato la traccia di questa materia in un opuscolo che avrebbe citato un episodio di incredibile eccezionalità storica, avvenuto proprio nella città di cui credeva di conoscere tutto: poi ammette di aver inventato il resto, costruendo a suo modo la figura di Michele Zosimo, poiché *tutte queste omissioni, distrazioni, tergiversazioni non fecero che confermarci nel proposito di scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata*.

Ed il libro è una vera e propria epopea dell'immaginario contadino, di un mondo arcaico legato a culti apotropaci, di una popolazione attaccata alle figure carismatiche del proprio tempo, siano essi capipopolo, eremiti



o braccianti quali Gisué, padre di Zosimo, addirittura pronti a sacrificare la vita per inseguire un sogno di uguaglianza. Di fronte alla descrizione di una vita vissuta nella miseria del lavoro faticosissimo sotto il sole cocente, nella paura costante delle siccità periodiche, nella speranza pura e semplice di riuscire a sopravvivere più che a vivere, il romanzo si sofferma sulla lotta tra il Bene ed il Male, tra la forza soprannaturale dell'esorcista padre Uhù e le soverchianti sulfuree degli ufficiali di Satana, trovando in tutto questo vorticare di croci e code diaboliche un momento di pace nella grotta dove si nasconde il segreto della vita dopo la morte, l'ingresso dell'Ade, dove il novello Orfeo zuffola per rivedere, almeno un attimo, la cara Euridice caduta da un pero e morta con in grembo l'unica figlia femmina!

Le fonti, almeno quelle che si colgono durante la lettura, sono numerosissime, e vanno da diverse opere di Sciascia (*Recitazione della controversia liparitana*, *Morte dell'inquisitore*) attraverso una suggestione trecentesca, quella anche per stile impressionantemente simile della anonima *Vita di Cola di Rienzo*, né si può far meno di pensare ad un avvenimento sto-

rico precedente, ma assai lontano dal personaggio partorito da Camilleri, quello cioè del pescivendolo Tommaso Aniello, meglio conosciuto come Masaniello, anch'egli tradito dai "signori" come questo Zosimo, consapevole di aver scritto una pagina memorabile durante il suo regno di un giorno, per aver concesso ai suoi concittadini, di vivere un sogno. Tanti sono poi gli inserti, tra i quali non mancano suggestioni leopardiane, manzoniane, derobertiane, pirandelliane, yourcenairiane e così via.

La traccia «familiare» del romanzo comincia con le avventure «concezionali» di Gisué (convinto prima dal Duca di Pes y Pes ad ingravidare la Duchessa, figlia nientedimeno che del viceré, poi assai più fortemente convinto dalla Duchessa stessa) e continua con l'infanzia, giovinezza e maturità di Zosimo (che avrà modo di rapportarsi al fratellastro, quasi in una involontaria ma incompleta citazione del *Trovatore* verdiano) destinato chiaramente, in virtù della sua nascita prodigiosa e del suo favellare in primissima età, a stare una spanna più in alto degli altri *viddrani*, e poi anche dei *signuri*: diviene il saggio infallibile, che consiglia e dirime, un giudice buono e giusto che si mette sempre dalla parte dei suoi simili, e che per essi cerca di sublimare quanto ha letto in pochi anni di studio matto e disperatissimo, risolvendosi poi a bruciare tutti i suoi libri per provocare con essi la pioggia che avrebbe salvato la sua isola dalla morte. A differenza dei *signuri*, e nonostante la sua cultura sconfinata, egli rimane saggio e parco, come quei re-pastori dell'antica Grecia, e non ci stupiamo che un re-contadino sia immaginato proprio in questa appendice greca tra l'Europa e l'Africa: la cultura che gli consente di lottare ad armi pari con i rappresentanti del potere è infatti quella del razionalismo, della tradizione prima greca, poi latina, infine del sapere europeo medioevale umanistico e rinascimentale, mentre il suo attaccamento alla fisicità, alla terra, le suggestioni dionisiache, paniche e priapee del suo essere più ferino, denunciano piuttosto una irrazionalità africana, selvaggia, bestiale che tutta la cultura occidentale aveva cercato di rimuovere anche dalla Sicilia, e che

Camilleri cerca di restituirci facendo parlare San Campagnolo, facendo attraversare la campagna (una delle vere protagoniste del romanzo) a personaggi ancestrali, maghi, briganti, verseggiatori vagabondi, finti sacerdoti e, soprattutto, demoni infallibilmente nascosti sotto le tonache dei sacerdoti o sotto le vesti intessute d'oro e d'argento di certi nobili!

Le parti del romanzo sono cinque, come gli scalini del patibolo che Zosimo deve salire alla fine dell'opera, condannato a morte dagli stessi nobili che lo avevano ringraziato per averli liberati dall'insostenibile giogo fiscale dei Savoia: ogni parte, però, ha il potere di ritornare, ed infatti proprio negli ultimi momenti di vita Zosimo riesce a ripercorrere a ritroso la propria vita fino alla nascita, scena chiaramente cristologica per la presenza di due bestie che vigilano sul parto della madre (d'accordo, sono una capra ed una gallina, che sotto il sole a picco della Sicilia alleviano le pene della puerpera con latte e un uovo, ma quanto avrebbe gradito Filonia, mamma di Zosimo, un fiato caldo di bue o di asino, assai più adatti al rigore dell'inverno di Palestina?) e rivede chiaramente di non aver errato, anche nel momento in cui si è accorto che,

ormai, era troppo tardi. A chiudere un'opera fin troppo piena di sangue, morte, bubboni e fieri odori ferini, è invece un'immagine lievissima, quella dell'aquilone che il condannato a morte si costruisce prima dell'esecuzione, aquilone che lo porterà in volo dalla terra al cielo, riscatto celeste di una vita che, a giudizio di quelli che scrivono la storia, era stata messa al servizio del demonio e dell'insurrezione, mentre tutto non aveva avuto che uno scopo:

«... E allora, a cunti fatti, che ci state dando a questi che vi vengono appresso?»

Zosimo lo taliò, sorrise.

«Non lu capirete mai quello che gli sto dando».

«Mi sforzerò».

«Non potiti, pirchi nun aviti patitu la fami, la miseria nivura. Ma vi lo dico l'istisso: ci staiu arrigalannu un sognu».

Il marchisi s'inchinò fino a terra.

1 Di Camilleri è stato tradotto in ungherese da M. Lukácsi e pubblicato dalla casa editrice Bastei di Budapest nel 2001: *Az agyagkutya (Il cane di terracotta)*; *Az uzsonnatolvaj (Il ladro di merendine)*; *A prestoni serföző (Il birraio di Preston)*; *A hegedű hangja (La voce del violino)*.

Lasciando tutto al ... caso

SIMONA DEMONTIS

I colori della letteratura.

Un'indagine sul caso Camilleri

Milano, Rizzoli, 2001

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Si tratta del caso letterario di questi anni, e proprio il titolo del saggio di Simona Demontis, apparso quest'anno nella Piccola Biblioteca LA SCALA, ce lo ricorda: o forse siamo davanti ad un (involontario?) gioco di parole, dato che Camilleri ci ha abituati a leggere i «casi» polizieschi che di volta in volta vengono interpretati (risolti sarebbe scelta banale) dal Commissario Montalbano?

Forse un autore come Camilleri, che ha lanciato nell'Italia di fine millennio un nuovo idioletto di enorme presa sui lettori, meriterebbe, come Bruno Porcelli alludeva in un suo saggio di due anni fa, che anche chi scrive a proposito di lui parlasse come la sua voce narrante, ma crediamo di non *arriniscirci* in pieno, epperò che su questa strada irra non ci *catamineremo*.

Sottolineeremo invece che dopo tanto parlare e parlare di un autore tanto prodigo (solo nell'anno ancora in corso sono uscite due opere ben degne di nota, *L'odore della notte*, del filone montalbanesco, e *Il re di Girgenti*, del filone storico-fantastico, ma basterebbero i volumi che hanno per protagonista Montalbano a costituire una già notevole serie di

successi) era davvero tempo che i lettori interessati ad un approfondimento del tema potessero disporre di una monografia esauritiva, seppure limitata dalla velocità della penna di Camilleri (cui auguriamo, di cuore, di continuare a spargere abbondante il suo nero seme): pure degno di nota è il fatto che a compilare il saggio sia stata una studiosa non continentale (Simona Demontis è infatti cagliaritano di nascita), anche se non crediamo che la natura profonda della narrativa di Camilleri sia incomprensibile a chi isolano non è. Il saggio, che si propone appunto come un'indagine, fortunatamente non si sofferma eccessivamente sulla natura poliziesca della scrittura del «papà» di Montalbano, ma è ricco di approcci i più vari, che vanno da quello scontato, dell'analisi delle strutture di rinnovamento linguistico-espressivo, a quello propriamente e diffusamente narratologico, fino alla esegesi delle *personae* camilleriane, nel tentativo di dare una prima lettura della capacità dell'autore siciliano di caratterizzare e tipologizzare i propri personaggi.

La lingua come visione del mondo, recita il primo capitolo: se è vero che la scelta di una

lingua diversa dall'italiano standard non è semplicemente un omaggio alle proprie radici, e se non restiamo ancorati al topos (per alcuni verissimo) per cui è impossibile esprimere compiutamente in italiano concetti compiutamente espressi in un dialetto o in un idioletto, è forse nella scelta di una determinata visione del mondo che dobbiamo inquadrare il successo della novità espressiva portata da Camilleri nella narrativa italiana di questi anni. Un linguaggio naturale, comprensibile a pelle, anche se non sempre perfettamente traducibile (il significato emozionale del realismo espressivo camilleriano non è, a nostro parere, comunicabile, ma è ancorato ad una lettura personale e ripetuta, come lo stesso autore sembra suggerirci quando accenna a Montalbano lettore) è quello che rende vive le pagine di Camilleri, che si riserva sempre un minimo di vantaggio sul lettore: «*chi legge i suoi libri sente di partecipare a un mondo descritto in un codice che è in grado di decrittare, ma con un margine di errore che mantiene viva la curiosità*» (p. 61).

Durante le analisi delle abilità narrative, dei topoi e dei personaggi di Camilleri, il saggio della Demontis introduce sempre i diversi argomenti con considerazioni generali riguardanti l'ambito teorico specifico della problematica: ne risulta un quadro davvero profondamente analitico, in cui anche il lettore meno esperto viene condotto per mano a saggiare prima in un'ottica generale, poi nel particolare dell'opera di Camilleri, i meccanismi che generazioni di critici hanno individuato nell'espressione narrativa. Da questa attenzione al background critico tutta la monografia riceve un crisma di sicurezza e chiarezza, che forse lusingherà, alla lunga, proprio l'autore preso in esame, se non avremo la sorpresa di vederlo reagire a tutto questo con la meraviglia di sentirsi attribuire concetti e meccanismi che non sapeva neanche di possedere!

Come si evince anche dalla nutrita bibliografia posta in fondo al volume, le opere di Camilleri hanno fatto scrivere non poco, in questi ultimi anni, e questo costituisce forse un tratto distintivo rispetto ad altri scrittori di

SIMONA DEMONTIS



I colori della letteratura
L'indagine sul caso Camilleri

RIZZOLI

bestseller (pensiamo, per esempio, a Luciano De Crescenzo) che non sono stati neanche accostati dalla critica: d'altronde, pare evidente, anche ad una prima lettura delle opere di Camilleri, che la sua concezione del «giallo» sia del tutto strumentale ad una scrittura che tutto vuol essere tranne che squisitamente poliziesca. Né si tratta, a nostro parere, di un sedicente *giallo letterario*, che saremmo allora tratti in inganno da una supposta volontà di nobilitare un genere screditato dandogli una forma che non gli appartiene in quanto tale: è invece palese che, anche per quanto più volte dichiarato da Camilleri stesso, la sua scrittura si pone decisamente nelle orme dell'opera sciasciana, nella quale l'acquisizione strumentale del genere «giallo» giunge a risultati di ben altra natura, dal punto di vista letterario, documentario, sociografico e storico.

Dice bene la Demontis quando, accennando alla complessità della narrativa camilleriana, ricorda che l'autore avrebbe potuto benissimo «campare di Montalbano», ma ha preferito sperimentare, forse, aggiungeremo noi, cavalcando il favore dei lettori che rendono le sue opere particolarmente appetibili appena sfornate dalla tipografia: prova ne sia

l'ultimissimo romanzo storico-fantastico, intitolato *Il re di Girgenti*, con cui Camilleri complica vieppiù la sua sperimentazione linguistica, sconfinando nello spagnolo ed ampliando anche il suo panorama storico, visto che si tratta di vicenda occorsa tra XVII e XVIII secolo sempre, manco a farlo apposta, nei luoghi contrassegnati dai ben noti nomi di Montelusa e Vigata.

Tra i vari aspetti del saggio che meritano l'attenzione del lettore, vorremmo accennarne uno particolarmente importante: Simona Demontis si sente effettivamente al centro dell'analisi che sta portando avanti, e considera l'oggetto della sua critica solo dal punto di vista di una complessa ma chiara-

mente leggibile opera letteraria, da analizzare, senza però evitare di porre in rilievo il fatto che questo gettito inesauribile di narrativa ha destato, sin dall'inizio, qualche sospetto, soprattutto per il «facile» successo che sembra incontrare. Da questo punto di vista, ci sembra che si debba valorizzare essenzialmente quanto il «mestiere» dello scrittore sta producendo nelle opere di Camilleri, non lasciate, appunto, al caso ed all'improvvisazione, ovvero al «campare» di un personaggio ben riuscito come avviene per le aspettative dei lettori del romanzo giallo, ma di anno in anno più complete, più sottili, più convincenti, non dubitiamo, anche per i critici più immarcescibili.

I lunghi silenzi della dantistica

Verbum. Analecta Neolatina III/2001/1
(Atti delle Giornate di Studi Danteschi,
Piliscsaba 2000)

Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001

HELIKON. IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE
Dante a XX. században

2001/2-3, Budapest, Argumentum Kiadó, 2001

VILÁGOSSÁG

Dante, az örökhatározó

2001/10, Budapest, Világosság Alapítvány-
Új Mandátum Lap- és Könyvkiadó, 2001

MADARÁSZ IMRE

«Költők legmagasabbja». *Dante-tanulmányok*

Budapest, HUNGAROVOK Kiadó, 2001

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Siamo abituati ad attenderci che in occasione dei grandi anniversari, delle importanti ricorrenze, soprattutto, appaiano sugli scaffali delle librerie i volumi tematici dedicati ad un grande classico, quale può essere, in questo caso, Dante (ma non sono esenti Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Leopardi, Manzoni, mentre meno «interessati» o interessanti, forse, appaiono i linguisti, gli storici, i filosofi, e via dicendo): purtroppo, perché si nasce e si muore una sola volta, dunque sono assai poche le occasioni, per un lettore di vita media, di poter vedere più di due volumi dedicati al proprio beniamino. D'altronde, sappiamo bene che ogni convegno, incontro di studiosi e soprattutto di letteratura italiana, colga proprio queste occasioni giubilari per raccogliere interventi «cumulati» proprio in vista dell'anniversario.

Quale migliore occasione, dunque, di questo primo (doppio) anno di inizio secolomillennio, con tutta una serie di «pretesti» d'incontro per gli italianisti? La parte da leone l'ha fatta dunque Dante Alighieri, e ci riferiamo ora alla situazione della italianistica magiara, che proprio in quest'anno vede la

dantistica in nuovo rifiorire, con due volumi che ospitano contributi autorevoli di studiosi ungheresi, italiani e di altre latitudini, due volumi che sono stati ben presto seguiti dall'apparizione di un terzo (di dimensioni decisamente più ridotte) a cura della rivista *Világosság*: le prime due iniziative editoriali sono legate insieme da un piacevolissimo evento, quale è stata la conferenza promossa dall'Università Cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba, che nella primavera del 2000 ha voluto dedicare due intense giornate alla complessa figura di questo gigante della letteratura mondiale. Ci sembra infatti chiaro il riferimento contenuto nel saggio di János Kelemen, redattore del numero tematico di *Helikon*, ad una volontà nata proprio durante i lavori della conferenza appena citata, di mettere insieme una raccolta di saggi, che avrebbe poi preso il titolo di *Dante nel XX secolo*: mentre infatti il numero di *Verbum* è assai generico nelle intenzioni, anche perché raccoglie doverosamente gli atti delle *Giornate Dantesche*, la silloge offertaci dalla prestigiosa rivista budapestina denuncia chiaramente un obiettivo assai ambizioso: fornire al lettore una

MADARÁSZ IMRE



„KÖLTŐK LEGMAGASABBJA”

DANTE-TANULMÁNYOK



«minima» antologia della dantistica internazionale del Novecento, facendo parlare le voci di studiosi giovani e meno giovani che operano in Ungheria, anche per mettere a confronto diverse scuole, generazioni di pensiero, atteggiamenti analitici.

Non possiamo dunque esimerci dal parlare dei due tomi parallelamente, in primis: essi sono la testimonianza, speriamo, della ripresa di un settore fondamentale della ricerca scientifica in campo non solo e squisitamente letterario (ma dunque filosofico, storiografico, e così via) che non ha mai l'intenzione di privilegiare la medievistica o lo studio della letteratura italiana antica, ma innanzitutto quello di porsi alla base della comprensione del continuum culturale che, grazie proprio a figure geniali quale fu Dante Alighieri, percorre tutti i secoli della nostra letteratura, che lo vogliamo o no. L'attenzione rivolta a Dante (su cui sembra sia già stato detto tutto, eppure si trova sempre qualcosa di nuovo da dire, o da obiettare, o da «riparare») è sicuramente gesto che paga, sia perché manifesta un'intenzione nobilissima, sia perché, proprio all'inizio di un nuovo millennio, forse abbiamo bisogno di cercare un sostegno morale proprio

nell'esemplarità di un Dante Alighieri. Per tutti questi motivi ci sembra che le due opere vogliano parlare insieme al pubblico di esperti e meno esperti: mentre una parla nell'idioma stesso dell'autore celebrato, l'altra utilizza l'ungherese per raggiungere un pubblico, in Ungheria, più vasto (e siamo decisamente dispiaciuti che alcuni articoli non possano essere apprezzati anche in italiano, ché sarebbero degni di più ampia diffusione), e quindi ci auguriamo che, grazie alla fama della rivista che ospita questi saggi su Dante, siano sempre più numerosi gli studiosi o i laici magiari che si avvicineranno a questa meravigliosa figura di letterato.

In ambedue i periodici si nota, inoltre, la volontà di fornire un'immagine a tutto tondo della problematica affrontata, e se questo era scontato per il numero monografico di *Helikon*, sicuramente è stato più difficile a raggiungersi per l'edizione dedicata a Dante di *Verbum*: è anche vero, però, che proprio l'organizzazione del Convegno su Dante ha offerto ai curatori del volume la possibilità di poter scegliere tra i numerosi contributi giunti in redazione.

Se passiamo all'analisi singola dei volumi, partiremo dunque proprio da quello apparso per i tipi della Casa Editrice dell'Accademia: diciannove saggi compilati da studiosi ungheresi ed italiani soprattutto, molti dei quali ultimi attivi presso diversi dipartimenti di italianistica d'Ungheria: quale migliore testimonianza della grande attività di ricerca che si svolge, nonostante la penuria di fondi per la ricerca scientifica, presso le cattedre di lingua e letteratura italiana di questo Paese? Cosa ancora più importante, e che accresce notevolmente il valore intrinseco del volume, è che, come abbiamo appena ricordato, numerosi sono i contributi che esulano dal campo prettamente letterario, per spingersi nel territorio della filosofia, della storia dell'arte, della storia europea, e così via. Da questo punto di vista ci sembra particolarmente interessante il saggio di Brenda Deen Schildgen *Dante e la Crociata* che ripropone un tema meritorio di approfondimenti ulteriori anche

in futuro, e non soltanto per quanto riguarda Dante, ma per tutti gli autori prima di Tasso. Di particolare attualità è il saggio di János Kelemen sulla filosofia del linguaggio in Dante, mentre per la vivacità interpretativa che li animano colpiscono particolarmente i saggi di Andrea Maffucci *Le tre ragioni del silenzio: la Vita Nuova come vangelo laico* e di Zsuzsa Acél *Sopra un aspetto florale della Divina Commedia*. Non ci dispiace poi rimarcare l'aspetto di novità portato dallo studio di Béla Hoffmann, che con l'articolo *Sonorità del verso e semantica poetica* sta affrontando una nuova e faticosa via dell'esegesi dantesca, che porta in primissimo piano alcuni aspetti sonoro-emozionali della poesia: ci sembra di capire che proprio questa sia una delle chiavi che offre il modo di riscoprire l'attualità e la «modernità» di Dante. Come già accennato, questo volume ha anche una sua importanza documentaria innegabile, in quanto ospita anche saggi che si caricano del difficile compito di esaminare la ricezione di Dante in Ungheria, e di approfondirne alcune peculiarità legate a singoli autori o a determinati tentativi di lettura.

Dante nel XX secolo, dal canto suo, è un prezioso strumento di lavoro, innanzitutto, per tutti gli studiosi di letteratura che non conoscano l'italiano: esso propone infatti una multicolora scelta di saggi (presentati integralmente o parzialmente) che nel loro insieme vogliono rappresentare la ricezione di Dante nel Novecento appena conclusosi. Incontriamo per questo i nomi di Vossler e Gentile, Croce e Contini, Nardi e Padoan, tradotti per il pubblico magiaro che in una sola miscelanea può leggere il «succo» dell'attività incessante di ricerca che il Novecento ha voluto concentrare su «Padre Dante»: a queste «lezioni» classiche si affiancano saggi di studiosi ungheresi (Kelemen, Pál, Hoffmann, Szörenyi, Vigh, Sárközy) che bravamente devono equilibrare il peso schiacciante della tradizione di cui essi stessi si sono nutriti, rappresentando la dantistica ungherese. Proprio le peculiarità ora accennate del volume fanno sì che esso sia più un'antologia critica «di aggiornamento»

che un'opera di dirimpente novità: speriamo che, una volta ultimato di pagare il debito nei confronti di Dante e della dantistica per il passato, questa possibilità abbia il modo ed il luogo di esprimersi. Il volume è inoltre prezioso anche per la molteplicità di punti di vista che offre, dunque per il fatto che porge al lettore-studioso una serie di spunti stimolanti per avviare o approfondire ricerche meritevoli: pensiamo all'analisi di J. Pál sulla rappresentazione del Creatore, alla disanima dei silenzi di Dante opera di L. Tassoni (il titolo del suo saggio è spunto al titolo di questa recensione), ovvero allo studio che chiude la *Lectura Dantis* incentrata sul Canto di Ulisse: nella sua riflessione (di imminente pubblicazione in italiano nel periodico di italianistica *Ambra* di Szombathely), Béla Hoffmann parte dalle analisi dei dantisti che *divergono* dalla lettura *tradizionale* della funzione di Ulisse nel Poema dantesco (apostolo della conoscenza, e si veda il saggio di Padoan nel volume) per chiosare ampiamente una lettura finalmente filologicamente obiettiva – dunque scevra dal tono entusiastico che concentra tutta l'attenzione sulla nota frase ulissica *fatti non foste* ecc. – tesa a ridefinire *in toto* questa complessa figura che percorre audacemente tutta la letteratura europea (a proposito di questa ricezione *continua* si veda il volume di P. Boitani *L'ombra di Ulisse*, Bologna 1992).

Il periodico *Világosság* offre una scelta meno ampia dei primi tre volumi, ed in sostanza si pone quale continuatore del discorso intrapreso da *Helikon*: arricchisce nello stesso tempo l'ampia gamma di prospettive e tematiche presenti in quest'ultimo, con sei saggi (due dei quali di autori non magiari, Eco e Freccero, e quindi non di primissima mano) a rappresentare sei problematiche importanti della dantistica. Richiameremo l'attenzione del lettore sulla bella prova di sintesi di Erzsébet Király, che in una ventina di pagine appena sviluppa un tema di importanza cruciale nella struttura tutta del Poema, quello del peccato e del libero arbitrio, con una trattazione esaustiva e di grande respiro descrittivo; interessante lo scritto che Éva Vigh porge

ad una tradizione ignorata (apprendiamo dall'introduzione di János Kelemen in Ungheria dagli studiosi moderni (mentre tra le due guerre non era così, a parere del documentatissimo Kelemen) un buon appiglio per nuovi spunti di ricerca: si tratta dell'analisi delle fonti di origine musulmana riscontrabili nel Poema, che oltre ad essere un non secondario argomento di analisi della *Commedia*, rientrano in una ben più complessa questione dell'influenza del mondo culturale islamico sulla letteratura romanza medievale. Infine, ricorderemo per la novità e per le utili informazioni in esso contenute, il lavoro di Géza Bakonyi, esperto non solo di italianistica ma anche di scienze bibliotecarie e dell'informazione, che proietta il nostro caro Padre Dante nel mare non ulisseo, ma dell'Internet: una voce autorevole rassicura studenti e studiosi che profittare dei generosi flutti dell'elettronica navigazione non è peccato, purché si abbiano buone guide (il bisticcio si riferisce chiaramente a Virgilio); inoltre, lo studio si occupa concretamente di problemi di consultazione di archivi di testi e dell'immagazzinamento di una quantità immensa di dati quale si presenta spesso nel caso di autori come Dante. L'agile volumetto rappresenta dunque un «piccolo coro» di dantisti (tra gli ungheresi c'è anche il giovane e promettente József Nagy) coordinato dal maestro Kelemen, che dopo l'uscita del denso volumetto *Aszentlélek poétája (Il poeta dello Spirito Santo)*, nel non lontano 1999, sembra aver preso a cuore la rinascita della dantistica ungherese, con una instancabile partecipazione e organizzazione di iniziative editoriali e di conferenze, che speriamo vedranno ben presto il frutto di questa «seminazione intensiva» nei solchi del fertile studentato magiaro!

A che questo fine possa esser raggiunto il più presto possibile, ecco l'ultimo (non certo per importanza!) volume della nostra breve rassegna: gli studi su Dante che Imre Madarász ha raccolto in una silloge che ricalca la struttura delle sue ultime fatiche (raccolte di saggi che affrontando temi diversi, pur si ricollegano ad una matrice, per forma o per

contenuto, comune) e che è intitolata al *Sommo dei poeti* (con una sfumatura che mi sembra di avvertire, nel titolo ungherese, nell'uso di una forma aggettivale che esclude il partitivo e resta legata al valore puramente attributivo del superlativo di *alto*, così da fare di Dante più la vetta cui ambiscono gli altri poeti, che uno di essi capace di stagliarsi particolarmente per altezza – morale, poetica, ecc.). Il volume si presenta, nella prefazione scritta dall'autore, come un dovuto omaggio alla figura del Vate ed all'importanza della sua opera per la cultura europea e cristiana di cui tutti siamo parte: leggendo i nove saggi in esso contenuti notiamo però una maggiore attenzione (ed è questa una particolarità che differenzia fortemente questa monografia dai tre volumi sinora illustrati) alla tradizione della lettura di Dante in italiano prima, poi in ungherese: ciò testimonia sia l'attaccamento del lettore magiaro (cui le riflessioni di Madarász sono dirette) al valore universale del poeta fiorentino, sia l'esistenza di un *Dante ungherese* che, naturalmente, è in prima istanza quello che viene fuori dalla traduzione di Babits della *Commedia*, e si completa con la *transdantizzazione* operata dagli altri interpreti, traduttori della *Vita Nuova* (Rónai, Ferenczi, Baranyi). Gli scritti raccolti nel volume sono dedicati ad argomenti «classici» dell'analisi dantesca, e del resto la quarta di copertina ci fornisce ampie delucidazioni sia sulla scelta degli argomenti, che sul discrimen utilizzato per la designazione del «registro» compositivo: «*Mettendo da parte lo stile decisamente difficile che è caratteristico della teorizzazione letteraria attuale e della letteratura specializzata della dantistica, e che perciò risulta familiare solo agli iniziati, (l'autore) scrive dell'opera di Dante, impareggiabilmente alta e profonda e dal carattere specialmente complesso, tanto chiaramente, quanto lo permette siffatta materia. Il Lettore viene gratificato non solo di una lettura dagli alti contenuti scientifici, ma anche da una prosa scorrevole e gradevole a leggersi.*»

Lo schema fondamentale è infatti legato alla scelta di una figura emblematica (Catone,

Virgilio, Francesca, Ulisse) che viene presentata nella sua coerenza con l'opera di cui fa parte, in una trattazione piacevolmente discorsiva, da cui emerge tutto l'entusiasmo e tutta l'emozione che di volta in volta il saggista prova leggendo Dante: si spera che questo entusiasmo venga comunicato con forza ai

lettori, e li invogli a scoprire o riscoprire non soltanto le pagine più significative della *Commedia*, ma anche la complessità di questo poema e del suo autore, la validità e l'attualità di uno sforzo intellettuale che non trova facilmente pari nella storia dell'ingegno umano.

Santo Stefano Rotondo in Roma

ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE,
RESTAURO

Atti del convegno internazionale

Roma 10-13 ottobre 1996,

a cura di Hugo Brandenburg
e József Pál

Reichert Verlag Wiesbaden 2000,

198 pp. (con 65 pagine di

illustrazioni in bianco e nero
e a colori)

JUDIT TEKULICS

Il presente volume contiene gli atti del convegno, organizzato dall'Accademia d'Ungheria nell'ottobre del 1996, su uno dei monumenti più illustri della Città Eterna, cioè la Basilica di Santo Stefano Rotondo, «Chiesa nazionale degli ungheresi a Roma». Il convegno, e il libro stesso, sono di particolare importanza per il fatto che sono riusciti a realizzare un desiderio e una necessità che sorgevano fin dagli anni '30 in molti studiosi ungheresi: cioè dedicare a questo monumento, e ai rapporti plurisecolari tra l'Ungheria e la Città Eterna, l'attenzione e la cura che meritano. (Vladár)

Il libro raccoglie i risultati delle più recenti ricerche internazionali «su una delle più importanti chiese paleocristiane di Roma, e ci presenta la sua storia». (Prefazione di József Pál). Gli studi sono frutto del lavoro di studiosi e ricercatori tedeschi, ungheresi e italiani. Il libro è pubblicato in collaborazione con l'Università di Münster, di conseguenza l'edizione è bilingue, con alcuni studi in italiano e altri in tedesco. I contributi collocano la Basilica di Santo Stefano Rotondo in un panorama scientifico particolarmente vasto: i primi cinque si occupano dell'*Archeologia ed*

Architettura della Basilica; la seconda sezione è dedicata alla *Storia dell'Arte ed Architettura*; la terza, invece, al *Restauro*. Gli studi della quarta ed ultima sezione prendono in esame la *Storia* della famosa chiesa, mettendo in risalto, da un lato, la plurisecolare presenza di ungheresi a Roma, dall'altro, invece, la presenza della Chiesa di Santo Stefano Rotondo nella coscienza culturale ungherese.

Le ricerche archeologiche rivelarono che sotto la Basilica, durante l'età imperiale, si estendevano i cosiddetti *Castra Peregrina*, una caserma per i soldati romani, all'interno della quale fu inserito un Mitreo. La sommità del Monte Celio era un luogo sacro anche durante le epoche precedenti al cristianesimo, e fu centro di culti di origine egizia e micro-asiatica (culti di Iside, di Cibele e di Mitra). La costruzione della chiesa, invece, corrispondeva a uno scopo «speciale»: schiacciare fisicamente il Mitreo, cancellare il ricordo delle divinità pagane, e testimoniare la vittoria della fede cristiana. (Pavolini.) Così, nel V secolo, facendo dei riempimenti nel territorio dei *Castra Peregrina*, i costruttori prepararono la piattaforma per il nuovo edificio (Lissi Caronna). La



S. Stefano Rotondo e adiacenze (da un calendario del sec. XVII).

nuova chiesa fu una delle ultime grandi costruzioni della Roma antica, con delle dimensioni impressionanti: ideata secondo la Chiesa di San Sepolcro a Gerusalemme, la chiesa è rotonda, e consta di 3 cerchi concentrici. Questa forma particolare, e molto insolita all'epoca, rendeva l'edificio ancora più emozionante. (Brandenburg) Dopo gli eventi bellici e le calamità naturali del secolo IV e degli inizi del V, il nuovo secolo portò a Roma una «frenetica attività di rinnovamento edilizio»: oltre alla costruzione di Santo Stefano Rotondo, già iniziata intorno al 430, questa fu anche l'epoca della realizzazione di altre grandi basiliche, come S. Pietro in Vincoli, o S. Maria Maggiore (Pensabene). Con l'uso di apparati tecnici nelle ricerche archeologiche, come la fototecnica, gli studiosi hanno potuto ricostruire minuziosamente e documentare i lavori della costruzione (Ringle, Landes).

Nella sezione dedicata alla *Storia dell'arte*, la Nimmo ci fornisce la descrizione iconografica ed iconologica della recinzione dell'altare di mezzo della Basilica, e identifica i perso-

naggi rappresentati. Secondo il programma ideato dal Rettore del Collegio Germanico-Ungarico, Michele Lauretano, il maestro Pomarancio rappresentò intorno all'altare non soltanto le scene prese dalla vita terrena e ultraterrena di Santo Stefano Protomartire, a cui è dedicata la chiesa, ma anche i più conosciuti santi ungheresi. In base alla *Leggenda di Hartwick*, vi troviamo rappresentato il sogno di Sarolta sulla nascita di suo figlio, futuro re santo degli ungheresi; inoltre, le raffigurazioni dello stesso re Santo Stefano, di Sant'Emerico, di San Ladislao e di Santa Margherita. Nel Portico della Basilica, invece, sono dipinte le scene della vita di San Paolo di Tebe e di Santo Stefano (Biermann).

I famosi affreschi del ciclo dei martiri sono opere dello stesso Pomarancio. Le scene, realizzate tra il 1582 e il 1583, avevano lo scopo di «interpretare figuratamente le meditazioni sul martirio», nell'intento di aiutare la formazione dei giovani missionari gesuiti, ai quali, una volta tornati nei loro paesi di origine, in Germania e nell'Ungheria «infettate» dal pro-

testamentesimo, sarebbe probabilmente toccata una sorte simile, e già nel Collegio dovevano prepararsi all'*Imitatio Christi*, cioè al martirio. (Salviucci Insolera). Nella Cappella dei SS. Primo e Feliciano, invece, gli scavi archeologici hanno portato alla luce dei magnifici mosaici paleocristiani (Lolli-Ghetti, Basile), e hanno reso possibile anche il restauro del Mitreo di S. Stefano Rotondo (Filetici).

Nella sezione dedicata alla *Storia* della Chiesa e del Collegio Germanico-Ungarico, dopo un contributo su László Geri, grande studioso ungherese di Santo Stefano Rotondo (Krähling), possiamo leggere il saggio di József Pál che durante il convegno internazionale era Direttore dell'Accademia d'Ungheria. Il contributo tratta la «fondazione del primo Collegio Ungarico a Roma nel 1579». Già Ignazio di Loyola aveva intenzione di fondare un collegio per gli studenti ungheresi (1554), ma ciò avvenne soltanto il 1° marzo del 1579, grazie alla mediazione del penitenziere ungherese István Szántó. Nel corso del Quattrocento, il Papa Niccolò V aveva affidato la Chiesa di Santo Stefano Rotondo ai monaci ungheresi dell'Ordine di San Paolo I Eremita, ma, a causa dello scarso aiuto ricevuto dalla Patria, e del numero molto ridotto degli studenti ungheresi, i paolini non erano in grado di far funzionare bene il monastero e la chiesa. Per questo Szántó chiese al Papa Gregorio XIII di togliere la chiesa ai paolini e di darla ai gesuiti, rendendo possibile anche la fondazione del Collegio Ungarico. Ma i problemi continuarono a persistere e, nel 1580,

Papa Gregorio decise la fusione del Collegio Ungarico con quello Germanico, (insieme alla Chiesa di Santo Stefano Rotondo), sotto la direzione di Michele Lauretano.

Accanto a Santo Stefano Rotondo, esisteva a Roma un altro monumento «ungherese»: la casa per i pellegrini ungheresi in Campo Vaticano, fondata nel 1026 per volontà di Santo Stefano, re d'Ungheria. L'ospizio fu demolito nel secolo XVIII, ma le sue sette colonne superstiti si trovano nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Pietro (Vladár). La presenza dell'Ungheria a Roma durante il Basso Medioevo viene esaminata da András Kubinyi, mentre Péter Sárkózy, a sua volta, tratta la fortuna di «Santo Stefano Rotondo nella storia culturale ungherese». L'autore sottolinea l'importanza di un concetto molto antico (che deriva da Cicerone), ma sempre attuale, a testimonianza della centralità della Città Eterna in ogni epoca, secondo il quale «Roma è la patria comune di tutte le nazioni». L'epitaffio di János Lászai, un altro penitenziere ungherese sepolto vicino all'altare di Santo Stefano Rotondo, annuncia lo stesso pensiero alla base anche del libro in questione: «*Roma est Patria omnium fuitque*». L'ultimo studio, invece, ribadisce l'importanza dell'epoca dei paolini per Santo Stefano Rotondo, e la personalità di un altro penitenziere ungherese, Bálint Kapusi (Weinrich).

Il libro, dunque, è un documento prezioso sui vivi rapporti storici e culturali tra Roma e la nazione ungherese.

«Fermate il mondo, voglio scendere»

UMBERTO ECO
La Bustina di Minerva
Milano, Tascabili
Bompiani, 2001, pp. 345

BEÁTA TOMBI

Ciò prima dell'uscita del libro più recente di Umberto Eco (*La Bustina di Minerva*, Tascabili Bompiani, Milano, 2001) una quantità enorme di critiche lusinghiere aveva invaso il mercato librario pregiudicando in un certo modo le aspettative del pubblico potenziale. Negli ambienti letterari il volume non c'era, ma era come il segreto di Pulcinella: si parlava con fiducia e presupponenza del gran successo del libro non ancora edito. E in più la stessa casa editrice della collana Tascabili, Bompiani, non ha provato vergogna nel porre ad apertura di volume la dicitura indiscretamente spocchiosa, di una collana intitolata BEST SELLER. Ma tanta sicurezza e spavalderia, fiducia e ottimismo nel lettore era, ed è dovuta al fatto che l'autore si chiama Umberto Eco. Sulla lunghezza d'onda di questa ipnosi collettiva il libro ha in effetti ottenuto un'accoglienza formidabile, accresciuta nel rilievo delle traduzioni in varie lingue: fra l'altro anche in quella ungherese l'impresa è stata compiuta in un modo chiaro ed eccellente da Imre Barna (*Gyufalevelek*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001).

Soffermandoci per un momento su questi aspetti, apro una parentesi per riflettere sul

fatto che una bustina potenziale ovviamente sarcastica ed ironica potrebbe essere dedicata a questo tipo di pubblicità che influenza la coscienza dei lettori spingendoli a comprare un qualsiasi libro anche di uno scrittore sconosciuto. (Naturalmente non è il caso nostro). Dal repertorio senz'altro vastissimo delle *Bustine* invece manca totalmente una bustina che giochi a carte scoperte, autoriflessiva (forse avrebbe ridotto i guadagni di editore e autore).

Una domanda invece rimane tuttora senza risposta e cioè perché sono le parole di Umberto Eco così appetibili e perché hanno un così largo credito?

La Bustina di Minerva è una rubrica settimanale dell'«Espresso», inaugurata nel 1985 e continuata con regolarità fino al 1998, quando è diventata quindicinale. Una raccolta di Bustine è già uscita nel 1990 con il titolo in volume di *Il secondo diario minimo*, ma essendone rimaste fuori un buon numero l'autore le ha riconsiderate un'altra volta e il nuovo frutto della sua fatica è il presente volume. (Praticamente l'autore è riuscito a vendere due volte la stessa merce con il minimo sforzo: Evviva le collane!)

Il volume, senz'altro ben strutturato, risponde deliberatamente alle esigenze di un libro redatto per un pubblico curioso e intelligente. Le parti principali oltre all'*Introduzione* dell'autore, sono otto, e le tematiche abbracciano tutto il mondo caotico e deluso del Millennio. La maggior parte di questi frammenti è costituita da riflessioni o polemiche recenti puntate rigorosamente sull'attualità: vi troviamo «pezzi» a proposito della giustizia, della violenza, degli svantaggi innumerevoli di Internet, e le stesse bustine ci fanno intuire la bellezza dell'agonia e il piacere di stracciare i libri.

La tessitura pseudologica invece svela una struttura oscillante se non direttamente una *struttura assente* che assomigli in gran parte ad una qualsiasi *opera aperta* continuamente modificabile, in teoria riservando continuamente la possibilità di togliere e di aggiungere scritti e frammenti diversi.

Il famoso titolo della rubrica che è diventato naturalmente il titolo del volume (causando un problema enorme tra l'altro anche ai traduttori poco pratici di articoli per fumatori) viene spiegato minuziosamente dall'autore nella cosiddetta *Introduzione*: «Esso – dice Eco – si riferisce a quei piccoli contenitori cartonati dei fiammiferi Minerva, e al fatto che nel retro della loro "copertina" spesso si annotano indirizzi, liste della spesa o (...) appunti stenografici su quello che ci viene in mente in treno, al bar, al ristorante leggendo un giornale, guardando una vetrina, frugando tra gli scaffali di una libreria» (p.6).

Se invece si prescinde dalla spiegazione elementare di Eco, la sequenza del titolo ci spinge ad adattarci varie connotazioni su vari livelli culturali. Minerva è una figura ben conosciuta della mitologia romana, dea corrispondente ad Atene greca, nata dal cervello di Zeus, nota per la sua saggezza e cultura. Eco sarebbe così riuscito a trovare *la portavoce* più adatta alla trasmissione dei suoi pensieri. Una domanda però rimane ancora: e cioè che cosa vuole accendere il professore con i suoi «fiammiferi»: *la sigaretta* degli intellettuali straccioni, *il sigaro* degli miliardari imbecilli

oppure *la mente* di qualche sbirro «mediocre» (questo pensa il professore) simile all'ispettore Derrick?

Il registro di questi brevi ritratti (nessuno di essi supera le tre pagine) è colloquiale basso, e dal procedimento viene messo in rilievo dallo stile ironico e deliberatamente sarcastico, sillogistico e paradossale, grande pregio allo scrittore «semiologo». A scanso di equivoci il mio problema non è quello di sapere se Eco risponde alle trasgressioni della contemporaneità nel suo tipico modo deluso, ma quello di notare che se lo si prende per oro colato, leggendo le *Bustine* si condannano i libri alle fiamme, si risparmia furiosamente per una vacanza *off shore* e si corre malinconicamente in soffitta per cercare fra le cianfrusaglie l'orsino vecchio, seguendo letteralmente i consigli di un dotto erudito. Un dotto erudito divulgatore simpatico del XX-XI secolo che ammicca al Medioevo. Il problema deriva dal linguaggio usato, o meglio dalla sua concezione, ma invece di dedicarmi ad un dibattito linguistico tenterei di chiarire questa mia presa di posizione impopolare.

L'ironia non è un concetto *postmoderno*. In epoca antica è stata adoperata per esprimere degli equivoci fra il livello dei significanti e il livello dei significati, ed è stata indirizzata al fine di mettere in dubbio il valore realistico dell'enunciato. Durante i secoli l'ironia greca delle commedie (*l'eiron*) e il sarcasmo socratico hanno subito tanti cambiamenti, e alla fine il Romanticismo tedesco vi ha portato il «colpo mortale» attribuendole gli epiteti del tedio e dello *spleen*, che hanno spinto la figura retorica originariamente comica su un registro tragico. Ma l'ironia di Schlegel ha superato altre modificazioni e la recentissima teoria moderna non la considera come una figura retorica ed estetica ma direttamente come sostanza della lingua stessa. Si ritiene che la lingua umana sia «bugiarda» perché affrontando continuamente i suoi limiti non le rimane altro che celare la verità. Tuttavia la vocazione non estinta della lingua focalizzata sullo svelamento della verità forza l'ironia determinando così un tipo di linguaggio con

enunciati irritanti, sarcastici, paradossali spesso distruttivi.

In questa nuova lettura le bustine non sembrerebbero pezzi ironici ma addirittura una *guida metanarrativa*, un frammento ironico sull'ironia stessa formatasi tramite la trasgressione delle strutture. E leggendo i pezzi da questo punto di vista si deve supporre che l'ironia rischia di condannare se stessa all'annullamento.

Nell'*Introduzione* del volume l'autore riconosce di non voler seguire nessun ordine o logica. Sfogliando invece le bustine e tornando liberamente per diletto di qualche pagina indietro, si delinea la trama principale degli scritti che vengono imbastiti proprio su quel senso di dubbio e delusione caratterizzante la

nostra contemporaneità. I frammenti oscillano senza sosta fra due dimensioni temporali creando un conflitto nel vuoto culturale e intellettuale che spesso domina la realtà quotidiana, gli automatismi, i perbenismi, le ideologie.

I pezzi di Eco tracciano spietatamente limiti e difetti ancor celati nel tempo presente velocissimo, e assaporano (volendo o nolendo) i gusti monolitici del terzo Millennio: come nella pubblicità citata da Eco sembra che l'umanità si accalchi intorno ad un non-senso, ad un caos che sembra disperante, e qualcuno ad un certo punto grida: «Fermate il mondo, voglio scendere!». Il fatto è che il mondo, questo mondo, non si ferma, neanche nelle parentesi delle nostre più seducenti letture.

Arcades ambo

LÁSZLÓ SZÖRÉNYI

Arcades ambo

Relazioni letterarie italo-
ungheresi e cultura neo-latina,
Soveria Mannelli,
Rubbettino, 1999, pp. 354.

ÉVA VÍGH

Il volume di studi di László Szörényi rispecchia gli orizzonti scientifici dell'autore che vanno dai rapporti letterari italo-ungheresi all'ungarologia e alla cultura neo-latina. I diciotto capitoli abbracciano, infatti, un percorso culturale molto ampio e prendono in esame personaggi e temi, apparentemente molto lontani nel tempo e nello spazio, uniti invece dalla singolare erudizione filologica e comparativa dello studioso.

Alla fortuna delle opere e delle leggende di San Francesco in Ungheria sono dedicati due saggi. Il primo, ricco di informazioni storiche e filologico-letterarie, prende avvio dal Trecento e arriva fino al nostro secolo, percorrendo la storia di manoscritti e libri, a volte invero singolari, che riguardano la tradizione francescana nel nostro paese. *La problematica del codice Jókai alla luce degli studi recenti sulle leggende di San Francesco* costituisce il nucleo tematico dell'altro capitolo che, esaminando anche la struttura del codice, affronta la questione delle diverse analisi dei testi.

All'epoca corviniana ci riconducono tre studi: uno su Galeotto, un altro su Callimaco Esperiente e sulla corte di Mattia, mentre il terzo è

dedicato a un'opera invero particolare di Michele Ricci, l'*Historia de regibus Ungariae*. Ma le riflessioni sui rapporti letterari italo-ungheresi non si fermano qui: anche l'affinità concettuale fra un panegirico umanistico e la *Zriniade* è dimostrata con grande efficacia filologica. Szörényi, infatti, adduce prove convincenti che riguardano motivi di connessione fra il poema encomiastico di Alessandro Tommaso Cortese, dedicato a Mattia Corvino, e l'opera di Zrinyi.

Il capitolo dedicato all'*Obsidio Szigetiana e la tradizione epica europea* introduce la questione del poema in età moderna. La composizione concettuale del poema, infatti, sin dalle dispute umanistiche, è stata un problema centrale per i letterati legati alla tradizione classica o classicheggiante, ma miranti ovviamente ad aggiornamenti tematici ed ideologici. Szörényi, anche in questo caso, fa un'indagine comparativa acuta mettendo l'accento sulla consapevolezza con cui Zrinyi aderiva alla tradizione italiana rinascimental-barocca nel comporre il suo poema. Il genere epico, in diversi tempi e in vari autori, offriva un tema peculiare, quello dell'eroismo barocco: l'ideale eroico occupa, infatti, uno spazio importante nei ragionamenti di Szörényi

con special riguardo al poema gesuitico neolatino in Italia, in Ungheria e nell'Europa Centro-orientale. In questa sede ci troviamo di fronte ad un'analisi poetica di alcuni poemi da questo punto di vista rilevanti, in cui la problematica dell'eroismo emerge in chiave etica in linea diretta con Aristotele e con i trattatisti secenteschi.

Argomenti che richiamano l'attenzione sull'interazione tematico-culturale fra Ungheria, Italia, Croazia e Polonia, nonché problemi confessionali, dal protestantesimo transilvano all'inquisizione spagnola, costituiscono un altro approccio tematico: *La traduzione antitrinitaria fatta da Gáspár Heltai del manifesto contro l'inquisizione di Reginaldo Gonsalvio*, infatti, elabora momenti di storia spagnola, evidenti nel libro di Reginaldus, un libro la cui diffusione in ambito ungherese è assicurata appunto dalla traduzione di Gáspár Heltai. Szörényi, in modo ormai consueto per la sua analisi, si serve del metodo comparato per illuminare l'interpretazione del testo originale latino da parte del traduttore ungherese. Nella lettura istruttiva e divertente dell'autore «il libro di Gonsalvio parla di Dio, quello di Heltai del Diavolo» (p. 127).

La poesia neolatina, con l'analisi comparata di alcune opere significative, costituisce la più estesa unità tematica del volume in cui, tenendo sempre presenti le tendenze letterarie europee e quelle ungheresi fra i secoli XVII-XIX, Szörényi dà di nuovo testimonianza della sua vasta cultura storico-letteraria. *Gli Amori di Ovidio e Melchiorre Guttwirt S.J., autore degli Amores Mariani* è uno studio molto interessante che presenta il volume di poesia di un gesuita boemo in prospettiva classica ovidiana. La sottile comparazione poetico-tematica delle due opere restituisce l'atmosfera speciale dell'ideale poetico dei gesuiti. Sempre i gesuiti sono i protagonisti di un altro capitolo, dedicato all'opera dell'austriaco Bernardo Pannagl, ispirata alle *Metamorfosi*: è un capitolo in cui Szörényi analizza l'elaborazione teoretica del poema ovidiano dalla penna universalista di un gesuita. La questione della poesia neolatina occupa uno spazio rilevante in altri tre capitoli fra i quali merita un'attenzione particolare il percorso esegetico ricco di informazio-

ni e di precisazioni su *La situazione della poesia neolatina in Ungheria nell'Ottocento*. Siccome «sin dall'opera di Giano Pannonio fino alla seconda metà dell'Ottocento, la poesia neolatina dell'Ungheria era in stretto rapporto con quella italiana» (p. 285), non fu un caso che l'Arcadia Ungherese avesse seguito l'esempio dell'Accademia dell'Arcadia di Roma. Alle ovvie analogie Szörényi dedica un capitolo e fa una rassegna di personaggi di rilievo della poesia latina in Ungheria del Settecento. Il saggio *Poésie latine entre 1770 et 1820* riprende lo stesso argomento con un forte accento sulla situazione italiana della letteratura in lingua latina.

Gli scritti raccolti in questo volume con una rigorosa sistematicità danno una testimonianza di come sia possibile interpretare testi e personaggi legati a diverse tendenze letterarie e problemi critici. Autori, dai maggiori ai minori, sono descritti con le loro idee e con le loro opere, e consapevolmente collocati nell'ambito dei rapporti letterari italo-ungheresi con un'ottica comparata e con una giusta dose positivistica. La sintesi delle ricerche, ove è necessario, non rinuncia a delineare ulteriori momenti di analisi, come constata giustamente Amedeo di Francesco nell'introduzione: «questo libro... è quanto mai attuale e torna in acconcio per l'apprendimento esatto e l'ulteriore rivisitazione della materia presa in esame» (p. 8).

È impossibile non soffermarsi sulla copertina del libro in questione. L'immagine dell'affresco (opera di Mátyás Scherwitz, dipinta nel 1763 ca. nella sala della biblioteca del palazzo Ráday a Pécel) rappresenta, infatti, Apollo, seduto al centro, fra le opere dei poeti epici che godevano di grande fortuna nella cerchia dei letterati ungheresi. A sinistra, sotto i poemi di Omero e di Tasso, possiamo trovare la *Sirena del mare Adriatico* di Miklós Zrínyi; a destra, l'opera di Giano Pannonio collocata sopra i volumi di Virgilio. Ai piedi di Apollo si vedono Milton, Klopstock e Voltaire, mentre al centro v'è l'epopea di István Gyöngyösi. Si offre così un vero e proprio programma di storia letteraria con il virgiliano *arcades ambo* che indica gli antecedenti e il carattere arcadico delle due letterature, italiana ed ungherese.

*Segnalazioni
bibliografiche*

Primo incontro italo-ungherese di bibliotecari

Budapest, 9-10 novembre
2000

Istituto Italiano di Cultura,
Budapest, 2001, pp. 295

A CURA DI MARIAROSARIA
SCIGLITANO

L volume raccoglie gli atti del convegno organizzato dalla Biblioteca Nazionale Széchényi, dall'Istituto Italiano di Cultura e dall'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e svoltosi presso l'Istituto Italiano di Cultura e la Biblioteca Nazionale Széchényi, con il coordinamento di Gabriella Németh, italianista della Biblioteca Nazionale Széchényi. Studiosi e responsabili italiani – provenienti dalla Biblioteca Medicea Laurenziana, dalla Centrale di Firenze, dalla Marciana di Venezia, dalla Biblioteca Estense Universitaria di Modena e dall'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche – e studiosi ungheresi – della Biblioteca Nazionale Széchényi, dell'Università Eötvös Loránd di Budapest, della Cattolica di Piliscsaba, dell'Università di Szeged, nonché dell'Accademia d'Ungheria in Roma – si sono scambiati opinioni e informazioni sullo stato attuale di bibliografia e biblioteconomia nei due paesi. Particolare attenzione è stata dedicata alle problematiche e alle prospettive della ricerca sul materiale librario ungherese presente in Italia e sul materiale



librario italiano presente in Ungheria. Un ricco supporto illustrativo impreziosisce il volume. Edito in italiano e in ungherese, testimonia tramite i documenti librari i rapporti storici e culturali italo-ungheresi di mille anni.

Giuseppe Verdi e l'Ungheria

Budapest, 25 ottobre–
31 dicembre 2001
Istituto Italiano di
Cultura, Budapest, 2001,
pp. 131

A CURA DI MARIAROSARIA
SCIGLITANO

L catalogo bilingue della mostra verdiana, allestita presso la Biblioteca Nazionale Széchényi, riunisce i contributi di studiosi ungheresi sulla storia della ricezione delle opere verdiane in Ungheria di un secolo e mezzo, documentata dalla librettistica e dalla letteratura verdiana in Ungheria. Esso fornisce, inoltre, una bibliografia secondo l'ordine alfabetico delle opere del compositore e una bibliografia d'archivio secondo l'ordine cronologico. Organizzatori della mostra – prolungata fino al 26 gennaio 2002 su richiesta del pubblico – sono stati: la Biblioteca Nazionale Széchényi, il Museo Commemorativo Liszt Ferenc, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, con il coordinamento di Gabriella Németh, italianista della Biblioteca Széchényi. Il catalogo, compilato in buona parte dai bibliotecari della Raccolta Teatrale e della Raccolta Musicale della Széchényi, è ampiamente corredato di illustrazioni relative agli allestimenti delle opere verdiane in Ungheria, con cartelloni, bozzetti di costumi



GIUSEPPE VERDI
E L'UNGHERIA
GIUSEPPE VERDI ÉS
MAGYARORSZÁG



e di scene, documenti autografi. Chiude la raccolta un saggio sui rapporti fra Liszt e Verdi.