

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

16



NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

ARNALDO DANTE MARIANACCI
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
PER L' UNGHERIA - BUDAPEST
COORDINATORE D'AREA

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 PÁZMÁNY PÉTER 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

FERENC 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.



NUOVA CORVINA



Presentazione 5

Tradizione e innovazione

PÉTER TUSOR	Un «residente d'Ungheria» a Roma nel Seicento	8
ADRIANO PAPO	Tradizioni e trasformazioni sociopolitiche negli stati europei tra medioevo e rinascimento	22
LUIGI TASSONI	Petrarca contemporaneo	29
RITA WITTENBERGER	Come si diventa «pater spiritualis». Agostino in Petrarca	42
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Diletto e utile consiglio: il ribaltamento delle attese in alcune novelle del Decameron	50
ANDREA MORAVCSIK	Il superamento della tradizione nel <i>Pentamerone</i> di Giambattista Basile	58
ESZTER RÓNAKY	Continuità e innovazione in Palazzeschi	66
TÍMEA FARKIS	L'epistolario di Szalay	76
FULVIO SENARDI	Rivoluzioni conservatrici: attraversando la narrativa di Vincenzo Consolo	81
BEÁTA TOMBI	Innovazione nella tradizione: le strutture narrative in Manzoni e in Eco	96
TIBOR SÁNDOR ADORJÁN-KISS	Vagabondaggio onirico (interpretazione letteraria dei sogni di Tabucchi)	105
JUDIT JÓZSA	La didattica dell'italiano mirata a studenti ungheresi fra tradizione e innovazione	114
ANGELO PAGANO	C. S. A. C. (cosa succederà alla canzone): il Lucio Battisti da scoprire	122

2002

№ 13

SOMMARIO

Recensioni

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	Un'italianistica in continuo rinnovamento	132
LAURA SZIGETHI	Lirici del Cinquecento	138
BEÁTA TOMBI	Giordano Bruno e il Rinascimento	140
RITA WITTENBERGER	L'amore contro	143
GABRIELLA ILLÉS	Che cos'è un testo letterario	145
FULVIO SENARDI	Il popolo dei trattori	148
FULVIO SENARDI	Il sogno dalmata	152
BALÁZS BRUCKER	Lettere a Simeone	156
CHIARA BUCCA	L'altro spirito del demonio	159
ADRIANO PAPO	In viaggio con la Sfinge	162
ZSUZSANNA FÁBIÁN	Vocabolari nell'insegnamento	165

Segnalazioni bibliografiche 168-171

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

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

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:
Stádium Nyomda

Budapest, agosto 2003

Presentazione

ARNALDO DANTE MARIANACCI

QUANDO CHI SCRIVE QUESTA NOTA È GIUNTO A BUDAPEST, ALCUNE SETTIMANE FA, IL PRESENTE FASCICOLO DELLA NUOVA CORVINA, DEDICATO ALL'IMPEGNATIVO TEMA «TRADIZIONE E INNOVAZIONE», ERA GIÀ QUASI PRONTO PER LA STAMPA. IL MERITO DELLA SUA RICCHEZZA E VARIETÀ DI CONTRIBUTI VA DUNQUE AI COLLABORATORI E AL COMITATO DI REDAZIONE, CHE QUI SI VUOLE ANCORA UNA VOLTA RINGRAZIARE PER L'OTTIMO LAVORO CHE SVOLGE.

PER IL FUTURO, FORSE GIÀ A PARTIRE DAL PROSSIMO NUMERO, IL 14 DELLA SERIE, CHE SARÀ interamente dedicato all'Europa, si è deciso di ampliare gli orizzonti della rivista, non solo attivando una più ampia collaborazione di specialisti di settori non strettamente letterari e linguistici, ma anche chiamando a collaborare studiosi di altri Paesi centro-europei.

Lo scopo di questo nuovo orientamento, anche tenendo conto della funzione di coordinamento degli Istituti di Bratislava, Cracovia, Praga e Varsavia, che l'Istituto di Budapest è stato chiamato a svolgere, è quello di offrire un panorama il più ricco possibile degli studi di italianistica in quest'area dell'Europa, in un momento in cui il dibattito culturale si fa più vivace e alcuni di questi Paesi entreranno a far parte dell'Unione Europea.

*Tradizione
e innovazione*

Un «residente d'Ungheria» a Roma nel Seicento (C.H. Motmann uditore di Rota, agente del cardinale Pázmány)¹

PÉTER TUSOR

DPO LA SCONFITTA CONTRO I TURCHI A MOHÁCS (1526), CHE PORTÒ ALLA CADUTA DELL'ARCHI-REGNUM INDIPENDENTE MEDIEVALE E SOPRATTUTTO IN SEGUITO ALL'UNIONE PERSONALE DEL TITOLO DI IMPERATORE E RE D'UNGHERIA (1556) L'UNGHERIA CESSÒ PER SECOLI DI ESSERE UN SOGGETTO AUTONOMO DELLA POLITICA INTERNAZIONALE. NE CONSEGUÌ PERTANTO ANCHE CHE I MAGNATI E VESCOVI UNGHERESI RIMASERO PER LA MAGGIOR PARTE TAGLIATI FUORI DA QUEL PROCESSO DI MODERNIZZAZIONE DELL'INIZIO DELL'EPOCA MODERNA, LE CUI CONSEGUENZE SONO SPESSO presenti ancora oggi negli elementi del protocollo, rappresentato dalla creazione di rappresentanze diplomatiche permanenti, nonché dall'avvio di un flusso continuo e variegato di notizie e informazioni inoltrate in vari modi diversi. È vero che nel campo della diplomazia dell'Europa occidentale non si incontrano spesso nomi ungheresi. I capi del feudalesimo ungherese venivano informati sugli avvenimenti mondiali soprattutto attraverso Vienna. Gran parte delle loro energie e della loro attenzione erano rivolte al mantenere lontano dall'Europa cristiana la conquista ottomana.²

Forse l'unica eccezione rispetto a tale tendenza fu nel Seicento l'ex gesuita arcivescovo di Strigonia (Esztergom), Pietro Pázmány (1616–1637). Pázmány, che come primate dell'Ungheria fece radicare il moderno cattolicesimo tridentino, riuscì ad essere coinvolto in prima persona nella politica italiana degli Asburgo. La sua nomina a cardinale nel 1629 fu dovuta principalmente al fatto che, insieme al nunzio Giovanni Battista Pallotto (1628–1630) e al confessore imperiale Guglielmo Lamormain, intervenì alla corte di Vienna per impedire una spedizione militare contro Mantova e così l'apertura, nociva decisamente anche per gli interessi ungheresi, di un nuovo fronte in Europa occidentale. Tre anni dopo invece la sua ambascieria imperiale a Roma prese già posizione, in circostanze tempestose, contro l'orientamento filofrancese della dinastia pontificia in carica, i Barberini. Una dura sconfitta

degli Asburgo nella guerra dei Trent'Anni avrebbe influenzato negativamente anche le capacità di difesa dell'Ungheria contro i turchi. Benché non fosse riuscito ad ottenere il suo ambizioso scopo di coinvolgere il Papa Urbano VIII (1623 – 1644) in una lega contro i protestanti, il suo viaggio ebbe successo in quanto la Curia, al contrario degli anni precedenti, mise a disposizione della Lega Cattolica nell'estate del 1632 una somma di 130.000 talleri imperiali e fino al 1634 in tutto un finanziamento di guerra di 477.000 scudi.³

Questo significativo successo parziale fu la ragione per cui gli Asburgo sia a Madrid che a Vienna presero seriamente in considerazione la possibilità di rimandare il primato ungherese nella Città Eterna, prima come ambasciatore permanente, poi come cardinale protettore d'Ungheria e degli stati ereditari asburgici. Tuttavia dopo il 1632 nella Curia romana cominciò ad essere considerato una figura di prominenza dell'opposizione al pontificato di Urbano VIII all'interno del sacro collegio, e si cercò con ogni mezzo possibile di impedirne il ritorno. Il papa Barberini, in conseguenza dell'inevitabile separazione degli interessi politici e confessionali, non senza motivo, dava la priorità rispetto ad ogni altra cosa alla difesa della sovranità dello Stato della Chiesa.

Per il resto della sua vita il cardinale ungherese perseguì in effetti una politica contraria al corso ufficiale della Curia. Tornato da Roma, incitò Ferdinando II (1619–1637) ad un intervento deciso contro i Barberini; nel corso del 1635 appoggiò, contro il nunzio viennese Malatesta Baglioni (1634–1639) e Lamormain, la negoziazione di una pace separata con il principe elettore sassone protestante. Inoltre coltivò stretti rapporti con il partito spagnolo di Roma e con il gruppo d'opposizione del collegio dei cardinali, e per quanto riguardava le nomine dei vescovi ungheresi espresse sempre più apertamente la giustificazione storica dell'influenza statale.⁴

* * *

L'arcivescovo di Strigonia per poter prendere parte attiva come cardinale alla politica italiana degli Asburgo aveva in primo luogo bisogno di informazioni abbondanti ed affidabili provenienti direttamente da Roma. È evidente che se le sue informazioni fossero provenute esclusivamente dalla corte viennese o se fossero state carenti non avrebbe avuto molte possibilità di agire e prendere posizione in modo indipendente. Inoltre gli si rese necessario impiegare un proprio delegato a Roma anche per mantenere i sempre più estesi rapporti con vari cardinali e aristocratici, soprattutto di orientamento spagnolo, nonché per disbrigare i vari affari del cattolicesimo ungherese presso la Curia.

Il mantenimento di tali delegati, ormai, al contrario che nel medioevo, non più temporanei ma permanenti, cioè di *agenti privati*, veniva comunque considerato un requisito minimo per quanto riguardava i rapporti con Roma. L'agente era sempre più di un semplice postino. Gestiva quasi una vera e propria agenzia stampa, spesso presentava anche a voce il contenuto degli scritti da lui consegnati ed agiva autonomamente nelle questioni affidategli. I cardinali colleghi di Pázmány, come il vescovo di Olmütz F Dietrichstein (1598–1636) o l'arcivescovo di Praga E. A. Harrach (1626–1667), leggevano ogni settimana le notizie loro inviate e i rapporti sull'esecuzione delle loro istruzioni.⁵ Tale compito essenziale fu svolto per il cardinale di Strigonia a partire dall'ottobre 1633 da Cornelius Heinrich Motmann, che nel suo campo aveva la fama di vero professionista.

Motmann (1591–1638), che firmava regolarmente le lettere come Cornelio Arrigo, proveniva da una famiglia nobile fiamminga di Liegi. Studiò filosofia a Lovanio, poi tra il 1612 e il 1615 studiò giurisprudenza a Ingolstadt, Vienna e Monaco. Fu consacrato prete soltanto nel 1628 in titolo di un canonicato della città natale. I dodici anni intermedi li trascorse nell'ambiente del cardinale Pietro Paolo Crescenzi (1611–1645), vescovo prima di Rieti poi di Orvieto, che nel collegio cardinalizio aveva la fama di indipendente, ma tuttavia riceveva una pensione dagli spagnoli. Dal gennaio 1617 divenne il chierico tedesco del Sacro Collegio. Da lì, dopo complicazioni non proprio ordinarie, il primo dicembre 1628 passò al collegio di 12 membri degli auditori della *Sacra Romana Rota*, il corpo al secondo posto in ordine di importanza nella Curia pontificia.

Il tribunale pontificio, la cui massima fioritura fu tra il Quattrocento e il Cinquecento, trattava casi non tanto ecclesiastici, quanto piuttosto civili, in teoria provenienti da tutto il territorio della cristianità, in pratica invece ormai soprattutto dello Stato della Chiesa. Il numero dei giudici di questa esclusiva comunità e le regole del suo funzionamento furono stabiliti nel 1472 da Sisto IV (1471–1484). Tra di essi, in parte per permesso ufficiale del Papa ed in parte per diritto consuetudinario, si trovavano già allora uno o due rappresentanti per le nazioni più importanti (Francia, Germania e Spagna), nonché a partire dal Cinquecento sempre più delegati delle città Stato italiane (Bologna, Venezia, Ferrara, Milano, la Toscana). Benché si possa supporre che la pratica fosse iniziata prima, i primi dati certi sul fatto che l'uditore dell'Impero veniva nominato dall'Imperatore risalgono al 1560 e al 1581.⁶

La nomina di Motmann fu emessa già l'8 dicembre 1626, in primo luogo grazie all'efficace appoggio della Granduchessa di Toscana Maria Maddalena († 1631).⁷ Il 16 gennaio 1627 l'ambasciatore romano Paolo Savelli (1620–1632) poteva già informare Vienna che Urbano VIII aveva accettato la candidatura di Motmann, il quale aveva già indossato le vesti di uditore della Sacra Rota, aveva fatto visita ai nuovi colleghi, e in parte aveva già cominciato ad esercitare la sua funzione. Le complicazioni ebbero inizio il 12 giugno 1627, quando il nuovo uditore fu semplicemente bocciato dai compagni ad un esame pubblico che secondo la tradizione avrebbe dovuto essere una pura formalità. In seguito a ciò iniziò un lungo braccio di ferro tra Roma e Vienna. La corte imperiale infine riuscì ad evitare la perdita di prestigio che il rifiuto del suo candidato avrebbe significato. Motmann dopo quasi un anno e mezzo di tira e molla poté finalmente diventare membro a pieno titolo del tribunale pontificio.

Urbano VIII cercò di considerare l'accaduto come un affare interno della Sacra Rota. Tuttavia conoscendo le sue abitudini assolutistiche per quanto riguarda l'esercizio del potere è inverosimile che i membri del suo tribunale avessero osato senza la sua approvazione mettere in discussione Motmann, che non era soltanto il candidato imperiale, ma anche uno degli esponenti principali della politica asburgica italiana ed era considerato creatura della Granduchessa di Firenze, la quale talvolta agiva in modo apertamente e provocatoriamente antifrancese. La dinastia papale al potere probabilmente anche allora avrebbe preferito un proprio protetto per il posto in questione, infatti precisamente dieci anni più tardi il cardinale Francesco Barberini (1623–1679) si mosse per fare entrare nella Rota come rappresentante tedesco il proprio protetto Lukas Holstenius.

La prolungata e pubblica umiliazione rese piuttosto ambivalente il rapporto del nuovo uditore con il governo pontificio. Come membro di uno dei più importanti collegi della Curia non lo si poteva ignorare, anzi ci si servì di lui anche nella Segreteria

di Stato per questioni riguardanti l'Impero. Nel novembre 1634 redasse lui un breve indirizzato a Ferdinando II. Dal punto di vista politico tuttavia anche lui veniva considerato più o meno membro dell'opposizione alla linea ufficiale. Anche il suo ufficio in un certo senso ve lo destinava. Infatti l'essere giudice della Sacra Rota non solo permetteva di intervenire efficacemente nel processo di legislazione ecclesiastica, ma offriva anche altre possibilità. Per gli italiani significava un'ottima possibilità di promozione verso una nomina a cardinale, o eventualmente anche verso il trono papale. Gli stranieri invece, come «ambasciatori per nascita della propria nazione presso il Papa» potevano far fruttare il proprio capitale di relazioni interpersonali, la propria influenza e l'esperienza acquisita negli affari della Curia. Lo status di «ambasciatori per nascita» degli uditori stranieri della Rota ufficialmente era equivalente soltanto al ruolo degli *agenti dei sovrani* che rappresentavano il livello più basso del protocollo diplomatico. Questo in pratica significava occasionali trattative su questioni ecclesiastiche su commissione del Re o Imperatore, l'integrazione del lavoro dell'ambasciatore permanente o, in mancanza di questi, del *residente* (considerato un rango intermedio), il miglioramento della sua efficienza e la sua eventuale sostituzione in occasione di assenze. Le loro opportunità erano regolarmente accresciute dagli intervalli più o meno lunghi tra un ambasciatore ed il successivo. Motmann cercò di rivestire di un contenuto il più esteso possibile questo suo status di «*legatus natus*» speciale. Cioè cercò di soddisfare gli interessi della rappresentanza curiale degli Asburgo in forme il più varie possibile.⁸

Continuò a disbrigare gli affari dei prelati e dei principi tedeschi, cosa di cui aveva un'esperienza quasi quindicennale, infatti a partire dall'arrivo a Roma aveva collaborato alla «spedizione», cioè l'emissione e accettazione, delle bolle concistoriali dei vescovi tedeschi.⁹ Circa dal 1623 al 1629 fu il rappresentante romano e corrispondente regolare del arcivescovo di Praga Harrach e fino alla morte del conte Palatino, Volfgango Guglielmo (1614–1653). Intratteneva stretti rapporti anche con l'altro cardinale asburgico, Dietrichstein, ed i presidenti dell'imperiale Consiglio Segreto, H.U. Eggenberg e M. Trauttmandorff. Come per i suoi predecessori, il suo campo d'azione fu accresciuto dalla temporanea vacanza del posto di ambasciatore imperiale. Dopo la morte di Paolo Savelli (*Principe d'Albano*) e fino alla nomina di Scipione Gonzaga (*Principe di Bozzolo*) fu temporaneamente per un paio di mesi nella seconda metà del 1632 il principale rappresentante a Roma dell'Imperatore, non come *agente*, ma come *residente* imperiale regolarmente nominato, godendone i vantaggi sia nei protocolli della corte pontificia, e soprattutto delle udienze papali, sia nell'importanza dei casi affidatigli.¹⁰

L'uditore della Rota volle mantenere la carica di residente anche dopo la nomina di Gonzaga. In pratica pare che ci fosse riuscito già prima, tant'è vero che i suoi numerosi dispacci ed in parte le istruzioni rivoltegli comprendono quasi tutte le questioni di cui si occupavano gli ambasciatori permanenti Savelli e Gonzaga. L'attività diplomatica di Motmann appariva molto utile agli occhi Vienna, poiché grazie ad essa potevano mantenere sotto un controllo continuo l'attività degli ambasciatori aristocratici italiani, che difficilmente riuscivano a sottrarsi completamente all'influenza degli intricati rapporti locali, ma la cui nomina era abbondantemente giustificata da altri punti di vista, in particolare il bisogno di assicurare la fedeltà all'Imperatore della nobiltà italiana. Tuttavia ciò che all'inizio degli anni '30 del Seicento andava bene per Vienna era invece inaccettabile per la Curia. La Sede Apostolica aveva ragione ad opporsi al titolo di residente dell'uditore della Rota in quanto tale

funzione intermedia permanente accoppiata alla rappresentanza ad alto livello, anch'essa a carattere permanente, di un sovrano nella pratica diplomatica, veniva considerata decisamente eccezionale.

Motmann, con la sua tipica inventiva, cercò di prevenire coloro che erano contrari alla sua nomina ad una carica diplomatica più alta. Già in precedenza aveva riconosciuto l'opportunità fornita dall'incoronazione nel 1625 a Odenburgo (Sopron) dell'erede al trono degli Asburgo, successivamente Ferdinando III (1637–1657). In breve ottenne di diventare agente a Roma di Ferdinando, ormai nominato con il titolo più alto, cioè come Re d'Ungheria: «*Serenissimo re d'Ongheria, della cui maestà hora son dichiarato agente*» e se ne poté vantare il 22 novembre 1626 presso il cardinale Harrach, arcivescovo di Praga. Tra il 1633 e il 1634 tirò di nuovo fuori la carta ungherese, cercando di far accettare presso la corte papale il titolo di residente del Re d'Ungheria invece di quello di residente imperiale. Il suo titolo è conosciuto in due forme: *residente del re d'Ungheria*, o semplicemente *residente d'Ungheria*, il che in teoria significava la rappresentanza di tutta l'Ungheria nello Stato della Chiesa. In pratica poiché da Vienna non gli avevano ritirato, ma neppure confermato, il titolo di residente imperiale dopo la nomina di Gonzaga, Motmann lo fuse di sua iniziativa con il titolo di agente ungherese. Quindi non l'aveva ottenuto in via ufficiale da Vienna, e sembra che fosse una sua invenzione. Tuttavia la cancelleria imperiale lo chiamava regolarmente con tale titolo, come sappiamo da Pázmány stesso: «*Addit dominus Motmann ex cancellaria imperiali titulum residentis regiae maestatis sibi dari, litteris tamen in Ungarica cancellaria expeditis agentem nominari*».

La curiosa soluzione naturalmente non ottenne il placito del governo pontificio. Come nel 1632 nel caso di Pázmány avevano ritenuto il rango di cardinale incompatibile con il titolo di legato imperiale, così rifiutarono la residenza stabile non solo imperiale, ma anche reale, dell'uditore della Rota, che ritenevano tollerabile solo temporaneamente. Motmann, nonostante che con la sua smisurata ambizione stesse rendendo in realtà sempre più impossibile la propria situazione, infatti Urbano VIII non era disposto a riconoscerlo neanche come residente del Re d'Ungheria, rimase fino alla fine attaccato alla propria idea. Attribuiva invece la propria sempre più evidente emarginazione piuttosto al fatto che come praticamente unico tedesco alla corte pontificia in certe questioni riusciva a rappresentare gli interessi imperiali più efficacemente di chiunque altro.¹¹ Provò inoltre a giustificare il proprio punto di vista con parallelismi storici. I suoi tentativi infine ebbero successo, in quanto Ferdinando III, succeduto al padre, in un decreto della primavera 1637 gli confermò il titolo di residente, ormai imperiale. Tuttavia non riuscì più a stabilizzare la posizione a Roma. La sua destituzione, ovvero una «promozione» a vescovo fu presto presa in considerazione anche a Vienna. Il suo allontanamento dalla Curia fu prevenuto dall'improvvisa morte, avvenuta il 24 aprile 1638.¹²

* * *

Motmann probabilmente voleva riempire di contenuti la propria «residenza del Re d'Ungheria» quando oltre agli altri compiti assunse anche il servizio presso la Curia dell'arcivescovo di Strigonia. La loro conoscenza personale e l'inizio dei loro continui rapporti si può far risalire ai tempi della visita ambasciatoriale a Roma di Pázmány nel 1632. Tornato dalla Città Eterna il cardinale primate fu tra i primi a proporre alla corte di affidare i propri affari dopo la morte di Paolo Savelli all'uditore della Rota.

Tuttavia le prime prove concrete che Motmann fosse davvero parzialmente al servizio del cardinale ungherese risalgono ad un anno dopo. Pázmány verso l'inizio di marzo del 1633 gli chiese, in occasione della visita all'ordine di San Paolo primo eremita, di proporre una nuova persona di visitatore per la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* oltre al vescovo bosniaco Giovanni Marnavich Tomko (1631–1637), nelle lettere del 3 e del 9 aprile invece gli scrisse a proposito della sua chiesa titolare, quella di San Girolamo. Dalla risposta di Motmann del 30 aprile si può desumere che dedicasse parecchia attenzione ai nuovi compiti. Pázmány infine il 18 ottobre 1633 gli affidò la propria piena rappresentanza presso la corte pontificia, in seguito al pensionamento del suo rappresentante precedente, l'abate di Castiglione Camillo Cattaneo. Benché le fonti siano state in gran misura decimate dalle vicissitudini dei secoli successivi (di Motmann sono note in tutto sette lettere, di Pázmány invece solo una), da rimandi interni, argomentazioni di contenuto, nonché dall'ordine cronologico in parte stretto delle lettere si può desumere che tra il 1633 e il 1637, secondo le abitudini diplomatiche del tempo, giungessero rapporti settimanalmente da Roma a Tirnavia e Possonia (Nagyszombat e Pozsony – oggi Bratislava, in Slovacchia –, residenze temporanee dei primati ungheresi in conseguenza dell'occupazione di Strigonia da parte dei turchi). Delle lettere del cardinale non si può dire lo stesso, e Motmann gli rivolgeva per questo fini rimproveri. Probabilmente non è un caso che la sola lettera rimasta riguardi il riconoscimento papale della fondazione dell'università gesuita di Tirnavia, di straordinaria importanza, e che esiste ancora adesso a Budapest. In tale lettera l'uditore della Rota ricevette carta bianca per redigere, in caso di bisogno, qualunque documento o petizione in nome del cardinale.

Nei rapporti Motmann faceva resoconti sulle questioni affidategli, se era successo qualche fatto degno di nota, o almeno vi accennava. Parlava delle difficoltà sempre più insuperabili che si accumulavano di fronte al riconoscimento della fondazione dell'università, delle spese riguardanti tale problema come di quelle per la conferma del vescovo transilvano Stefano Simándi (1634–1653), della fondazione di nuove diocesi e degli avvenimenti collegati alla riforma dell'ordine di San Paolo primo eremita in Ungheria. In breve si può dire che l'uditore della Rota tra il 1633 e il 1637 sia stato attivo in tutte le questioni principali relative ai rapporti tra l'Ungheria e la Santa Sede ed abbia avuto un ruolo fondamentale.¹³ Cercò di eseguire i suoi compiti con una gran dedizione, riconosciuta anche dai suoi contemporanei, ma probabilmente anche il suo giudizio sempre meno favorevole da parte della Curia contribuì a fare in modo che nella maggior parte di essi non riuscisse ad ottenere il minimo risultato.

Nelle lettere rimasteci comunque le varie notizie romane e italiane occupavano quasi sempre la maggior parte dello spazio. Degli avvenimenti attuali parlava talvolta dopo l'espressione «quanto alle cose pubbliche di qua», mentre a volte vi era dedicato l'intero rapporto. Per esempio il 30 aprile 1633 scrisse dell'arrivo a Genova del cardinale-infante spagnolo e della progettata missione a Vienna del suo delegato Don Diego de Saavedra, del quale descrisse la carriera precedente, poiché sapeva che voleva incontrare anche Pázmány. In più occasioni raccontò dettagliatamente i tentativi francesi presso la Curia di ottenere la coadiutoria del vescovato di Speyer, il che forse avrebbe fornito alla Francia una base legale per intervenire apertamente nella guerra in corso nel territorio dell'Impero. Ma parlò anche della ricezione romana della battaglia di Nördlingen, nonché del viaggio a Bologna del legato pontificio, per poter arrivare il più presto possibile sull'eventuale luogo di un congresso di pace. Gli avvenimenti di politica internazionale erano integrati dalle «notizie di cronaca» sui

matrimoni dell'aristocrazia italiana, le morti sopravvenute nel collegio dei cardinali e da notizie su vari avvenimenti minori della corte pontificia. Tra queste ultime per noi la più interessante è la notizia della cortese visita al cardinale nipote Francesco Barberini del giovane Miklós Zrínyi (1620–1664), che ottenne poi nei decenni successivi imperituri allori sia nella lotta contro i turchi che in campo letterario.

Talvolta i rapporti erano integrati da richieste personali. Motmann talora chiedeva denaro per coprire le spese sostenute, talora invece protezione per sé stesso presso la corte di Vienna. Pázmány soddisfò tali richieste. I trasferimenti di denaro li effettuava attraverso il reggente gesuita del seminario ungherese di Vienna, fondato da poco, e intervenì con tatto presso Ferdinando II per la questione del titolo di residente.

Secondo la testimonianza delle lettere rimaste in originale i rapporti scritti di sua mano rappresentavano il livello intermedio dell'attività di informatore di Motmann. Oltre alle informazioni sugli affari correnti contengono solo informazioni che pur non essendo segrete provenivano da fonti confidenziali interne alla Curia e che potevano interessare al cardinale di Strigonia, oppure che non erano presenti nei bollettini manoscritti allegati regolarmente alle lettere dell'uditore. Il cardinale ungherese riceveva da tali bollettini le notizie fondamentali sugli avvenimenti italiani ed anche europei. Gli «avvisi» romani erano tra i più ricercati sul mercato europeo. La loro aggiornatezza e affidabilità erano garantite dall'estesa rete delle nunziature papali, i cui stretti tempi di lavoro comprendevano anche la raccolta di informazioni generali.¹⁴

* * *

Il livello superiore dell'attività di informatore di Motmann era rappresentato dalle lettere in parte cifrate. Sono queste infatti che destano maggiore attenzione sia nei posteri che probabilmente in Pázmány stesso. I sette rapporti noti dell'agente sono integrati da altri due, che contengono in parte minore o maggiore elementi cifrati.¹⁵ Come per le altre fonti, anche il numero di documenti cifrati doveva certamente essere maggiore. Probabilmente non siamo lontano dalla verità se supponiamo che il cardinale usasse la chiave comune di decifrazione non solo per per la lettura dei rapporti, ma anche per la redazione delle proprie risposte e istruzioni più segrete. Prove a questo proposito potranno però essere fornite solo dall'eventuale ritrovamento del lascito dell'uditore della Rota, che renderebbe possibile anche la decifrazione completa della chiave utilizzata.

A prima vista non vi è nulla di straordinario nel fatto che Pázmány usasse anche una scrittura cifrata nella corrispondenza con il suo agente a Roma. Si potrebbe dire che, come nella corrispondenza con György Rákóczi I di Transilvania (1630 – 1648), anche in questa occasione sfruttò naturalmente uno dei mezzi tecnici a disposizione all'epoca. Al massimo potremmo far notare che nel periodo della Guerra dei Trent'Anni fu l'unico politico ungherese che riceveva informazioni non solo regolari, ma anche segrete oltre che da Vienna anche direttamente da un'altra capitale, cioè dall'allora centro politico dell'Europa cattolica. Il che non è poco, ma inoltre vi sono ancora due punti di vista da prendere in considerazione.

Uno è che al capo della gerarchia ungherese queste informazioni non venivano fornite soltanto da un agente privato, ma da un membro di una delle missioni diplomatiche degli Asburgo in Europa occidentale. Esempi simili del Seicento non sono frequenti. Pertanto questo fatto arricchisce di nuove sfumature le possibilità ed il ruolo diplomatico presso la monarchia asburgica non solo di Pázmány stesso, ma

D'alti mi passate Laura Pl^{ca} potuto compariore le cause delle
 difficoltà nuove Et venendo tra la Leg^a di Venetia et la sede ap^{ta} et
 particolarmente per quel libro del sig. Felice Cardoni et all'ora era
 I. custode della Biblioteca Vaticana. Hora mi restò 36. 50. 69. 21. 24.
 eccando p. 4. 13. 23. 59. indurte qu'ora 103. 03. 206. 192. 130. 16. 50. a
 esclusi et la 156. 929. 25. 55. 12. 26. 39. 08. 69. mi. 01. 14. 11. 14. 05.
 1013. 22. 963. poiché lo regimi. in l'ora dicendosi ora 50. 30. hanno
 potuto rendere 22. 03. mi. 69. 52. 2. 5. 50. 20. 100. 66. 66. 14. 09. trovare
 029. 02. 01. 24. 13. 10. 60. 59. 029. 02. 90. 03. 50. 61. 4. 11. l'istoria
 della comedia tra Federico L^o et Alberto L^o 13^o 112. 22. 20. 20. 12.
 mi. del. 023. 12. 50. 13^o a favore del. 65. 01. 15. 12. 20. 11. 55. 22. 14. 44.
 con. 020. 23. 01. 50. 51. 59. si come P. C. vedrà 086. 029. 20. 15. 100.
 Ora qu'libri raccoglii et 12. 5. 13. comedi 900. 650. per decreto
 fatto 029. 252. 01. 996. 022. 996. 12. 56. 69. 60. 23. 211. 95. 5. 12. 19. 30.
 mi. 171. 13. 12. 100. fra quali doueua anche esser il 929. 25. 69. 20.
 50. 029. 00. 01. 06. 15. 01. 02. 09. 55. 02. 12. 156. 23. 963. 029. 05. 26.
 61. 03. 106. 53. 201. 55. 02. cioè di. 02. 14. 12. 01. 39. 60. 56. 011. 011.
 mi. 69. 50. 16. 03. 36. 50. 55. segno manifesto 992. 25. 31. 51. 130. 00. 39.

Le Card. Carmani

Rapporto segreto romano per Pázmány, settembre 1635 (particolare)

del feudalesimo ungherese. Significa che per i gruppi dirigenti del governo feudale d'Ungheria sottoposta agli Asburgo la politica estera occidentale non era un campo escluso automaticamente e *completamente*. In questo campo non solo potevano occasionalmente esprimere la propria opinione, ma ove necessario potevano inserirsi organicamente e in definitiva senza limiti anche nell'attività dell'apparato diplomatico. Infatti ci sono pochi dubbi sul fatto che Ferdinando II ed il suo ambiente sapessero che Motmann aveva scambiato chiavi di decifrazione con il cardinale

ungherese. Gli elementi prestabiliti del codice inoltre dimostrano inequivocabilmente che fin dall'inizio esso era destinato all'uso per svariati argomenti di politica e politica ecclesiastica. (Per esempio: 128 = *casa*; 156 = *chiesa*; 192 = *concistoro*; 206 = *congregazione*; 209 = *consigliere*; 252 = *consiglio*; 285 = *costume*; 296 = *curia (Romana)*; 511 = *lettera*; 559 = *ligame*; 595 = *monsignore*; 600 = *morte*; 893 = *stato*; 823 = *re*; 826 = *regno*; 836 = *Roma*; 859 = *Santa Sede / Sede Apostolica*; 865 = *serenissimo*; 899 = *sua beatitudine / santità*; 905 = *sua maestà*; 929 = *Transilvania*; 963 = *Ungheria*).

E non è soltanto una curiosità il fatto che oltretutto l'uditore della Rota, con il quale corrispondeva anche la cancelleria ungherese di corte (come abbiamo visto, pur titolandolo soltanto agente reale, con sua grande offesa), cercasse di collocarsi nella gerarchia dei diplomatici romani come residente del Re d'Ungheria. Ciò dimostra che nel protocollo diplomatico dell'epoca veniva tenuta in considerazione la sovranità dell'Ungheria, cosa il cui valore non viene molto diminuito neanche dal fatto che la Santa Sede non riconosceva questo titolo, principalmente per ragioni di interesse politico. Infatti nel corso del 1627 lo stesso cardinale nipote Francesco Barberini intervenne presso il conte Nicolaus Esterházy (palatino, cioè vicerè del regno 1625–1645) perché fosse nominato agente del Re d'Ungheria appena incoronato e del paese il suo confidente Giovanni Marnavich Tomko.¹⁶

Altro punto di vista da tenere in considerazione è che benché troviamo in gran numero scritti in codice e chiavi di lettura negli archivi dei colleghi cardinali di Pázmány Dietrichstein e Harrach, nominati anch'essi su raccomandazione degli Asburgo, non vi è traccia di cifrature nella loro corrispondenza con Roma. Ciò non è affatto da considerarsi scontato che un cardinale, che aveva giurato come membro del corpo più importante del governo centrale ecclesiastico di tenere presenti in primo luogo gli interessi del Papa in carica, della Sede Apostolica e dello Stato della Chiesa,¹⁷ mantenesse «dietro le spalle» del legittimo governo pontificio una corrispondenza segreta con un membro della rappresentanza diplomatica imperiale, anche se prelado della Curia. È evidente infatti che lo scopo della scrittura in codice era di ostacolare occasionalmente il lavoro dei funzionari pontifici, se avessero espresso un interesse appena un po' profondo per le notizie dirette all'arcivescovo di Strigonia o per le sue intenzioni e opinioni. Già la presenza della corrispondenza cifrata dunque fornisce un'altra prova che dopo l'ambasceria a Roma il cardinale ungherese faceva attivamente politica contro i Barberini, il che è confermato dal contenuto dei due scritti parzialmente cifrati rimasti.

Nel rapporto del 23 dicembre 1634 Motmann diede notizia della pubblicazione e della rumorosa ricezione della bolla papale *Sancta Synodus Tridentina*, pubblicata qualche giorno prima, e ne accluse una copia stampata. La bolla limitava in modo irrazionale l'obbligo di residenza dei vescovi ed in seguito ad essa molti cardinali, tra cui lo spagnolo Gaspare Borgia (1611–1645) dovettero lasciare la Città Eterna. Nell'avvenimento era coinvolto personalmente anche Pázmány, infatti il suo ritorno a Roma fu vanificato dalla Curia tra l'altro anche con la menzione dell'obbligo di residenza, prospettando all'orizzonte già nel febbraio 1634 l'emissione di un decreto concistoriale in proposito.¹⁸ L'uditore della Rota concentrò il suo messaggio fondamentale nelle parti cifrate della sua prolissa lettera. Secondo lui la bolla «*dopo la morte di papa non si sarebbe['] osservata*»; inoltre «*tutta era fatta per scacciar' Borgia dalla Corte, non mancando altro nella Bolla, che di metterci il suo nome*»; e molti erano dell'opinione che d'ora in poi «*la curia [Romana] ognora potrà elegger['] il successor[e] a mod(o)*». Ma non passò sotto silenzio neanche le critiche rivolte alla

persona del Pontefice: «*uno considera che la santità di nostro signore habbi[a] volut[o] proveder al pericolo che si potesse temer di congregarsi fuori di Roma e fare radunanze di vescovi o cardinali etiam fuori di caso delli sinod[i]*». (Le parti decifrate sono indicate in corsivo). Pázmány ricevette dal suo agente romano informazioni a grandi linee corrette. La bolla significò il culmine dell'italianizzazione della Curia: nei conclavi successivi per quattro occasioni di seguito la proporzione dei non italiani precipitò ad un minimo storico.

L'altro rapporto cifrato, datato settembre 1635, a prima vista anch'esso dà notizia degli avvenimenti correnti di Roma. Per prevenire eventuali tentativi di intercettazione, il testo era costruito in tal modo che all'occhio inesperto apparisse come una notizia confidenziale sulla rottura dei rapporti diplomatici tra la Santa Sede e Venezia. Lo scritto parla di un libro, e cioè del saggio del bibliotecario vaticano Felice Contelori sulla storia della pace di Venezia stipulata nel 1177 tra Alessandro III (1159–1181) e Federico Barbarossa (1152–1190). Nella lettera, cifrata a più livelli, invece Motmann richiamava l'attenzione di Pázmány con grandi particolari ed evidente entusiasmo sulla lettera del re ungherese Stefano III (1172–1196) ad Alessandro III, pubblicata nell'ormai famoso libro di Contelori, nell'interesse della risoluzione della polemica in corso da anni tra gli Asburgo e la Santa Sede sulla nomina del vescovo di Transilvania. Lo scritto elenca tra i vescovi ungheresi anche quello di Transilvania, e contiene inoltre numerosi passi fondamentali sui diritti dei Re ungheresi per quanto riguarda le nomine episcopali in Ungheria. La loro analisi sarà compito di un saggio a parte.

* * *

Come breve conclusione forse non resta che richiamare l'attenzione sul fatto che la corrispondenza tra Pázmány ed il suo agente romano non costituisce solo un capitolo importante ed interessante della storia della diplomazia ungherese e dei rapporti tra l'Ungheria e la Santa Sede, ma è anche una parte organica dei rapporti italo-ungheresi di allora, un cui capitolo principale, ma ancora non ricercato per intero, è la presenza ungherese a Roma, oltre quella a Venezia. Come anche la presenza tedesca,¹⁹ alla quale è strettamente collegata grazie al *condominium* asburgico, come dimostra egregiamente anche l'esempio di Motmann.

NOTE

¹ Il mio saggio è stato preparato nel quadro del Programma di Postdottorato dei Programmi di Base per la Ricerca Scientifica Ungherese («OTKA», no. di reg.: D-38481). Le mie ricerche in archivi romani e viennesi sono state finanziate attraverso una borsa di studio dell'Accademia Ferenc Faludi ed appoggiate dall'Accademia d'Ungheria a Roma. Per ragioni di brevità ho dovuto rinunciare ad un apparato di note più esteso. La versione completa del saggio con note analitiche, i rapporti cifrati e le chiavi decifrate verrà pubblicata in ungherese nel numero 2 del 2003 della rivista budapestina «Hadtörténelmi Közlemények».

² Per la storia moderna d'Ungheria e per il suo posto speciale tra i paesi Asburgici: R.J.W. EVANS, *The Making of the Habsburg Monarchy 1550–1700. An Interpretation*, Oxford 1991⁴, specialmente 235–274; ed ÁGNES R. VÁRKONYI, *Europica varietas–Hungarica varietas 1525–1762. Selected Studies*, Budapest 2000.

³ GEORG LUTZ, *Urbano VIII*, Enciclopedia dei Papi. III: Innocenzo VIII–Giovanni Paolo II (ed. Istituto della Enciclopedia Italiana), Roma 2000, 296–321, 306. Un'interpretazione diversa della legazione anche nell'opera dello stesso autore, *Roma e il mondo germanico nel periodo della guerra dei*

Trent'Anni, La corte di Roma tra Cinque e Seicento. «Teatro» della politica Europea. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 22–23 marzo 1996) (Biblioteca del Cinquecento 84, ed. Gianvittorio Signorotto–Maria Antonietta Visceglia), Roma 1998, 425–460, 452–453, not. 75.

- ⁴ Maggiori particolari in TUSOR PÉTER, *Pázmány állandó római követéségének terve 1632–1634*, Pázmány Péter és kora (Pázmány Irodalmi Műhely. Tanulmányok 2, szerk. Hargittay Emil), Piliscsaba 2001, 151–175 [Il progetto di ambascieria permanente del cardinale Pázmány a Roma]; mi sono occupato della questione anche nella mia dissertazione PhD: TUSOR PÉTER, *A magyar egyházi elit és Róma kapcsolatainak ismeretlen fejezetei (1607–1685)*, Budapest 2000 [I capitoli sconosciuti dei rapporti tra vescovi ungheresi e Santa Sede 1607–1685, manoscritto]. Per ora è accessibile presso: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Történelmi Intézet, Könyvtár (Università degli Studi Loránd Eötvös, Facoltà di Lettere, Istituto Storico, Biblioteca); e in: *I vescovi ungheresi e la Santa Sede nel Seicento*, Annuario dell'Accademia d'Ungheria in Roma 2003, in corso di stampa.
- ⁵ Rapporti di loro agenti (Iacomo Olivieri, G.B. Barsotti, Michele Orsucci ecc.): Moravský Zemský Archiv (= MZA), Rodiný Archiv Dietrichšejnů, Korrespondence Kardinála Františka Dietrichšejna, kart. 430. 436. 438–439. 441; Österreichisches Staatsarchiv (= ÖStA), Allgemeines Verwaltungsarchiv (= AVA), Gräflich Harrach'sches Familienarchiv, Kardinal Ernst Adalbert, Korrespondenz, Karton 136. 147–148. Cfr. anche JEDIN HUBERT, *Propst G.B. Barsotti, seine Tätigkeit als römischer Agent deutscher Bischöfe (1638–1655) und seine Sendung nach Deutschland (1643–1644)*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte (= RQ) 39 (1931) 377–425; HERMINE KÖHN-STEINHAUSEN, *Die Korrespondenz Wolfgang Wilhelms von Pfalz-Neuburg mit der römischen Kurie* (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde 48), Köln 1937, in particolare 10–11.
- ⁶ RICHARD BLAAS, *Das kaiserliche Auditoriat bei der sacra Rota Romana*, Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 11 (1958) 36–152, passim; JOSEPH SCHMIDLIN, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau–Wien 1906, 475 (not. 1.); *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt–Landshut–München. I: Ingolstadt. II: 1600–1700. I: 1600–1650*, hrsg. v. GÖTZV. PÖLNITZ, München 1939, 227; J.H.L. DE THEUX DE MONTJARDIN, *Le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, Liège 1871, III, 270. 313; M. VAES, *Les fondations hospitalières flamandes à Rome du XV^e au XVIII^e siècle*, Rome 1914, 108; *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi IV*, ed. PATRITIUS GAUCHAT, Monasterii 1935, 60; ANDREAS KRAUS, *Das päpstliche Staatssekretariat unter Urban VIII. 1623–1644* (RQ Supplementheft 29. Forschungen zur Geschichte des päpstlichen Staatssekretariats 1), Rom–Freiburg–Wien 1964, 43, (not. 41.); UŐ, *Das päpstliche Staatssekretariat unter Urban VIII.: Verzeichnis der Minutanten und ihrer Minuten*, Archivum Historiae Pontificae 33 (1995) 117–167, 164; HERMANN HOBERG, *Die Antrittsdaten der Rotarichter von 1566 bis 1675*, RQ 48 (1953) 211–224, 220; HERMANN HOBERG, *Die Diarien der Rotarichter*, RQ 50 (1955) 44–68, 51–52; ALESSANDRO GNAVI, *Carriere e Curia Romana: L'uditorato di Rota (1472–1870)*, Mélanges... Italie et Méditerranée 106 (1994) 161–202, passim; EMANUELE CERCHIARI, *Capellani Papae et Apostolicae Sedis Auditores causarum sacri palatii apostolici seu Sacra Romana Rota ab origine ad diem usque 210 septembris 1870 I–IV*, Romae 1919–1921, passim; HERMANN HOBERG, *Inventario dell'archivio della Sacra Romana Rota (sec. XIV–XIX)* (Collectanea Archivi Vaticani 34), ed. JOSEF METZLER, Città del Vaticano 1996, különösen 19–50; NICCOLÒ DEL RE, *La Curia Romana* (Sussidi Eruditi 23), Roma 1970, 243–259. 592–596.
- ⁷ «La maestà dell'imperatore, nostro signore deliberò di nominar a quel carico il signore Cornelio Motmanno benemerito sommamente di quest' augustissima casa, et raccomandato strettamente dalla serenissima archiduchessa, Gran Duchessa di Toscana. Onde stante la detta risoluzione questo negozio resta sopito». Risposta di Hans Ulrich von Echemberg alla lettera dell'ambasciatore romano Paolo Savelli del 21 novembre in cui lo informava del posto vacante nella Sacra Rota e proponeva un proprio candidato, nella quale sottolinea che l'Imperatore aveva già preso una decisione a favore di Motmann. Vienna 15 dicembre, 1626. Archivio di Stato (= AS) Roma, Archivio Giustiniani, busta 95, vol. 1623 (!), senza numero.
- ⁸ ÖStA Haus-, Hof- und Staatsarchiv (= HHStA), Staatenabteilungen, Staatsabteilung Rom, Diplomatische Korrespondenz, Fz. 49, Konv. Savelli 1621, fol. 531; Fz. 51, Konv. Savelli 1626, fol. 76; Fz. 50, Konv. Ferdinand II. an Savelli 1626, fol. 290; Fz. 51, Konv. Savelli an Ferdinand III. 1627, fol. 1. – L'accaduto viene trattato particolareggiatamente da BLAAS, *Das kaiserliche Auditoriat*, 65–68 in base

- a ÖStA HHStA Rom, Varia, Fz. 6 (Konv. Ernennung des Cornelius Heinrich Motmann zum Auditor Rotae) e ai rapporti di Savelli. Vedi inoltre le lettere scritte da Praga a Paolo Savelli dal cardinale Ernst Adalbert Harrach il 1 gennaio e il 9 luglio 1627: AS Roma, Arch. Giustiniani, bust. 95, vol. 1626–1629, s.no.; nonché Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Fondo Boncompagni e Ludovisi, vol. E 93, fol. 82^r–83^v. (Lamormain a Ludovisi, Praga, 18 marzo 1628).
- ⁹ Il 26 settembre 1637 se ne vanta con Ferdinando III: «come perché mi trovo haver servito in queste spedizioni di chiese da 22 anni, le quali ricercano una longhissima pratica, et perché in questa corte non n'è nessun nazionale altro, che di simili maneggi possi esser capace». ÖStA HHStA Rom, Dipl. Korresp., Fz. 54, Konv. Motmann 1637, fol. 56.
- ¹⁰ HERMANN TÜCHLE, *Acta SC de Propaganda Fide Germaniam spectantia. Die Protokolle der Propagandakongregation zu deutschen Angelegenheiten 1622–1649*, Paderborn 1962, 131; KRAUS, *Das päpstliche Staatssekretariat*, 37. 43; BAV Fondo Barberiniani Latini, vol. 7058, fol. 126^r–145^v; ÖStA AVA, Arch. Harrach, Kart., 146, Konv. Motmann, passim; BAV Barb. lat., vol. 6887, fol. 71^r; MZA Arch. rod. Dietr., Kard. Fr. Dietr, kart. 437, Motmann 1627–1631; Archivio Doria-Pamphili (Roma), Archiviolo, busta 313, fol. 248^r_v; JOSEPH SCHNITZER, *Zur Politik des hl. Stuhles in der ersten Hälfte des Dreißigjährigen Krieges*, RQ 13 (1899) 151–262, 152. 156–161. 236, nota 2 e 6 e 237, nota 1.; *Festschrift zum elfhundertjährigen Jubiläum des deutschen Camposanto in Rom*, hrsg. v. STEPHAN EHSES, Freiburg im Breisgau 1897, 282 (A. PIEPER, *Urbans VIII. Verhalten bei der Nachricht vom Tode des Schwedenkönigs*); ÖStA HHStA Rom, Dipl. Korresp., Fz. 52. 54, Konvoluten Motmann, passim.
- ¹¹ «...solo vidi che cominciarono a mostrare qualche offensione d'animo per il negozio del capitolo di Trento, che per commissione di sua maestà ho trattato, et a quest' hora s'aggiungono tutti li negozi, che porta quello mandato da Treuiri, da quali cercano tenermi lontano, forse perché può parer loro d'haver più vantaggio trattando con altri... le cose di Germania, le quali sono difficili ad apprendersi da chi non è nazionale». Motmann a Eggenberg, Roma, 19 agosto 1634. ÖStA HHStA Rom, Dipl. Korresp., Fz. 52, Konv. Motmann 1634, fol. 7–9.
- ¹² A proposito di tutto questo le fonti più importanti sono la lettera già citata di Motmann a Eggenberg del 19 agosto 1634 (ÖStA HHStA Rom, Dipl. Korresp., Fz. 52, Konv. Motmann 1634, fol. 7–9), nonché la nota del cardinale nipote Francesco Barberini indirizzata lo stesso giorno al nunzio viennese Ciriaco Rocci (BAV Barb. lat., vol. 7067, fol. 22_v). L'espressione di *residente d'Vngheria* figura in quest'ultimo scritto. Mi occuperò della questione in modo assai più particolareggiato in una monografia in corso di preparazione sulla storia delle rappresentanze ecclesiastiche ungheresi a Roma. Un sommario anticipato: TUSOR PÉTER, *A magyar püspökök első római ágensei*, Vigilia 67 (2002) 338–342 [*I primi agenti dei vescovi ungheresi a Roma*]. Vedi anche LUDWIG VON PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges. XIII: Gregor XV. und Urban VIII. (1621–1644)*, Freiburg i. Breisgau, 1928, 487; ÖStA HHStA, Rom, Dipl. Korresp., Fz. 54, Konv. Motmann 1637, 30 maggio 1637 e fol. 56; Arch. Doria Pamphili, Archiviolo, bust. 324, fol. 139^r_v; BAV Vaticani latini, 7901, fol. 12_v,ss.
- ¹³ Si occupò delle questioni ecclesiastiche ungheresi anche dopo la morte di Pázmány. Rapporti del 26 settembre, 17 ottobre e 7 novembre 1637: ÖStA HHStA Rom, Dipl. Korresp., Konv. Motmann 1637, fol. 55–56. 64 e 67.
- ¹⁴ I suoi rapporti, tutti in italiano (30 aprile 1633, 7 ottobre, 28 ottobre, 4 novembre 1634, 7 gennaio 1635, 19 aprile e 14 giugno 1636): Archivum Primatiale Strigoniense (= APS), Archivum Saeculare, Acta Protocollata, Protocollum G, fol. 258–259. 273. 257–258 (cop.); Bibliotheca Universitatis de Rolando Eötvös nominatae Budapestinensis, Collectio Prayana, tom. 32, no. 77. 79. 82 (autogr.); Archivum Regnicolare Hungariae (= ARH), Archivum Regiae Camerae Hungaricae (= ARCH), Acta Ecclesiastica (E 150), Irregistrata, 30. t., no. 140 (autogr.). – La lettera del cardinale datata maggio/giugno 1635: *Petri cardinalis Pázmány ecclesiae Strigoniensis archiepiscopi et Regni Hungariae primatis epistolae collectae I–II*, ed. FRANCISCUS HANUY, Budapestini 1910–1911 (=PEC), II, no. 954. – Vedi anche ARTNER EDGÁR–HERMANN EGYED, *A hittudományi kar története 1635–1935* (A Királyi Magyar Pázmány Péter-Tudományegyetem története I), Budapest 1938, 8, not. 15; PEC II, no. 768. 979. 1004. 1028. e pag. 785 (ad indicem); FRANCISCUS GALLA, *39 Epistolae ineditae Petri card. Pázmány archiepiscopi Strigoniensis* (Monumenta Hungariae Italica), Vác 1936, 83–84, not. 28 e pag. 62*–66*

- e 94* (ad indicem); *Ex tabulario Romano sacrae congregationis de propaganda fide. I/1: Acta vol 1–12 és SOCG vol. 56–79* (Documenta missionaria Hungariam et regionem sub ditone Turcica existentem spectantia I/1), ed. JOHANNES SÁVAI, Szeged 1993, 43–44; SZENTPÉTERY IMRE, *A bölcsészettudományi kar története 1635–1935* (A Királyi Magyar Pázmány Péter-Tudományegyetem története 4), Budapest 1935, 4 e 9 (in particolare not. 1.); ARH ARCH Acta Iesuitica (E 152), Registrata, Collegium Tyrnaviense, fasc. 8, fol. 17–18; Ibid., Irreg., Coll. Tyrn., 10. t., no. 136. 139.
- ¹⁵ La collocazione delle fonti rimaste in originale e datate 23 dicembre 1634 e settembre 1635 è: APS Archivum Ecclesiasticum Vetus, no. 148/3 e no. 159 (l'illustrazione è la prima pagina di quest'ultimo).
- ¹⁶ «Caeterum quoad personam reverendi domini Ioannis Marnauittÿ, quem... ad obeunda regis et regni Vngariae negotia in Urbe idoneum censet, mihi maiore eius commendatione opus non est...» Kismarton, 1 marzo 1627, Nicolaus Esterházy a Francesco Barberini. BAV Fondo Ottoboniani Latini, vol. 2419/I, fol. 60^r–61^v.
- ¹⁷ PÉTER TUSOR, *Petri Pázmány epistulae, acta notationesque inedita*, Magyar Egyháztörténeti Vázlatok–Regnum 9 (1997) 1–2, 83–146, no. 15.
- ¹⁸ BAV Barb. lat., vol. 6978, 14^v. 41^r. 52^r_v. 74^r. 76^r; vol. 6971, fol. 8^r_v. 15^r_v. 55^r_v; vol. 6974, fol. 76^r_v. 102^r_v; nonché vol. 7064, fol. 101^r–102^r. 120^r_v. 125^r_v. 136_v–137^r_v. 159_v e vol. 7066, fol. 9^r_vss. 12^r_v. 15^r_v; Arch. Doria Pamphili, Archiviolo, bust. 312, fol. 539^r_v e bust. 314, fol. 301^r_v; GALLA, *39 epistolae ineditae*, 30*–33*, no. 46; vedi anche TUSOR, *Pázmány állandó római követségének terve*, 151–175; Id., *A magyar egyházi elit és Róma*, cit.
- ¹⁹ IRENE POLVERINI FOSI, *A proposito di una lacuna storiografica: La nazione tedesca a Roma nei primi secoli dell'età moderna*, Roma Moderna e Contemporanea 1 (1993) 45–56; LUTZ, *Roma e il mondo germanico*, 425–460, in particolare 425–430.

Tradizioni e trasformazioni sociopolitiche negli stati europei tra medioevo e rinascimento

ADRIANO PAPO

TRA QUATTRO E CINQUECENTO PROFONDI MUTAMENTI INTERESSANO LA SOCIETÀ, L'ECONOMIA E GLI STATI EUROPEI. CAMBIA ANCHE LA VISIONE DELL'UOMO E DELL'UNIVERSO, GRAZIE ALL'UMANESIMO, ALLE DISPUTE DELLA RIFORMA E ALLE CONQUISTE DELLA SCIENZA E ALLE INVENZIONI DELLA TECNICA. VIENE DISTRUTTO IL VECCHIO ORDINE GERARCHICO CELESTE E TERRESTRE CHE UNIVA DIO ALL'UOMO E AI PIÙ PICCOLI ESSERI VIVENTI E INANIMATI della terra. A tale rottura contribuiscono anche la Riforma, che nega le gerarchie intermedie tra Dio e l'uomo, lo sviluppo del capitalismo, da cui deriva una maggiore mobilità sociale, e il tentativo da parte del principe di accentrare il potere politico nelle proprie mani. All'ideale europeo d'una società gerarchica feudale di diritti e doveri reciproci si sostituisce quindi già nel corso del Cinquecento il concetto di sovranità relegato nella persona del principe, che legittima il proprio diritto di governare sui sudditi in quanto 'diritto divino dei re'; l'esistenza del principe diventa quindi il presupposto fondamentale dell'esistenza stessa dello stato. Lo stato è patrimonio del principe, che può disporre a piacimento di esso anche nel suo testamento, proprio come fosse una proprietà personale. Ma il principe è visto anche come il pastore del gregge, o come il *pater familias*, cioè il padre garante del bene dei suoi figli, che sono i suoi sudditi, sparsi in un grande territorio e che sono stati affidati alle sue cure proprio da Dio.

L'evoluzione degli organismi statali europei fu molto lenta e graduale: essa aveva preso avvio già nel corso del Basso

Laureato in Storia presso l'Università degli Studi di Trieste. Si occupa prevalentemente di temi relativi alla storia dell'Ungheria e ha, insieme a Gizella Németh, pubblicato diversi saggi e tenuto conferenze e lezioni sulla storia di questo paese. Nel 2000 i due hanno pubblicato, per i tipi della casa editrice Rubbettino di Soveria Mannelli, il libro *Storia e cultura dell'Ungheria*, vincitore come *opera prima* dell'VIII edizione (2001) del Premio Internazionale di Saggistica «Salvatore Valitutti».

Medioevo, ma era stata ritardata dalla crisi demografica scoppiata a metà del Trecento per l'imperversare della peste nera, dai conflitti tra gli stati (guerra dei Cent'Anni), dalle guerre civili (guerra delle Due Rose) e dalle rivolte popolari. I vari stati cominciarono ad assestarsi appena a partire dalla metà del Quattrocento, in concomitanza col declino delle grandi istituzioni medievali: l'Impero, il Papato, la feudalità e le corporazioni cittadine. Nacque quindi lo stato moderno, le cui peculiarità si possono riassumere in tre punti fondamentali: 1) esistenza d'un solido apparato finanziario in grado di permettere ai principi di sostenere importanti imprese militari; 2) realizzazione d'un valido apparato diplomatico; 3) attuazione d'un efficiente apparato burocratico. Alla base dello stato moderno c'è il concetto di unicità: unico esercito, unica diplomazia, unico sistema finanziario, unicità di controllo. Col tempo le nuove istituzioni statali si rafforzano a poco a poco ampliando oltre misura la loro sfera di competenza, ma il potere si concentra sempre più nelle mani del principe, la monarchia quindi si consolida e nella maggior parte dei casi diventa assolutista.

Alla base dell'affermazione dello stato moderno stanno però soprattutto le esigenze militari: lo stato deve essere innanzitutto difeso da un esercito efficiente, di numero costante, sempre pronto a entrare in azione, dotato di artiglierie, rifornito di munizioni, ben equipaggiato. Lo stato non può quindi più contare sugli isolati e sporadici *banderia* dei nobili e dei prelati di mero stampo medievale e sulla disponibilità delle Diete a finanziare le imprese belliche, disponibilità che dipende segnatamente dagli umori delle loro maggioranze. Ma buona organizzazione militare vuol dire anche servizi logistici, manutenzione delle fortezze, approvvigionamento delle vettovglie e delle munizioni, amministrazione finanziaria e contabile separata. Anzi, tutta l'amministrazione contabile è in funzione di quella militare, che deve soddisfare l'esigenza primaria di difesa dello stato. Nascono quindi nuove cariche pubbliche: collettori d'imposte, tesorieri, intendenti di finanza, controllori, ecc., e lo stato affida queste nuove mansioni a banchieri e a uomini del commercio. Talvolta – e questo è il caso della Francia – il Consiglio regio si suddivide in varie sezioni specializzate; e anche i segretari di stato, dapprima semplici notai che trascrivono i verbali e le istruzioni del re, ora cominciano ad assumere funzioni ben precise nel campo delle finanze, della guerra, degli affari interni e di quelli esteri. Emblematico è poi il caso del Parlamento di Parigi, un'istituzione dotata della capacità politica di registrare gli editti del re e di fare rimostranze, e quindi anche di rifiutare l'applicazione d'un editto o d'una ordinanza regia; esso è costituito da tutti i magistrati nominati dal re che si occupano di diritto (*maîtres*), che già dopo il 1450 vanno a costituire un ruolo specifico, per accedere al quale è necessario possedere un titolo di studio, poi addirittura conseguire una laurea alla Sorbona, quindi superare un esame specifico. Vanno cioè a comporre il Parlamento delle persone specializzate, che vengono preferite ai vecchi feudatari, i quali però rimangono pur sempre membri di diritto della vecchia *Curia regis*. Col tempo sorgono in Francia una ventina di parlamenti sul modello di quello parigino: essi non sono soltanto tribunali di registrazione di editti regi e soprattutto di editti finanziari, ma anche strutture politiche che passano in rassegna materie svariatissime aventi per oggetto questioni di sicurezza generale, di criminalità, di eresia religiosa, di disciplina dei pascoli, della caccia, della pesca, dei boschi, dei prati e delle vigne, di manutenzione delle strade, dei ponti, dei fiumi, di riscossione dei pedaggi, di organizzazione delle fiere e dei mercati, di mantenimento della moneta e dei prezzi, ecc.

Con la crescita del potere del re tra il 1350 e il 1450 –rimaniamo sempre nel modello francese– la *Curia regis*, che originariamente possedeva una triplice funzione: politica (consultiva–legislativa), giurisdizionale e finanziaria, comincia a differenziarsi e a delegare le proprie funzioni al Parlamento di Parigi, al Gran Consiglio, alla Corte dei Conti e al Consiglio di Stato. Anche dal Parlamento, sempre più numeroso, cominciano a staccarsi delle commissioni con incarichi specifici, come quelle delle *Enquêtes* e delle *Requêtes*; i membri di quest'ultima (*maîtres des requêtes*), un tempo semplici funzionari che ricevevano le suppliche al sovrano, ora assumono anche funzioni di controllo nelle province. I *maîtres des requêtes* si sarebbero col tempo assicurati un certo predominio nell'amministrazione pubblica nella Francia di *Ancient Règime*. Viene riorganizzata anche la giustizia, che ora il sovrano non può più amministrare da solo; il re si fa perciò affiancare da una rete di tribunali minori, che devono essere riempiti con nuovi giuristi, sfornati dalle università, i quali vanno a costituire l'embrione d'una nuova nobiltà.

Lo sviluppo dello stato moderno è seguito di pari passo e quasi in tutti i paesi europei dalla crescita della burocrazia, intesa come il complesso degli ufficiali del re (notai, avvocati, *maîtres*, finanzieri, tesorieri, ingegneri, ecc.), che fanno sì parte del Terzo Stato ma che hanno ormai acquisito caratteri molto simili a quelli d'una nuova nobiltà; questi funzionari si dividono in gruppi sociali, spesso in antagonismo reciproco – ma anche al loro interno – perché in lotta per il potere. Col tempo la burocrazia acquisterà uno spiccato senso dello stato e della ragion di stato. La vecchia aristocrazia viene quindi a trovarsi parzialmente esautorata, oltretutto ridimensionata, anche se a essa rimangono le alte cariche militari e politiche, i sempre appetibili incarichi a corte e l'esercizio della diplomazia, che – come detto – è una delle nuove armi dello stato moderno.

La diplomazia 'permanente' è un'invenzione tutta italiana. All'inizio del Quattrocento, infatti, quando soprattutto gli stati più piccoli vengono fagocitati da quelli maggiori (Venezia, Milano, Firenze), tutti però, stati grandi e stati piccoli, cominciano a preoccuparsi delle velleità espansionistiche del vicino. C'è quindi bisogno che ciascuno stato persegua e attui una politica di equilibrio non per scongiurare le guerre ma per garantire la propria sicurezza dalle aggressioni esterne; per proteggere il proprio stato –sostiene Machiavelli nel *Principe*– servono infatti «le buone leggi e le buone arme», perché è vero che rimane sempre la forza il fondamento di uno stato; e Guicciardini non gli è da meno nell'affermare nei *Ricordi* che «le radici del potere politico affondavano nella violenza»; alle stesse conclusioni sarebbe giunto anche Jean Bodin nella sua opera *Les six livres de la république* affermando che «sia la ragione che il senso comune ci fanno giungere alla conclusione che l'origine e il fondamento dello stato sono nella forza e nella violenza». E fu proprio il ducato di Milano dei Visconti, forse tra tutti gli stati italiani dell'epoca quello maggiormente dotato di slancio espansionistico, ad attuare una diplomazia permanente. Questo modo tutto italiano di far politica venne col tempo accettato e praticato dalla maggior parte degli stati europei. Ma questi ambasciatori, che ironicamente Federico II di Prussia avrebbe definito delle «spie privilegiate», rimasero pur sempre delle persone di fiducia del principe, leali verso di lui e a lui strettamente legate e che agivano per conto suo: ciò è quindi un altro segno dell'accentramento del potere nelle mani del principe. La presenza di ambasciatori permanenti presso le corti estere per conto degli stati minori rappresentava per essi anche la possibilità di entrare in certe alleanze o di partecipare alla firma di trattati in cui altrimenti non sarebbero mai

entrati o che altrimenti non avrebbero mai firmato. Agli ambasciatori si chiedevano informazioni il più particolareggiate possibile sullo stato di cui erano osservatori politici, militari ed economici, informazioni utili per la sicurezza interna e per la politica estera del proprio paese. Ma non tutti gli stati europei si dotarono di ambasciatori permanenti: Scozia, Portogallo, Polonia e la stessa Ungheria rimasero legati al vecchio sistema delle ambascerie occasionali.

I maggiori progressi nel superamento delle vecchie strutture feudali furono però raggiunti in Inghilterra, se si considera un caso a parte la penisola italiana. I cavalieri inglesi furono i primi a rinunciare alle loro prerogative militari per trasformarsi in una nobiltà di campagna, la *gentry*, che in parte si fuse con la borghesia mercantile e imprenditoriale: alla Camera dei Comuni i cavalieri delle contee siedono accanto ai 'borghesi' dei borghi: un segno di uguaglianza sociale che non si registra negli altri stati europei. Anche dal punto di vista politico il ritmo dei cambiamenti fu più sostenuto oltre Manica che negli altri stati europei: i Tudor non solo crearono, anche col consenso del Parlamento, uno stato altamente centralizzato oltreché 'impersonale' mettendo a fianco del re uno stuolo di consiglieri permanenti, ma grazie alla Riforma e al suo principio del *cuius regio eius religio* riuscirono, instaurando una specie di 'dispotismo di stato', a imporre ai sudditi la religione ufficiale, quella anglicana, e ogni atto del Parlamento ricevette così una legittimazione 'divina'.

L'affermazione e la centralizzazione del potere trova riscontro anche in Spagna, forse un po' più tardi rispetto alle altre due monarchie sopra ricordate di Francia e Inghilterra. La necessità di un'amministrazione centralizzata e d'un esercito non più basato sui 'cavalieri' ma sul reclutamento organizzato, sulle artiglierie, sulle tesorerie, sui rifornimenti e sugli approvvigionamenti forse soprattutto con le grandi campagne militari di Carlo V e con la conquista e l'espansione nel Nuovo Mondo. I re di Spagna poterono attuare una politica più indipendente rispetto ai loro colleghi europei, esautorando in tal modo, anche se parzialmente, le *Cortes*, grazie proprio all'oro e all'argento che provenivano dalle Americhe. Anche in Spagna si assistette all'elevazione sociale della borghesia di stato, dei *letrados* in particolare, che nel Cinquecento caratterizzarono con la loro presenza gli organi centrali di governo e l'amministrazione periferica del nuovo stato. Dunque, Francia e Spagna appaiono all'inizio del XVI secolo tra gli stati europei quelli più marcati dai caratteri della monarchia assoluta; in Francia, per di più, il «gallicanismo» e il patronato sulla Chiesa rendono questa caratteristica ancor più netta.

Se esistono però già nel tardo Quattrocento o all'inizio del XVI secolo delle comunità statuali molto simili a quelle odierne (Francia, Inghilterra e Spagna appaiono infatti come degli stati 'moderni' e unitari, anche se va detto che la Spagna si unificò grazie a un matrimonio, ma i due governi di Castiglia e di Aragona rimasero separati), in Germania, nell'Europa centroorientale e nella Moscovia i termini di governo medievale si mantengono più a lungo, anche se i domini asburgici e la Russia di Ivan III già tendono verso forme di governo sempre più accentrato; tra l'altro, medesima tendenza si nota anche nell'Impero Ottomano, mentre essa manca quasi totalmente nei regni 'aristocratici' di Ungheria e Polonia. La stessa Francia è però ancora un organismo legato alle strutture medievali, tanto che al suo interno permangono feudi indipendenti come la Bretagna e quello dei Borbone, il cui connestabile passerà addirittura a combattere a fianco di Carlo V contro la stessa casa reale francese.

Il XVI secolo è considerato il secolo delle nuove monarchie accentrate e per

certi aspetti anche «nazionali», anche se sussistono ancora nel Cinquecento, oltre al Papato, ben tre imperi dalle pretese universalistiche di mero stampo medievale: l'impero di Carlo V, l'impero moscovita di Ivan IV il Terribile e l'impero turco di Solimano il Magnifico. Apertamente i primi due imperi dichiarano di essere i successori di quello romano, ma anche il terzo, quello osmanico, lo sostiene più o meno velatamente. Nonostante quindi l'affermazione delle monarchie centralizzate, e anche se il Sacro Romano Impero già nel XIII secolo, con l'estinzione della dinastia degli Hohenstaufen, era entrato nel periodo del 'grande interregno', che avrebbe pian piano disperso ogni suo reale contenuto universalistico, l'Impero, specie quello di Carlo V, continua invece a dominare la scena politica europea e mondiale, perpetuando l'ideale d'una chiesa cristiana unica e universale.

Jan Huizinga è nel vero quando afferma che non ci fu cesura tra Medioevo e Rinascimento; c'è infatti un altro retaggio del Medioevo che continua a sussistere anche nello stato moderno come sistema di dominio, anche se in netto regresso rispetto all'età precedente: esso è il sistema dello *Ständestaat*, ossia dello 'stato dei ceti', ancora legato alla concezione gerarchica della società medievale e al concetto secondo cui la società era grossomodo divisa tra coloro che pregavano, coloro che combattevano e coloro che lavoravano. Lo *Ständestaat* si era sviluppato parallelamente con la crescita delle città; esso era infatti sorto allorché le città avevano cominciato a rivendicare al signore feudale franchigie e privilegi, chiedendo autonomia politica, autosufficienza militare e un sistema giuridico proprio al fine di salvaguardare la pace e gl'interessi comuni di natura commerciale e produttiva. Da questo punto di vista lo *Ständestaat* va già considerato come un superamento del sistema di dominio feudale. Ma che cosa s'intende per sistema cetuale? Un ceto può essere definito come un gruppo d'individui che hanno lo stesso *status*, ovverosia un certo numero di diritti e doveri, di privilegi e obblighi che sono riconosciuti dall'autorità pubblica. I ceti costituiscono lo *Ständestaat*, un organismo capace di dialogare e collaborare col principe nell'esercizio del dominio politico, con finalità pubbliche e generali e niente affatto corporative: il ceto è dotato d'una chiara rilevanza politica. Dunque, in questo sistema di dominio, individui o gruppi di individui collettivamente potenti si riuniscono tutti insieme o tramite i loro rappresentanti in assemblee dove formulano proposte, avanzano richieste, danno consigli al principe o ai suoi delegati. Le prerogative degli Stati sono principalmente di natura finanziaria: vertono soprattutto sulle tasse e sulle loro modalità di esazione. Gli Stati si contrappongono dualisticamente al principe in quanto rappresentanti del territorio su cui esercitano la giurisdizione; non rappresentano però gl'interessi di tutto il popolo di quel dato territorio, ma solo gl'interessi del territorio che si identificano con i propri, che pur sempre sono quelli d'una minoranza. Il principe ha bisogno degli Stati, perché soltanto tramite loro può accedere alla ricchezza tassabile d'una sua provincia con il consenso della stessa. D'altro canto, gli Stati accettano di collaborare col principe e di procurargli le imposte purché siano loro a dirigere le operazioni di riscossione. Quando gli Stati – e questo è soprattutto il caso della Francia – pretendono però di controllare la gestione delle finanze pubbliche, allora i contrasti col principe diventano inevitabili e insanabili e la loro convocazione sempre più rada. Anche le *Cortes* spagnole perdono di autorità di fronte ai consigli regi; solo il Parlamento inglese, di cui la Camera Alta conserva le caratteristiche di dominio medievale mentre quella Bassa o dei Comuni si modernizza, sopravvive proprio in quanto strumento di governo della monarchia.

Nonostante – come abbiamo visto – un certo suo deprezzamento come classe

sociale, la nobiltà continua però a essere la colonna portante della società anche all'inizio dell'età moderna, e il modo di vivere dei nobili modello per le classi meno fortunate. Dio ha creato il popolo perché lavori la terra e provveda con l'attività mercantile al sostentamento materiale anche delle altre due classi: clero e nobiltà, la prima destinata alle opere della fede, la seconda a mantenere la giustizia, a consolidare la pace e a difendere la Chiesa e il popolo stesso dall'oppressione. A questa visione del mondo tipicamente medievale, senz'altro un po' deformata e stereotipata, si conforma l'ideale cavalleresco che la nobiltà stessa è chiamata ad adempiere. Le virtù dei nobili sono infatti viste come un rimedio ai mali del mondo e un modello per tutti; gli ordini cavallereschi sono stati appunto creati per proteggere il popolo, che in genere è il più esposto ai mali della guerra. Si apprezza il coraggio del cavaliere, ma anche la fede e la scienza hanno pari dignità della cavalleria; cavalleria, fede e scienza sono le tre colonne del mondo, senza le quali ci sarebbe il caos; la cavalleria deve però custodire e proteggere le altre due, fede e scienza. Secondo Jakob Burckhardt, l'ambizione e la bramosia di gloria e onore sono caratteristiche peculiari dell'uomo del Rinascimento; l'uomo del Rinascimento aspira infatti a una vita nobile magari sul modello di quella antica. Jan Huizinga invece vede nell'ambizione e nel desiderio di gloria dell'uomo rinascimentale nient'altro che un riflesso dell'ambizione cavalleresca medievale, che permea perciò anche la società all'inizio dell'età moderna. E la tradizione degli ordini cavallereschi va addirittura oltre l'età moderna.

I primi ordini cavallereschi (quelli spagnoli, i Templari, i Giovanniti), tipica incarnazione del mondo medievale che però affonda le sue radici addirittura nella lontanissima preistoria, nascono dalla fusione degli ideali cavallereschi e di quelli monastici e si sviluppano come grandi potenze politiche e finanziarie. L'appartenenza a un ordine cavalleresco viene sentita come un vincolo forte, quasi religioso, che implica fedeltà al principe che lo conferisce anche quando la cavalleria ha perduto gran parte del suo smalto originario: lo storico Chastellain chiama l'Ordine del Toson d'Oro fondato da Filippo di Borgogna 'una religione' e lo considera alla stregua d'un ordine monastico. Alla metà del XV secolo si assiste a una proliferazione di ordini cavallereschi: ogni principe ne vuole avere il proprio: nascono così l'Ordine della Spada, quello dell'Annunziata, del Porcospino, dello Scudo d'Oro, e tant'altri ancora. Espressione tipicamente medievale degli ordini cavallereschi sono i voti, che vengono di solito fatti a tavola, davanti a un uccello, alle dame, mentre si brinda o si mangia. Il voto cavalleresco si spegne davanti al fagiano vivo nei banchetti dell'esuberante corte di Borgogna; il cavaliere invece si trasforma in età moderna nel *gentilhomme* francese o nel *gentleman* inglese, raffinati, colti, uomini d'onore ma non più difensori della fede, delle donne e dei più deboli: «a ogni trasformazione dell'ideale – scrive Jan Huizinga – si stacca una parte della scorza esterna, divenuta ormai menzogna».

BIBLIOGRAFIA

- ANATRA B., *Il rafforzamento del potere centrale: le grandi monarchie nazionali*, in *La Storia*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, vol. III, Torino 1987, pp. 397-429.
- BODIN J., *Les six livres de la république*, Paris 1576, trad. italiana, *I sei libri della repubblica di Giovanni Bodino tradotti di lingua francese in italiana per Lorenzo Conti*, Genova 1588.
- BURCKHARDT J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel 1860, trad. italiana di D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze 1968.

- FLORI J., *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris 1998, trad. italiana di M. Aboaf e S. Pico, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino 1999.
- GILMORE M. P., *The World of Humanism (1453–1517)*, New York 1952, trad. italiana di M. Luzzati, *Il mondo dell'Umanesimo. 1453–1517*, Firenze 1977.
- GUICCIARDINI F., *Ricordi*, a cura di R. Spongano, Firenze 1951.
- HALE J. R., *Diplomazia e guerra in occidente*, in Cambridge University, *Storia del mondo moderno*, vol. I, *Il Rinascimento (1493–1520)*, a cura di G. R. Potter, Milano 1962, pp. 360–408.
- HUIZINGA J., *L'autunno del Medioevo*, Roma 1992.
- KOENIGSBERGER H. G., MOSSE G. L., BOWLER G. K., *Europe in the Sixteenth Century*, London 1989, trad. italiana di M.T. Grendi, *L'Europa del Cinquecento*, Roma–Bari 1992.
- LABATUT J.-P., *Les noblesses européennes de la fin du XV^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1978, trad. italiana di R. Machiavelli, *Le nobiltà europee dal XV al XVIII secolo*, Bologna 1982.
- MACHIARELLI N., *Il principe*, a cura di L. Russo, Firenze 1964.
- POGGI G., *La vicenda dello stato moderno*, Bologna 1978.
- ROTELLI E. e SCHIERA P. (a cura di), *Lo stato moderno*, Bologna 1971.
- STUMPO Enrico, *L'organizzazione degli stati: accentramento e burocrazia*, in *La Storia*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, vol. III, Torino 1987, pp. 431–57.
- TILLY C. (a cura di), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton 1975, trad. italiana di R. Falcioni e G. Bona, *La formazione degli stati nazionali nell'Europa occidentale*, Bologna 1984.

Petrarca contemporaneo

LUIGI TASSONI

UNA VITA SENZA AUTOBIOGRAFIA

NELLA LETTERA CHE FA DA PREMESSA AL LIBRO DELLE *FAMILIARI*, INDIRIZZATA AL SUO SOCRATE, OVVERO LUIGI DI CAMPINIA (E SCRITTA PROBABILMENTE NEL 1350), PETRARCA RACCONTA la propria vita come se fosse stata avventurosa, pericolosa, e spericolata, sin dalla nascita. Tutto sommato si immagina come un sopravvissuto che ha superato prove e pericoli e, ora intorno ai 45 anni, si guarda alle spalle. Ma non illudetevi voi come non si illude il destinatario delle lettere, perché in genere di vera autobiografia ne trapela pochissima negli scritti di Petrarca, mentre l'offerta di elementi per un autoritratto *alla sua maniera* appare copiosissima: a cominciare da questo primo autoritratto nel libro delle *Familiari* in cui il poeta si descrive circondato da manoscritti corrosi dal tempo, morsi dai topi, bucati dai parassiti, accatastati ovunque, di vario genere e sparsi, attribuiti questi ultimi denotanti in positivo la varietà e la pluridirezionalità del lavoro più che la collocazione nella stanza. Sono forse queste le tracce che il lettore attento anche come destinatario dell'epistola dovrà esplorare, ed è questo l'autoritratto che il poeta s'aspetta gli sopravviva, tenendo conto di un altro fatto determinante: Petrarca fa pensare che gli riesca difficile riconoscere alcuni di

Critico, semiologo e storico della letteratura, è professore ordinario e direttore del Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs. È stato professore all'Università di Firenze, Fulbright professor alla University of Notre Dame (Indiana, USA), e *visiting* in numerose Università in Europa e negli Stati Uniti. Fra i suoi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (1989), *Poeti erotici del '700 italiano* (1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (1995), *Sull'interpretazione* (1996), due volumi sulla pittura di Mattia Preti, numerosi saggi in riviste internazionali, e, presso Carocci, i volumi: *Senso e discorso nel testo poetico* (1999), *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto* (2002), la cura e il commento di *Ipersonetto* di Zanzotto (2001), e delle *Poesie e prose proibite* di Bertola (2003). Dirige i Seminari internazionali interdisciplinari di Pécs.

quegli scartafacci non tanto perché malridotti quanto perché il trascorrere del tempo lo ha cambiato rispetto alla sua stessa scrittura, e questa differenza conta. In un'altra occasione, nella *Senile*X,2, del 1367, precisa che nel tempo le cose ci sembrano mutate perché siamo noi ad essere cambiati. In tutti e due i casi introduce il tema per lui complesso degli effetti del tempo: la relazione necessaria con il tempo che modifica l'io rispetto alla propria opera, sia la scrittura che il vissuto. E a questo punto l'autoritratto, come tutti gli altri innumerevoli che si incontrano nelle opere di Petrarca, somiglia a una di quelle figurine per bambini che fanno muovere l'immagine colorata a seconda di come uno le sposta, e che si vedono per forme e linee sovrapposte e, per così dire, informalizzate.

Chi più di ogni altro ci ha guidato, nel nostro tempo, entro le divaricazioni dell'autoritratto petrarchesco è Adelia Noferi la quale dalla sua laboriosissima avventura con Petrarca ha tratto ancora un frutto, ovvero il libro recente intitolato *Frammenti per i fragmenta di Petrarca* (a cura e con una nota di L. Tassoni, Bulzoni, Roma 2001), un libro che, neanche a farlo apposta, stava sepolto fra gli scartafacci, sparso, in frammenti e non sempre in luoghi reperibili. Devo dire che la stessa definizione di autoritratto, e di *Canzoniere* come grande autoritratto in contrapposizione all'autobiografia di Dante, si deve sempre ad Adelia Noferi (si veda, fra l'altro, nel libro la traccia macrotestuale sollecitata dall'analisi-commento della canzone CXXVII).

Ho già scritto, nelle paginette di prefazione al volume, in cosa consista questo eccezionale impegno critico e quali e quante aperture e opportunità dà per una lettura funzionale e interlocutoria del poeta. Perciò consentitemi di parlare brevemente di alcuni «sentieri» che emergono sì dalle pagine di Adelia e invadono territori di ulteriore riflessione. A cominciare dal ritratto o autoritratto petrarchesco. Per noi ha un'importanza relativa com'era davvero Petrarca, mentre ci interessa molto di più capire come lo scrittore Petrarca costruisce il personaggio Petrarca di cui racconta nella propria opera. Perciò parlare di ritratto o di autoritratto è, in questo caso, la stessa cosa.

Quella stessa sfasatura di tempo che si preannuncia nell'introduzione alle *Familiari* come centro privilegiato dell'immaginario specifico, per cui Petrarca diventa un prototipo che, come ha scritto Claudio Guillén, 'subordina il passato immediato – il Medioevo – agli scrittori antichi' (C. Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna 1992, p.422), rappresenta uno dei temi del primo sonetto del *Canzoniere*. Se ne immaginassimo il racconto, diremmo che sul tema del tempo si muove l'intreccio che guida la fabula. Ma, puntualizza Adelia Noferi, qui 'non si produce (...) solo una divaricazione temporale, ma la divaricazione stessa dell'io, tra soggetto e oggetto dell'enunciazione', da cui si desume una sorta di *eccedenza* 'del tempo sul tempo, dell'io sull'io' (Adelia Noferi, *Frammenti per il fragmenta di Petrarca*, cit., p.24).

Ecco già spiegata ad apertura di libro, del libro di Petrarca e del libro di Adelia, la caratteristica peculiare del *Canzoniere* e dell'intera scrittura petrarchesca: la ricerca di una dinamica, di un movimento, di un superamento, di una desacralizzazione della posizione dell'immagine, della figura, del referente, del significare stesso (appresi da modelli antichi e medievali fra i quali, chissà perché, raramente si fa il nome di Gioacchino da Fiore). Non un universo della significazione sta al centro degli interessi del poeta, ma un universo del mutamento, della contraddizione, della decostruzione, della reinterpretazione, dello spostamento, del punto di vista variabile, e che comunque significa un plusvalore di realtà percepibile. Ciò determina tanto in prosa



Adelia Noferi. Alle spalle una foto di Luzi (da sinistra), Gatto, Pratolini e Bigongiari

quanto in verso, tanto in latino quanto in volgare, la compresenza di modelli narratologici e di retorica poetica, sovrapposti e intercambiabili. A questo è giunto colui che unilateralmente era stato considerato nel Novecento il padre della lirica moderna?

Direi che proprio fra le recenti carte di Adelia Noferi, ritrovate, strappate all'oblio ed edite, se ne ha prova lampante. Ve lo dimostro con un particolare che è nel foglio autografo qui pubblicato in cui, anche se parzialmente, potete vedere come attraverso una serie di triangoli Adelia ha ricostruito la teoria attanziale del canzoniere, cioè quel movimento di relazione, spostamento e contraddizione che si genera attraverso i protagonisti del libro, secondo il modello sperimentato da Gérard Genette, per cui nella narrazione ogni protagonista espropria l'occupante di una nicchia, gli ruba il posto, in un continuo gioco di riappropriazione dello spazio del discorso: toccherà ad Amore, a Laura, a Dio, al Sole, o all'io, potenziale vincitore, occupare lo spazio del dicibile, della prova di esistenza?

Questi triangoli raccontano semplicemente un intreccio che determina la fabula, raccontano il piacere del nome e della parola, del corpo della parola, della materia significante della lingua, raccontano di un Petrarca che, come gli rimprovera il suo Agostino nel *Secretum*, è catturato tanto dalla bellezza del nome quanto da quella del corpo (di Laura, s'intende) ('non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus', *Secretum*, III, 158), raccontano infine di un linguaggio che produce o reinventa una realtà. Queste traiettorie come nel gioco della torre, questi avvicendamenti interlocutori che variano sulla scena del mondo, sarebbero andati a genio all'attrazione combinatoria di Calvino, di Queneau, di Borges o di Esterházy, se solo questi scrittori avessero saputo afferrare il filo teso del Petrarca contemporaneo.

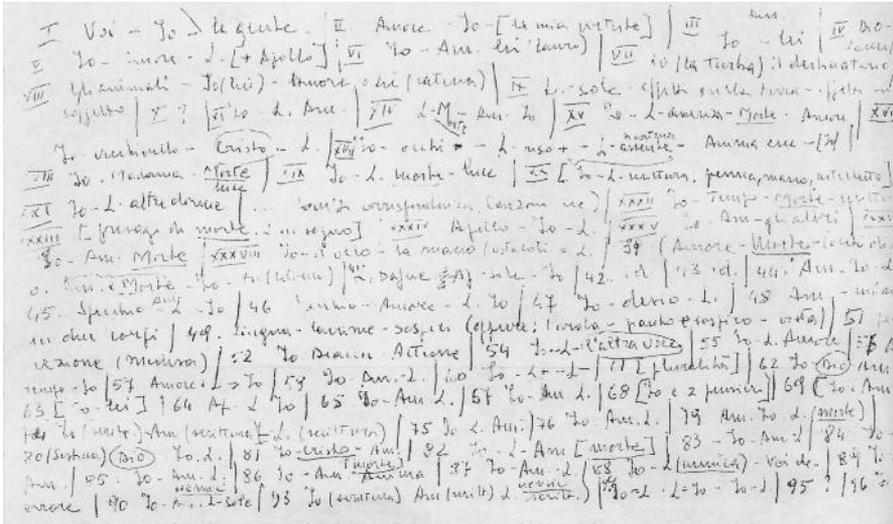
IL TEMPO DELLA SCRITTURA

Ma torniamo all'immagine dell'autoritratto secondo Petrarca, e facciamolo tenendo ancora sott'occhio lo sterminato patrimonio delle lettere di Petrarca, che sono una vera e propria costruzione di sensi per la lettura, a patto che questi sensi o direzioni di marcia siano fatti affiorare dalla sabbia della manifesta familiarità dei testi. Tutti sanno che specialmente ma non esclusivamente nelle lettere Petrarca prova un piacere irrefrenabile nell'additare i propri errori e piaceri, spesso riferiti per convenienza alla sola età giovanile, una sorta di non poi tanto segreto autocompiacimento nel mostrare le tentazioni, le seduzioni, le attrazioni, e fra tutti i piaceri quelli della lettura e in parte dello studio che però, secondo il *cliché*, deve con falsa modestia giudicare insufficiente per mancanza di volontà e/o possibilità (sul volere e il potere come opposti, si accende nel *Secretum* una vera e propria disputa giacché Petrarca si autoaccusa, tramite Agostino, della mancanza di volontà).

A questi fa da complemento il sottilissimo piacere della scrittura. In una lettera del 1361 a Filippo, vescovo di Cavaillon, il poeta riflette sul trascorrere del tempo, e cita Seneca che descrive proprio il trascorrere del tempo attraverso la significativa immagine dei corpi che sono trascinati da un fiume: 'nulla di quel che vediamo sta fermo. Io stesso, mentre lo dico, mi trasformo' (Fam. XXIV, 1). Siamo, per intenderci, allo stesso punto da cui siamo partiti nel precedente paragrafo. E a questo punto entra in scena il personaggio Petrarca che si autorittrae nel momento in cui scrive: 'Pervenuto a questo punto della mia lettera, stavo pensando se altro dire o non dire di più, e frattanto, com'è mio costume, battevo sulla carta bianca col manico della penna. Questo fatto stesso mi diede occasione di pensare che durante i più piccoli indugi il tempo corre, e anch'io intanto corro, parto, vengo meno e, a parlar più propriamente, muio. Continuamente noi moriamo, io mentre scrivo, tu mentre leggi, altri mentre mi ascoltano o no'. Il gioco è sin troppo evidente: l'autore a lavoro inserisce il tempo della scrittura nel tempo del discorso di modo che indugi e irreversibilità del tempo facciano parte del discorso stesso. E, per questo motivo, l'io come personaggio entra nel racconto epistolare, entra nel quadro, diventa personaggio, mediatore, attante, e portatore di senso. Inoltre la scrittura stessa porta in sé il doppio valore di movimento verso la fine e di contraddizione del tempo le cui leggi vengono ribaltate e adeguate a seconda delle esigenze, ivi comprendendo il potenziale della memoria come deposito e nascondiglio, secondo quanto indica la filosofia di Agostino.

Del resto la fiducia della parola trapela nell'introduzione-dedica del *De vita solitaria*: 'La nostra vita sarà valutata così come l'avranno tramandata le parole, quando, non potendosi più dare un giudizio sui fatti, rimarranno soltanto le prove addotte dalle parole'.

Così, lagnandosi in una lettera a Boccaccio (la Sen. II, 1, del 1363) della cattiveria dei suoi detrattori, confessa proprio il piacere della scrittura: 'tanta essendo in me la volontà di comporre, avrei dovuto scrivere e poi cancellare lo scritto: ché, così facendo, avrei preso dalle lettere il bramato diletto, ed evitato i latrati e i morsi dell'invidia'. Piacere della scrittura che comunque, a parte lo specifico abbandono della lettera, Petrarca non separa mai da un'attenzione al lettore, alle circostanze e alla soglia d'ascolto, né da quella autoriflessiva di sé come lettore dei propri scritti. Si tratta di un piacere che, prolungandosi nel tempo, prolunga la vita stessa dello scrittore. Dice nell'ultima lettera, indirizzata sempre a Boccaccio nell'aprile del 1373



Adelia Noferi. Autografo della descrizione dello schema attanziale (recto)

(Sen. XVII,2): 'la penna stretta fra le dita dà piacere, posata dà compiacimento, e torna utile non a colui soltanto che di essa si valse ma ad altri ancora e spesso a molti che sono lontani, e talvolta anche a quelli che nasceranno dopo mille anni'.

Petrarca ha piena consapevolezza, come uomo «moderno» che dialoga con il Medioevo e con l'antichità, che la scrittura ovvero l'invenzione che essa intesse comporta un patto con la lettura: il lavoro intertestuale, il ricorso alla citazione, la ricontestualizzazione tematica, i prelievi di campioni talvolta intatti, lo portano a riflettere sulla propria posizione in un testo che si forma su scampoli presi da altri testi. In una *Familiare* (Fam. I, 8) a Tommaso da Messina (del 1350–1351) i precetti al discepolo gli sembrano necessari perché sia chiara, anche al maestro, l'operazione della scrittura e le istanze del proprio processo creativo che gli procura la *dulcedo scribendi* e la tanto agognata *gloria*. Il primo consiglio si muove sulla base della certa classica metafora delle api a lavoro: 'si debbono, nelle invenzioni, imitare le api che non rendono i fiori quali li hanno ricevuti, ma nel manipolarli (*permixtione*) li trasformano mirabilmente in cera e miele'. E sullo stesso tenore insiste in una lettera a Boccaccio (Fam. XXII, 2) della fine degli anni Cinquanta, inserendo nella metafora nota la necessità dello *stile* (la proprietà originale del proprio linguaggio creativo): 'È mia intenzione (...) ornar degli altrui pensieri e consigli la mia anima, non il mio stile; se pur non lo faccia citando l'autore o modificando profondamente il concetto, per ricavare un mio concetto da molti, a mo' delle api'. La preoccupazione è chiara: il pericolo dell'imitazione della fonte va aggirato con qualcosa che porti al di là della fonte stessa. D'accordo che dice che gli autori gli entrano non solo nella memoria quanto anche nel sangue, ma chiarisce che lo stile gli si deve adattare come una tunica. E non sarà piuttosto che il concetto di fonte gli sta troppo stretto?

Se proseguiamo nella lettera a Tommaso da Messina, prima citata, troviamo più d'un elemento che ci orienta lungo questa strada. Scrive Petrarca: 'io affermo

essere indizio di maggiore eleganza e diligenza imitare le api ed esprimere con parole nostre i concetti, anche se appartengono ad altri. Cerchiamo poi di possedere uno stile, che non sia di questo o di quello, ma che sia tutto nostro, anche se composto di elementi non nostri: è molto più lodevole, piuttosto che andar cogliendo qua e là come fanno le api, formando da se stessi il pensiero e lo stile, sull'esempio di quei bachi non molto più grossi di quelle, dalle cui viscere viene fuori la seta'. La scrittura, il linguaggio, si formano in questa operazione di riscrittura e manipolazione: dunque, se la fonte minaccia il piacere dell'originalità, questo stesso piacere viene assicurato dalla trasformazione, dalla manipolazione. Per questo motivo mi pare sufficientemente chiaro che Petrarca pensi alla lettura, al testo altrui, al riferimento, alla citazione, come *ipotesto*, ovvero come un materiale che agisce e si trasforma in quanto al significato, anche se poggia su un trasferimento di significanti fonici, ritmici, enunciativi o strutturali che siano. Se la teoria della scrittura va di pari passo con la teoria della lettura (nel *De vita solitaria* il consiglio è di alternare accortamente lettura e scrittura), il patto interpretativo si delinea come ermeneutica implicita al processo creativo-cognitivo: la scrittura non espone soltanto ma ricerca cognizioni come avviene nella lettura. Nel *Secretum* (II, 104) per bocca di Agostino ne sentiamo una adeguata spiegazione: 'e proprio vero che entro le finzioni poetiche c'è una verità alla quale si deve arrivare per indizi sottilissimi'. Ovvero, alla *veritas*, che in Petrarca non ha mai un nocciolo duro semanticamente, si sostituisca il percorso interpretativo in sé, e se ne otterrà una particolare disposizione (su questo si veda la formidabile analisi di Adelia Noferi che parte dalla *Senile* IV,5, per mostrare quanto complesso sia il pensiero di Petrarca in materia di interpretazione: cfr. *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, cit., pp. 229-43).

Su tale disposizione all'interpretazione come attività cognitiva, che assilla e affascina sin dall'antichità, sempre nel *Secretum* i consigli si mescolano agli avvertimenti contro i rischi di sovrinterpretazione. Nel libro II, 124-26, il nostro Francesco si impegna in una appassionata interpretazione di alcuni versi di Virgilio nei quali si parla di un tumulto, di tempeste, di un fremito continuo, elementi che egli interpreta come indicazioni indirette o trasposte per evidenziare l'immaginario dell'ira (in questa pagina, riferendo della lettura del testo, indica la percezione come ascolto, ripete ripetutamente *audivi*). Al di là del fatto specifico, è interessante che il suo Agostino lo metta sull'avviso in merito alle cattive interpretazioni dei cosiddetti sensi nascosti (*poetiche narrationis archana*):

Apprezzo questi sensi nascosti della narrazione poetica, che tu cogli così numerosi. Sia che anche Virgilio intendesse così, mentre scriveva, sia invece che fosse lontanissimo da ogni intenzione di tal genere e non volesse descrivere in questi versi niente altro che una tempesta marina, tuttavia ciò che tu hai detto sull'impeto dell'ira e sull'imperio della ragione, lo giudico abbastanza arguto e pertinente. Ma, per tornare al punto di partenza, vedi di trovare sempre qualcosa contro l'ira e contro le passioni, e soprattutto contro quella pestifera malattia della quale abbiamo parlato a lungo. E quando a un'attenta lettura ciò ti dovesse succedere, marca i passi utili con note evidenti, (...) quasi fossero uncini con i quali li fissi alla memoria, quando volessero andarsene.

L'ira, dunque, come passione rischia di stravolgere il senso attribuendo una sovrinterpretazione del cosiddetto lettore empirico (come lo chiama Eco): perciò il consiglio vale tanto per la lettura e studio dei testi quanto per la lettura e conoscenza della

realtà: gli uncini dovrebbero tener fermi i punti marcati come evidenziatori di un percorso semiotico, che dà significazione alla scelta già nell'atto della ricombinazione dei punti.

Abbiamo sin qui visto come si delinea una vera e propria teoria petrarchesca del testo, disinibita e in un certo senso prossima a numerose recenti acquisizioni della nostra contemporaneità. Tanto da potervi includere un certo petrarchesco 'aiuto' di tipo, diremo noi, psicanalitico. Se si intende parlare di 'realtà psichica del soggetto' (come fa Stefano Agosti nelle sue analisi in *Gli occhi le chiome*, Feltrinelli, Milano 1993), lo si potrebbe fare tenendo al centro del quadro la scrittura di Petrarca, la scrittura come momento dinamico per cui l'inconscio non esiste solo come fatto individuale ma come mente creativo-cognitiva. Non a caso alcune parti del *Secretum* accennano a uno straordinario intuito psicanalitico e contribuiscono a levare ancora qualche dubbio su una insostenibile psicologia petrarchesca in senso stretto. Va letta in questo senso la diagnosi di Agostino nello stesso *Secretum* che riguarda il percorso cognitivo (più che morale) del lavoro di Petrarca sperimentato su una strada che avanza in uno spazio fitto, affollato dalla *peste di fantasmi* che qui, per contro alle apparenze, è un fatto positivo, immagine stessa della possibilità sperimentale della scrittura, così disegnata per indeterminati e disposta a muoversi anche secondo il caso, che significa casualità materialmente linguistica:

È quella peste dei fantasmi che ti ha fatto male: è quella che si accanisce a rovinarti, se non ci metti rimedio. Il tuo animo fragile, infatti, invaso dalle sue ossessive visioni e travagliato da turbamenti di vario genere che tra loro combattono senza sosta, non riesce più a determinare a quale deve badare per primo, quale coltivare, quale spegnere, quale scacciare, e tutta la sua energia e tutto il tempo che una mano avara gli concede non bastano a tanto. A te càpita la stessa cosa di quelli che seminano troppo fittamente in poco spazio: che le pianticelle si danneggiano una con l'altra, tanto sono strette. Così, nel tuo animo troppo occupato non mette radici niente di utile, non attecchisce niente di fruttifero. E tu, privo di ogni discernimento, oscillando in modo abnorme, sei trascinato di qua e di là, mai pienamente in nessun luogo, mai tutto intero. Per questo, ogni volta che il tuo animo generoso riesce ad arrivare alla meditazione della morte (...) e con la sua naturale acutezza riesce a toccare il fondo, allora, non essendo capace di restarci, respinto com'è dal coacervo dei suoi contraddittori turbamenti, torna indietro. Onde avviene che quel proposito così salutare avvizzisce per eccesso di volubilità, e ne nasce quell'intimo dissidio del quale abbiamo già tanto parlato, e quel rovello dell'anima scontenta di sé, che ha orrore delle sue macchie e non le lava; conosce la tortuosità della strada e non l'abbandona; teme il pericolo imminente e non lo scansa. (*Secretum*, I, 67)

Le contraddizioni che l'analista Agostino attribuisce praticamente allo spazio della psiche coincidono con i processi creativi dello spazio del testo: la compresenza di costruzioni dell'immaginario (i fantasmi e le ossessive visioni), il poco spazio in cui si concentra la semina che è lo spazio testuale della poesia, il frammento, come fosse un fragile e poco esteso spazio psichico, l'inutilità dell'atto creativo che non costruisce storia apparente, che non riesce a raggiungere un disegno intero e che non si riconosce psichicamente nell'interezza dello specchio, che non si concentra sul tema esclusivo (la morte, la vera vita), che si muove con la volubilità del dissidio, del rovello, e affronta la strada tortuosa, il pericolo, i rischi di una così aperta sperimentazione.

Come può vedere il più avvertito lettore di oggi, la pagina del *Secretum* è tutto

il contrario di quel che sembra: sembra la disastrosa descrizione di un fallimento e di una autocritica per interposta persona, e invece questa pagina stessa nasconde una coraggiosa dichiarazione di poetica aperta, grazie alla quale la scrittura, il conoscibile, la costruzione del senso, il dicibile, non vengono mai dati come previsti ma come sperimentabili nella loro imprevedibile novità, conquista della lingua, del pensiero, della scrittura, inseparabili.

Teniamo conto che per il pensiero di Petrarca cercare il nascondiglio ha molta più importanza che svelare ciò che è nascosto: lo scrittore nasconde per mostrare tanto in latino quanto in volgare, tanto in poesia quanto in prosa (che è l'opposto del mostrare per nascondere analizzato da Lacan e poi da Derrida a proposito della *Lettera rubata* di Poe). E la scrittura, nel suo confronto con il vero, fa nidificare il nascondiglio del senso, il nascondiglio per una menzogna che è atto semiotico per eccellenza, basata sulla finzione, sulla tela di un certo immaginario, sulla sperimentazione dell'imprevisto e sulla decostruzione desimbolizzazione della realtà.

IMMAGINE ALLO SPECCHIO E SPECCHIO DI IMMAGINI

Non possiamo non interrogarci a questo punto su come funziona l'immagine per Petrarca, argomento in effetti affrontato nelle sue molte sfaccettature dalla sterminata critica petrarchesca (e formidabile negli scritti di Adelia Noferi). Portandoci ancora sulla lunghezza d'onda stabilita precedentemente nella lettura di Agostino, qui ci interessa l'uso dell'immagine come interpretazione, ovvero il modo in cui il poeta fa funzionare le immagini adoperandole come metodo interpretativo: sia che si tratti delle immagini di sé che con sostanziali differimenti distribuisce nelle lettere per i suoi interlocutori, sia che si tratti delle immagini del mondo che fuoriescono dal centro concettuale e monotematico stabilito dalla lettura dei suoi autori greci, latini, e medievali.

La *peste di fantasmi*, di cui abbiamo da poco parlato, ritorna in un altro brano del *Secretum* (I, 66) collegandosi alla folla di immagini che confondono e si confondono, che sono immagini come meri significanti se, come dice l'Agostino petrarchesco, esse sono materiali, intorbidano la strada, pesano nei recessi della coscienza e soprattutto sono mutevoli, non d'una sola specie, molteplici e difformi :

Si accumulano, infatti, innumerevoli parvenze e immagini di cose visibili, le quali entrano attraverso i sensi del corpo e dopo essere state fatte passare una per una si addensano in massa nei penetrali dell'anima e la appesantiscono e la intorbidano, non essendo essa a ciò creata, né capace di contenerne tante e tanto difformi. Deriva di qui la peste di fantasmi che rompono e stracciano i vostri pensieri, e con la loro mortifera mutevolezza chiudono la strada a quelle illuminanti meditazioni con le quali si sale all'unico e sommo bene.

Le immagini di cose visibili, le parvenze, sono letteralmente percepite e introiettate a livello di segno, e il percorso dei segni molteplici e non del medesimo genere addensa percorsi nella coscienza, percorsi che si spingono al di là delle capacità previste, che producono l'inaspettato. Sicché la peste di fantasmi è costituita da questo insieme di segni che porta lo scrittore sia nel momento creativo-cognitivo sia nel momento della lettura-interpretazione a delineare un percorso semiotico complesso. Le me-

ditazioni chiarificatrici rimangono sullo sfondo perché forse sono semplicistiche concettualmente: il male, il bene, la verità. Il fatto che le immagini-segno siano passate una per una nei penetranti dell'anima e poi si siano addensate motiva una loro relevantissima caratteristica, ovvero quella della relazionabilità, perché si addensano non solo sommandosi ma distribuendosi. Se ne deduce una semiosi delle immagini percettive, una diversità di generi ossia di linguaggi, una cognizione di realtà considerata attraverso l'organizzazione di segni, e non nella sua diretta e ingenua riconoscibilità intuitiva.

Da questo punto di vista osserviamo l'immagine stessa di Francesco prigioniero tanto della bellezza del nome di Laura quanto del corpo, tanto del significante fonico *Laura* quanto della variazione di referenti possibili a cui si riferirebbe (a seconda delle occasioni) (vedi *Secretum*, III, 158): il desiderio è mutevole e difforme perché il differimento del significante del nome lo consente.

Il fatto che Petrarca si faccia dipingere da Simone Martini (siamo nel 1335-1336) un ritratto dell'immagine di Laura, che purtroppo è andato perduto, (per la qual cosa Agostino naturalmente sferra l'ennesimo rimprovero nel *Secretum*, III, 157), porta a fissare una delle immagini di riferimento a cui apre il segno verbale del nome proprio di Laura, quella più appariscente, naturalmente, ma piuttosto emblematica se la tiratina d'orecchi di Agostino questa volta riguarda la mutevolezza degli atteggiamenti di lei dal vivo, un'immagine dal vivo che evidentemente non può essere sufficiente, così che il poeta desidera anche l'effigie dipinta da poter portare sempre con sé in modo da aver sempre motivo di infinite lacrime ('quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum'): ritratto che, come si intuisce, sancisce la differenza tra realtà e raffigurazione, referente e segno, autobiografia e scrittura. Perché se è vero che non tutto il desiderio è destinato a Laura come tale, altrettanto vero è che Laura è solo una delle immagini della *voluptas*, anche di quella più ampia *voluptas* provocata in generale dall'ammaliante piacere del corpo femminile, dall'immagine diretta del corpo femminile il cui veleno, una volta gustato, come fa dire ad Agostino nel *Secretum* (I, 188), non può essere dimenticato.

'Come dipingendo così scrivendo la mano riesce a porci innanzi la desiderata immagine dei nostri cari', dice nella *Senile*, III, 9: ma la desiderata immagine, evocata dalla scrittura e dalla pittura, per ciò che abbiamo detto non può avere che valore di segno verso un riferimento, è immagine come traccia e come insieme, indicativa del referente ma anche di quella differenza in atto.

Quanto all'immagine di sé, come fa autoritraendosi mentre scrive, mentre cerca fra le proprie carte, nei momenti diversi della propria esistenza, con lo stesso auto-compiacimento Petrarca nella *Senile* I, 5 racconta dei due ritratti che gli erano stati fatti su ordine di Pandolfo Malatesta che fortemente li desiderava, sin dal tempo in cui, ferito in guerra, addirittura si era immaginato il poeta presso alla sponda del proprio letto. L'immagine del poeta come personaggio, quasi oggetto di culto, all'opposto non può che essere identificata come immagine resa vera dalla verità delle sue opere, e perciò sacra in quanto oggetto di desiderio da parte dei suoi estimatori. In questo culto della persona dell'autore Petrarca risulta particolarmente abile, facendosi *manager* di se stesso e sfruttando ogni mezzo, e in specie le lettere, alla maniera dei nostri settimanali illustrati: ma a lui mancando la fotografia, rimedia in modo eccellente con la parola, con la scrittura. Fra parentesi, ricordo che il culto dell'immagine del poeta e il feticismo legato al suo corpo porteranno addirittura alla macabra

$\begin{matrix} \text{To} \\ \triangle \\ \text{Am.} \end{matrix} \text{ d.} \quad \begin{matrix} \text{Am.} \\ \triangle \\ \text{To} \end{matrix} \text{ d.} \quad \begin{matrix} \text{d.} \\ \triangle \\ \text{Am.} \end{matrix} \text{ To}$

II. III. XII. LXXIX. LXXXII. LXXXIII, 85, 87, 88, 89

$\begin{matrix} \text{Dio} \\ \triangle \\ \text{Sole} \end{matrix} \text{ To} \quad \begin{matrix} \text{Sole} \\ \triangle \\ \text{Dio} \end{matrix} \text{ To} \quad \begin{matrix} \text{To} \\ \triangle \\ \text{Sole} \end{matrix} \text{ Dio} \quad \text{III}$

~~✗~~

$\begin{matrix} \text{Laura} \\ \triangle \\ \text{Sole} \end{matrix} \text{ To} \quad \begin{matrix} \text{Sole} \\ \triangle \\ \text{d.} \end{matrix} \text{ To} \quad \begin{matrix} \text{To} \\ \triangle \\ \text{Sole} \end{matrix} \text{ Laura}$

(Sole-Apollo) Af.
XIX., 34, 43, 64

$\begin{matrix} \text{To} \\ \triangle \\ \text{d.} \end{matrix} \text{ Dio} \quad \begin{matrix} \text{Dio} \\ \triangle \\ \text{To} \end{matrix} \text{ d.} \quad \begin{matrix} \text{d.} \\ \triangle \\ \text{Dio} \end{matrix} \text{ To}$

13, 16, 62, 89, 84

$\begin{matrix} \text{To-Sole} \\ \triangle \\ \text{To d.} \end{matrix} \quad \triangle$

$\begin{matrix} \text{d-patria} \\ \triangle \\ \text{Sole-patria} \end{matrix} \text{ To-patria} \quad \begin{matrix} \text{d. t.} \\ \triangle \\ \text{Am. p.} \end{matrix} \text{ To. p.}$

60, 74, 75, 93

Adelia Noferi. Prove per lo schema attanziale (autografo). (Fondo Tassoni)

asportazione del braccio destro della salma, quasi trecento anni dopo la sua morte, e ancora sin troppo in anticipo sul feticismo massmediale dei nostri giorni.

LA NARRATIVITÀ DEL 'SECRETUM'

Le caratteristiche del *Secretum* rispondono benissimo all'intento della molteplicità, della compresenza di più punti di vista, e della relazione testuale che, al di là di ciò che il testo dice, dialoga con il lettore al punto da dimostrargli che il testo volutamente mente. Vi ritroviamo lo stesso intento che muoveva nel medesimo anno, il 1979, in cui furono pubblicati *Lector in fabula* di Umberto Eco e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: intento che sinteticamente riassumerei nel movimento dialogico sotto le parole, dell'intreccio che determina la fabula, della considerazione di un attante esterno che è il lettore, e persino della menzogna come produzione di senso semiotico. Le caratteristiche che fanno del *Secretum* un libro attuale, aperto in modo metanarrativo sull'immagine stessa di libro, sono: 1. la narratività: la storia dialogata fra Agostino e Francesco ha un testimone muto al di sopra del testo, la Verità, e un altro testimone muto dalla parte opposta, il lettore, che è una specie di quarto incluso e testimone voluto; 2. la metanarratività: nel libro si riflette su come si sta delineando il libro stesso; 3. l'intertestualità: come è consueto, si prelevano campioni di citazioni che funzionano come giustificazione, come prova per il commento, come banco interpretativo, in una sorta di teoria del prelievo, del furto, della manipolazione tanto della fonte, come abbiamo visto, quanto dell'ipotesto; 4. l'antieroe che è il personaggio principale: Francesco è trafitto da parte a parte dal suo Agostino, fatto a pezzi, rimproverato di inseguire frammenti e brandelli di conoscenza invece che di rispecchiarsi in una totalità; dunque, eroe al contrario, come un antesignano dell'eroe alla Joyce, rimproverato di vagabondare, di essere inconcludente, microcosmo e insieme macrocosmo di contraddizioni che si riferiscono all'intero genere umano, eppure designato dallo stesso Agostino come il solo che abbia meritato la corona d'alloro; 5. il lettore previsto dalla storia sia che si sposti dalla parte di Agostino, dalla parte di Francesco, o che sia neutrale, purché disposto a seguire l'intreccio dell'itinerario mentale e delle dolci colpe del personaggio di cui parla il libro.

Nell'insieme di queste caratteristiche campeggia la figura del principale attore, che si chiama Francesco e che corrisponde alla figura di autore 'nuovo', disinibito, che si attribuisce per riflesso speculare, attraverso la magica invenzione del suo interlocutore d'eccezione, un gran numero di cose desiderate (I, 30), che si accusa di numerose colpe, attirando il lettore modello sempre più verso se stesso, compresa quella di aver studiato non per se stesso ma per attirarsi la benevolenza altrui, il plauso del volgo, il coronamento dell'alloro (I, 32), che dichiara nel ritratto in negativo a tutto tondo, ma senza fare appello a qualità morali perse di vista o perse del tutto, ambizione, avarizia, narcisismo, cupidigia, lussuria, ovvero caratteristiche che chiamano dentro il testo tanto le tendenze medievali del passato quanto il lettore a lui contemporaneo; e che persino arriva non solo a farsi autorizzare il merito effettivo dell'agognato primato poetico ('qui solus etatis tue contextam eius ex frondibus coronam gestae meruisti', I, 42), quanto a ricavare piacere finanche dalle colpe (I, 58). Quest'ultima non è solo confessione ma coincide con il piacere stesso della scrittura del libro: quale immagine si proietta fino a noi?

Per adoperare l'utile distinzione di Eco, lettore modello e lettore empirico sono chiamati a seguire i confronti, le contraddizioni, le (false) pene, le (false) modestie,

i compiacimenti del protagonista. Che è Petrarca ma non, come abbiamo visto, in un senso psicologico elementare: nel *Secretum* e in tutta l'opera di Petrarca non si ha psicologia spicciola legata al contingente e all'autobiografia. Il percorso che porta lo scrittore a mostrarsi come bersaglio preferito di se stesso è un percorso ermeneutico: cioè un percorso in cui si mette alla prova l'immagine generale della stabilità del mondo attraverso la materia ribollente di cui è portatore l'io. L'io psichico e mentale di Francesco non appartiene a nessuna categoria privata e autobiografica, al contrario si propone come prova materiale consistente nel *propriolinguaggio* (che coincide con l'incitamento allo stile originale, alla parola propria, alla singolarità dell'esperienza). È ciò che dà consistenza alla furia di un pensiero travolgente.

Vi è infine la situazione di un personaggio che, mentre si trova nel bel mezzo della scena, dice che vorrebbe essere altrove, mentre parla del proprio libretto dice con somma presunzione 'maiore quedam mens agitat', che ha qualcosa di più grande in mente, e mentre offre al lettore quello che chiama il libretto delle proprie annotazioni, si rivolge amorevolmente a quello stesso libretto di segreti conflitti come fosse un interlocutore esterno, e non un serbatoio di segreti che devono sembrare nascosti per essere mostrati. In questo stesso momento, nel momento in cui Francesco chiede al suo libretto (quinto attante della storia) di restare con lui, serbatoio di memoria, e di non aprirsi ad altri, fa supporre a noi lettori che il libro vada oltre il libro.

Non l'autobiografia dell'io può contare come modello ideale da tramandare ai lettori futuri, ma conta l'efficiente disegno di un autoritratto che mostri qualcosa facendo finta di nascondere.

Non ci resta che credere a questo Petrarca *in movimento*, che con compiacimento punta il dito contro se stesso e, additandosi, si fa trascinare dentro il testo, dentro la narrazione, dentro la scrittura. E concludo citando un altro poeta, vissuto anche lui presso Vaucluse, René Char, che così ritrae Petrarca in due versi che voglio leggere nella bella traduzione di Vittorio Sereni: 'Attraversava la morte nel suo disordine. / Fiore ondulato d'un insonne segreto'. (Vittorio Sereni, *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Mondadori, Milano 1996, p. 128).

Questo scritto è nato per una lettura tenuta a Firenze, nella Sala de' Dugento di Palazzo Vecchio, su invito del Comune di Firenze e della Fondazione Il Fiore, a fianco di Alberto Caramella, Giuseppe Pace Ascjak e Adelia Noferi, il 20 settembre 2002. Inoltre esso ha costituito traccia per delle conferenze tenute all'Università di Siena, alla cattedra di Letteratura italiana latina medievale su invito del Prof. Francesco Stella.

Il testo di Petrarca a cui si fa riferimento riguarda le seguenti edizioni (precedute dalla sigla): Fam.: *Familiarum Rerum Libri*, in *Opere*, trad. di E. Bianchi, introduzione di M. Martelli, Sansoni, Firenze, 1992; Sen: *Senili*, a cura di G. Martellotti, traduzione di G. Fracassetti; *De vita solitaria*, a cura di M. Noce, introduzione di G. Ficara, Mondadori, Milano 1992; *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Mursia, Milano 1992.

Come si diventa «pater spiritualis». Agostino in Petrarca

RITA WITTENBERGER

CIRCONDATI DA UN MONDO OMOGENEO DAL PUNTO DI VISTA SPIRITUALE-FILOSOFICO-ETICO, L'INNOVAZIONE O MEGLIO DIRE LE IDEE NUOVE NON TROVANO TERRENO FERTILE, MENTRE IN UN MOMENTO DI TRANSIZIONE – IN CUI VISSE PURE AGOSTINO – GLI ANIMI SENSIBILI AL PUR SOTTILE VENTO DEL CAMBIAMENTO, FACENDO UN MINUTO LAVORO DI RACCOLTA DI DIVERSI ELEMENTI PRESI DAI «PATER SPIRITUALIS», RIESCONO A CREARE – O COME direbbe Agostino «fabbricare» – un modo di vedere, e tante volte un modo di vivere del tutto nuovo che preannunci l'arrivo di una nuova epoca, diventando allo stesso momento dei «pater spiritualis» pure loro, e mantenendo in vita un percorso continuo.

Agostino era proprio così, un intellettuale che ha anticipato un'epoca. Lo potremmo considerare «innovativo», dal momento che appoggiandosi ai grandi predecessori è riuscito a superare i suoi contemporanei. Il percorso spirituale compiuto da Agostino non è stato certamente lineare, in quanto era un continuo vagabondare tra i diversi filoni filosofici presenti all'epoca, prendendo, aggiungendo oppure togliendo qualcosa, in una continua lotta contro gli impulsi del mondo esterno, alimentata dalla voglia, dal bisogno di placare il travaglio spirituale in cui si trovava.

Nella formazione di Agostino vediamo presente solo un elemento costante, che è la persona della madre – Monica – che con la sua forte e convinta religiosità infonde in lui la voglia di trovare Cristo, la necessità di trovare la Verità.

Nel 373 capitò fra le mani di Agostino il trattato ciceroniano, l'*Ortensio*. È stata questa lettura a spingerlo verso la «filosofia

Attualmente assistente al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs. Laureata, nel 2002, in lingua e letteratura italiana con una tesi dal titolo *Medito ergo sum, scribo ergo ero*. Itinerario spirituale nel *Secretum* e nel *Familiarium rerum libri IV,I* di Francesco Petrarca con riferimento alle *Confessioni* di Sant'Agostino. Diverse sue poesie sono state pubblicate nell'Antologia di Poesie Italo-Tedesche curata da Petra Ohl.

intesa come amore e ricerca della sapienza»¹. Il trattato ciceroniano ha influito molto sul pensiero di Agostino, come dimostra anche un passo delle *Confessioni*:

quel libro, devo ammetterlo, mutò il mio modo di sentire, mutò le preghiere stesse che rivolgevo a te, Signore, suscitò in me nuove aspirazioni e nuovi desideri, svili d'un tratto ai miei occhi ogni vana speranza e mi fece bramare la sapienza immortale con incredibile ardore di cuore. Così cominciavo ad alzarmi per tornare a te.²

La sapienza sta presso di te [...] ma amore di sapienza ha un nome greco, filosofia. Del suo fuoco mi accendevo in quella lettura.³

Agostino riconosce la necessità e l'utilità della filosofia in quanto essa conduce l'uomo alla sapienza, e solo il sapiente è in grado di evitare i peccati. Ma c'era una cosa che turbava l'animo di Agostino; la mancanza del nome di Cristo in quell'opera. Quindi Agostino fu portato a volgere la propria attenzione verso le Sacre Scritture ma l'oscurità di queste lo lasciò molto deluso.

Andò a cercare la verità da un'altra parte e aderì al manicheismo, tra l'altro per un periodo abbastanza lungo. In un primo momento le idee manichee affascinarono Agostino, in quanto trovò in esse la promessa di poter essere condotto a Dio con la ragione. Agostino sperimentò una nuova coscienza filosofica, dominata dal panteismo e da uno spiccato dualismo, che riduceva il mondo alla lotta tra il bene e il male, e affermava

che tutta la carne è opera non di Dio, ma d'una mente cattiva che proviene dal principio contrario ed è coeterna a Dio... e quando la carne ha brame contrarie allo spirito, e lo spirito contrarie alla carne, dicono che sono quelle due anime, o due menti, l'una buona, l'altra cattiva, che vengono a conflitto nell'unico uomo.⁴

Ma le idee manichee certo non potevano soddisfare un animo che ha già intuito in qualche senso l'essenza della verità – che certamente non poteva sorgere da una concezione del mondo dualistica, dove il male è un principio, e dove tutto si basa su un marcato materialismo – e proprio in questi momenti possiamo vedere la grandezza di Agostino che non si accontenta di una soluzione a metà, e continua ad andare avanti e continua la sua ricerca. A un certo punto le titubanze aumentano in Agostino ed ebbe inizio il suo lento distacco dalla dottrina manichea.

Infatti, vedendo crollare gli ideali creduti giusti in un primo momento, attraversò una grave crisi spirituale che accentuava ancora di più la voglia di trovare una verità idonea al suo animo. Durante il suo soggiorno in Italia Agostino assaporò pure l'Accademia scettica, e, non trovando nemmeno qui la molla della sua ricerca, cioè Cristo, presto abbandonò le idee scettiche. Una grande svolta nel suo itinerario spirituale, si verificò quando venne in contatto con la filosofia neoplatonica. In Agostino comincia a delinearsi la «filosofia dell'interiorità»⁵ e scopre la certezza della verità, della verità certa dell'esistere:

alludo all'esistenza, alla conoscenza e alla volontà umana. Io esisto, so e voglio; esisto sapendo e volendo, so di esistere e volere, voglio esistere e sapere. [...], l'Essere che sovrasta immutabile il mondo, immutabilmente esiste.⁶

Ammonito da quegli scritti (dei neoplatonici) a tornare in me stesso, entrai nell'intimo del mio cuore [...] Chiesi: «La verità è dunque un nulla, poiché non si estende

nello spazio sia finito sia infinito?»; e tu mi gridasti da lontano: «Anzi, *io sono colui che sono*». Queste parole udii con l'udito del cuore. Ora non avevo più motivo di dubitare della mia esistenza, che dell'esistenza della verità, la quale si scorge *comprendendola attraverso il creato*.⁷

Negli scritti neoplatonici sono frequenti gli «inviti all'interiorità, al ripiegamento su sé medesimi per cogliere le voci superne»⁸. Questo intimismo è uno degli elementi fondamentali nella formazione di Agostino, in quanto al fine di intraprendere un dialogo con Dio è necessario cercare l'intimità dell'interiorità.

La cieca adesione giovanile di Agostino alle idee neoplatoniche nell'età matura si trasforma in ferma critica, soprattutto nelle opere, *De Trinitate*, *De civitate Dei* e nelle *Retractationes*, criticando soprattutto la teoria della 'metempsychosis' e della 'reminiscentia', rifiutando già dal primo incontro con il neoplatonismo, il politeismo e idee derivanti dalle religioni orientali. Però Agostino con l'aiuto della filosofia neoplatonica poté finalmente scoprire l'idea sbagliata del manicheismo di un Dio antropomorfo, e poté capire la problematica del male, e della sua origine, che si placa in lui con la rivelazione che il male non è altro che «la corruzione, la privazione del bene»⁹.

Dunque tutto ciò che esiste è bene, e il male, di cui cercavo l'origine, non è una sostanza, perché, se fosse tale, sarebbe bene: infatti o sarebbe una sostanza incorruttibile, e allora sarebbe inevitabilmente un grande bene; o una sostanza corruttibile, ma questa non potrebbe corrompersi senza essere buona.¹⁰

La lettura della filosofia neoplatonica in tutti i casi alimenta il bisogno in Agostino di trovare il «proxeneta» tra Dio e gli uomini, e fu proprio questa necessità che lo spinse alla lettura della Sacra Scrittura e dei Salmi:

cercavo la via per procurarmi forza sufficiente a goderti, ma non l'avrei trovata, finché non mi fossi aggrappato al mediatore fra Dio e gli uomini, l'uomo Cristo Gesù [...]. Egli ci chiama e ci dice: «*Io sono la via, la verità e la vita*» [...]; [...] *il Verbo si è fatto carne*.¹¹

Fu il vecchio vescovo Ambrogio, durante il soggiorno di Agostino a Milano, a portarlo sulla strada giusta mostrandogli la chiesa cattolica sotto un'altra ottica, e fornendogli un'interpretazione allegorica all'Antico testamento.

Udii risolvere via via molti grovigli dell'Antico Testamento, che presi alla lettera erano esiziali per me. L'esposizione dunque di numerosi passaggi della Sacra Scrittura secondo il significato spirituale mi mosse ben presto a biasimare almeno la mia sfiducia.¹²

L'incontro decisivo con Cristo, Agostino l'ebbe durante la lettura delle Lettere di Paolo. In quanto Dio ha nascosto la verità ai sapienti, per poterla offrire solo agli umili, certe rivelazioni non si potevano trovare nei filosofi. Nelle Lettere di Paolo Agostino trova finalmente il nome di Cristo redentore.

È questo il punto in cui tutti i piccoli particolari si connettono per permettere la nascita di qualcosa di nuovo, di formidabile. Subito dopo la conversione, Agostino scrisse i *Soliloqui*, che quindi sono permeati dalla viva esperienza di una metanoia avvenuta non solo nella visione religiosa ma anche in quella filosofica di Agostino.

Nei *Soliloqui* di Agostino possiamo vedere un modo di procedere, come se

stesse costruendo una casa mettendo mattone su mattone. Procedendo dal semplice verso il complesso, dal mondo esterno verso quello interiore. È un processo che in Agostino ha come punto di partenza la *scientia*, cioè la

conoscenza di tipo razionale delle cose legate alla storia e al tempo, per condurre alla *sapientia*, cioè alla conoscenza interiore e intellettuale della verità, in questo caso di Dio.¹³

Possiamo considerare l'opera come un punto *clou* dell'*iter* spirituale di Agostino. Come indica anche il titolo è un dialogo intimo. Nonostante nell'opera Agostino dialoghi con la Ratio, in realtà egli dialoga con se stesso, e segue questo metodo perché per lui «non c'è modo migliore di cercare la verità che interrogando e rispondendo»¹⁴. In un dialogo interiore possiamo vedere l'esperienza esistenziale di Agostino. Proprio come in un'altra sua opera, nelle *Confessioni*. L'opera è stata scritta solo dieci anni dopo la conversione. Il processo di scrittura durò tre anni, dal 397 alla fine del 400. Le *Confessioni* sono un resoconto di quegli anni della vita di Agostino che furono caratterizzati da avvenimenti spirituali marcati, sorprendenti, decisivi, volendo rappresentare quel miracoloso sviluppo psicologico-morale grazie al quale Agostino poté trovare la strada giusta, non praticata nei primi decenni della sua vita, con l'aiuto di Dio. Agostino vuole dimostrare la forza di Dio che è riuscito a trionfare pure nel caso di un'anima travolta. E certamente l'opera è stata anche un'ottima occasione per estendere il dialogo intrapreso con Dio. Ciò che traspare per tutta l'opera è la veridicità dei fatti in essa riportati, e inoltre vi troviamo un rapporto molto intimo tra il Creatore e la creatura. Ma «il libro è» anche «una lode a Dio, una costante preghiera, una asceti mistica»¹⁵. La preghiera per Agostino può assumere certamente un aspetto di ringraziamento, di dialogo con Dio ma la preghiera è anche «il desiderio infinito di conoscenza, possesso e godimento della verità»¹⁶, quindi è il mezzo adatto ad Agostino per compiere il suo *iter* spirituale. Cruciale è l'avvertimento:

... eppure gli uomini vanno ad ammirare le vette dei monti, le onde enormi del mare, le correnti amplissime dei fiumi, la circonferenza dell'Oceano, le orbite degli astri, mentre trascurano sé stessi.¹⁷

Non dobbiamo andare a conoscere il cosmo, il grande problema siamo noi stessi, e la persona diventa il centro della filosofia agostiniana, osservante e allo stesso momento osservato. E proprio queste sono le parole che eserciteranno grande influsso sul Petrarca, di cui Agostino diventa un «pater spiritualis» esplicitamente dichiarato.

Sono soprattutto due le opere di Agostino, *I Soliloqui* e le *Confessioni*, che costituiscono quel terreno fertile nel quale il Petrarca coltivò l'esperienza spirituale che si materializzò nel *Secretum*.

Agostino visse un momento di transizione dove il punto d'appoggio furono soprattutto Platone e i Platonici che nonostante avessero intuito l'esistenza di un al di là, ma usando la pura ragione, non erano in grado di indicare la strada giusta da seguire per poter attraversare il «mare vitae» mosso dalle mille onde della vita terrena, per poi poter raggiungere Colui che sta là con la tranquillità nell'anima. La soluzione necessitava di qualcosa che andasse oltre la ragione, e cioè la fede, che nonostante le prime apparenze non era in contrasto con la ragione.

Questo fu il concetto sempre seguito dal santo: «CREDO UT INTELLEGAM,

INTELLEGO UT CREDAM»¹⁸.

Come sottolinea Reale:

Agostino non è mai stato da un lato, un puro filosofo in senso razionalistico, ossia un pensatore che abbia dato alla ragione un peso determinante in senso assoluto; né dall'altro, è mai stato un mero 'fideista', e non ha mai tolto peso alla ragione, ad esclusivo vantaggio della fede. Agostino ha costruito un modello di pensiero in cui ragione e fede sono strutturalmente mediate, in modo dinamico¹⁹.

È proprio lo stesso tentativo di conciliazione che incontriamo nel Petrarca, che non rifiuta la propria umanità (in senso umanistico), bensì raccoglie degli elementi (a volte pure in contrasto fra loro) e cerca di accordarli fra loro in modo che ciò che nasce dalla loro fusione sia qualcosa di innovativo, prezioso, idoneo alle nuove esigenze.

L'incapacità di riappacificarsi del Petrarca è dovuta proprio alla sua 'modernità', alla sua estrema sensibilità ai cambiamenti che anticipavano la nascita di una nuova era culturale. E proprio alla diversità delle circostanze culturali è dovuto il fatto che i due scrittori, nonostante l'esperienza di vita in un primo tempo molto simile, e nonostante la somiglianza della natura del loro travaglio, abbiano scelto due soluzioni diverse. E proprio questa diversità viene accentuata alla fine del *Secretum*, dal momento che vediamo un Agostino salvo in quanto deciso fautore di un'ideologia sorta sul fermo desiderio cristiano:

... tutta la vita di un cristiano è un santo desiderio. D'altra parte, ciò che tu desideri, non lo vedi ancora. Ma, provando desiderio, tu ti renderai capace, allorché verrà quello che tu devi vedere, di venir riempito da quella visione.²⁰

Questa è la nostra vita: esercitarsi nel desiderio. E questo santo desiderio tanto più ci esercita, quanto più distaccheremo i nostri desideri dall'amore del mondo.²¹

Chiunque ha questa speranza in lui, rende puro se stesso, così come lui stesso è puro. Vedete come non elimini il libero arbitrio, in quanto dice: rende puro se stesso. [...] Ma Dio non ti purifica, se tu non vuoi. Dunque per il fatto che tu congiungi la tua volontà con quella di Dio, ti purifichi.²²

Agostino in possesso di una tale volontà poté porre tutto in Dio il suo amore, – la cui manifestazione è la sua continua preghiera, in lode e in grazie verso l'Onnipotente – e poté vivere coerentemente alle esigenze della sua anima. Il Petrarca però non è un uomo che vive la caduta dell'impero romano, epoca nella quale il crollo di valori romani causava un vuoto colmabile solo con la fede nel Dio nuovo, evidentemente più potente degli dei pagani incapaci ormai di dare certezze al fedele. Il Petrarca vive un'epoca di transizione, anch'egli, certamente, il cui punto d'arrivo è però l'Umanesimo, quell'Umanesimo che vedrà l'uomo, centro del pensiero filosofico, ribellarsi a Dio se questi si dimostra ingiusto; il Petrarca non è certamente capace di questo, ma neanche di rifugiarsi unicamente nella fede.

La sua soluzione è la ricerca di se stesso, appoggiandosi alle esperienze di lettura e della storia delle vite precedenti, in un lungo e perpetuo processo di elaborazione.

Il Petrarca è un personaggio, trasmessoci dallo schermo della sua letteratura, ricco e multicolore, col suo continuo 'vagabondare'. Per il Petrarca, trovare quello giusto tra i mille sentieri dell'anima non è facile, se non impossibile: ma è proprio ciò che egli tenta, quando trovandosi al bivio tra la vita mondana e quella ascetica

(cioè tra il mondo reale e quello ideale, tra la terra e il cielo, tra la carne, con i suoi piaceri e passioni invitanti e tra lo spirito con la sua preghiera, che dà rifugio) dovrebbe fare la sua scelta. E lui, uomo irrequieto, si dibatte tra essi, non riuscendo a trovare un equilibrio salutare, oppure a dedicarsi esclusivamente ad uno o all'altro, al contrario di Agostino, il «mentore» del poeta, che è stato pronto ad uno stacco drastico, alla conversione, scegliendo la preghiera e trovando la pace dell'anima. L'essere del Petrarca, però, vorrebbe conciliare i diversi aspetti della vita, e non scegliere fra loro, vivendo così in una continua oscillazione e continuo squilibrio interiore. Mentre però questa battaglia quotidiana in un animo tenace potrebbe sfociare in tragedia, nel Petrarca il dolore si placa con il pianto, che nel suo caso è uguale al canto, le sue «lagrime» si trasformano in parole e in frasi, che gli danno conforto, l'afflizione esercita uno strano fascino su di lui, e diventa lo spunto, il motore della sua produzione letteraria. Il canto, lo scrivere gli procura il tanto desiderato compianto. Può così soddisfare anche il bisogno di essere capito dagli altri, di rendere l'altro cosciente di tutti i «palpiti del suo animo», tranne quelli che vuole tenere in segreto. Poi è lo stesso canto che gli procura anche un'altra cosa, molto importante per il Petrarca, la fama. Il poeta anelava all'immortalità, che a causa dei limiti insiti nella sua natura umana, poteva essergli procurata solo dalle sue opere. Riuscendo, il Petrarca, a conciliare la sua vita con le opere, si è reso «immortale», fondando così, inconsciamente, ciò che poi sarebbe stata chiamata autobiografia letteraria. La duplicità dell'animo petrarchesco s'intravede pure nel cambiamento della considerazione del pianto quando si parla del raggiungimento del grado spirituale desiderato da lui, il pianto diventa subito solo un ostacolo. Migliore di questo sarebbe la parola, meglio che piangere, il dialogare, come dice lo scrittore stesso. Ed è proprio questo «ragionare», – dialogare – che possiamo vedere nel *Secretum*, che è la più chiara e aperta dimostrazione del dialogo che si è aperto tra il Petrarca e Agostino, e che rappresenta non solo uno scontro, ma anche un incontro fra anime.

Ora le lacrime del poeta sarebbero come una fuga, come scappare dai problemi senza risolverli. Ma la fuga non è la soluzione giusta: scappando il malato non guarirà. Il poeta dovrà compiere un viaggio, questo è vero, ma il viaggio è esclusivamente spirituale. Questo percorso spirituale poi altro non è che il *Secretum* stesso, un'autoanalisi continua e spietata. Analizzare se stessi ragionando, conoscendo i propri peccati, riconoscendo e rispettando i propri limiti, è ciò che vediamo nell'opera ed è la pseudo-risoluzione della crisi spirituale del poeta – un percorso simile ad un «serpente che si morde la coda» – e cioè una continua evoluzione, mancante però di una risoluzione finale. Possiamo interpretare l'opera come una scala, sopra la quale il Petrarca deve salire, gradino dopo gradino, magari anche fermandosi o addirittura facendo qualche passo indietro a volte, per poi arrivare in cima, acquistando la serenità.

E proprio qui sta l'essenza della tradizione e dell'innovazione, senza tradizione non abbiamo innovazione, e pure l'innovazione a sua volta diventerà tradizione. Il cerchio si allarga; come Agostino ha toccato e ritoccato i suoi «pater spiritualis», così Petrarca ha adattato la filosofia di Agostino alle sue esigenze, creando qualcosa di nuovo. Ecco perché il loro influsso sul pensiero di oggi è ancora così vitale e attuale.

BIBLIOGRAFIA

Sant'Agostino, *Amore Assoluto e 'Terza Navigazione'*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano, 2000

Sant'Agostino, *Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Città Nuova Editrice, Roma, 1979, Arnoldo Mondadori Editore, 1997 11ª ristampa

Sant'Agostino, *ISoliloqui*, introduzione e note di Giorgio Santi, traduzione di Domenico Gentili, Nuova Biblioteca Agostiniana, Roma, Città Nuova Editrice, 1997

N O T E

- ¹ Sant'Agostino, *I Soliloqui*, introduzione e note di Giorgio Santi, traduzione di Domenico Gentili, Roma, Città Nuova Editrice, 1997, p. 10.
- ² Sant'Agostino, *Confessioni*, a cura di Carlo Carena, Città Nuova Editrice, Roma 1979 (Arnoldo Mondadori Editore, 1997/11), III.4.7., (p. 75.)
- ³ *Ivi*, III.4.8., (p. 75.)
- ⁴ Santi, Giorgio, Introduzione, in: Sant'Agostino, *I Soliloqui*, op. cit., p. 12.
- ⁵ *Ivi*, p. 13.
- ⁶ Sant'Agostino, *Confessioni*, op.cit., XIII.11.12, (p. 390.)
- ⁷ *Ivi*, VII.10.16., (p. 187.)
- ⁸ Carena, Carlo, Note in Sant'Agostino, *Confessioni*, op.cit., p. 185.
- ⁹ *Ivi*, p. 168.
- ¹⁰ *Ivi*, VII.12.18., (p.188.)
- ¹¹ *Ivi*, VII.18.24., (p. 192.)
- ¹² *Ivi*, V.14.24., (p. 137.)
- ¹³ Santi, Giorgio, Introduzione, in: Sant'Agostino, *I Soliloqui*, op. cit., p. 8.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 25.
- ¹⁵ *Ivi*, p. 40.
- ¹⁶ *Ivi*, p. 33.
- ¹⁷ Sant'Agostino, *Confessioni*, op. cit., X.8.15. (p. 272.)
- ¹⁸ Reale, Giovanni, Introduzione, in Sant'Agostino, *Amore Assoluto e 'Terza Navigazione'*, Milano, R.C.S. Libri S.p.A., 2000, p. 8.
- ¹⁹ *Ibidem*
- ²⁰ Sant'Agostino, *Commento alla prima lettera di Giovanni*, Discorso IV.6, p. 225, in *Amore Assoluto e 'Terza Navigazione'*, a cura di Giovanni Reale, Milano, R.C.S. Libri S.p.A., 2000
- ²¹ *Ivi*, p. 227.
- ²² *Ivi*, p. 229.

Diletto e utile consiglio: il ribaltamento delle attese in alcune novelle del Decameron

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

NEL PROEMIO AL *DECAMERON*, BOCCACCIO ESPRIME CHIARAMENTE QUALE SIA IL FINE DELL'OPERA: *NOVELLE PIACEVOLI E ASPRI CASI D'AMORE E ALTRI FORTUNATI AVVENIMENTI SI VEDERANNO (...); DELLE QUALI LE GIÀ DETTE DONNE, CHE QUESTE LEGGERANNO, PARIMENTE DILETTO DELLE SOLLAZZEVOLI COSE IN QUELLE MOSTRATE E UTILE CONSIGLIO POTRANNO PIGLIARE, IN QUANTO POTRANNO COGNOSCERE QUELLO CHE SIA DA FUGGIRE E CHE SIA similmente da seguire* (Boccaccio 1996¹: Pr., 13, sottolineature di chi scrive); *parimente diletto e utile consiglio potranno pigliare*, che è il nucleo della relativa al centro della citazione, vuole indicare chiaramente quel momento di ideale accostamento al testo letterario in cui il diletto provocato dalla lettura si unisce all'utilità di quanto appreso, e, come avviene generalmente nelle opere di letteratura didascalica, si cristallizzano davanti al lettore alcuni casi esemplari che possono rappresentare modelli da seguire, con i dovuti aggiustamenti del caso. È naturale che la narrativa medievale si conformi a questa vocazione didattica, in quanto il senso stesso del travaso del sapere antico in quello contemporaneo consiste nell'acquisizione di informazioni che provengono dagli *auctores*, e che costituiscono una delle poche forme attendibili di sapere scientifico e di *decantata* saggezza: nei poeti antichi si trovavano centinaia, anzi migliaia di versi che riassumono in forma incisiva esperienze psicologiche e norme di vita (Curtius 1992:68), è a dire che proprio il Medioevo – in molti casi eliminando il contesto del convito in cui la discussione sui grandi temi morali si svolge, o cambiandone le caratteristiche – utilizza

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.

questa saggezza, espressa in *sententiae* o *exempla*, per costituire il proprio codice comportamentale. Mentre la sentenza appare più vicina all'impiego scolastico, l'*exemplum* o *paradigma* scavalca questo ambito e si fa nucleo della predicazione, dell'omelia, arrivando ad attualizzarsi di volta in volta, a seconda del caso che deve esemplarmente spiegare: l'*exemplum*, in buona sostanza, viene utilizzato e si deve intendere come specchio, *paradigma* appunto delle esperienze di vita, e qui la letteratura esplica la sua funzione di conservazione della saggezza cui si è accennato sopra, raccogliendo gli *exempla* e dando loro forma e struttura poetica, dunque inserendo la giusta *dose* di *dilettevolezza* che rende più agevole la comprensione del messaggio moralistico contenuto in un narrato. Questa *predisposizione* si trova certamente nelle diverse raccolte di *exempla* che popolano la scrittura narrativa (sovente in prosa) medievale, e che costituiscono anche una serie di *opere di consultazione* che riappaiono di volta in volta come fonti, più o meno conscie, degli autori successivi: è il caso del *Libro dei sette savi*, del *Calila e Dimna*, del *Conde Lucanor* e così via, opere in cui il lettore si trova chiaramente di fronte ad un'attesa ben definita, quella cioè di un utile che si deve estrapolare dal racconto paradigmatico come *utile consiglio* appunto, come paradigma comportamentale.

Appaiono chiaramente di diverso orientamento altre raccolte, come ad esempio i *Lais* di Maria di Francia, in cui il prologo non accenna necessariamente ad una funzione didattico-morale di quanto verrà narrato, ma semplicemente alla volontà di perpetuare un ricordo: *Mi vennero in mente i lais, che avevo ascoltato. / Non ebbi dubbi, sapevo bene / che quelli che per primi li composero / e li trasmisero agli altri, / volevano perpetuare il ricordo / delle avventure che avevano udito. / Tanti ne ho sentiti raccontare, / e non li voglio tralasciare né farli cadere nell'oblio.* (Lais 1983:5). Anche in questo caso, come parzialmente sarà per il *Decameron*, si tratta di *aspri casi d'amore*, in cui la materia di Bretagna si intreccia alle modulazioni dell'amore cortese, e possiamo ricordare che non una volta lo stesso Boccaccio si richiama esplicitamente alla tradizione d'Oltralpe, addirittura citando la biografia di un trovatore (nella novella *del cuore mangiato*, IV, 9, 4: *secondo che raccontano i provenzali*), e comunque riferendosi continuamente alla problematica etico-erotica come componente fondamentale della vita umana (come ci sembra che ampiamente sia dimostrato nella *paradigmatica* – appunto – novella di Cimone, V, 1), in qualche modo introducendo una più equilibrata prospettiva dell'analisi dei *casi d'amore*, almeno rispetto a quelle che potremmo considerare paradigmatiche del suo tempo, da un lato lo svenimento di Dante davanti alla storia di Paolo e Francesca, dall'altro il dubbio esistenziale petrarchesco!

Proprio nel narrare «realistico» del Boccaccio si nasconde poi un chiaro intento didattico che, come ricorda del Certaldese una arguta commentatrice a noi contemporanea, si esplicita proprio nel ricorso a determinate forme di rappresentazione legittimate dal genere prescelto, in cui si vede chiaramente come, distaccandosi dall'*exemplum*, ci si rivolga alla tipologia della *favola poetica*, descritta dal Boccaccio stesso come specie in cui *i più onesti comici, come Plauto e Terenzio, hanno pure usato di questa specie di favola, null'altro intendendo oltre a ciò che la lettera esprime, volendo tuttavia descrivere, con la loro arte, i costumi e le parole di uomini diversi e frattanto istruire i lettori e renderli cauti.* (in Battaglia Ricci 2000a:194). La cautela a cui Boccaccio si richiama, anche nel cappello alla novella di Melchisedec (Boccaccio 1996:I, 3, 3 e menzionata in Ricci 2000a:196), pone in maniera del tutto diversa la questione dell'*utile consiglio* proveniente dall'apprendimento del para-

digma alla base di un *exemplum* o di una novella (o di una favola poetica): l'invito alla cautela significa innanzitutto che al lettore è lasciata la responsabilità di considerare il livello di utilità, se vogliamo di ripetibilità di alcune caratteristiche paradigmatiche di una esperienza, al momento dell'applicazione pratica. Un esempio interno al *Decameron* stesso ci sembra il caso delle *novelle gemelle*, ovvero di quelle di Andreuccio e di Salabaetto: mentre la prima non conosce una possibilità di *rivincita diretta* da parte del beffato, che si trova precipitato nella novità dell'avventura e fatalmente ripone ogni cautela (se non quella di preservarsi il boccone più ghiotto della spoliazione del cadavere!), la novella di Salabaetto si richiama chiaramente ad una possibilità di contrastare il *caso sfortunato* con un'azione diretta su di esso, diretta da una *auctoritas* (in questi caso Pietro dello Canigiano, il mercante che mette la propria avvedutezza al servizio del giovane inesperto): in entrambi i casi la vocazione al commercio viene drasticamente interrotta dal proposito di abbandonare la professione (*a Perugia tornossi, avendo il suo investito in un anello, dove per comperare cavalli era andato* II, 5, 85; *poi di quindi, non volendo più mercatante essere, se ne venne a Ferrara* VIII, 10, 64; ma si veda anche il caso di Landolfo Rufolo che, trovato il tesoro e compensati coloro che l'avevano aiutato nel momento del bisogno, *il rimanente, senza più voler mercatare, si ritenne, e onorevolmente visse infino alla fine* in II, 4, 30), segnalando in tal modo al lettore quanto possa essere esemplare l'esperienza narrata per il protagonista stesso di essa². Naturalmente, la presenza della cornice offre un altro momento di riflessione sull'utilità del narrato: terminata la novella, gli ascoltatori che fanno parte della brigata decameroniana non si limitano, in più di un caso, a ridere o ad intristirsi per quanto è stato raccontato, ma estrapolano da esso l'insegnamento, apprezzandone o meno l'efficacia (nel caso della VIII, 10, Lauretta sottolinea *il consiglio di Pietro Canigiano che apparve dal suo effetto buono e la sagacità di Salabaetto che non fu minore a mandarlo a esecuzione*, VIII, Concl., 1). Queste considerazioni sono generalmente affidate ad un lato buon senso che può (e in alcuni casi deve) corrispondere alle attese dei lettori: alcuni dei quali vengono esplicitamente citati nella *Introduzione* alla IV giornata come detrattori, è vero, dell'opera di Boccaccio, ma anche come possibili *modelli* di riflessione esterna su di essa, come *campioni statistici* di quelle che possono divenire le attese e che per il momento non sono che *soffiamenti*, cioè mormorazioni, soffi d'invidia: le obiezioni che ci appaiono più interessanti, dal punto di vista del nostro argomento, sono la penultima e l'ultima, nelle quali si contesta da una parte l'insulsaggine dei temi trattati (*dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento*, in IV, Intr., 7), dall'altra l'inverosimiglianza di quanto narrato (*certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare*, ibidem), dunque mettendo in discussione proprio il momento finale, quello latamente *affabulatorio* dell'opera³. La risposta dell'autore appare convincente, più che nel seguito dell'argomentazione, nella sua capacità di ribaltare le attese, quale si nota in alcune soluzioni che esulano dal prevedibile: ci riferiamo in primo luogo ai commenti, da parte dei componenti la brigata, ad alcuni eventi narrati, come per esempio al caso di Alatiel (commentato già in fine di novella con il proverbio *Bocca basciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna*, che poi viene chiosato dalla domanda retorica dell'autore a sottolineare certi sospiretti delle donne: *Forse v'eran di quelle che non meno per vaghezza di così spesse nozze che per pietà di colei sospiravano*, in II, 8, 2, ad accentuare il valore intrinseco dell'esperienza di Alatiel rispetto alla minaccia *sociale* rappresen-

tata dagli eventi che intorno a lei si svolgono), ma soprattutto in margine ad alcune novelle della III giornata, esemplarmente a commento del caso dell'astuto palafreniere del re Agilulfo (*l'ardire e la cautela del pallafreniere era da' più di loro stata lodata e similmente il senno del re*, in III, 3, 2, sottolineatura di chi scrive), quando è il comportamento assennato del re a venire lodato, nel senso della magnanimità (*Chi 'l fece nol faccia mai più, e andatevi con Dio*, in III, 2, 30) obbligata dall'impossibilità di poter scoprire l'autore della *substitutio in cubiculo*: comunque desideroso di vendicare l'offesa subita, il re si rende conto di non potersi rendere ridicolo innanzitutto di fronte a se stesso, e sceglie pertanto un comportamento generoso, che ne esalta l'animo senza pregiudicarne il prestigio, come avverrà nel caso di un altro regnante, il principe Tancredi, che di fronte alla prospettiva di una vendetta sanguinosa non si arresta neanche di fronte alla coraggiosa perorazione della figlia, causando nel popolo da lui governato una riprovazione che può tramutarsi in «semplice» dolore (*con general dolore di tutti i salernitani*, in IV, 1, 62) solo in virtù del (tardo) pentimento del crudele principe.⁴ Il reggimento di Filostrato fa sì che la conclusione tragica della novella venga commentata – dal re stesso della giornata – in chiave iperbolica (*Poco prezzo mi parrebbe la vita mia a dover dare per la metà diletto di quello che con Guiscardo ebbe Ghismunda*, in IV, 2, 2), attenuando sicuramente il giudizio sulla nefandezza commessa dal geloso padre, tramite lo spostamento dell'attenzione dai protagonisti veri e propri del conflitto morale (Tancredi e Ghismunda) a colui che di questo conflitto è origine, ma che da esso resta in qualche modo escluso come attore: secondo una lettura che si informa sicuramente allo spirito della giornata, non viene qui privilegiata una *aurea medietas* di intenti, quanto piuttosto si tenta di estremizzare determinati comportamenti. In questo caso, dunque, si crea un più deciso ribaltamento delle attese del lettore, rispetto a quanto si doveva essere verificato nelle giornate precedenti, dove in effetti sono pochi i momenti in cui venga operato un capovolgimento di fronte (paradigmatica ci sembra, a questo proposito, la riflessione posta a conclusione della I, 1, in cui Boccaccio avvia un discorso relativizzante – sul problema teologico-morale – che di volta in volta riappare nell'opera): rispetto dunque ad un uso lineare dell'insegnamento contenuto in un racconto esemplare, l'autore si propone di fornire possibilità alternative per interpretare un modello di vita narrato, ricorrendo anche ad alcuni elementi di sorprendente novità. Un caso che ha già attirato l'attenzione di numerosi critici è quello della novella di Lidia e Pirro, che Panfilo si incarica di commentare già in apertura, quasi a definire a priori l'ambito *morale* di quello che sta per narrare:

Io non credo, reverende donne, che niuna cosa sia, quantunque sia grave e dubbiosa, che a far non ardisca chi ferventemente ama; la qual cosa, quantunque in assai novelle sia stato dimostrato, nondimeno io il mi credo molto più con una che dirvi intendo mostrare, dove udirete d'una donna alla quale nelle sue opere fu troppo più favorevole la fortuna che la ragione avveduta. E per ciò non consiglieri io alcuna che dietro alle pedate di colei, di cui dire intendo, s'arrischiasse d'andare, per ciò che non sempre è la fortuna disposta, né sono al mondo tutti gli uomini abbagliati igualmente. (VII, 9, 3-4, sottolineatura di chi scrive)

L'argomentazione, come ricorda la Battaglia Ricci (2000:189), ha il potere di spiazzare il lettore, che vede ribaltata la sua attesa: non un modello – negativo o positivo – che

immediatamente si propone come paradigma da tenere in considerazione, ma il germe di una polemica con le responsabilità «moralì» della letteratura che, come abbiamo già detto, si trova già traumaticamente contenuta nel V canto dell'*Inferno* dantesco. Che la fortuna possa ben più della *ragione avveduta*, era stato dimostrato in più di una occasione, e potremmo dire che sia proprio questo il fattore di grande novità nella struttura narrativa delle novelle *avventurose* del *Decameron*, che in questo si richiamano chiaramente al modello del romanzo antico; diverso è invece il proposito didattico, che in questo caso l'autore esprime già in apertura di novella, quasi a voler prevenire una interpretazione non ortodossa di quanto ha da narrare, e che viene a rafforzare la riflessione al centro di questa giornata, a nostro parere esemplarmente dichiarata dalla saggia Pampinea in apertura della novella sesta: *Molti sono li quali, semplicemente parlando, dicono che Amore trae altrui del senno e quasi chi ama fa divenire smemorato. Sciocca opinione mi pare: e assai le già dette cose l'hanno mostrato, e io ancora intendo di dimostrarlo.* (VII, 6, 3). In tal modo, l'autore si mette contro un pregiudizio, proveniente da una serie di sentenze diffuse, e che già in altri casi aveva utilizzato positivamente (si vedano, ad esempio, le novelle terza e quarta della IV giornata, in cui chiaramente la follia d'amore viene considerata in quanto nociva e *destabilizzante*, ma questo potrebbe esser detto per quasi tutte le novelle di questa singolare giornata), al fine di poter continuare un nucleo di unità narrative impostate proprio su di un binomio apparentemente contenente una contraddizione, quello cioè di amore-ragione: la novella del Zima (III, 5) aveva fornito un primo esempio di come anche lo spirito più confuso dal sentimento amoroso sia capace di affrontare razionalmente difficoltà (apparentemente) insormontabili facendo affidamento, appunto, sulla presenza di spirito – ci si passi il gioco di parole! –, ed ora questa giornata settima, impostata sulle beffe muliebri, vuole rappresentare l'apoteosi di questa argomentazione, che deve necessariamente scontrarsi con la possibilità implicita che il narrato venga *utilizzato* per fini, dunque, meno onesti di quelli generalmente ammessi. Emilia comincia a narrare *velando* il proposito didattico: *ingegnerommi, carissime donne, di dir cosa che vi possa essere utile nell'avvenire, per ciò che, se così son l'altre come io paurose e massimamente della fantasima (...), a quella cacciar via quando da voi venisse, notando bene la mia novella, potrete una santa e buona orazione e molto a ciò valevole apparare* (VII, 1, 3) e spostando l'attenzione dal contenuto intrinseco della novella a quello del rimedio particolare in essa contenuto, ironicamente giustapponendo il valore *santo e buono* dell'orazione alla possibilità che la *fantasima* possa essere cacciata via *quando da voi venisse*, fino a rincarare la dose in fine di novella, quando viene – per correttezza filologica – proposta una variante dell'orazione e viene affidato all'arbitrio dell'uditorio femminile di scegliere la più efficace, con la raccomandazione finale: *apparatele, e potravvi ancor giovare.* (VII, 1, 34)! Il motivo della capacità verbale di risolvere una situazione incresciosa per la donna (già presente nella novella di Alatiel come ripristino della verginità, e vedi a proposito Sciacovelli 1998:185–189), ci sembra magnificamente contenuto nell'episodio tristaniano del *serment ambigu* (Meneghetti 1994:153) in cui Isotta, facendosi portare sulle spalle dal suo amante irricognoscibilmente travestito, riesce a giurare – senza spergurare – che nessun altro uomo sia stato tra le sue gambe, oltre il legittimo marito e quello che in quel momento la sta traghettando: non dobbiamo dimenticare, però, che nonostante la forte commozione che i casi di Tristano ed Isotta dovevano ingenerare nei lettori, pure questa figura femminile della letteratura non ha sempre goduto di grande considerazione morale, ma anzi è stata additata

come figura negativa per la sua aperta disonestà e capziosità⁵, dando nutrimento ad un misogynismo che ricerca chiaramente la natura diabolica del femminile in un personaggio «esemplare» quale Isotta.

Del resto, il finale commento alla prima novella della settima giornata viene integrato da quanto argomentato da Filostrato in apertura della novella seguente:

Carissime donne mie, elle son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e specialmente i mariti, che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovrete solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d'udirlo dire ad alcuno, ma il dovrete voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d'altra parte anche sanno: il che altro utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggiermente a volerlo ingannare. (VII, 2, 3-4, sottolineature di chi scrive)

A questo proposito, i commentatori ricordano che tale spregiudicato giudizio non fa che reiterare quanto contenuto in II, 9, 5-6 (v. Branca in Boccaccio 1996: VII, 2, 4, n. 1): ci sembra però inesatto confondere la volontà di ingannare con la reale pratica dell'inganno stesso, in quanto nei giudizi riportati nella novella di Bernabò si fa riferimento ad una «legge del taglione» in materia di *venture* (cioè di avventure extraconiugali), mentre Filostrato si riferisce chiaramente alla possibilità che il *saper* beffare possa frenare un meccanismo infinito, «a catena», di *venture*. Non è detto però che questa serie infinita debba interrompersi in assoluto: la novità inventiva del *Decameron* sta anche nel fatto che alcuni tradimenti vengono «riassorbiti» all'interno di una circolarità che difficilmente può assumere un habitus di moralità. Pensiamo alla serie che inizia con la novella del giovane monaco e dell'abate (I, 4), che continua con il caso di Masetto di Lamporecchio (III, 1) ed approda inevitabilmente alle storie narrate in V, 10, VII, 10 e VIII, 8: Pietro di Vinciolo *cognosce lo 'nganno della moglie, con la quale ultimamente rimane in concordia per la sua tristezza*, i due senesi, Tingoccio e Meuccio, si alternano nel godimento delle grazie della bella comare, mentre Spinelloccio e Zeppa si *comunicano* persino le mogli! Sono questi casi estremi, eppure confortati dalla *concordia* che trionfa alla fine, e che in qualche modo concilia la tendenza a non esacerbare gli animi dei protagonisti di questi peccati, con la volontà di soddisfare desideri reconditi che non vengono generalmente commentati dai narratori, i quali preferiscono soffermarsi sulla giustizia del meccanismo di *restituzione* della beffa o dell'ingiuria, travalicando dunque il merito *morale* della questione per ritornare al discorso del «chi la fa l'aspetti» enunciato in più di una occasione come meccanismo di reazione al sopruso (o alla beffa, o all'ingiuria, etc.).

L'*utile consiglio*, che appare talvolta scardinatore di verità morali, sovvertitore di regole, in realtà viene concepito in un momento più complesso di considerazione delle interazioni sociali e morali, e per questo deve riferirsi ad una casistica più articolata di quella rigida e schematica delle forme paradigmatiche ed esemplari precedenti al *Decameron*.

BIBLIOGRAFIA

- | | | |
|-----------|------|--|
| Boccaccio | 1996 | Giovanni BOCCACCIO, <i>Decameron</i> (a cura di Vittore BRANCA), Torino |
| Branca | 1996 | Vittore BRANCA, <i>Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron</i> , Firenze |
| Curtius | 1993 | Ernst Robert CURTIUS, <i>Letteratura europea e Medio Evo latino</i> (a cura di |

		Roberto ANTONELLI), Firenze
Duby	2002	Georges DUBY, <i>Donne nello specchio del Medioevo</i> (trad. di Giorgia VIANO MAROGNA), Roma-Bari
Forni	1992	Pier Massimo FORNI, <i>Forme complesse nel Decameron</i> , Firenze
Lais	1983	Maria DI FRANZIA, <i>Lais</i> (trad. di Giovanna ANGELI), Milano
Meneghetti	1994	Maria Luisa MENEGHETTI, <i>Il romanzo</i> , in Costanzo DI GIROLAMO (a cura di), <i>La letteratura romanza medievale</i> , Bologna, pp. 127–191
Ricci	2000	Lucia BATTAGLIA RICCI, <i>Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte</i> , Roma
Ricci	2000a	Lucia BATTAGLIA RICCI, <i>Boccaccio</i> , Roma
Sciacovelli	1998	Antonio Donato SCIACOVELLI, <i>Alatiel, ovvero della verginità riconquistata</i> , in «Nuova Corvina», Budapest, pp. 185–189
Surdich	2000	Luigi SURDICH, <i>Boccaccio</i> , Roma–Bari

NOTE

- ¹ Per le successive citazioni dal *Decameron* si sottintende questa edizione e si indicano giornata, novella, paragrafo/i.
- ² Siamo sicuri che anche l'ispirazione del saggio fondamentale di Vittore Branca sulla *epopea dei mercatanti*, che collega l'intraprendenza degli uomini d'affari delle città italiane con la fantasia del Boccaccio volta a considerare questi ambienti e personaggi, non sia tanto «ottimistica» nell'analisi del fenomeno in quanto tale, ma appunto in quanto *sconfinato ampliamento degli orizzonti geografici* (Branca 1996:149)
- ³ Come ricorda Surdich nella sua analisi della discettazione boccacciana sul linguaggio, il primo nodo problematico che riguarda il tema stesso del linguaggio nel *Decameron*, è il *riconoscimento della virtù espressiva in grado di saper enunciare con correttezza anche gli argomenti più scabrosi* (Surdich 2000: 218): questo nodo problematico sta ad indicare che il principale momento affabulatorio è situato proprio nel contesto formale, del linguaggio dell'opera, prima che nei contenuti che di volta in volta possono essere estrapolati dal narrato. Dalla coerenza dell'autore con il proprio *programma nominale* discende la possibilità di poter accedere al livello morale dei contenuti delle novelle.
- ⁴ La novella in questione presenta numerose aporie, peraltro dettagliatamente esposte da Pier Massimo Forni nel suo volumetto sulle *Forme complesse nel Decameron*: il critico, scoprendo le incongruità del meccanismo narrativo presenti in questa novella che apre la quarta giornata, ci avverte che «il Boccaccio di *prima* non ha completo controllo sul Boccaccio di *poi*. Anzi: il Boccaccio di *poi* è un altro Boccaccio.» (Forni 1992:145). Concordi con lo studioso, aggiungiamo quest'altra aporia nel comportamento dei sudditi di Tancredi, a quanto già esperito durante la indagine di Forni.
- ⁵ A questo proposito, oltre le analisi «classiche» di Varvaro o di Ferrante, ci sembra particolarmente interessante l'agile saggio di George Duby su *Isotta e Fenice* in Duby 2002: 103–125. e 149–169.

TRA I GENERI «MINORI» DELLA LETTERATURA UNIVERSALE VI È LA FIABA, CHE PURE COSTITUISCE UN TRAMITE ECCEZIONALE TRA CULTURA ORALE E CULTURA SCRITTA DI NUMEROSI POPOLI: PENSIAMO ALL'IMPORTANZA DELLA RICERCA PORTATA AVANTI DAI FRATELLI GRIMM, FINO ALLA COMPLESSITÀ ANCORA OGGI AMMIREVOLE DI UNA «FIABA» COME QUELLA DEL BURATTINO COLLODIANO.

Il superamento della tradizione nel *Pentamerone* di Giambattista Basile

ANDREA MORAVCSIK

PURE, CI SEMBRA CHE TRA LA TRADIZIONE ANTICA-MEDIEVALE (CHE DIVENTA PANEUROPEA CON, AD ESEMPIO, LE FAVOLE D'ANIMALI CONTENUTE NEL *CALILA E DIMNA*, E CHE COMUNQUE CONTINUA AD USARE L'ELEMENTO PRINCIPE DELLA FAVOLA CLASSICA, CIOÈ LA *REDUCTIO AD HOMINEM* DELLE FIGURE ANIMALI) E LA CONCEZIONE MODERNA DEL RACCONTO FIABESCO-FAVOLOSO, SIA FONDAMENTALE IL RUOLO INNOVATORE DI UN'OPERA SPESSO misconosciuta o malconosciuta (anche a causa della lingua in cui è scritta, il napoletano, ma ne esiste una ottima traduzione a cura di Benedetto Croce!), come il *Pentamerone* di Giambattista Basile. A quest'ultimo infatti (al suo modo di narrare) si deve l'innalzamento del genere fiabesco in Italia, sebbene già prima altri scrittori quali Ser Giovanni Fiorentino, Giovanni Sercambi, Cieco di Ferrara, Girolamo Morlini, e più di tutti Giovan Francesco Straparola nelle sue *Piacevoli notti*, avessero attinto ai soggetti ed ai colori irreali della fiaba.

Leggendo il *Pentamerone* non possiamo fare a meno di registrare il ruolo predominante della dimensione magico-fiabesca, che si presenta in maniera assolutamente originale, con un insieme assai vario di altri elementi di pari importanza, prima di tutto quello «realistico quotidiano».

Con il termine «magico fiabesco» indicheremo sia i momenti in cui ci si allontana dal quotidiano, che quelli in cui si passa nel meraviglioso vero e proprio (fate, orchi, animali parlanti, oggetti miracolosi, trasformazioni straordinarie e così via),

Nata nel 1975, laureata presso l'Università degli Studi ELTE, Dipartimento d'Italianistica, lavora attualmente presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. È stata membro del Comitato di Redazione del giornale mensile bilingue «ITALIA», traduce in ungherese autori italiani contemporanei (Ugo Cornia, Daniele Benati) per riviste letterarie (*Lettre Internationale*, *Élet és Irodalom*). Svolge ricerche per il Dipartimento d'Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely.

fino alle situazioni che, anche se potrebbero essere reali, sono portate ai termini estremi fino all'inverosimile – come avviene nel caso di alcune fiabe nelle quali gli elementi fiabeschi o magici veri e propri sembrano assenti.

La caratteristica senz'altro più originale e nuova dei *cunti* del Basile consiste in questo attingere alle risorse della tradizione fiabesca e del magico, la cui esistenza pare sia collegata ai bisogni ed alle azioni dei suoi protagonisti.

Ma prima di affrontare l'argomento della «fiaba di magia» relativamente all'opera del Basile, bisogna affrontare la tematica generale della fiaba di magia stessa, per cui ci serviremo della teoria dello studioso russo Vladimir J. Propp.

Si sa che l'interpretazione delle fiabe di magia ha seguito varie strade: notissima quella mitologica, la quale riduceva le fiabe di magia ai miti degradati, derivanti tutti dall'India, poi messa in crisi dall'allargamento dell'orizzonte al di fuori dell'ambito indoeuropeo, e sostituita da quella etnologica, per la quale la fiaba trasmetterebbe elementi culturali «di magia», non propriamente religiosi nel senso usuale, ma rimandati ad usanze culturali di stadi sociali primitivi.

Il Propp, che aveva fatto il primo passo per questa «unificazione» del genere delle fiabe di magia, esaminandone le strutture originarie indipendentemente dalla storia, indica l'origine delle affinità delle fiabe in una antologia delle strutture originarie alle quali esse rimandano.

Naturalmente, nella letteratura mondiale non tutte le fiabe sono fiabe «di magia»: se prendiamo in considerazione alcuni degli schemi proposti per la classificazione delle fiabe, la più usuale è la ripartizione in:

- a. fiabe di contenuto prodigioso
- b. fiabe di vita
- c. fiabe di animali.

Questa classificazione – di V. F. Miller – coincide in sostanza con quella della scuola mitologica (che le divideva in fiabe mitiche, di animali, di vita).

L'altra ripartizione è quella del Wundt, che propone, nella sua *Psicologia dei popoli*, la divisione in:

- a. fiabe – apologomitologiche
- b. fiabe di magia pure
- c. fiabe e apologhi biologici
- d. puri apologhi di animali
- e. fiabe «sull'origine»
- f. fiabe ad apologhi buffi
- g. apologhi morali.

Tali sistemi di classificazione (in Propp 1966:10-11) concernono la ripartizione delle fiabe in categorie tematiche, ma è possibile anche una ripartizione per tipologia di intreccio. Il Propp tuttavia ritiene che *una ripartizione delle fiabe di magia secondo l'intreccio è in realtà impossibile ... perché esse possiedono una caratteristica: le parti componenti dell'una possono essere trasferite nell'altra, senza modificazione alcuna.* (Propp 1966: 12)

Poiché parliamo dell'impossibilità della classificazione degli intrecci, non possiamo fare a meno di menzionare l'indice delle fiabe compilato da Aarne. Aarne è uno dei fondatori della cosiddetta scuola finlandese, il cui contributo – secondo Propp – è oggi fra i più preziosi nel campo dello studio della fiaba.

I suoi rappresentanti raccolgono e comparano le varianti di singoli intrecci secondo la loro diffusione mondiale. Il materiale è suddiviso da un punto di vista

geo-etnologico, secondo un sistema elaborato in precedenza, dopodichè si traggono conclusioni sulla struttura fondamentale, la diffusione e l'origine degli intrecci. I metodi di questa scuola esigevano innanzitutto un elenco degli intrecci, e fu Aarne ad intraprendere la compilazione di essa. Quest'elenco è ormai entrato nell'uso internazionale ed è stato di grandissima utilità per lo studio della fiaba. Gli intrecci sono chiamati da Aarne *tipi* ed ogni tipo è numerato.

Propp non condivide tuttavia l'opinione dell'Aarne, se a proposito dell'opera di quest'ultimo dice che *gli intrecci e soprattutto quelli delle favole di magia sono legati da strettissima affinità. Stabilire dove finisca un intreccio con le sue varianti e dove ne inizi un altro, è possibile solo dopo un'analisi delle favole* (Propp 1966: 14–15). Un'analisi delle favole, dunque, che ne confronti gli intrecci, data una precisa determinazione del principio di selezione di questi e delle varianti. Invece ciò non viene fatto e non viene neanche presa in considerazione la trasferibilità degli elementi.

I lavori di questa scuola si fondano sulla premessa non dichiarata che ogni intreccio sia un che di organicamente intero e possa esser isolato da una serie di altri intrecci per esser studiato indipendentemente da essi (*ibidem*).

Siccome è difficile nei tempi moderni rintracciare «fiabe di magia» allo stato originario, senza cioè le sovrapposizioni di culture avvenute dopo la loro nascita (i cosiddetti «ammodernamenti»), Propp aveva pensato di adoperare una ricostruzione fatta non secondo i personaggi – che sono la parte più mutevole –, ma secondo le azioni, che egli chiama *funzioni* e delle quali indica quelle fondamentali.

Per la nostra analisi ci avvaliamo del metodo descritto da Propp nella sua *Morfologia della fiaba*, sottoponendone agli occhi del lettore i passi più importanti.

In primo luogo sottolineiamo che i personaggi della fiaba, per quanto diversi possano essere, compiono spesso la stessa azione. Anche il modo in cui si assolve la funzione può cambiare, e per questo rappresenta una grandezza variabile.

Per l'analisi della fiaba è quindi importante *che cosa* fanno i personaggi e non *chi* e *come* agisce: secondo Propp si tratta di elementi di carattere accessorio. Possiamo dire che le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi: *Ciò spiega l'ambivalenza della fiaba: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità, dell'altro* (Propp 1966: 26).

Le funzioni dei personaggi rappresentano dunque le parti fondamentali della fiaba e sono esse che dobbiamo innanzitutto rintracciare. Per individuare le funzioni bisogna poterle definire e qui ci avvaliamo della definizione data da Propp nel suo capolavoro: *Per funzione intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda.* (Propp 1966: 27)

Tale definizione consisterà quasi sempre in un sostantivo indicante un'azione (divieto, interrogazione, fuga e così via). Una volta individuate le funzioni, si presenta il problema di determinare come esse si combinino ed in quale successione si incontrino. Occupiamoci innanzitutto della loro successione.

Secondo alcuni essa sarebbe casuale (Veselovskij, Sklovskij), ma generalmente la successione degli elementi è quasi sempre identica. Quanto alle combinazioni, va detto innanzitutto che non tutte le funzioni appaiono in tutte le fiabe. L'assenza comunque di alcune funzioni non muta l'ordine delle altre. Bisogna a questo punto affermare che secondo Propp tutte le fiabe di magia hanno struttura monotipica. Evidentemente queste possono rappresentare dei vari sottotipi.

Per quanto riguarda il *Pentamerone*, in primo luogo dobbiamo sottolineare che le fiabe di magia del Basile corrispondono in molte delle loro parti alle descrizioni di Propp. Da una lettura più attenta risulta evidente tale fedeltà quasi assoluta del Basile alla struttura fiabesca, fin dalla cornice, sia nel sostanziale rispetto di quella che col termine del Propp chiameremo «composizione» – cioè la presenza e il collegamento delle funzioni principali –, sia nel rispetto del «lieto fine». Vero è però che in alcuni casi si hanno delle conclusioni pessimistiche, come in *Cagliuso* (II, 4) e ne *Lo viso* (III, 3), anche se nel primo caso siamo di fronte a influssi di carattere moraleggiante-didascalico.

Per quel che concerne gli elementi fiabeschi, limitiamoci per ora solo alla *Introduzione* (che è parte della cinquantesima fiaba):

- a. una principessa che non ha mai riso,
- b. la prima impresa difficile: farla ridere,
- c. la maledizione della vecchia (altro personaggio tipico della tradizione fiabesca),
- d. l'aiuto delle fate,
- e. il principe addormentato,
- f. la seconda impresa difficile: risvegliare il principe,
- g. la rivale brutta e cattiva,
- h. l'inganno,
- i. il secondo incontro col principe,
- j. il ricorso agli oggetti fatati donati dalle fate stesse,
- k. l'incantesimo del bambolotto: il desiderio insaziabile della principessa nera di sentire delle fiabe e, dopo, l'organizzazione della narrazione vera e propria.

Oltre all'assunzione fedele del modulo fiabesco da parte dell'autore, altrettanto importanti sono non tanto le variazioni della composizione, le quali rientrano nell'ambito della struttura fiabesca, ma le aggiunte di «accessori», costituite da elementi per così dire di contenuto (l'ambientazione, i nomi, la morale) ovvero più propriamente artistiche e stilistiche. Notiamo, a tale proposito, come la *Introduzione* cominci con un proverbio, tramite il quale il Basile preannuncia in sintesi la brutta fine della schiava:

... che chi cerca chello che non deve, trova chello che non vuole, e chiara cosa è che la scigna, pe cauzare i stivale restaie 'ncappata pe lo pede, come socesse a 'na schiava pezzente, che, non avenno portato maie scarpe a li piede voze portare corona 'n capo. Ma perché tutto lo stuorto ne porta la mola, e una vene che sconta tutte, a l'utemo avennose pe mala strata osorpatò chello che toccava ad autro, 'ncappaie a la rota de li cauca, e quanto se n'era chiù sagliuta 'moerecuoccolo tanto fu maggiore la vrocioclata, de la maniera che secota. (Basile 1989:7)

A questo segue poi la *situazione iniziale*, cioè si enumerano i membri della famiglia regale.

Dice ch'era 'na vota lo re de Vallepelosa, lo quale aveva 'na figlia chiammata Zoza (ibidem).

L'esordio si apre col danneggiamento: il *danneggiamento* dell'eroina consiste nella sua malinconia e impossibilità di ridere: che a sua volta potrebbe essere certo segno di un danneggiamento più grave (l'impossibilità, l'impedimento delle nozze e quindi della successione al trono): ... *Zoza, che comme n'autro Zoroastro o n'autro*

Eracleto non se vedeva maie ridere. (ibidem).

Il non ridere è solo un simbolo esteriore: a fondo andrà la vecchia, la quale per mezzo della sua maledizione, ne «informerà» la principessa. Il momento della *mediatione* quindi avviene in presenza della vecchia, ed esso darà luogo poi alla partenza da casa dell'eroina. Ricordiamo che nel caso di Zoza si tratta – fra i due tipi di eroi – di quello *cercatore*: *Va', che non puozze vedere mai spuorchia de marito, si non piglie lo prencepe de Comporetunno. (ivi: 8)*

La principessa, udite tali parole, la fece chiamare e volle sapere se avesse voluto dirle ingiuria o gettarle una bestemmia: *E la vecchia rresponse ... (ivi: 9).*

Segue l'inizio della *reazione*, cioè la decisione:

Ma Zoza a lo medesimo punto romenanno e mazzecanno le parole de la vecchia, le trasete racecotena a la catarozzola, e votato 'no centimmolo de penziere e 'no molino de dubbie sopra 'sto fatto, a l'utemo tirata co 'no straolo da chella passione che ceca lo iodizio e 'ncanta lo descurzo de l'ommo, pigliatose 'na mano de scute da li scrigne de lo patre se ne sfilaiè fora de lo palazzo ... (ivi:9)

e la *partenza* per la ricerca dello sposo. Dopo queste fasi che costituiscono l'*esordio*, abbiamo l'incontro col *donatore* in un castello: nel nostro caso ci sono quattro donatrici, cioè quattro fate, di cui solo tre forniscono i mezzi magici con i quali superare le difficoltà e l'antagonista, cioè la schiava. Abbiamo perciò la *fornitura*, il *conseguimento del mezzo magico*, mediante oggetti che hanno una proprietà magica (una noce, una castagna e una nocciola).

Bisogna tuttavia tener presente che nel nostro caso l'eroina non è sottoposta a prove da superare per ottenere i mezzi magici, e le donatrici aiutano Zoza per compassione (*trasmissione diretta*):

... e tanto camminaie che arrivaie a 'no castiello de 'na Fata. Co la quale spaporanno lo core, essa pe compassione de cossi bella giovane, a la quale erano dui sperune a farela precipitare la poca etate e l'ammore sopierchio a cosa non conosciuta, le deze 'na lettera de raccomandazione a 'na sore soia puro fatata... (ivi: 9).

Nel trasferimento nello spazio tra due reami

(Aute 'ste cose Zoza se mese le gamme 'n cuollo, e tanta votaie paise, tanta passaie vuosche e schiommare, che dapo'sette anne (...) arrivaie quase scodata a Camporetunno ... [ivi:10])

si noti come sono rispettate le caratteristiche della ricerca stessa, cioè l'estensione temporale e spaziale del viaggio.

Zoza, dopo aver quasi riempito l'anfora, s'addormenta (cade nell'inganno) e in tal modo facilita l'operato dell'antagonista (la schiava nera). L'operato di quest'ultima è motivato in primo luogo dal fatto che ella sapeva già di questo incanto e, nel momento in cui vede addormentarsi Zoza, vede presentarsi una buona occasione – appunto – per romperlo. Questa fase la chiameremo di *connivenza*.

A questo punto l'azione si complica, anche per la necessità di fornire l'occasione per i cinquanta racconti. Infatti, la falsa-eroina che nel nostro caso coincide con l'antagonista, s'impadronisce della «vittoria» ottenuta da Zoza. Questa fase la indichiamo come quella delle *pretese infondate*.

La rimozione della sciagura è nel passo seguente:

...ma scetata che fu Zoza, e trovano iettata la lancia, e con la lancia le speranze soie,
e visto la cascia aperta, se le chiuse lo core de sorte che stette 'm pizzo de sballare li fagotte
de l'arma a la doana de la Morte. (ivi:10)

Comunque sia, Zoza decide di recuperare ciò che ha perso, per cui continua il suo viaggio e giunge in città.

Ella assume nuove sembianze (*trasfigurazione*), sebbene il Basile non lo menzioni. A sostegno di tale ipotesi potrebbe esser portato il fatto che se Zoza non avesse assunto nuove sembianze, la principessa-schiava l'avrebbe sicuramente riconosciuta, per cui non sarebbe riuscita nemmeno ad entrare, l'ultimo giorno, nel palazzo. Ella, pertanto, prende un castello di fronte a quello del principe.

Tra le varie funzioni proposte da Propp non ne abbiamo trovato nessuna a cui potesse esser riferita con esattezza l'azione che segue – cioè il fatto che Zoza si servi dei doni delle fate (di conseguenza del racconto delle fiabe) – visto che lo studioso si limita solo a menzionare il ricorso ai mezzi magici, senza classificarlo nella lista delle funzioni.

È vero che l'azione, in linea di massima, potrebbe esser considerata come una lotta con l'antagonista (in cui si fa ricorso ai doni magici ricevuti), evidentemente non nel senso proprio della parola, ma noi riteniamo piuttosto che si tratti invece solo di un inizio di contrasto con l'antagonista e consideriamo piuttosto che la situazione di lotta sia da individuare nella fase in cui Zoza riesce a sostituirsi ad una delle narratrici, e racconta la propria storia, rivelando evidentemente l'antagonista, cioè la principessa-schiava.

A questo punto siamo arrivati al punto prediletto della fiaba, cioè alla fine, e qui sottolineeremo il significato di un'interpretazione, quella del Petrini, che se a nostro giudizio non è del tutto valida, pur tuttavia contiene un nucleo di verità.

Infatti, il Petrini afferma che l'ultima fiaba non dovrebbe esser considerata tale, dato che una volta accettata la tesi che le narratrici siano persone reali, che si tratti cioè di un avvenimento vero nel quale si parla di persone buone e di falsi usurpatori; si forma un nesso dialettico tra la fiaba e la realtà, conservando della prima il meraviglioso, della seconda i buoni sentimenti e il desiderio di giustizia. Secondo lo studioso, infatti, in base alla suddetta ipotesi, la punizione della principessa-schiava sarebbe motivata dall'istinto di giustizia offeso.

Non condividiamo del tutto questa opinione, in quanto il critico assegna alla punizione della schiava un motivo di istinto di giustizia offesa. Sosteniamo invece che la punizione della principessa-schiava non sia affatto diversa dalle altre punizioni contenute nel *Cunto*, e di conseguenza, essa deve essere considerata come una semplice punizione dell'antagonista, della falsa eroina, come è prevista da una delle caratteristiche essenziali della fiaba di magia, cioè dal lieto fine; senza scendere nei particolari dell'opposizione fra il meraviglioso e la realtà.

Tornando alla nostra analisi, come abbiamo già ricordato, le funzioni non si susseguono sempre una dopo l'altra, e spesso si ha bisogno di qualche raccordo fra di esse. Nel nostro caso, pare che il Basile abbia adoperato come mezzo di collegamento le varie fiabe, insieme alle loro narratrici.

Comunque sia, l'antagonista – o falsa eroina – viene superata con l'astuzia da Zoza (riesce a sostituirsi ad una delle narratrici) e qui comincia la «lotta», l'identità della schiava viene infatti rivelata da Zoza, e quindi abbiamo *smascheramento*. Cui seguono *la punizione* dell'antagonista:

... *fattole confessare de vocca propria 'sto trademiento deze subito ordene che fosse atterrata viva, co la capo schitto da fora, azzò fosse chiù stentata la morte soia* (ivi: 439)

e le *nozze* di Zoza con il principe.

Così termina la narrazione, naturalmente con una delle caratteristiche essenziali della fiaba di magia cioè con il lieto fine, premio per i buoni, punizione per i cattivi.

Come vediamo il Basile mantiene la caratteristica fondamentale e il percorso canonico della fiaba di magia.

Pur tuttavia, nella strutturazione stilistica egli introduce elementi di grande novità, come per esempio la funzione «ipnotica» dell'accumulo di sinonimi – tipica del barocco, ma in seguito ben utilizzata dalla favola moderna –, la variazione su temi «fissi» che introducono moduli popolari nella tradizione scritta (le fate, che rimangono anche nella favola moderna), e naturalmente nuovi elementi appaiono negli altri *cunti*, che non analizzeremo dettagliatamente, ma che basterà qui segnalare: la connessione feci-oro (*Lo cunto de l'Uerco*, I, 1) con il tema della ricerca della fonte dell'abbondanza «ridotto» al livello scatologico; l'elevazione sociale (*Peruonto*, I, 3, *Lo catenaccio*, II, 9, *Cenerentola*, I, 6), che introduce il motivo della mobilità e del riscatto della condizione sociale, poi «banalizzato» nelle varie Cenerentole moderne, in cui non ci si «eleva», ma semplicemente si recupera lo stato perduto.

BIBLIOGRAFIA

- Caccavelli 1928 A. CACCAVELLI, *Fiaba e realtà nel Pentamerone del Basile* in *Scritti vari pubblicati dagli alunni della R. Scuola Normale Superiore di Pisa per le nozze Arnaldi – Cesaris Demel*, Pisa
- Calabrese 1981 S. CALABRESE, *La favola del linguaggio: il «come se» del Pentamerone*, in «Lingua e stile», XVI, n.1, 13–34
- Calabrese 1983 S. CALABRESE, *L'enigma del racconto. Dallo Straparola al Basile*, in «Lingua e stile», XVIII, n.2, 177–198
- Croce 1962 B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari,
- Croce 1967 B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari
- Petrini 1983 M. PETRINI, *La fiaba di magia nella letteratura italiana*, Udine
- Petrini 1989 M. PETRINI, *Il gran Basile*, Roma
- Propp 1966 V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino
- Russo 1960 L. RUSSO, *La letteratura secentesca e i dialetti* in «Belfagor» XV n.1, 1–8
- Toschi 1962 P. TOSCHI: *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Torino

Le citazioni dal *Pentamerone* sono tratte da:

M. RAK (a cura di) *Giambattista Basile. Lo cunto de li cunti*, Milano, Garzanti, 1989

Continuità e innovazione in Palazzeschi

ESZTER RÓNAKY

1 .

A FIGURA DI ALDO PALAZZESCHI COSTITUISCE NEL PANORAMA DELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO UN CASO DAVVERO PARTICOLARE PER VARI MOTIVI. TALE PARTICOLARITÀ NON DERIVA SOLTANTO DAL SEMPLICE FATTO CHE SI TRATTA DI UN'OPERA E DI UNA ATTIVITÀ LETTERARIA ESTREMAMENTE vaste, dato innanzitutto l'arco assai esteso di tempo che abbraccia tale attività lungo il Novecento: il poeta pubblica la sua prima raccolta di poesia, *I cavalli bianchi*, a vent'anni, nel 1905, mentre l'ultima tappa del suo percorso letterario viene indicata dal volume intitolato *Via delle cento stelle*, che esce nel 1972, due anni prima della scomparsa dello scrittore quasi novantenne. Vi è in mezzo alle due tappe sopraindicate un'attività letteraria intensa, che va dagli interessi della poesia, attraverso quelli del romanzo e della novella, approdando infine di nuovo alla poesia. È sin troppo facile affermare a posteriori che sembra quasi evidente che tale quantità di opere, considerandone naturalmente il particolare valore letterario, abbia sollecitato altrettanta curiosità e interesse da parte dell'ambiente critico.

Ripercorrendo la vastissima critica¹ sull'opera di Aldo Palazzeschi, si nota subito un elemento costante che costituisce il nucleo fondamentale delle varie riflessioni critiche sull'autore, che, in fin dei conti, rientrano in una problematica generale, esaminata sì, nei suoi molteplici aspetti. L'interesse generale che

Laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

muove gran parte delle riflessioni in realtà riguarda la misura che si stabilisce fra tradizione e rinnovamento e, di conseguenza, il valore e la funzione che questo rapporto assume nell'opera palazzeschiana.

Le indagini si muovono in una rete estremamente ricca e fitta di interessi critici, a partire dall'analisi della presenza dei *topoi* letterari della tradizione, attraverso analisi stilistiche e metriche, coinvolgendo in parte lo studio filologico del processo variantistico, con numerosissimi riferimenti ai possibili rapporti che si stabiliscono fra l'opera in versi e in prosa dello scrittore, e con un ampio spazio dedicato all'esame dei suoi romanzi e novelle.

Tuttavia è da ricordare il fatto che, avvicinandoci all'opera dello scrittore, per ora dal punto di vista della fortuna di Palazzeschi in sede critica, ed esaminandola in un asse diacronico, nel periodo dell'esordio poetico, dunque de *I cavalli bianchi* del 1905, si registra un non indifferente silenzio attorno alla raccolta (e ciò molto probabilmente è dovuto innanzitutto alla scarsa diffusione del libro, pubblicato in cento copie). A contrappesare il silenzio sono però, fra l'altro, le attente recensioni di Marino Moretti e Sergio Corazzini del 1906, che, oltre a esprimere in toni affettuosi una sorta di spirito fraterno con l'autore de *I cavalli bianchi*, innanzitutto per «quell'audacia giovanile, violenta e ribelle a forma d'arte che oggi si venerano con superstizione», tuttavia rivelano sensibilmente in quelle novità che il libro porta non pochi elementi che Corazzini definisce «lievi errori», e Moretti giudica «giovanile imperfezione». ² Le recensioni mettono quindi in evidenza alcuni punti fondamentali delle poesie d'esordio del giovane poeta, punti decisivi su cui la critica – e a volte Palazzeschi stesso – tornerà di frequente successivamente e spesso polemicamente.

Si è detto della singolarità dell'opera palazzeschiana, e a tale proposito si deve indubbiamente ricordare un altro fattore rilevante, a cui abbiamo già accennato sopra, e cioè l'intenzione costante del poeta non solo di rielaborare nel corso del tempo il testo di numerose poesie proprie, ma di riorganizzare la materia delle singole raccolte, riproponendo di volta in volta, per le varie ristampe di volumi precedenti, delle antologie con una struttura assai differente rispetto all'originale. I vari cambiamenti, correzioni, aggiunte e numerose parti tolte e a volte riprese successivamente in altre raccolte rivelano diversi ripensamenti e rivalutazioni sostanziali da parte del poeta della strada poetica finora percorsa. A questo proposito vorremmo fare due considerazioni: la prima è di carattere pratico e riguarda il rilevante contributo dato dalla pubblicazione del volume che riunisce l'intera opera poetica di Palazzeschi, uscito l'anno scorso presso I Meridiani Mondadori³, e che raccoglie, oltre ai testi poetici dei vari volumi, le *Poesie disperse e postume 1972-1974*, con un'appendice delle *Poesie non firmate e attribuite 1913*, e un apparato filologico di note informative sia per i vari volumi che per le singole poesie, ove vengono riportati gli elementi più importanti del processo variantistico. Inoltre è molto prezioso l'apparato bibliografico che passa in rassegna dal 1906 al 2002 le varie tappe della quasi centenaria storia della critica palazzeschiana. La seconda considerazione attorno al problema delle varianti invece riguarda la questione del metodo da adoperare per chi volesse dedicarsi allo studio delle poesie di Palazzeschi. Il problema di base che si presenta al lettore (che ora, con l'uscita di *Tutte le poesie*, diviene meno arduo) è quello su cui punta per primo fra i critici François Livi, nel 1980, nel suo libro *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, in cui il critico ritiene «indispensabile», ben lungi da un'interpretazione ideologica o da «ricerche sulle dottrine estetiche» della poesia di Palazzeschi, considerare il mondo poetico dell'autore «nella sua forma-

zione», analizzare quindi il *corpus* poetico nel suo evolversi, partendo dallo studio dei singoli testi di poesie delle «edizioni originali» e non di quelle ristrutturate e rielaborate, prima di tutto perché

Sembra che una comprensione globale della poesia di Palazzeschi, e a più forte ragione lo studio dei suoi rapporti con la corrente crepuscolare e il futurismo, postulino una prospettiva di tipo differente, storica e diacronica. Questa scelta non è un ritorno ad un «passatismo» critico, ingenuo ed esterno. Tale angolazione ci sembra indispensabile per cogliere il messaggio poetico di Palazzeschi nella sua formazione e nei suoi incessanti mutamenti. Al tempo stesso essa costituisce la premessa più adeguata a ricerche di tipo tematico, assai feconde se l'ambito è ben definito.⁴

Va detto poi che lo studio di Farinelli sulla critica e la poesia di Palazzeschi nelle sue premesse metodologiche sostanzialmente si basa, per gli stessi motivi suggeriti da Livi attorno alla necessità di un «lavoro di relativizzazione storica» o di «storicizzazione», sul metodo diacronico proposto dallo studioso italo-francese.⁵

Nell'analisi che segue si cercherà di mettere in rilievo in quale misura si può parlare di continuità e/o rinnovamento all'interno della poesia di Palazzeschi, proponendo un'analisi testuale e l'esame di una delle poesie di Palazzeschi.

2 .

Naturalmente la domanda che ci siamo posti riguarda in primissimo luogo il problema della tradizione, o meglio, il rapporto di Palazzeschi con la tradizione. Ed è un problema che, sin dall'esordio del poeta, dalla pubblicazione de *I cavalli bianchi*, provocava e, col passare del tempo, continuava a provocare reazioni e opinioni così diverse fra di loro.⁶ Ci sono però alcuni punti fondamentali su cui la critica in tutti questi anni sembra essere sostanzialmente concorde. Il primo di questi è senza dubbio l'originalità del poeta, che si traduce in una intenzione, che con gli anni diventa una ferma convinzione, di tendere a conservare la propria «indipendenza» in campo letterario. E tale intenzione è davvero da tenere ben presente, considerando la data e la situazione letteraria di quegli anni in cui vengono stesi e poi pubblicati i testi delle prime raccolte: *I cavalli bianchi* del 1905, *Lanterna* del 1907, *Poemi* del 1909, *L'Incendiario* del 1910. È quindi fra il 1905 e il 1910 il periodo delle raccolte originali, a cui però aggiungiamo ora *L'Incendiario* del 1913 che, benché porti lo stesso titolo della raccolta precedente del 1910, in realtà non è una seconda edizione, ma una raccolta antologica delle liriche rimescolate e rielaborate dall'autore, e tratte dai volumi precedenti. Ma il cambiamento forse più notevole nel processo di rielaborazione delle liriche «vecchie» avviene nel 1925, quando esce *Poesie (1904–1909)*. Tuttavia, considerando anche il secondo *Incendiario* (del 1913), per la nuova struttura e per le varie modifiche rilevanti che porta questo volume, e gli anni successivi 1914–1915, in cui avviene, fra l'altro, il primo viaggio di Palazzeschi in Francia, l'arco di tempo che esaminiamo si estende al periodo che va dal 1905 al 1915, ed è infatti quello che la critica definisce il primo periodo poetico di Palazzeschi. La seconda stagione poetica di Palazzeschi si apre con la pubblicazione della raccolta con versi nuovi, composti a partire dal 1942, pubblicati però soltanto nel 1968, col titolo *Cuor mio* e va fino a *Via delle cento stelle*, uscito nel 1972. (I volumi che cronologicamente si collocano fra le due date 1925 e 1968 in realtà sono, da una parte le ristampe, con

alcune modificazioni, dei volumi precedenti, e *Difetti* (1905) che esce nel 1947 e che contiene liriche rimaste escluse dai volumi giovanili e dalle serie antologiche di *Poesie*.) Il lungo, quasi trentennale silenzio per la composizione di versi curiosamente corrisponde agli anni della «giovinezza» del poeta, mentre saranno appunto gli anni della piena maturità e della vecchiaia quelli in cui si metterà di nuovo a scrivere poesie. Per adesso torniamo al primo periodo, agli anni 1905–1910 in senso stretto, e 1905-1915 in un panorama più largo, per capire la genesi delle prime raccolte e, prima di tutto del primo volume, *I cavalli bianchi*, che ha suscitato così tante polemiche sui possibili rapporti della poesia palazzeschiana con la tradizione. È appunto il particolare clima artistico dei primi anni del Novecento che in parte ci spiega quella reazione ambigua espressa nelle recensioni di Corazzini e Moretti a cui abbiamo accennato sopra. L'elemento che colpisce entrambi i recensori è la semplicità e la «melodiosa cantilena» (Corazzini) delle liriche del «misterioso poeta fiorentino» (Moretti). Entrambi notano però un qualcosa che in fondo li turba: Corazzini afferma che «la rievocazione di alcune immagini, la rappresentazione di alcuni gesti non corrisponde al sentimento del lettore il quale indubbiamente ne vorrebbe trarre espressioni più vive e più impressionabili». Moretti invece vede in Palazzeschi «un terribile rivoluzionario che mette addirittura spavento» e che «per essere originale, finisce col diventare pazzo, venti volte pazzo!» e la cui «cantilena strana» gli rimane «indefinibile, inafferrabile soprattutto». L'immagine disegnata da Moretti sull'autore de *I cavalli bianchi* è dunque «un terribile rivoluzionario» con una «poesia malata», «da manicomio». ⁷ L'immagine del «terribile rivoluzionario» però fa sorgere automaticamente una domanda elementare: l'autore sarà rivoluzionario, sì, ma rispetto a quale tradizione, sovvertitore di quale norma? Domanda, questa, che poi, con la pubblicazione delle raccolte successive di Palazzeschi, coinvolgerà sempre più critici e artisti a riflettere e implicherà indagini di contesti sempre più vasti, specie sul rapporto di Palazzeschi con i vari *ismi* in campo artistico (crepuscolarismo, e i vari movimenti d'avanguardia, quali il futurismo, il dadaismo, il cubismo, il surrealismo), ma che, se riferita al primo volume palazzeschiano, innanzitutto va intesa in relazione alla tradizione simbolista, a quella decadente e all'area liberty. Ed è questo che avvertono anche Corazzini e Moretti, quando il primo dà per scontata la conoscenza da parte di Palazzeschi del mondo poetico di Maeterlinck e Jammes (che Palazzeschi poi ha più volte rifiutato), mentre il secondo chiama l'attenzione su quella strana «mescolanza di Wilde e di Mill, di Mallarmé e di Baudelaire» che caratterizza le poesie de *I cavalli bianchi*. ⁸ L'aspetto curioso da notare è l'ambiguità con cui i due poeti – che generalmente la critica letteraria colloca entro la corrente crepuscolare – affrontano la prima poesia palazzeschiana, reazione ambivalente che in parte rispecchia la presa di posizione della critica posteriore, quando a lungo si è cercato di definire il crepuscolarismo di Palazzeschi o, contrariamente, di dimostrare la sua assoluta autonomia nei confronti della corrente (e lo stesso vale anche per il rapporto complesso con il futurismo). Quello che ci interessa ora non è tanto optare per l'«etichetta» giusta per il primo Palazzeschi, quanto semmai cercare di dimostrare la validità di quel suggerimento di Livi, secondo il quale «Palazzeschi è sempre stato la propria avanguardia, vale a dire è sempre stato impegnato in un superamento della poesia e della propria poesia.» ⁹ Sulla scia di questa idea, allargando il campo dell'indagine – in quanto lo studio di Livi, avendo presupposto di esaminare la prima stagione poetica del poeta, dedica poco spazio all'analisi delle ultime due raccolte di versi – quello che cercheremo di capire tramite l'analisi qui di un solo testo poetico è dunque: 1)

in che cosa si manifesta il rinnovamento rispetto alla tradizione e la novità rispetto alla realtà letteraria dei primi anni del Novecento; 2) quali sono gli elementi che distinguono Palazzeschi dal *milieu* primonovecentesco.

3 .

Naturalmente la raccolta da cui abbiamo scelto il primo testo da leggere, *L'orto dei veleni*, tratto da *I cavalli bianchi*¹⁰, non può ancora a sé presentare nessun ribaltamento della propria tradizione, essendo essa stessa la prima tappa, assai significativa, di un processo complesso tramite il quale la tradizione (ovvero l'avanguardia) palazzeschiana si va affermando, che già in questa fase precoce dimostra un intento desacralizzante riguardo alla tradizione simbolista e quella decadente, ma che al tempo stesso riconosce di essere tuttavia legata, tramite radici abbastanza profonde, a quella realtà, e che in ogni momento di distruzione o «corrosione» della materia da cui essa stessa emerge, propone sempre di costruirne un'alternativa. Il testo prescelto per l'analisi è uno di quei frammenti che costituiscono il mondo incantato della prima raccolta.

È cinto da un muro ch'è alto tre spanne,
la via lo circonda.
Di fuori si vedon le frutta mature.
Son alberi grandi che piegano i rami
dal peso possente dei pomi.
I pomi maturi riluciono al giorno.
Nel mezzo dell'orto v'è un mucchio di sassi,
di pietre ruinate:
v'è sotto sepolta la vecchia
padrona dell'orto.
Aveva cent'anni la vecchia
viveva nell'orto, viveva di frutti,
soltanto di frutti.
La gente al narrarlo fa il segno di croce.
Nessuno à mai colto quei frutti
nessuno à varcato quel muro.
Soltanto alla sera
vi ridon civette a migliaia.
E cadono e cadono i frutti maturi,
s'ammassano ai piedi dei tronchi robusti
s'ammassan s'ammassan
mandando profumi soavi.

Emblematico già il titolo stesso che rivela subito un legame particolare sia con la tradizione simbolista-decadente sia con la tematica crepuscolare, proponendoci la visita di un orto che rappresenta l'impronta negativa dell'immagine dell'orto che allude al mondo edenico o che racchiude il paradiso terrestre. D'altro canto l'immagine dell'orto, assieme a quella dei cipressi, castelli, cimiteri, fontane, templi, ecc., spesso abbandonati, rientra naturalmente nella tematica della poesia crepuscolare. Il testo, pur essendo un frammento a sé stante, un'unità chiusa, come tutti gli altri

frammenti della raccolta, serve da buon esempio per evidenziare alcune particolarità generali che caratterizzano l'intera raccolta, e che portano già in sé i germi di alcuni tratti del tutto originali e inconfondibili delle poesie dei volumi successivi. Fra le caratteristiche formali ad esempio, quella più appariscente è la mancanza della partitura in strofe dei versi, che però viene sostituita da un uso particolare della metrica e del ritmo, che dividono il testo in sequenze ben distinte, e ciò indica un'attenzione maggiore da parte del poeta verso la tradizione orale. Il testo è costituito da ventidue versi e in questo senso fuoriesce dall'aspetto unitario della raccolta che si basa sulla brevità. Brevità e semplicità, e da questo ultimo punto di vista invece *L'orto dei veleni* è in perfetta sincronia con il resto della raccolta. La semplicità si manifesta innanzitutto in una sintassi elementare, che serve ad accentuare ancora di più il tono descrittivo, rigorosamente oggettivo e rafforzato fra l'altro dall'uso costante di strutture impersonali («si vedon», v. 3), atte a nascondere la figura del narratore. Abbiamo quindi una voce narrante, che è altrettanto misteriosa, quanto il luogo o la figura stessa che abita(va) dentro il luogo misterioso. Nella descrizione dell'orto vengono a mancare i soliti elementi floreali del repertorio simbolista o di quello decadente (fra cui gli unici ad essere presenti sono i «pomi» dentro, «alberi grandi» pieni di frutta) e la voce narrante indirizza la nostra attenzione dapprima su un «muro». Ed ecco che, a partire dal primo verso, ci troviamo improvvisamente esclusi dal luogo in cui eravamo invitati ad entrare, in quanto il muro ha la stessa funzione «da barriera che hanno la siepe, il cancello, la porta, che possono essere considerate delle 'misteriose protezioni' che 'custodiscono uno spazio vuoto'». ¹¹ Questo spazio delimitato da vari tipi di barriere ne *L'orto dei veleni* diventa vuoto in quanto conserva solo il ricordo di una vecchia centenaria che ci abitava una volta, ma che nel tempo presente della narrazione non c'è più, la sua esistenza di una volta viene segnata soltanto da «un mucchio di sassi, / di pietre ruinate» e dalla curiosità della «gente» che era abituata a osservarla da fuori e che ora che lei è scomparsa, ne narra la storia. La separazione fra i due mondi circoscritti dal «dentro» e dal «fuori», elemento ossessivamente riproposto non solo nelle altre poesie de *I cavalli bianchi*, ma anche nelle raccolte successive, comincerà ad essere modificata a partire dalle prospettive diverse delle scenografie del terzo volume dello scrittore, dai *Poemi* (1909), in cui, per un cambiamento assai curioso e inaspettato per i lettori abituati al gioco fra i due universi continuamente ribadito, la gente che prima passava e osservava da fuori, non avendo mai superato il confine fra i due mondi, ora, in *Poemi*, la vediamo «spopolare il cancello», creando in tal modo una situazione angosciante per chi abita «dentro» (*Regina Carlotta*). La tappa successiva dell'evolversi di questo tema l'abbiamo con *L'Incendiario* del 1910, nella sezione intitolata *Al mio bel castello* – che fra l'altro allude ad una filastrocca per bambini – dove la presenza del pronome possessivo allude già ad un cambiamento notevole: infatti, ora è il poeta che si trova dentro il castello, è lui che deve confrontarsi con la folla che lo osserva da fuori. La «gente» de *L'orto dei veleni* tuttavia è ancora indifferente, infatti spesso è il suo venire e andare a rappresentare l'unico momento di azione, il cui valore però viene diminuito dal fatto che il lettore non riesce in nessun modo a collocare quelle azioni nel tempo cronologico, essendo del tutto assenti i riferimenti reali al tempo reale. I luoghi misteriosi de *I cavalli bianchi*, e così anche *L'orto dei veleni*, sono avvolti dalla nebbia e dal grigiore di un passato lontano, di un tempo sospeso, che non è misurabile dal momento che le poche espressioni che dovrebbero o che potrebbero aiutare a capirne la durata, anziché chiarirla, alludono in un modo tutto offusco a questo universo che sta per



scomparire. Della vecchia che è sepolta «Nel mezzo dell'orto» non si sa niente, né chi fosse, né da quando fosse sepolta nell'orto e il numero che si riferisce alla sua età («aveva cent'anni»), fra l'altro richiama da una parte, il mondo fiabesco, dall'altra la «convenzionalità» del numero cento che ricorre spesso nel lessico del poeta, «sottolinea per la gente che guarda attonita qualcosa di atavico, scavato e insieme preservato dal tempo in un'ambigua ieraticità»¹². La convenzionalità ritorna anche in altri elementi: nell'abitudine, nella ripetitività rituale delle azioni del personaggio enigmatico (Aveva cent'anni la vecchia / viveva nell'orto, viveva di frutti, / soltanto di frutti), e delle azioni non-azioni della «gente», in quanto nelle prime due raccolte del poeta la «gente» non agisce mai nel vero senso della parola, «guarda», «passa», «viene» e «va», «al narrarlo fa il segno di croce», osserva curiosamente la persona o il luogo misterioso che sta «dentro», separato dal suo universo, in attesa di un evento mitico che dovrebbe avvenire in quei luoghi magici, ma che non avviene mai (Nessuno à mai colto quei frutti, / nessuno à varcato quel muro.). L'idea della ripetitività delle azioni – che Bigongiari definisce «iterazione del gesto scisso da ogni finalità»¹³ – spesso viene suggerita nei versi di Palazzeschi anche dalle continue riprese di certi sintagmi o di interi versi, dalla metrica che disegna un ritmo incantevole, dalle numerose rime interne. In questo strano gioco sulla percezione di atemporalità, tem-

po presente e tempo di un passato primordiale sconosciuto, misterioso, indeterminato confluiscono nelle liriche delle prime due raccolte, dove non vi è mai un riferimento al futuro, ad un'azione futura, appunto perché in questo mondo poetico – così povero di azioni «vere» e della presenza di oggetti reali che possano ricondurci al corso normale del quotidiano, al tempo reale – tutto sembra rimanere sempre uguale. Ma tutto ciò viene sempre coperto da un (ora leggero, ora più fitto) velo di fiabesco, di misterioso, ed è appunto questo carattere ambiguo che rende la poesia del primo Palazzeschi simile, ma nello stesso tempo diversa rispetto alla poetica crepuscolare. L'altro elemento da indicare fra quelli che continuano a tornare nelle poesie di altre raccolte dello scrittore è la tecnica particolare con cui costruisce la visione prospettica della scena. *L'orto dei veleni* «È cinto da un muro ch'è alto tre spanne, / la via lo circonda»: lo sguardo di chi guarda la scena viene condotto da poche linee curve che disegnano i contorni di un muro, che, a sua volta, costruisce istantaneamente le due sfere isolate in un batter d'occhio, quella del «fuori» e del «dentro». L'autore gioca molto abil (e amabil)mente con la prospettiva: l'immagine iniziale appartiene alla zona del «fuori» che contemporaneamente dà l'idea della lontananza dal momento che il muro «è alto tre spanne» e si vede «la via che lo circonda». Dalla visione del muro e della via lo sguardo si sposta e viene focalizzato sulle «frutta mature» da dove poi si sposta un'altra volta, ora più lontano, sugli «alberi grandi» (spesso gli aggettivi nel linguaggio palazzeschi, sia del primo che del secondo periodo, servono a prolungare linee prospettiche). L'immagine successiva è già quella focalizzata sui «pomi» che «riluciono al giorno», ed ecco come tramite l'effetto della luce si crea l'idea di vicinanza. Da qui è solo un passo «varcare» il confine, la barriera che separa il «fuori» dal «dentro»: dal v.14 il lettore si trova già «dentro», «Nel mezzo dell'orto», dove la leggerezza del movimento dello sguardo finora sperimentata viene appesantita dalla presenza massiccia di «sassi» e «pietre ruinate» e dall'idea della vecchia sepolta sotto. L'immagine delle pietre richiama quella del castello diroccato che riflette tristemente la propria storia, sempre al livello del tempo sospeso, storia di un passato che una volta era legata ad una vita sfarzosa, elemento sempre presente nella tematica de *I cavalli bianchi* e delle raccolte successive. Ne *L'orto dei veleni* il punto culminante di questo fluire del tempo sospeso, bloccato a tratti dalle azioni ripetitive della «gente», avviene negli ultimi quattro versi, in cui tramite l'uso del polisindeto e la ossessiva ripresa del verbo «s'ammassano» e del gruppo consonantico di doppie [ss] e [mm], viene a creare una sensazione tutta particolare di atemporalità. A ricollegarci all'ambiguità del titolo, all'orto dei veleni, a questa immagine così polemica con quella proposta dalla tradizione tardo simbolista dell'orto inteso come mondo edenico, definitivamente perduto, sarà appunto l'ultimo verso del testo. La battuta finale infatti allarga la percezione, coinvolgendo inaspettatamente l'olfatto attraverso i «profumi soavi» che mandano i «frutti maturi» dell'orto degradato, la cui percezione si dilata al massimo, per l'effetto del congiuntivo («mandando») che, collocato all'ultimo verso, chiude la poesia, crea così l'impressione dell'immersione definitiva nel tempo sospeso. L'orto dei veleni diventa quindi il luogo in cui, se guardato da «fuori», «riluciono» dei bei «pomi maturi», ma che nel suo misterioso spazio interiore racchiude il marcire lento, continuo dei frutti, ove la soavità del loro profumo diventa illusoria e ingannevole.

L'orto dei veleni in questo senso diventa un testo e un luogo emblematico che esprime benissimo l'ambiguità e la complessità del rapporto di Palazzeschi con la tradizione finesecolare. Il testo riprende, come abbiamo visto, numerosi elementi

del repertorio tematico della tradizione decadente, simbolista e crepuscolare, ma tutti questi elementi vengono avvolti in un'atmosfera fiabesca, apparentemente accattivante, dolciastra, che però in fondo porta già in sé i segni del suo lento degrado. Ne *I cavalli bianchi* i luoghi e le figure misteriosi, i principi giovani e bianchi, le fanciulle bianche, le vecchie centenarie, rimandano al mondo fiabesco e all'infanzia. Il concetto dell'infanzia però pone contemporaneamente il problema dell'origine, personale e letteraria, e in quanto tale ha un valore particolare per Palazzeschi. Da una parte rimanda alla presenza di una «tradizione culturale» che nel suo mondo poetico, come si è visto, funziona da «referente esterno»¹⁴, continuamente ribadito. Nello stesso tempo però questa tradizione si presenta «filtrata, purificata, immunizzata»¹⁵ nella sua poesia, e ciò presuppone una consapevolezza critica della tradizione.

Nasce da questa coscienza critica, da questo rapporto dialettico con la tradizione un mondo poetico in cui il problema dell'origine, uno dei temi fondamentali del Simbolismo, inteso come mondo originario, mondo edenico, quindi puro e innocente da cui l'uomo si sente definitivamente staccato e che cerca di recuperare in una poesia pura, diventa qui quasi familiarizzato e svuotato, in quanto Palazzeschi propone l'immersione nel mondo dell'infanzia, spesso inquietante, fatto di elementi linguistici semplici e familiari, di suoni, di provocazioni foniche e, soprattutto, di frequenti sovrapposizioni fra realtà e fantasia.

NOTE

¹ Sulla storia della critica dell'opera di Palazzeschi di particolare rilievo è il saggio pubblicato da Giuseppe Farinelli, *Aldo Palazzeschi* in «*Vent'anni o poco più*». *Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998, pp. 323–390, che fornisce, tramite uno studio diacronico, un quadro generale e ben documentato delle tappe più importanti della critica palazzeschiana, entro un'analisi accurata e sempre diacronica dell'evolversi della poesia dello scrittore.

² S. Corazzini, *A traverso lo smeraldo*, in «Sancio Panza. Quotidiano illustrato», 11 marzo 1906, ora anche in *Aldo Palazzeschi, Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2002, rispettivamente p. 955; M. Moretti, *Romanzo storico e poesia simbolistica*, in «Il Faro romagnolo», XV 1777, 1 agosto 1906, ora anche in *Aldo Palazzeschi, Tutte le opere*, cit., rispettivamente p. 957.

³ *Aldo Palazzeschi, Tutte le poesie*, op. cit.

⁴ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1980, rispettivamente p. 191 e p. 193.

⁵ Cfr.: G. Farinelli, «*Vent'anni o poco più*. *Storia e poesia del movimento crepuscolare*, op. cit., p. 328 e p. 331.

⁶ Oltre alle opere citate nel lavoro di Farinelli, di Livi e nel saggio introduttivo a *Tutte le poesie* della Dei, per avere un quadro completo dell'eterogeneità delle riflessioni critiche, rimandiamo anche agli interventi di E. Montale, L. De Maria, E. Sanguineti, R. Barilli, M. Forti, A. Asor Rosa, G. Pampaloni, M. Guglielminetti, F. Curi, L. Baldacci, G. Contini, M. Luzi, P. Bigongiari, A. Moravia, S. Guarnieri, G. Ferrata, C. Betocchi, P. Pieri, M. Corti, E. Gioanola, G. Viazzi, M. Verdone nel volume degli atti del convegno su Palazzeschi, tenuto a Firenze nel 1978, *Palazzeschi oggi*, atti del convegno, Firenze 6-8 novembre 1976, a cura di L. Caretti, Milano, il Saggiatore, 1978.

⁷ S. Corazzini, *A traverso lo smeraldo*, op. cit., p. 955; M. Moretti, *Romanzo storico e poesia simbolistica*, op. cit., p. 957 e p. 958.

⁸ *Ivi*, p. 954 e p. 958.

- ⁹ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, op. cit., p. 298.
- ¹⁰ A. Palazzeschi, *L'orto dei veleni*, in Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 14.
- ¹¹ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, op. cit., p. 204., sulla funzione della barriera cfr. anche le pp. 210–213.
- ¹² G. Farinelli, «*Vent'anni o poco più*». *Storia e poesia del movimento crepuscolare*, op. cit., p. 342.
- ¹³ P. Bigongiari, «*Il correlativo soggettivo*» di Palazzeschi, in *Poesia italiana del Novecento*, Tomo I, Milano, il Saggiatore, 1978, p. 69.
- ¹⁴ F. Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, op. cit., p. 201.
- ¹⁵ *Ibidem*.

L'epistolario di Szalay

TÍMEA FARKIS

SE SI PENSA AI VIAGGI ED AI VIAGGIATORI DEI TEMPI PIÙ REMOTI EMERGONO DALLA MEMORIA E DALL'IMMAGINARIO COLLETTIVO DELL'UMANITÀ IL RACCONTO OMERICO DELL'ESPERIENZA DEL VIAGGIO DI ULISSE; LE STORIE DELL'ANTICO E DEL NUOVO TESTAMENTO PIENE DI SPOSTAMENTI DEI PROTAGONISTI COME *L'ESODO*, CHE È IL VIAGGIO EROICO DEL POPOLO EBRAICO VERSO LA TERRA PROMESSA IL QUALE COSTITUISCE POI LA BASE DELL'INTERPRETAZIONE cristiana della vita umana, in quanto la vita terrena imperfetta del cristiano è solo un viaggio verso la Gerusalemme Celeste per ottenere la vita perfetta ed eterna. Quindi il viaggio dei pellegrini che si inserisce in questo quadro globale, per i centri più importanti della Cristianità (Gerusalemme, Roma, Santiago de Compostela) viene accompagnato dall'idea, dalla volontà di scoprire, di «ri-scoprire» quella terra che fu toccata dai piedi di Cristo per capire meglio le sacre Scritture e per avvicinarsi alla Gerusalemme Celeste. Sappiamo che numerosi pellegrini già nel VI e VII secolo partirono per Roma nella speranza di compiere il loro ultimo viaggio morendo vicino ai luoghi sacri. Al viaggio devoto dei pellegrini e dei crociati si affianca il viaggio dei mercanti, dei pirati, degli avventurieri che, in cerca di fortuna e di ricchezza, quasi inconsciamente aprirono la civiltà medievale al mondo, facendo crollare pregiudizi e leggende false circolanti nella coscienza collettiva. Che i viaggiatori cambiassero radicalmente la coscienza collettiva cioè *la tradizione*, in quanto furono i primi portatori del nuovo sapere, delle *innovazioni*, è un fatto innegabile, qui basta pensare a Marco Polo che oltre ad essere

Laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università *Janus Pannonius* di Pécs, ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti; si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

un vero e proprio mercante, grazie al suo talento e alla sua virtù personale svolse un ruolo importantissimo come ambasciatore e, volente o nolente, con *Il Milione* divenne un punto chiave anche della letteratura italiana. Un racconto di viaggio, un diario o lettere nascoste mai arrivate al destinatario producono riflessioni e letteratura. Da sempre i viaggiatori portavano con sé libretti, fogli su cui annotare i momenti più salienti, indimenticabili dei loro viaggi, per registrare, per fissare le esperienze nuove, qualche volta strane che la memoria avrebbe col passar del tempo reso sempre più confuse, per chiarire le emozioni, le sensazioni che il viaggio suscita continuamente.

Nel corso delle ricerche effettuate presso l'Archivio di Stato di Budapest per scoprire gli eventuali rapporti della famiglia Festetics con l'Italia o con dei personaggi italiani, ho casualmente trovato un taccuino insolito di autore ignoto, detto anche l'epistolario di Szalay¹, della cui origine e del cui autore non si sapeva niente. Il quaderno si rivela di particolare interesse perché contiene delle lettere scritte in ungherese, in francese ma anche in italiano, riguardanti un viaggio europeo del suo autore. Nel 1990 è stato pubblicato un libro², fondamentale per quelli che si occupano dell'argomento, che raccoglie le esperienze dei viaggiatori ungheresi all'estero, ma il nome di Szalay non si trova fra gli autori. Leggendo quindi la corrispondenza di Szalay con i suoi contemporanei, nella quale si trovano delle osservazioni fatte sulle città italiane, vanno chiariti dei problemi riguardanti prima di tutto il motivo del viaggio, poi la persona dello stesso autore ed infine il suo rapporto con la famiglia Festetics.

Le lettere sono datate tra il 1755 e il 1758. Il Settecento è il secolo del «Gran Tour» i cui protagonisti, poeti, scrittori, artisti viaggiavano per acquistare consapevolezza ma anche per compiere un processo interiore, intellettuale perché il viaggio stimola la creatività e la produzione letteraria, dunque il viaggio stesso diventa un'esperienza artistica, poetica e letteraria.

Probabilmente anche il signor Szalay – la cui personalità certamente non può essere paragonata a quella di Goethe – si inserisce fra i grandi «avventurieri» – viaggiatori del «Gran Tour», pur tenendo presente che il motivo per cui lui parti per l'Italia era diverso da quello dei suoi contemporanei.

Mihály Szalay per le sue ferite, dovute forse alla guerra di successione austriaca, (1748–1763) il cui campo di battaglia fu l'Italia, riceve dal Consiglio Supremo di Guerra la pensione e parte per un viaggio europeo. Dopo un breve soggiorno a Parigi, luogo ideale per quelli che non hanno molti soldi, senza alcun impegno va a Marsiglia facendo delle soste nei centri balneari, fra cui viene menzionata la città di Bregès. Viaggiando osserva con tanta curiosità le piante, il paesaggio di Navarra e le montagne dei Pirenei. (Le cure termali servirono a mitigare i dolori delle sue ferite.) Assaggiando i vini per lui molto forti, dice che «è meglio mescolarli con un po' di acqua per evitare l'ebbrezza, altrimenti quel vino della terra francese uccide!» Il buon figlio di una famiglia nobile d'Ungheria che sicuramente aveva ricevuto un'educazione accurata, con la sua preparazione linguistica osserva con meraviglia che «fra i francesi non imparavo nulla, e sbagliavo anche quello che sapevo prima».

Proseguendo descrive dettagliatamente la diga costruita nel porto della città di Agde il cui funzionamento forse lascia dei segni molto profondi nei pensieri del nostro autore. Dopo sbarcò a Marsiglia, toccando Genova arrivò a Livorno. Il viaggio sul mare tra Marsiglia e Genova fu relativamente tranquillo – scrive – e breve, nel senso che per fortuna i pirati «africani» non rivolsero la loro attenzione verso navi

piccole come quella su cui viaggiava. Da Livorno, viaggiando ormai in carrozza arrivò a Firenze dove ebbe la possibilità di ammirare le bellezze artistiche ed architettoniche dei palazzi nuovi ed antichi della famiglia Medici. I giardini le «picture» e le rarità del lavoro manuale non sono paragonabili a nessuna cosa meravigliosa del mondo – scrive così il figlio della piccola nobiltà ungherese, lasciandosi prendere dall’entusiasmo. Non volendo spendere troppo per il viaggio in carrozza, decise di proseguire sulla schiena di un asino «*non solo perché volli risparmiare, ma perché qui anche le Dame e i signori andando a Roma seguendo le tradizioni preferivano l’asino*». Andò a Roma perché là i mesi invernali sono brevi e «leggeri» e vi rimase per sette mesi, visitò tutte le antichità della città eterna, e se non avesse visto Londra e Parigi sarebbe stato più stupito nel vedere gli edifici, palazzi ornati con grande cura, ovviamente ritornò più volte in Piazza San Pietro nella speranza di vedere il papa e ricevere la benedizione. Dopo averla ricevuta si interessò di più ai peccati di gola per cui si mise a visitare varie trattorie, a osservare la vita della gente, rimanendo affascinato dalla bellezza delle signorine romane per la conquista delle quali ci volevano molti soldi – scrive con un po’ di malinconia. Notò con stupore che le donne – moglie o figlie del padrone di casa, prima o poi diventavano merce e con «l’affitto» di esse si poteva guadagnare molto denaro.

Dato che lo scopo del suo viaggio erano le cure termali ad Ischia, lasciò Roma con grande tristezza e l’8 settembre 1755 lo troviamo già a Napoli e nelle sue lettere racconta che il viaggio per mare era troppo pericoloso e i marinai erano molto superstiziosi, rimandavano più volte la partenza per paura del mare, offrendo le loro preghiere alla Madonna. A Neapolis per giorni si sentì male e, con la febbre, venne curato dalla padrona di casa.

Szalay può essere considerato «cronista», «storiografo» in quanto tramite le sue osservazioni, pensieri, giudizi si riceve qualche impressione della vita quotidiana del Settecento. Come se guardassimo una foto – ovviamente cosa impossibile – su cui vediamo Szalay, che da quando non aveva servitore per ridurre i costi del viaggio era costretto a pettinarsi e a vestirsi da solo e addirittura a mangiare una mela sbucciandola con le sue mani. Infatti, queste informazioni, oltre ad essere molto interessanti dal punto di vista culturale, hanno dato risposta alla mia seconda domanda, cioè chi era questo Szalay? Sicuramente era di origine nobile, altrimenti non avrebbe scritto che da quando viveva senza l’aiuto del suo servo ci voleva molta «*invenzione*» per risolvere i problemi quotidiani. Esaminando gli alberi genealogici³ delle famiglie nobili ungheresi si può dire che con molta probabilità il nostro viaggiatore era discendente della famiglia Szalay residente nella contea di Fejér i cui membri appartenevano ai cosiddetti «nobiles armales» i quali non avendo grandi proprietà fondiari divennero impiegati, avvocati, insegnanti, medici, ecc., lavorando come funzionari nell’amministrazione locale o ricevendo impegni meno importanti a corte. Nell’Archivio di Székesfehérvár si trovano i documenti ufficiali riguardanti tale origine nobile.⁴

Il «diario» dell’ex-soldato con delle osservazioni e descrizioni divenne parte integrante della collezione privata della famiglia Festetics, quando nel 1775 István Szalay lo vendette⁵ per 50 fiorini al conte Pál Festetics di Tolna, forse proprio perché Pál Festetics si rese conto dell’importanza delle lettere di questo personaggio sconosciuto, volle che il diario fosse conservato nel suo archivio privato.

In conclusione si pone la domanda: perché il conte Festetics aveva bisogno di questo «quaderno di lettere»? La risposta non può essere altro che un’ipotesi, perché

fra i documenti conservati nell'Archivio di Stato e in quello di Keszthely oltre alla *quietanzia* (attestamento) non è venuta fuori nessuna informazione riguardante l'epistolario di Szalay.

A partire dal Settecento, quando si assiste al boom nel campo dell'editoria e della stampa e si inaugura un vero e proprio filone letterario, si diffonde enormemente la pratica del viaggiare, quindi il viaggio «scritto» diventa in molti casi guida per un viaggio reale, capace di dare delle informazioni utili per il futuro viaggiatore. Non solo il viaggio produce pensieri scritti, cioè diari, lettere, libri, guide, ma anche la scrittura produce viaggi, tanto che al viaggio, ci si doveva preparare attraverso numerose letture, sfogliando guide⁶, diari e magari anche delle lettere. Le motivazioni che spinsero gli uomini a partire per «esperimentare» terre nuove e lontane, erano diverse. Quindi ai motivi tradizionali nel Settecento si affianca quello delle cure termali, ed in questo senso soldati ed ex soldati che vagabondarono per il mondo in cerca di benefici possono essere considerati dei veicoli di innovazioni.

B I B L I O G R A F I A

- Bontz József, *Keszthely város monográfiája*. Keszthely, Farkas János Könyvnyomdája, 1896.
- Dr. Áldassy Antal, *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címeres levelei*. 4. kötet, Budapest, MNM Könyvtára, 1904.
- Levéltári Leltárak 73. Magyar Országos Levéltár. A Festetics családi Levéltár. Repertórium*. Bakács István korábbi repertóriumainak felhasználásával összeállította Kállay István, MOL, Budapest, 1978. (manoscritto)
- Pierre André, Sigal, *Isten vándorai. Középkori zárandoklatok és zárandokok*. Gondolat, Budapest, 1989.
- Magyar városok és vármegyék monográfiája. Fejér Vármegye*. Szerkesztették: Schneider Miklós és Dr. Juhász Viktor. Magyar városok Monográfiája Kiadóhivatala, Budapest, 1937
- Szabó Dezső, *A herceg Festetics-család története*. Budapest, Franklin Társulat Nyomdája, 1928.

N O T E

- ¹ L'Archivio di Stato di Budapest, *Magánosok iratai*, p. 237. XI.
- ² *Magyar utazási irodalom 16.–18. században*, Szépirodalmi könyvkiadó, Budapest, 1990.
- ³ *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal*. Írta Nagy Iván. X. kötet, p. 465. Pest, 1863, kiadja Ráth Mór. *A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke. II. Címereslevelek*. Dr. Áldassy Antal. Budapest, kiadja a MNM Könyvtára, 1904.
- ⁴ *Fejér Vármegye története*. Írta Károly János. IV. kötet. Kiadja Fejér vármegye Közössége. Székesfejérvár, Csitári kő- és könyvnyomdája, 1901.
- ⁵ Nell'Archivio di Stato a Budapest, fra i documenti della biblioteca di Keszthely ho trovato un foglio col numero 92, intitolato: *quietanzia*.
- ⁶ Nella biblioteca della famiglia Festetics si conservano numerose guide delle città italiane.

NEL GENNAIO DI QUEST'ANNO SI È SPENTO A ROMA GIUSEPPE PETRONIO, UNO DEI MAGGIORI CRITICI DEL DOPOGUERRA. AL MAESTRO E ALL'AMICO DEDICO, CON RICORDO COMMOSSO, QUESTE PAGINE.

F. SENARDI

Rivoluzioni conservatrici: attraversando la narrativa di Vincenzo Consolo

FULVIO SENARDI

SULLO SCENARIO DELLA CONTEMPORANEA NARRATIVA ITALIANA, SCENARIO NON ESALTANTE CONSIDERANDO LE POCHE VETTE CHE SI ALZANO TIMIDE SUL GRIGIO BASSOPIANO DEL GUSTO MEDIO, UN CASO PARTICOLARE – E TALE DA RIENTRARE PERFETTAMENTE NEL TEMA DI QUESTO FASCICOLO – È RAPPRESENTATO DA VINCENZO CONSOLO. DOPO LA MORTE DI GESUALDO BUFALINO, ANZI, E A fianco di qualche altro raro scrittore (Mari, per es.), che il siciliano però sopravanza di molte lunghezze per la complessità della sua *Weltanschauung* il modo magistrale con cui essa si converte in letteratura, Consolo appare l'esponente più emblematico di una maniera particolare di fare romanzo, affascinata da antiche parole, ingorgata da voci letterarie e regionali, «ossessionata» – secondo quei modi che negli scrittori autentici palesano un destino – dal richiamo possente delle rovine. Una maniera di far letteratura che finisce per affidarsi, inevitabilmente si potrebbe dire, ad una gaddiana complessità di codici e riesce così, nelle sue prove più alte, ad evocare le articolazioni del mondo storico e sociale, la discorde complessità della vicenda umana: e tutto ciò, bisognerà spesso ribadirlo, gravitando intorno all'asse dell'eloquio aulico, culto, «aristocratico», fedele alla bandiera della tradizione in un contesto letterario sempre più contrassegnato invece da «scritture semplici», vuoi per l'esigenza di allargare il campo dei

Triestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (D) e Zagreb (HR). Attualmente ricopre un incarico analogo all'Università di Pécs (HU). Ha pubblicato numerosi contributi nel campo della storia della letteratura italiana e della critica, fra i quali i volumi *Tre studi sul teatro tragico italiano tra Manierismo ed Età dell'Arcadia* (1982), *Il punto su: D'Annunzio* (1989), *Gli specchi di Narciso - Aspetti della narrativa italiana di Fine-millennio* (2002). Si è occupato anche di didattica della lingua e della letteratura, curando un'edizione commentata de *Il piacere* di G. D'Annunzio (1995), il «laboratorio didattico» di varie antologie della Letteratura italiana, la sezione *La narrativa degli ultimi due decenni della Storia della letteratura italiana* di Grosser-Guglielmino.

fruttori, vuoi nell'intento di assecondare una cultura di massa che, anche nel settore editoriale, tende a mettere in trono, pagando pesanti pedaggi, il valore quantità. In una recente panoramica della letteratura del nostro Paese Franco Ferrucci, cui si deve il suggestivo capitolo di riflessioni finali, ha intonato il *de profundis* per le letterature nazionali, quasi che, tanto per ragioni culturali (il versante «sovrastrutturale» della globalizzazione) quanto per esigenze di *marketing* (il bisogno di avere a disposizione prodotti facilmente esportabili), ciò che di più specifico e singolare caratterizza i vari ambiti di cultura nazionale sia destinato a sbiadirsi e a perire. Io non so se la situazione sia veramente così grave, e se è proprio un male la strada «internazionalista» che la letteratura dell'«Impero» (nel senso delle riflessioni di Hardt-Negri) si appresta ad imboccare. Ricordo invece perfettamente alcune polemiche nate una ventina di anni fa sull'onda del successo del *Nome della Rosa*. I suoi detrattori avevano giudicato il libro per certi versi «asettico», dal punto di vista dello stile, prestrutturato cioè, fin dalla fase ideativa, allo scopo di garantire la più facile traducibilità. Il successo del romanzo in tutte le lingue sembra aver confermato la giustezza della critica, che era apparsa allora ingenerosa nei confronti di un intellettuale di indiscutibile statura e della sua coraggiosa operazione narrativa. Controprova di queste tendenze pare d'altra parte venire, in quei settori della letteratura di genere che piazzano regolarmente i loro rappresentanti in vetta alle classifiche di vendita, da casi come quello, e faccio solo un nome, di Patricia Cornwell: qualità di scrittura modesta, anzi, uno stile addirittura «anonimo» (e quindi assai facilmente esportabile), sul cui spartito, nei righi alti, vibrano acuti di forte emotività, scene-shock adrenalicamente coinvolgenti. Adorno e Dwight Macdonald hanno detto già molto a proposito, e con quel pizzico di spirito apocalittico che contraddistingue i grandi conservatori (anche per ragione anagrafiche del resto, essendo nato Adorno nel 1903 e Macdonald, da famiglia altoborghese, nella New York del 1906); non sarà quindi il caso di riaccendere la polemica. Basterà invece suggerire, anche a giustificazione della mia ampia premessa, che, data questa evidente tendenza epocale, appare spiegabilissima la reazione di chi sceglie di scendere nella trincea dell'espressione arcaica o dialettale, per poter meglio resistere, mobilitando le illustri risorse del passato, contro le forze dell'omologazione. Ci sarà anche forse in tali atteggiamenti qualche vezzo snobistico, ma ogni moralismo è fuori luogo; i destini della democrazia si giocano in altri luoghi, e non più o non tanto sugli scaffali delle biblioteche (le famiglie si riuniscono oggi intorno alla televisione e non, come in tempi antichi probabilmente ignoti alla società italiana, vicino al caminetto dove il patriarca dava lettura della gazzetta o del libro giunto dalla Capitale): scaffali sui quali Consolo ha il pieno diritto, mi pare, di allineare i suoi sofisticatissimi manufatti, per la gioia di quei lettori che sono pronti ad accettare una sfida culturale difficile ma esaltante. Del resto, se Picasso avesse prodotto le tavole settimanali de «La domenica del corriere» invece di dipingere ciò che ha dipinto, nessuno farebbe la fila al Metropolitan Museum per ammirare le *Demoiselles d'Avignon*. Il problema è semmai un altro: quello di vedere se una parola «introversa», prigioniera di un impervio virtuosismo può farsi carico dell'impegno sociale e civile di cui la investe lo scrittore Consolo; se cioè all'interno del suo specifico «sistema» i valori di stile e di ideologia comunicano in maniera armoniosa o se confla in insanabilmente (che il «matrimonio» fosse difficile, lo mostravano del resto le acute, autoesegetiche riflessioni di *Letteratura e potere*, 1979, ora in Consolo, 2001). Per capirlo bisognerà prendere l'avvio da quel libro che nel 1976 ha rivelato Consolo alla società letteraria italiana, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (il primo era stato, una decina

di anni prima, anzi per l'esattezza nel 1963, *La ferita dell'aprile*). Se teniamo presente che il decennio degli anni Settanta, non ricchissimo per la narrativa, è stato tuttavia importante perché ha permesso la metabolizzazione della lezione avanguardistica e strutturalista, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* può essere considerato come un'opera fondativa, il libro che, presso le nuove generazioni di scrittori, è valso da influente mediatore di alcune istanze nodali della neo-avanguardia. Anche in relazione – si dovrà parlare di un «duello» a distanza? – con la pubblicazione della *Storia* (1974) di Elsa Morante, esempio di epica popolare che si modella, con simpatia, sulle esigenze di una letteratura di massa. Tutt'altra cosa ovviamente, come si è anticipato, il racconto di Consolo: prendendo spunto da una sommossa contadina avvenuta nella Sicilia del Risorgimento (impossibile non pensare alla novella *Libertà* – di «lunga ombra verghiana») lo scrittore ha del resto esplicitamente parlato – *Di qua dal faro*, 281), si impone innanzitutto per l'originalissimo impasto linguistico; la «maniera» gaddiana da lui reinterpretata – arcaismi, termini dialettali, deformazioni espressionistiche, echi illustri d'autore che cozzano con espressioni «creaturali» e, sul piano della messa in opera dei materiali, elencazioni, catene sinonimiche, accordi metrici celati nella prosa, ecc. – trova il suo piano di fusione in una lingua sontuosa ed erudita, plasmata sul calco dell'italiano letterario dell'Ottocento: nuova consapevole manipolazione di quella «scrittura continua di privilegiati» (96) che la letteratura è stata da sempre, al pari della *Storia*, a quanto ammette l'aristocratica voce narrante; impossibilitata però a cambiar tono, anche quando, passo dopo passo si converte alle ragioni dei rivoltosi, visceralmente partecipe di una logica di appartenenza sociale e culturale che non ammette deroghe: quella che vuole la lingua, ed i significati, bottino di guerra aggogato al carro del vincitore.

Constatando il silenzio coatto dei diseredati e delle vittime, egli annuncia però tempi nuovi: allora chi vive ancora muto e impotente potrà finalmente giungere alla parola, dovendo accontentarsi, in attesa della palingenesi (che ha da essere in primo luogo di natura sociale), di balbettare la propria verità in forma magari di graffiti incisi sulla calce di una cella (da qui la ricca articolazione di materiali espressivi non propriamente narrativi, documenti, lettere, iscrizioni di prigionieri sul tufo delle carceri, artifici per corredare di un suono ventriloquo – dando echi al silenzio, espressione all'inesprimibile – il mutismo dei «senza voce»); vedendosi intanto inesorabilmente smentito da chi tiene la lingua «per la penna» («Muriù 'a virità, amaru a nui!», grida Turi Malàndro in un momento decisivo del romanzo – 110 – quando il «nuovo» getta la maschera, mostrandosi identico all'antico, nonostante che tutto stia cambiando, ma solo allo scopo di conservarsi, nella sostanza, perfettamente uguale):

Ah, tempo verrà in cui da soli conquisteranno que' valori, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giofocorza anche per noi, vere perché i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose. Che vale, allora, amico, lo scrivere e il parlare? La cosa più sensata che noi si possa fare è quella di gettar via le chine, i calmari, le penne d'oca, sotterrarle, smettere le chiacchiere, finirla di ingannarci e di ingannare con le scorze e con le bave di chiocciolo e lumache, limaccia, babbalùci, fango che si maschera d'argento, bianca luce, esseri attorcigliati, spiraliiformi, viti senza fine, nuvole coriacee, riccioli barocchi, viscidumi e sputi, strie untuose... (98)

Nessuno in quegli anni, o in anni successivi, è stato capace di metaforizzare con un respiro così ampio le contraddizioni della letteratura e di inquadrare in modo tanto

lucido i compiti dello scrittore: la parola culta della tradizione, con quel sovrappiù di virtuosistica artificiosità (Segre, in un bel saggio dedicato al romanzo, ha parlato di «edonismo fonicolessicologico» – 1991: 84) dove lo scrittore sbizzarrisce il suo mestiere, viene presentata nella doppia prospettiva di una camicia di forza che lo intrappola, rendendogli impossibile un rapporto di semplice spontaneità con le cose del mondo, ma nel tempo stesso come l'unico luogo da cui egli possa parlare, pronto a demistificare tuttavia, mentre li accarezza con arresa dedizione, i fascinosi miraggi del linguaggio. La letteratura, allora, in conclusione, come ragione di orgoglio e motivo di disperazione; titolo di vanto, e inespiable peccato; sede d'esilio ma insieme splendido paradiso di una virtuale esistenza «altra», dove lo scrittore può vivere, spiegherà Consolo nel libro successivo – *Retablo* (1987) – con la sua solita «critica» partecipazione alle illusioni dei personaggi, «come trasferito su d'un piano soprano e parallelo a quello su cui procede l'esser nostro d'ogni giorno, un piano sconosciuto, inusitato, quasi infinito, immobile, da cui lontana e vana, e misera e angusta si rappresenta a noi la vita nostra» (108).

Per capire pienamente il senso dell'operazione che Consolo conduce nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, e poter quindi cogliere il segreto baricentro del libro, è necessario aggiungere però ancora qualche singola, più localizzata, indicazione di contesto. Gli anni Settanta, con il loro strascico di rivendicazioni studentesche e lotte operaie da una parte (proprio nel 1970 viene approvato lo Statuto dei lavoratori), e i tentativi, più o meno occulti, di rivincita conservatrice dall'altra, rappresentano un periodo di massima politicizzazione. Nessuno stupore allora che questo clima proietti anche dentro la letteratura, anche nel racconto di Consolo, il riflesso dei conflitti che appassionavano e laceravano la società. Si assiste, in certi settori dell'attività letteraria, a strategie di «ideologizzazione dello sperimentalismo», che, per quanto né ampiamente accettate né vastamente diffuse, traducono in atto le indicazioni offerte, nel corso del decennio sperimentale, da Sanguineti, autore della formula rimasta poi famosa. C'è però un altro dato importante da considerare per definire meglio il quadro d'insieme: dopo una quindicina d'anni di pieno regime della Scuola Media Unica e di diffusione sempre più capillare della TV – punta di diamante degli strumenti di comunicazione di massa –, era ormai chiara per tutti la direzione che andava prendendo la lingua e la cultura. Tullio De Mauro, uno degli studiosi più attenti, nel decennio di cui trattiamo, alle tematiche della cultura e della lingua, rilascia nel 1976 una intervista dal titolo più che esplicito: «Gli italiani cominciano a capirsi» (si legge in De Mauro, 1978); in essa, articolatamente e con positiva intonazione, viene constatata la sparizione dello «scrupolo puristico» in un Paese ancora largamente dialettale ma che possiede ormai, e irreversibilmente, una lingua comune ampiamente condivisa: una lingua che, in quanto strumento sociale di massa, corre però il rischio (senza che in quella sede il problema venga approfondito) delle frasi fatte, delle espressioni stereotipate, in poche parole, della banalizzazione. E' rispetto a queste spinte che lo sperimentalismo di Consolo lascia percepire la sua quasi istintiva reattività: rivendicazione, per un verso, dei valori nuovi di una Storia che sta pareggiando una secolare orografia sociale ma anche attaccamento, dall'altro, a tradizionali miti umanistici; volontà di impegno per una società più giusta e ambiguo abbandono alle sirene del compiacimento estetico, con una punta di segreto disdegno nei confronti di modi espressivi che risentono dell'inflazionistico impiego quotidiano nei contesti più vari della vita sociale. La sua narrativa diventa così il palcoscenico di

Vincenzo
CONSOLO
L'olivo e l'olivastro

ARNOLDO
MONDADORI
EDITORE



NC
8.2003

una oscillazione tra nostalgia ed euforia, conservazione ed impegno, rivoluzione e tradizione: un intreccio di contrari che, salvando la scrittura da ogni riduzione a gioco, sberleffo o parodia, finisce per collocarla addirittura in controtendenza nei confronti di quella «democratizzazione» del linguaggio della narrativa che è uno dei fili rossi della storia letteraria del '900, perfettamente tradotta in pratica, con molta furbizia e molte strumentali ambiguità, dalla linea egemone del cosiddetto «best-seller d'autore».

Diverso il discorso per quanto riguarda il romanzo successivo, *Retablo*, del 1987. Non viene meno in questo libro il raffinatissimo impianto oratorio, l'intreccio di scresziature auliche, cancelleresche e dialettali, la sapienza architettonica, il gioco abilissimo di rimandi interni – contenutistici, metaforici, tonali (quella condizione di sfaccettata unità tematico-retorico-strutturale che Segre ha perfettamente individuato nel corpo del *Sorriso*, collocandola, secondo un suggerimento interno al libro stesso, nel segno barocco della «chiocciola»), ma il racconto si arricchisce di una movenza nuova, impercettibilmente amara se non addirittura segretamente astiosa. Di nuovo bisogna guardare alle date, perché la letteratura, spesso lo dimentichiamo, è un messaggio nella bottiglia che le correnti del tempo, portandolo fino a noi, generandolo anzi dal loro stesso seno, tingono di un inconfondibile colore; ci troviamo, in quei secondi anni Ottanta, nel pieno dell'era craxiana e Consolo che ha scelto dal 1968 di vivere a Milano, è quotidiano spettatore degli effetti nefasti, la frase è sua, del «cupo fanatismo del denaro» (*Lo spasimo di Palermo*, 80): uno spudorato assalto alla diligenza che semina ondate di corruzione nella vita politica e civile, provoca atteggiamenti diffusi di servilismo e di complicità con i potenti, spaccia il più immorale rampantismo come una forma *à la page* del riformismo di sinistra, ecc. Come al tempo dello scandalo della Banca romana raccontata da Pirandello nei *Vecchi e i giovani*, e periodicamente nel nostro povero Paese, diventato Stato prima di essere nazione, Repubblica prima che società, pioveva allora fango sulle strade. Ma Consolo? Si capirà tutto meglio riassumendo, per sommi capi, la trama di questo libro: un pittore milanese, vicino agli ambienti colti dell'illuminismo lombardo, abbandona la sua città, sul finire del XVIII secolo, per compiere, armato di cere e di gessetti, una spedizione artistica nell'esotica Sicilia. Lo stimolo alla perigliosa impresa gli viene dalla sofferenza per un amore non corrisposto, i cui tormenti spera di lenire allontanandosi dalla donna amata, per la quale stila tuttavia un puntiglioso resoconto di viaggio che grossomodo coincide con l'arco del racconto. Comunque, a leggere bene, nella stizza che accende dentro il cuore di Fabrizio Clerici un irresistibile amore di terra lontana c'è qualcosa di più, o di diverso, dei triboli di una passione infelice. Citiamo (e sarà, ahimè, la sola citazione possibile, per ragioni di spazio, da un libro la cui voce meriterebbe di farsi ben più diffusamente sentire):

Come la cristallina, tersa, splendida evidenza e il numero infinito delle stelle m'aveano smarrito nella notte, così mi sgomentò e perse nel mattino il ritrovarmi mezzo in un mare magno di ruine. A Selinunte greca. Ruine d'una città e d'una storia. Ruine della storia (...). O gran pochezza, o inanità dell'uomo, o sua fralezza e nullità assoluta! O sua ferocia e ferina costumanza! O secol nostro superbo di conquiste e di scienza, secolo illuso, sciocco e involuto! Arrasso dalla Milano attiva, mercatora, dalla stupida e volgare mia città che ha fede solamente nel danee, ove impera e trionfa l'impostore, il bauscia, il ciarlatan, il falso artista, el teatrante vacant e pien de vanitaa, il governante ladro, il prete trafficone, il gazzettier potente, il fanatico credente e il poeta della putrida gracia brianzola. Arrasso

dalla mia terra e dal mio tempo, via, via, lontan!

Io scesi da cavallo e baciai la terra del Selino, sacra per tanta vita e tanta morte umana. (97-98)

Sta qui mi pare, il centro di gravità del libro, in questa pagina, che abbiamo dovuto molto scorciare, dove il motivo tradizionale dell'*ubi sunt*, prendendo le solenni movenze della plutarchiana meditazione di Mario fra le rovine di Cartagine, celebra accorata e nostalgica la grandezza dell'uomo e il trionfo del tempo che delle sue opere fa strame, a sfida di un presente sciatto e volgare, superbo e venale; un'epoca senza grandezza e senza memoria da tramandare, dove la pochezza fa sfacciata mostra di sé e che non ha sublimi visioni da suggerire, come di lì a poco invece, nel romanzo, quella cui Fabrizio si abbandona, «rapito e dimentico di tutto» nella contemplazione della bellezza dell'arte e della natura, che è insieme richiamo alla vita e balsamo contro le sue ferite. Da qui, da questa fosforescente scaglia centrale, il romanzo acquista la sua luce e lo strumentario retorico-linguistico che lo caratterizza ne viene risignificato: cadono i sensi di colpa dell'intellettuale vittorinamente turbato dai vantaggi della sua condizione, immalinconito per la propria impotenza di fronte agli spasmi del mondo offeso. La tradizione anzi, la fedeltà ai suoi paesaggi sepolti, agli echi splendidi e antichi di voci dimenticate, acquista potenzialità dissacrante e forza di denuncia, si carica della provocatoria energia dell'«inattualità». Via dalla Milano dei mercanti! La letteratura, l'arte, la bellezza, con l'affascinante enigma di una perfezione che è l'unica forma di trascendenza concessaci dal destino, va così ad ergersi – dalla Sicilia splendida ed arcaica, tormentata ma perenne nei suoi cicli di civiltà, come una pergamena sempre di nuovo riscritta con lacrime e sangue di uomini – a monito per il nostro secolo, un secolo leopardianamente superbo e sciocco, che contamina vite e coscienze con la sua superficiale supponenza; e Clerici, infatti, deciderà di non tornare, e insieme di deporre la penna, cancellando quello iato tra vita e letteratura che lo fa disperare in una smemorata immediatezza dove potrà forse ancora salvarsi da un ormai vano investimento sentimentale: «forse mi recherò in Ispagna o ancora più lontano, di là dall'Oceano, nel Nuovo Mondo». Ma il fallimento d'amore è cifra di ben altro, e manda intorno a sé, come una fiamma velata, amari barbagli metaforici che si intrecciano al reticolo di riflessi che lega passato e presente (il presente di Fabrizio Clerici, ma anche la nostra epoca attuale), in un gioco di luci dove si esalta la cifra, entusiasta e dolente, della bellezza del mondo – squadernato davanti ai nostri occhi in quadri ricchi di sensualità – e vibra un lancinante, quasi barocco, sentimento di *desengaño*. Il passato, ha scoperto Fabrizio (un nome illustre che rimanda a Stendhal e a Lampedusa), è un abisso inabitabile: riemerge per affioramenti sporadici di segni labili e precari, di forme mutile e sgretolate, affaccia sulla superficie del tempo rovine e macerie che subito la polvere dell'oblio sommerge e cancella. Nient'altro che ombre a nutrire la nostalgia di fantasmi di effimere visioni. Ma anche il presente è una porta chiusa: involgarito e venale, ha accolto i mercanti dentro il tempio seguendo un miraggio tutto materiale di felicità. Non resta che la stagione sospesa del viaggio, mettersi in gioco in una silenziosa avventura di scoperta, cedendo alla seduzione dello spaesamento, verso un eterno altrove che cancella progetti e responsabilità. L'unico modo per essere padroni del tempo è in fondo quello di rinunciare a possederlo: nella vita, suggeriva un altro Io settecentesco, Casanova, non c'è altro vero che il presente. Detto questo un'analisi che si volesse esaustiva sarebbe appena ai suoi inizi: rimarrebbe da spiegare il senso del titolo, il «retablo»,

nelle sue valenze plurime e polivalenti di natura metaforica e strutturale, illustrare la figura del «doppio» che vede posto di fronte a Clerici un suo alter-ego umile e siciliano, il fraticello Isidoro (andando così a raddoppiare il tema amoroso), e quindi, dentro il tessuto vivo di pagine intrise di un turbini sensuale di luci, profumi, colori, e gravide di dolenti testimonianze della legge inflessibile della caducità, esplicitare la stratificazione di codici linguistici e di modalità narrative; dove, rispetto al libro precedente, molto più spazio acquista il romanzesco, splendida orchidea fiorita sulle ceneri del motivo rivoluzionario e sociale.

Il nuovo romanzo, *Nottetempo, casa per casa* (Milano, 1992) si apre con mano impaziente e curiosa: saprà Consolo andare oltre, e se sì, in quale direzione? In effetti, il nuovo libro, pur mantenendo intatta la marca autorale di una scrittura preziosa, è cosa tutta diversa. Viene completamente a mancare quella presenza di codici in attrito a cui Consolo delegava la responsabilità del suo paradossale realismo. E abdicando al prospettivismo, azzerando lo spartito polifonico la scrittura finisce per rinunciare alle sue funzioni caratterizzanti andando invece a valere, globalmente, come veicolo di enunciazione, secondo una tendenza non rara nella nostra storia letteraria che ha spesso visto «il prevalere dell'intento espressivo su quello mimetico, del fascino immaginoso e sonoro del termine sulla sua diretta e "nazionale" comunicabilità» (Testa, 1996: 69). Non ha torto Barengi a sostenere che «il rapporto tra intellettuali e classi subalterne, tema da sempre caro a Consolo, si pone qui in termini accentuatamente pessimistici» (Barengi, 1999: 68). Il conclusivo espatrio del protagonista, Petro, dalla Sicilia in Tunisia, mentre monta la marea dello squadristo e i manganelli soffocano le rivendicazioni e l'entusiasmo della masse conquistate dal verbo socialista ed anarchico, rappresenta il pieno riconoscimento di una sconfitta, sconfitta storica del movimento operaio e sconfitta dello scrittore contemporaneo che, incapace di far fronte all'irrazionale, di assumersi il compito di districare, con spregiudicata intelligenza, la complessità del labirinto, si libera lungo la tangente estetica del peso di un mondo incomprensibile.

Cominciava il giorno, il primo per Petro in Tunisia. Si ritrovò il libro dell'anarchico, aprì le mani e lo lasciò cadere in mare. Pensò al suo quaderno. Pensò che ritrovata calma, trovate le parole, il tono, la cadenza, avrebbe raccontato. sciolto il grumo dentro.

Avrebbe dato ragione, nome a tutto quel dolore. (171)

La soluzione del «quaderno», che pare chiudere ottimisticamente le pagine del libro, rivendicando un impegno di testimonianza e di denuncia, è in effetti anch'essa fallimentare; come capisce alla prima occhiata il lettore che per pagine e pagine ha misurato la fatica di Consolo, quando si tratta di narrare, e la felicità invece con cui egli si abbandona a raffinatissimi capricci lirico-metaforici (la divagazione sui «sotterranei del tempio diruto della rocca», la descrizione della cerimonia blasfema degli adoratori della Gran Bestia, l'estasi di Crowley in Cattedrale, il tema della «giara»), ed è stato spettatore del suo costante arrovellarsi sulla possibilità della parola di interpretare la realtà, dentro il precipizio di quella moderna spirale estetica dove lo scrittore, moltiplicando gli artifici di stile, le astuzie della scrittura, insegue vanamente i riflessi di una unità perduta (una condizione edenica, nutrita di «parole», come ha scritto Saba, «dove il cuore dell'uomo si specchiava / – nudo e sorpreso – alle origini (...)).

Uuuhhh... – ululò prostrato a terra – uhhh...uhm...um...umm...umm...umm... – e in quei

suoni fondi, molli, desiderava perdersi, sciogliere la testa, il petto. Sentì come ogni volta di giungere a un limite, a una soglia estrema. Ove gli era dato ancora d'arrestarsi, ritornare indietro, di tenere vivo nella notte il lume, nella bufera. E s'aggrappò alle parole, ai nomi di cose vere, visibili, concrete. Scandì a voce alta:– Terra. Pietra. Sènia. Casa. Forno. Pane. Ulivo. Carrubo. Sommaco. Capra. Sale. Asino. Rocca. Tempio. Cisterna. Mura. Ficodindia. Pino. Palma. Castello. Cielo. Corvo. Gazza. Colomba. Fringuello. Nuvola. Sole. Arcobaleno...– scandì come a voler rinominare, ricreare il mondo. Ricominciare dal momento in cui nulla era accaduto, nulla perduto ancora, la vicenda si svolgea serena, sereno il tempo. (38-39)

È giusto allora rivendicare un decisivo valore metaforico al motivo del lume, da tenere acceso, con montaliana testardaggine, dentro la bufera (così Franchini, 2000: XII); ma a patto di spiegare che è un lume che manda fioca luce nel retrobottega della Storia, un lume tremolante ed esorcistico rivolto verso l'«incanto» (Petro: «io mi perdo nell'incanto» – 110), verso la flebile fosforescenza dei fenomeni, per non dover mostrare troppo da vicino «la bestia trionfante (...) della storia, che partorisce orrori, sofferenze» (170); un'esile fiammella, arresa al mistero della vita, alla giostra insensata di parvenze, che tremola nel manto del suo minuscolo alone dentro l'immensa voragine del nulla («Siamo un ribollìo celato d'emozioni, un rattenuto pianto. Tentiamo intanto esili passaggi sopra gli abissi, i vuoti, il nulla che s'è aperto ai nostri piedi» – 66). Opera di svolta, comunque, questo racconto: separa con un netto spartiacque due momenti della narrativa di Consolo, portando alla luce la latente contraddizione di uno stile che si vuole esoterico e prezioso ma veicolo, nello stesso tempo, di valori di impegno civile (il rischio, lo mostreranno i libri seguenti, è che questa scrittura di «chierici», così impervia e crittografica, avendo scelto la maschera del funebre epicedio, la via della egolalica invettiva, faccia il vuoto intorno a sé, azzeri ogni funzione sociale, consegnando la letteratura, come produzione e fruizione, a quelle schiere di «tristi imbonitori» – *Lo spasimo di Palermo*, 12 – a quegli imbellettatori del disastro, a quegli astuti arcadi della cultura di massa che danno voce all'Italia più conformista e sciattamente canterina).

Il libro seguente, *L'olivo e l'olivastro*, prendendo atto di un crescente disagio del narrare, è il resoconto di un viaggio, concreto e metaforico, nella Sicilia imbarbarita di fine Millennio, seguendo l'esempio di un grande personaggio del mito, l'irrequieto Odisseo, ma ribaltandone la direzione di percorso: non dalle stragi d'Ilio al dolce ricovero d'Itaca, ma alla disperata ricerca, dentro le viscere dell'«atroce tempo» (81) della «perdita d'ogni memoria e senso, del gelo della mente e dell'afasia, del linguaggio turpe della siringa e del coltello, della marmitta fragorosa e del tritolo» (79), delle tracce di una città armoniosa, di un'oasi di civiltà e valori: «L'Ulisse di sempre, il ramingo per l'isola che un tempo fu la sua Itaca» (141) attraversa così la scena del degrado, da inquisitore e profeta, con voce di condanna e di anatema, ritrovando in un percorso spaziale, costellato di riferimenti al mito, all'arte, alla letteratura («il miele letterario» che può aiutare a «dire o ridire il male» sfuggendo alla lebbra di parole «atone e consunte» – 77), quella dinamica narrativa che la tradizione romanzesca ha delegato a destini tracciati nella temporalità. E tutto ciò mettendo in opera una scrittura rassettata, di impasto lessicale più modesto e omogeneo, quasi rinunciando all'impegno di affabulare storie e personaggi venisse ad attenuarsi l'esigenza di promozione estetica, il bisogno di preziose venature per innalzare uno stile costretto ad impastarsi con le vicende del mondo. Nessuna palinodia comun-



que, a vantaggio della lingua d'uso: piuttosto una sorta di nuova prosa d'arte, agitata dal tirso di una coscienza civile ormai più che indignata, (Odia ora, odia la sua isola terribile, barbarica, la sua terra di massacro, d'assassinio, odia il suo paese piombato nella notte, l'Europa deserta di ragione. Odia questa Costantinopoli saccheggiata (...) – 105), risucchiata dal vortice epico-profetico della poesia antica, visitata dai feticci della grande letteratura (Verga, Pirandello), schiumante d'echi raccolti dalla bocca di irriducibili compagni di strada (Pasolini, Ceronetti); e che, proprio come in loro, sotto il fuoco dell'invettiva – giustificatissima, si badi bene, con tutte le sue stizze e insofferenze – nasconde una vecchia diffidenza umanistica nei confronti della civiltà delle macchine. Un prosa nominale e paratattica, povera di articoli e di aggettivi, che si raggela, come un grido dal Cocito, in una allucinata fissità; prosa senza soggetto, ora una terza anonima persona che descrive, lamenta, maledice – ora l'Io di un «viaggiatore solitario», estrema metamorfosi di Ulisse: *everyman* isolato ed impotente, testimone inascoltato e deriso, senza più compagni, partito o società (c'è chi s'è imbestiato con Circe, chi s'è inebriato di loto, chi è scomparso in mare dopo l'ultima sacrilega sfida alla volontà degli dei), se non quella, ahimé, vana figura antica, della schiera dei colti (corporazione screditata, e del tutto marginale, se non si presta alle buffonerie del gran circo mediatico). Nessuna deità benefica accompagna Odisseo nel nuovo viaggio: non c'è traccia d'Athena, donatrice d'ulivi e maestra di civili consuetudini, soppiantata dalle Erinni del nichilismo moderno, dal cui abisso promana, con la marea di un pessimismo integrale, il singhiozzo «ermetico e dolente» della scrittura ripiegata su se stessa:

Il tono scarno e grave, ermetico e dolente vorrebbe avere d'Ungaretti – dichiara lo scrittore in un passo emblematico per stile e valori di poetica e ideologia – o tutti i toni degli innumerevoli poeti per sciogliere, muovendo il passo come in un pàrodo sopra le lastre di una piccola piazza, contro il tufo chiaro delle case, in vista, oltre la balastrata che cinge la fontana, il forte d'Aretusa, del porto Grande e del Plemmirio, della foce dell'Anapo e del Ciane, in vista del bianco tavolato degli Iblei, sciogliere un canto di nostalgia d'emigrato a questa città della memoria sua e collettiva, a questa patria d'ognuno ch'è Siracusa, ognuno che conserva cognizione dell'umano, della civiltà più vera, della cultura. Canto di nostalgia come quello delle compagne d'Ifigenia, schiave nella Tauride di pietre e d'olivastri. Ché questa è oggi la condizione nostra, cacciati da un'umana Siracusa, dalla città che continuamente si ritrae, scivola nel passato, si fa Atene e Argo, Costantinopoli e Alessandria, che ruota attorno alla storia, alla poesia, poesia che da essa muove, ad essa va, di poeti che si chiamano Pindaro Simonide Bacchilide Virgilio Ovidio Ibn Hamdis esule a Majorca. (84)

Nel 1998 il romanzo più recente, *Lo spasimo di Palermo*: un libro che mostra le sue credenziali e spiega i suoi misteri nelle ultime pagine. La metafora del titolo, innanzitutto, che rimanda ad una chiesa siciliana, Santa Maria dello Spasimo, per la quale Raffaello dipinse una scena di Passione: «il suo artefice le diede il nome di sgomento della Vergine e Spasimo del Mondo – In progressione andava dunque questo Spasimo, da Palermo alla Sicilia, al Mondo» (112). I presupposti ideologici:

So Mauro che non neghi me – scrive al figlio rifugiatosi in Francia negli anni di piombo – ma tutti i padri, la mia generazione, quella che non ha fatto la guerra ma il dopoguerra, che avrebbe dovuto ricostruire, dopo il disastro, questo Paese, formare una nuova società, una civile giusta convivenza. Abbiamo fallito, prima di voi e come voi dopo, nel vostro

temerario azzardo (126);

un «noi» che ci comprende tutti, vittime e complici del degrado, spettatori impotenti degli agonici sussulti e della vuota albagia di un Paese di scarsissime virtù:

in questo Paese, in quest'accozzaglia di famiglie, questo materno confessionale di assoluzione, dove lo stato è occupato da cosche (...), dove tutti ci impegniamo, governanti e cittadini, a eludere le leggi, a delinquere, (dove) il giudice che applica le leggi ci appare come un Judex, un giustiziere insopportabile, da escludere, rimuovere. O da uccidere. (129-130)

Le scelte formali:

Decise di scuotersi (...) d'indagare sulla prigionia in Algeri di Cervantes (...) Sarebbe riuscito forse a scriverne, scrivere d'una realtà storica (...) fuori da ogni invenzione, finzione letteraria. Aborrisce il romanzo, questo genere scaduto, corrotto, impraticabile. Se mai ne aveva scritti, erano i suoi in una diversa lingua, dissonante, in una furia verbale ch'era finita in urlo, s'era dissolta nel silenzio. Si doleva di non avere il dono della poesia, la sua libertà, la sua purezza, la sua distanza dall'implacabile logica del mondo. Invidiava i poeti (...) - 105

Ed ecco la soluzione di una lingua scandalosa come un parricidio (la metafora appartiene allo scrittore e alona tutte le vicende del libro): il parricidio che il protagonista potrebbe aver commesso, bambino ancora inconsapevole, oltre che il parricidio metaforico di chi rifiuta una tradizione egemone, si allontana dai sentieri più battuti:

una lingua che fosse contraria ad ogni altra logica, fiduciosamente comunicativa, di padri o di fratelli, - confrères - più anziani, involontari complici pensavo dei responsabili del disastro sociale (127)

Questa sensibilità «delittuosa», ostile all'accomodamento, ribelle alla sciattezza del presente, alla sua trama di turpi connivenze, genera una scrittura inconfondibile, tesa, quasi con rabbia, a incrinare il valore funzionale dell'espressione: la frase «sobbollisce», si scioglie in molecole, acquista, in certi passi esemplari, una enigmatica verticalità; mentre qua e là trova invece pace nella bonaccia di distesi endecasillabi («stendono prose piane i professori», «una corona di capelli crespi», «l'andatura sua rapida e leggera», «quest'infinito scorrer d'apparenze», ecc. ecc.), per contrarsi subito di nuovo nello spigoloso bugnato di una martellante paratassi che risuona con barocca oltranza. Le immagini forzate a vertici di suggestione tolgono trasparenza al disegno narrativo, ne appannano lo specchio, ne sfilacciano il tessuto, con sibilline aperture prospettiche verso le profondità dell'Io, verso vertiginosi abissi metaforici, o sgranando un ventaglio di rimandi ai monumenti della tradizione. Si accendono così, lungo un rosario di grumi metaforici, centrifughe molecole di senso, e il testo, sia pure costantemente parallelo all'asse dell'affabulazione, lancia al lettore provocazioni ed appelli che egli non può far finta di ignorare per quanto aduso al pigro andazzo delle «storie tonde» (12). Un approdo stilistico coscientemente perseguito, è bene spiegare. Così infatti una pagina del 1997, che mette a nudo l'anima pessimistica ma combattiva di una scrittura assolutamente originale, sassolino dentro

gli ingranaggi di un'industria culturale che gira spesso, e consapevolmente a vuoto:

Lo sperimentalismo, nella civiltà di massa, nel mondo mediatico, per la caduta di relazione fra testo linguistico e contesto situazionale, fra emittente e ricevente, sembra non possa che adottare, per quanto almeno personalmente mi riguarda, nel tentativo di superare il silenzio, moduli stilistici della poesia, riducendo, per rimanere nello spazio letterario, lo spazio comunicativo, logico o dialogico, proprio della narrazione (Di qua dal faro, 282).

Protagonista assoluto del romanzo, io narrante e personaggio narrato è un uomo sospeso tra due mondi, una Milano sognata civile e scoperta invece «palazzo della vergogna, duomo del profitto, basilica del fanatismo e dell'intolleranza (...) stadio della merce e del messaggio» (91) e la Palermo sguaiata e criminale della speculazione, della mafia, del delitto sfacciato ed impunito («L'amata sua, odiata. Intrigo d'ogni storia, teatro di storture, iniquità, divano di potenti (...) Congiura, contagio e peste in ogni tempo» – 123). E lacerato tra due vite: quella infantile, a cavallo della guerra (emerge per teneri fiotti di ricordi: è la parte soave del romanzo, per quanto contenga l'ombra misteriosa, forse soltanto una cupa elaborazione edipica, di una parola che non ha perdonato) e l'esistenza attuale di scrittore deluso e esacerbato, che ha visto la moglie smarrirsi dentro la follia e ha perduto il figlio, transfuga a Parigi, per aver assecondato il «temerario azzardo» di una generazione disperata, succube di demagoghi che hanno condotto fino allo sbaraglio la sua idealistica voglia di cambiare. Brani di esperienza, trame che si depositano sull'ordito di ossessivi sensi di colpa: non certo generici, astrattamente «esistenzialistici», ma nati dalla consapevolezza di aver fallito il proprio compito storico, di essere stati vili, o ingenui o incapaci, di fronte alla metastasi del degrado. Male eterno d'altra parte quello che ciclicamente si riacutizza, macchia inestirpabile ed antica che si porta dentro chi nasce sopra l'Isola, «nell'assurdo della storica stortura» (89). Il libro si chiude, e più esplicito non poteva essere, con l'episodio dell'attentato a un giudice; quel difensore del diritto che Gioacchino Martinez, lo scrittore, aveva cominciato a vedere avvolto nel nero mantello dell'eroe dei suoi film giovanili: Judex il giustiziere. Figura della fantasia e del desiderio, di cui fa strazio, nella realtà vera, la disumana crudeltà degli uomini. Si completa così una circolarità (i ricordi della guerra, quindi la guerra civile dei disonesti contro la giustizia) cui dà nome, amaramente, il brevissimo proemio: «La storia è sempre uguale» (10). Presa d'atto del fallimento d'ogni programma etico e civile nel Paese delle cicliche «restaurazioni» («Cos'è successo, dio mio, cos'è successo a Gela, nell'isola nel paese in questo atroce tempo? Cos'è successo a colui che qui scrive, complice a sua volta o inconsapevole assassino? Cos'è successo a te che stai leggendo?» – aveva scritto Consolo nell'*Olivo e l'olivastro* – 81), involontario, implicito dubbio rivolto alle potenzialità critiche e illuministiche della letteratura, e punto interrogativo avanzato nei confronti di quell'estetica, al fondo adorniana e avanguardistica, di quella preziosa lingua «fossile» cui Consolo si è mantenuto, si mantiene testardamente fedele:

Trova solo senso dire o ridire il male nel mondo invaso in ogni piega e piaga dal diluvio melmoso e indifferente di parole à tone e consunte, con parole antiche o nuove, con diverso accento, di diverso cuore, intelligenza (L'olivo e l'olivastro – 77)

BIBLIOGRAFIA

- Tullio De Mauro, *Linguaggio e società nell'Italia d'oggi*, ERI, Torino, 1978
Cesare Segre, *Intreccio di voci*, Einaudi, Torino, 1991
Mario Barenghi, *Oltre il Novecento – Appunti su un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, Milano, 1999
Enrico Testa, *Lo stile semplice*, Einaudi, Torino, 1996
Antonio Franchini, *Introduzione a Nottetempo, casa per casa*, in Consolo, Milano, 2000, *op. cit.*
Franco Ferrucci, *La fine delle letterature nazionali*, in *Letteratura italiana – Il Novecento, Scenari di Fine-secolo*, a cura di Borsellino e Felici, Garzanti, Milano, 2001
Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Einaudi, Torino, 1976
Vincenzo Consolo, *Retablo* (1987), Mondadori, Milano, 2000
Vincenzo Consolo, *Nottetempo, casa per casa* (1992), Mondadori, Milano, 2000
Vincenzo Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Mondadori, Milano, 1994
Vincenzo Consolo, *Lo spasimo di Palermo*, Mondadori, Milano, 1998
Vincenzo Consolo, *Di qua dal faro* (1999), Mondadori, Milano, 2001

WE ARE SUCH STUFFS, AS DREAMS ARE MADE OF.

(SHAKESPEARE)

Innovazione nella tradizione: le strutture narrative in Manzoni e in Eco

BEÁTA TOMBI

DUE ROMANZI, UN MANOSCRITTO

HE BELLA FORTUNA HANNO GLI SCRITTORI ITALIANI CHE, GIRONZOLANDO FRA GLI SCAFFALI DI UN ANTIQUARIATO O FRUGANDO FRA LE BANCARELLE DI UN MERCATO DELLE PULCI, OGNI TANTO SI IMBATTONO IN UN MANOSCRITTO LACERATO, POLVEROSO MA ANCORA LEGGIBILE, PRONTO A DIVENTARE un romanzo o almeno una novella. Il manoscritto è un testo scritto a mano, prodotto presumibilmente prima dell'invenzione della stampa, in circostanze estreme per cui il naufrago o l'esule non trova altro che un pezzettino di foglio o pelle d'animale per mettere al corrente della propria situazione miserabile. Se questi testi non si macerano nell'acqua marina o non finiscono fra gli scarabocchi di un bambino di prima elementare, abbiamo la possibilità di aver scoperto un documento, una storia o direttamente un *best seller*, come è successo nel caso di Alessandro Manzoni o di Umberto Eco (almeno secondo il patto narrativo da accettare!).

Il semiologo-scrittore contemporaneo, analogamente all'autore dei *Promessi sposi*, confessa senza vergogna (*Il nome della rosa* e *L'isola del giorno prima* lo testimoniano felicemente) di essersi accaparrato più manoscritti e di non aver fatto altro nei suoi romanzi che ricomporre la storia trattata su fogli scoloriti.

Secondo il paradigma echiano, che potrebbe essere il modello paradigmatico di ogni testo narrativo sviluppato

Ricercatrice di letteratura italiana al Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. Attualmente frequenta i corsi di PhD in italianistica all'Università di Budapest. Ha collaborato a numerose riviste in Italia e Ungheria, ha curato i due volumi di *Atti dei Seminari Internazionali Interdisciplinari di Pécs*, e recentemente ha collaborato al *Dizionario dei temi letterari* della UTET.

nell'ultimo capitolo dell'*Isola del giorno prima*, l'autore deve far finta di raccontare cose vere, ma non deve confessare, fingere con qualsiasi intenzione di scrivere una storia vera e reale, e non scordarsi neanche per un momento del proprio ruolo e del valore verificabile o falsificabile del testo. L'affermazione invece non è così palese. Il paradigma di Eco si fonda proprio su quella tensione testuale, creata dalla rottura tra vero e falso, finzione e reale, che cambia notevolmente i ruoli tradizionali della narratologia. Le strutture testuali si perfezionano in questo valore metanarrativo che oltre a una ricreazione testuale ristrutturata i legami fra tradizione e contemporaneità. La struttura si genera da codici ormai sedimentati procurando così più interpretazioni simultaneamente possibili che cancellano le barriere rigide, rifiutate con violenza dalla tradizione.

L'uso costante della tradizione identificata con la «narrativa del passato» (narrativa nel senso storico, cfr. Lyotard, 1993) è fra le grandi innovazioni del positivismo, basata sulla presenza forte delle scienze naturali, che per lunghi secoli ha dominato il canone letterario e ha marcato quasi minuziosamente l'inizio e la fine di un secolo o un movimento letterario proclamando cattedraticamente la rottura fra tradizione e innovazione. La devozione ormai patologica alle strutture narrative della tradizione distoglieva l'attenzione dalla modificazione degli orizzonti temporali. La «narrativa metaforica» (il termine è di Chris Lorenz), generata infatti dall'inversione del modello scientifico dell'Ottocento, che si basa su strutture temporali, si è opposta severamente alla concezione tradizionalista, soprattutto alla dicotomia «tradizione-innovazione», in ogni istante pronta a modificare il proprio statuto ontologico.

Il fatto che la tradizione tramite la degenerazione della narrativa del passato riesca a trasformarsi in innovazione e l'innovazione in tradizione, ci porta a un discorso assolutamente superfluo intorno alla definizione del romanzo manzoniano e di quello, scritto da Umberto Eco, come rappresentanti forti di due periodi letterari. Entrambi sono manifestazioni potenziali della stessa «narrativa metaforica».

Nell'atto però di chiudere lo scartafaccio, per riporlo, mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta; [...] Perché non si potrebbe, pensai, prender la serie de' fatti da questo manoscritto, e rifarne la dicitura? [...] Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiam voluto interrogare altri testimoni; ... (Manzoni, ed.1996, p.37)

Se le carte (peraltro frammentarie, da cui ho tratto un racconto, o una serie di racconti che s'intersecano o si schiodano) sono arrivate fino a noi è perché la *Daphne* non è bruciata del tutto, mi pare evidente. (Eco, 2001, p.466).

Le citazioni potrebbero esser tratte dallo stesso romanzo ma fra i due testi corrono duecento anni, irrilevanti però dal mio punto di vista, secondo il quale i testi (*I promessi sposi*, *l'Isola del giorno prima*), non sono che *palinsesti* ossia i referenti dello stesso manoscritto lacerato, della stessa «narrativa metaforica».

Nel *postmoderno classico* è totalmente irrilevante fare una distinzione fra tradizione e innovazione, e stabilire il perenne nel cambiamento perpetuo. Il valore della tradizione si manifesta nella distruzione degli orizzonti del passato. La contemporaneità ha cancellato o sta per cancellare «l'implicazione estetica» (il termine è di Jauss), comportamento dei lettori, che senza l'evocazione degli orizzonti del passato (tradizione?) ritiene impossibile entrare nelle dimensioni dell'innovazione. Non c'è

dubbio che dobbiamo abolire questo tipo di ricezione dei testi che viene generata in uno spazio narratologico dalla tensione del passato e del presente. Antifrastricamente rispetto al titolo di questo saggio, non mi prefiggo di identificare *I promessi sposi* con la «tradizione» e *Lisola* con «l'innovazione», regolandomi secondo il canone letterario. A mio avviso tutti i due i testi sono i referenti potenziali della stessa struttura narrativa nel senso autentico. Sono «manoscritti» che tramite il loro modello paradigmatico rivelano il proprio valore metaforico.

« METAFORE NARRATIVE » E « NARRATIVE
METAFORICHE »

Se prescindiamo dagli interessi di poco conto del Novecento che ignorava la definizione classica della narrativa, intesa come genere letterario in cui rientra il racconto, la novella e il romanzo, pensiamo al formalismo russo o direttamente a V.J. Propp (famoso per la *Morfologia della fiaba*, 1928), occorre ancora alcuni decenni per oltrepassare la tradizione narratologica e reinterpretare i suoi segmenti come il concetto della «fabula», dell' «intreccio» o «funzione» (serie degli elementi costanti). Recentemente il contesto della narrativa (delle narrative) conquista uno spazio più vasto, basta pensare all'Istituto dell'Università di Wesleyan (*History and Theory*) o al *Cerchio Annales*. L'attualità di queste scuole sta nel loro essere antagoniste rispetto ai significati tradizionali, nel nostro caso la narratologia, e l'estensione sperimentale dei nuovi concetti con il loro inserimento nelle strutture universali (cfr. Thomka, 2000, voll.1-4). La narrativa diventa un modo di leggere ossia un modo di decodificare i segni.

I dibattiti virtuali svoltisi contemporaneamente non indicano tanta discrepanza rispetto alle polemiche svoltesi negli anni Ottanta: l'unica differenza sta nella concezione del valore referenziale della narrativa. Il problema sembra molto rilevante ma i contorni sono molto più pallidi. La narrativa viene concepita come entità grammaticale che simultaneamente procura più aspetti formali rendendo ogni narrativa un testo autonomo. La teoria innovatrice di White e Ankersmit (cfr. Thomka, 2000, vol.4, p. 123), tanto discussa da Chris Lorenz, ci porta a mettere in dubbio la realizzazione esplicita del referente nella tradizione dialogica come l'unico spazio narrativo, e ci fa pensare al valore autoreferenziale della narrativa come prototipo del referente. Questa teoria rivela chiaramente la fatica di Sisifo di quelli che non si stancano di modificare la sostanza archetipica della tradizione per rivelare l'importanza falsa dell'innovazione.

Il valore autoreferenziale della narrativa, concepita come storia o storiografia, porta gli stessi White e Ankersmit a rivelare la struttura metaforica delle narrative, discussa criticamente da Chris Lorenz (cfr. Thomka, 2000, pp. 121-147). La teoria della narrazione come negazione o, per meglio dire, l'inversione del positivismo era soprattutto criticata per il suo antagonismo verso i valori dell'universo linguistico. Non è impossibile però estendere la metafora alla struttura narrativa. Il romanzo di Eco ce ne offre la chiave.

Il protagonista dell'*Isola del giorno prima* è un ragazzo del Seicento, «barocco», come viene presentato dal narratore. Nel discorso letterario l'epoca barocca è collegata e contrassegnata con l'uso della metafora. Parlando di retorica, la metafora si basa sull'associazione generata dagli elementi combinati per sorprendere i lettori e provocare sospensione. Secondo questa definizione classica il romanzo echiano

è un bel serbatoio ricco di metafore: la colomba, le navi, il serraglio, l'isola, per non parlare dell'ego raddoppiato di Roberto; ma l'elenco è senza fine. La formazione delle metafore si svolge nello spazio narrativo, generato dalla coesione semica degli elementi che entrando nel mondo testuale, ossia da una narratività nell'altra, creano dei rapporti con gli altri segmenti del testo e si avviano alla generazione metaforica. In questo senso la metafora diventa più di una metafora ma non si trasforma in allegoria, traendo origine dalla stessa radice.

I promessi sposi mette soprattutto in rilievo il valore temporale della metafora. Lo scartafaccio trovato dall'autore, pieno di «stravaganze», errori e idiotismi, porta lo scrittore a trascriverlo:

Ecco qui: declamazioni ampollose, composte a forza di solecismi pedestri, e da per tutto quella goffaggine ambiziosa, che è improprio carattere degli scritti di quel secolo, in questo paese. In vero, non è cosa da presentare a lettori d'oggi... (Manzoni, ed.1989, p. 37).

Il linguaggio secentesco avrebbe ostacolato la comprensione attuale dei lettori che spinge l'autore a rompere l'orizzonte del passato e trasferire la storia nell'orizzonte



contemporaneo. La storia diventa *poliedrica* (il termine è di Paul de Man), pronta a generare vari tropi nelle intersezioni linguistiche generate dalla temporalità. In questo caso la metafora viene generata dalla tensione della coincidenza degli orizzonti temporali. La «metafora narrativa» insomma si basa sulle relazioni interne e sui rapporti associativi formati in una dimensione temporale linguisticamente diversa.

La «narrativa metaforica» invece potrebbe essere una storia qualsiasi, concepita come narrativa, che ampliando gli orizzonti narrativi richiama e decostruisce più interpretazioni della stessa storia. In questo senso la metafora opera come organizzatrice narrativa ossia tecnica generatrice delle dimensioni testuali. Quest'operazione rende ogni narrativa metaforica riconducibile ad una narrativa primitiva, linguisticamente eterogenea.

Il rapporto più importante fra la «metafora narrativa» e la «narrativa metaforica» è che la prima è un referente possibile ma non sostanziale, mentre la seconda è il carattere di ogni narrativa.

Infine torniamo alla teoria della struttura metaforica della narrativa, sviluppata da White e Ankersmit in un campo rigidamente storiografico. Secondo me la messa in crisi della loro concezione, a mio avviso sperimentale, è causata dall'insistenza forzata sulla storiografia, sul voler operare con concetti esplicitamente storici e sul rifiuto totale dell'orizzonte linguistico. Se si legge il mondo come una narrativa inserita in un universo linguistico tessuto da diversi orizzonti temporali, si deve rivelare questo modello paradigmatico, e cioè il modello della «narrativa metaforica» dietro ogni rappresentazione referenziale.

MANOSCRITTI, DOCUMENTI E PALINSESTI

Dopo aver conciliato la tradizione e l'innovazione nella «narrativa metaforica», vediamo in che senso possiamo concepire la rappresentazione referenziale della narrativa, e cioè i romanzi trattati come *manoscritti, documenti o palinsesti*.

Tutte e tre le possibilità valgono, ma dobbiamo entrare nel vivo del problema. In base al paragrafo precedente dobbiamo rifiutare quella teoria tradizionale che insiste sul carattere extralinguistico delle storie che «bussano alla porta per entrare» (Ricoeur, p.20, in Thomka, 2000, vol.2). Ogni storia è un frammento disseminato nel flusso immenso della narrativa, un referente che esiste già prima dell'atto della scrittura, portando questa alla riduzione del suo valore creativo in un atto rigidamente meccanico. La disseminazione nello stesso tempo va pure intesa come discontinuità, che di per sé nega la forma ultima e coerente, forzata solamente per l'illusione dell'ordine; essa è antitetica all'assioma generale della narrativa tradizionale che avendo paura dalla materia caotica si dedica alla generazione delle strutture di ogni storia e non bada al carattere regressivo e arbitrario dell'ordine.

Le storie, insomma, prima della loro generazione vengono dominate dalla narrativa. L'influsso immenso della narrazione le inserisce in tali orizzonti linguistici e temporali che rendono molto difficile, se non direttamente impossibile, la formazione di qualsiasi storia coerente. Seguiamo l'affermazione di Eco: «Come trarre un romanzo, da una storia pur così romanzesca, se poi non se ne conosce la fine – o meglio, il vero inizio? [...] Il che, come molti converranno, è troppo poco per trarne una storia con un capo e una coda» (Eco, 2001, p. 466, p. 473). La «narrationalizzazione» ossia l'inghiottimento rapace della narrativa abolisce i generi letterari e converte tutti i testi

(il romanzo, la novella, la poesia etc. nel senso tradizionale) in *manoscritti*. Il manoscritto diventa un *untold story* infinita e dispersa nella narrativa universale. I manoscritti in sé sono incomprensibili (*lacerati, polverosi, pieni di errori*) e vuoti, ma ogni tentativo per la loro ricostruzione o rilettura è una possibilità di renderli autoreferenziali.

L'unica differenza fra il romanzo echiano, quello manzoniano e altri scritti di diversa natura non sta nella presenza esplicita o implicita degli scartafacci, ma nel valore dell'adattamento ai «manoscritti». Da questo punto di vista il romanzo di Manzoni e quello di Eco si organizzano su due livelli. La struttura doppia deriva dal raddoppiamento del manoscritto. Il primo livello, identico in qualsiasi romanzo, è il livello del *manoscritto* che è praticamente il corpo testuale, un referente possibile della narrativa, causato dalla cosiddetta «narrationalizzazione»; mentre il secondo livello consiste nel valore documentario del manoscritto, sostenuto dai riferimenti permanenti ad uno scartafaccio trovato. Dobbiamo chiarire che, in opposizione alla narrativa tradizionale, questi livelli non appartengono ai segmenti di una macro o microstruttura ma sono le parti di una narrativa universale. Il *manoscritto* simultaneamente assume due significati, operazione che nella teoria della letteratura si chiama «sillessi» (Riffaterre, p. 73, in Thomka, 2000, vol. 2).

Il carattere documentario del manoscritto non è ovvio. Non si possono prendere tutti i manoscritti in sé come documenti, perché il valore documentario di una carta sta nell'*inventio* e nella *compositio* della retorica classica (Ricoeur, pp. 13–14, in Thomka, 2000). I momenti della scrittura sono: la documentazione o la rivelazione dei fatti, la spiegazione ossia la ricostruzione del passato che sfocia nell'atto fisico della scrittura:

[...] e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci imbattevamo in cose consimili, e in cose più forti [...] (Manzoni, ed. 1996, p. 38).

Nel caso di questi testi la storia (il contenuto) passa in secondo piano ignorando il mondo testuale e il corpo si trasforma in un *opuscolo* pratico della documentazione dei manoscritti. Ma il *valore* documentario non converte i testi in veri documenti perché dietro alla forza persuasiva, intesa come volontà aggressiva dell'autore di verificare la storia, e al lavoro ricostruttivo in ogni caso c'è la finzione svincolante. L'operazione testuale della documentazione e della finzione crea i testi come frammenti ricalcati su qualsiasi *palinsesto*.

Il palinsesto, secondo la definizione generale, è un manoscritto su pergamena, nel quale la scrittura sia stata sovrapposta ad un'altra precedente cancellata o oscura. Il palinsesto racchiude così due fasi argomentative della scrittura: il momento della documentazione e quello della creazione spontanea. «Infine, se da questa storia volessi farne uscire un romanzo, – afferma giustamente il narratore del romanzo echiano – dimostrerei *ancora una volta* che non si può scrivere se non facendo *palinsesto* di un manoscritto ritrovato» (il corsivo è mio, Eco, 2001, p. 473). Il carattere di palinsesto del romanzo, sottolineato esplicitamente da Eco stesso, rende anche *I promessi sposi* un palinsesto nell'universo linguistico della narrativa. In questo caso la lettura retrospettiva ossia la rilettura, svolta negli orizzonti temporali, non genera diverse interpretazioni. Questo meccanismo nuovo invece non cancella né la differenza né la correlazione dei testi inserendoli nella catena infinita dei palinsesti.

Tuttavia ogni testo diventa un palinsesto che indica le strategie interpretative e assolve la scrittura nella «narrativa metaforica».

Il documento, il manoscritto e il palinsesto si organizzano in unità, carattere di ogni corpo testuale, in cui la finzione oltrepassa la realtà. Questa rottura, causata dall'incontro del passato e del presente, rende impossibile la ricostruzione della tradizione e dell'innovazione che sbocca in un processo negativo. Nel nostro caso la negatività differisce dall'estetica negativa sviluppata da Adorno (1970). La differenza sta nell'atteggiamento verso la tradizione: Adorno identifica la tradizione con l'origine e insiste sull'eccesso della tradizione (cfr. Jauss, ed.1999, pp. 178–210), mentre dal nostro punto di vista non si può oltrepassare la tradizione perché l'origine è il punto d'arrivo, il risultato di un processo lungo e complesso.

NARRATORE E NARRATORI

L'influenza della temporalità sulla narrativa segue un ritmo, ossia la successione regolare dei significanti nel tempo, indicata dalla sintesi del corpo testuale. Questa forma ricorrente crea la figura del *rondò* che si scioglie in una pulsazione eterna e rende impossibile le distinzioni spaziali e temporali. La rottura fra il passato e il presente mette in campo il problema dell'autorità e la narrazione come paradigma testuale.

La trama dei romanzi studiati si basa su manoscritti semi-anonimi, rivelati e divulgati dai narratori. Il narratore fittizio, creato dall'autore (Manzoni o Eco) non si stanca di ripetere il proprio comportamento passivo, e l'attività esplicita della rilettura e ricomposizione della storia lontanissima, modella il *mediatore* degli scarafacci. Questa strategia testuale, è più di un'intenzione eroica di *uccidere* l'autore. Ricoeur al pensiero di Wayne Booth distingue l'*autore* dall'*autore implicato*, legato fortemente alle categorie della comunicazione. Secondo Ricoeur l'autore implicito è la seconda personalità dell'autore, diverso dal narratore e legato al problema della persuasione mentre il narratore (fedele – *reliable* – o infedele – *unreliable* –) è legato alla *perversione testuale*. Questo tipo di perversione (il termine è di Booth) consiste nell'atto della rottura: il testo provoca, interroga, distrugge, e così crea incertezza (cfr. Thomka, 1998, pp. 12–18).

Il romanzo di Manzoni mette in dubbio la leggenda dell'attendibilità del narratore ottocentesco che conduceva il lettore per mano nella selva testuale. L'autore dei *Promessi sposi*, in modo simile ad Eco, inserisce la narrativa nell'orizzonte del non-sapere e cambia il paradigma della persuasione con la perversione testuale.

Secondo la tradizione la strategia primaria del narratore è la persuasione. Il narratore onnisciente, o per meglio dire il *profeta*, oltre alla definizione della competenza narrativa indica anche i criteri dei ruoli pragmatici. Fra il narratore di qualsiasi testo narrativo e il mondo testuale si crea un rapporto paradigmatico che organizza il corpo testuale. Questo paradigma pragmatico si mette in evidenza in modo più sottile nel caso dei testi mediati perché l'assenza del testo «autentico» e i riferimenti parziali generano quello spazio linguistico che assorbe la narrazione e forma il modello paradigmatico. Non ci vuole tanto per vedere l'irrelevanza della narrativa positiva e la formazione di una narratologia nuova che si trasforma in meta-narrativa. Questa conversione molto rischiosa interroga i testi sul valore fittizio o reale della narrativa.

Il sapere tradizionale veniva governato dalla narrativa, chiamata a essere la forma *par-excellance* del sapere. Le spaccature create nella temporalità mettono in dub-

bio la legittimità del sapere, della narrativa, perché la tensione dei rapporti pragmatici cancella la dialettica fittizio-reale. Il mito della verifica e falsificazione diventa incompatibile con il valore delle affermazioni testuali che rendono totalmente irrilevante la documentazione.

Manzoni e Eco insistono sul carattere documentario dei loro romanzi generando una rottura nel sistema pragmatico. Nel caso di Manzoni questa rottura non è tanto palese, mentre Eco distrugge consapevolmente la dicotomia vero-falso. I documenti dovrebbero convincere il ricettore che il narratore non mente, ma il lettore incapace di sospendere la struttura dialettica della metafisica cade nella trappola narrativa. Il ricettore insomma diventa impotente: l'unica cosa per poter ragionare è un mondo concepibile, immaginato dall'autore, che perde la propria autenticità. Il mondo cessa di essere oggettivo diventando un segmento della narrativa continua. Il *Colophon* echiano conclude:

E così, se anche una delle mie ipotesi si prestasse a continuar la narrazione, questa non avrebbe fine degna d'esser narrata, e lascerebbe scontento e insoddisfatto ogni lettore. Neppure in tal modo la vicenda di Roberto si presterebbe a qualche insegnamento morale – e staremmo ancor a domandarci come mai gli sia accaduto quel che gli è accaduto – concludendo che nella vita le cose accadono perché accadono, ed è solo nel Paese dei Romanzi che sembrano accadere per qualche scopo o provvidenza (Eco, ed. 2001, p. 470).

Il romanzo di Eco distrugge la narrativa classica e inserisce ogni testo in una catena infinita. La narrativa diventa un linguaggio, uno spazio in cui si crea il narratore. La carta bianca offerta dal narratore fittizio di Eco al protagonista al fine di scrivere il suo romanzo e così di diventare l'autore, il narratore, il protagonista e il lettore della storia propria, genera tali modelli comunicativi che rendono possibile la sospensione e la ripresa della narrazione. Il romanzo di Eco, inserito in un romanzo che si svolge nel Paese dei Romanzi, che narra un romanzo, si equilibra negli orizzonti linguistici. L'accesso libero da un mondo testuale ad un altro non mette in dubbio la legittimità del narratore perché l'atto della duplicazione e il mimetismo sostiene la competenza triplice della narrazione: sapere di dire, saper di udire e saper di agire (cfr. Lyotard, in: Habermas–Lyotard–Rorty, 1993, p. 45). Nel romanzo manzoniano, analogamente a tutti i romanzi del mondo, il Paese dei Romanzi viene generato dalle strutture narrative che, governate dalla lingua, mescolano la realtà e la finzione per creare nuovi segmenti alla narrativa universale.

In questo mio saggio ho cercato di ipotizzare una concezione potenziale della narrativa. La narrativa come genere letterario supera i suoi confini. La storia, la letteratura e anche la medicina o la matematica vengono governate da strutture narrative. L'influsso della narrativa che assorbe tutte le dimensioni temporali e spaziali cancella inoltre la barriera forzata, prodotto del positivismo, fra Tradizione e Innovazione. L'autorità dei testi cade in un nichilismo linguistico, segnato da una catena perpetua di manoscritti pronti per diventare palinsesti. I testi di Manzoni e di Eco rappresentano il processo narrativo dell'integrazione complessa in una «narrativa metaforica».

Un'entità linguistica, come la narrativa, che nega di essere l'insieme degli elementi extratestuali, mette in forte rilievo il valore verificabile o falsificabile della lingua che non assume più il carattere esplicito della verità. La lingua si mette ad organizzare i suoi paradigmi pratici e genera le sostanze narrative (i referenti) nell'universo

linguistico. Questo cerchio diabolico ci porta a quella riflessione ormai superflua sul valore autentico o fittizio dei manoscritti-narrativi. L'ignoranza di quest'affermazione rende ognuno vittima della finzione di una rappresentazione semi-reale.

B I B L I O G R A F I A

ECO, Umberto, *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano ed. 2001.

JAUSS, Hans Robert, *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest 1999.

HABERMAS–LYOTARD–RORTY, *A posztmodern állapot*, Századvég–Gond, Budapest 1993.

HOFFMANN, Béla, *A látóhatár mögött*, Savaria, Szombathely 2002.

MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi*, Newton, Roma ed. 1989.

THOMKA, Beáta (szerk.), *Narratívák 2,4*, Kijárat, Budapest 1998.

Vagabondaggio onirico (interpretazione letteraria dei sogni di Tabucchi)

Nei popoli dell'antichità classica, la valutazione del sogno riecheggia chiaramente la concezione primordiale. Essi partivano dal presupposto che i sogni fossero in rapporto col mondo degli esseri sovrumani nei quali credevano, e che recassero rivelazioni da parte degli dèi e dei demoni. Erano inoltre convinti che i sogni avessero per il sognatore un significato intenzionale, di solito quello di preannunciare il futuro.

(Sigmund Freud: L'interpretazione dei sogni)

TIBOR SÁNDOR ADORJÁN-KISS

LEGGENDO TABUCCHI UNA COSA CHE RICHIAMA OGNI TANTO L'ATTENZIONE DEL LETTORE È LA FREQUENZA DELL'USO DEI SOGNI E DELLE ALLUCINAZIONI. SUPPONIAMO CHE SI TRATTI DELL'INTENTO DELLO SCRITTORE CHE VUOLE DARE UN CONTRIBUTO FURBO AL FAMOSO «LATO NASCOSTO», IL QUALE, OLTRE CHE UN ELEMENTO COSTITUTIVO DI UNA LETTURA ESISTENZIALE, È ANCHE LA CARATTERISTICA PIÙ CONOSCIUTA DELLO STILE TABUCCHIANO. LO SCRITTORE FINORA HA PUBBLICATO SEDICI OPERE NARRATIVE, E TRA QUESTE CE NE SONO SOLO POCHE CHE NON DANNO UN RUOLO specifico a questa dimensione peculiare dell'esistenza al confine tra realtà e finzione. Tabucchi pur usando diverse tecniche metanarrative con cui ingannare gli spettatori, non esclude la possibilità di autosvelarsi dentro le cornici di un sogno, e tutto questo all'interno della stessa opera. Il lettore ingenuo sente ogni tanto una certa casualità e spontaneità onesta nella narrazione e pian piano diviene la vittima inconsapevole di questi fini sistemi metanarrativi che funzionano non solo nel caso dei testi introduttivi come note, prefazioni o prologhi, ma, come abbiamo già detto, anche nell'interno delle strutture narrative in forma di autopresentazione dell'autore o metafora interpretativa. Da questi sistemi sofisticati ed astuti di autosvelamento il lettore si procura anche i dettagli sulla genesi dei testi e riceve un saggio di quell'autobiografismo¹ che, anche se non è interamente vero, ha qualcosa a che fare con la vita reale dell'autore. Ad ogni modo è abbastanza interessante o, *horribile dictu*, «angoscioso» il fatto che la maggior parte dei sogni sia una specie di «ordalia della bara». Fluisce la storia: ad un certo punto però, anche se il mondo non è che la visione allucinatoria dell'io-narrante, il protagonista va a letto, e nel suo sogno delirante incontra un morto proveniente dalla vita o dall'universo letterario dello scrittore, ad esempio due volte il padre ipotetico di Tabucchi, morto in ospedale in circostanze oscure. Essendo così vicini l'io-narrante chiede spiegazione di qualcosa che lo tormenta da anni e coglie l'occasione di narrare al morto, come per inciso, i motivi

del suo decesso. Allo stesso tempo l'importanza del fatto consiste in un'altra cosa, più specificamente nel modo di pensare dello scrittore nel sogno. L'atto del sognare avviene all'interno della giornata dell'allucinazione, quindi secondo i principi della matematica il risultato dell'atto è consapevole, psichicamente chiaro, cioè l'incontro deve essere reale. Pur essendo fittizia la storia, l'apparizione del morto e la conclusione dell'incontro sono vere, si riferiscono alla vita effettiva dello scrittore. Almeno ipoteticamente.

Per conoscere di più questo «lato onirico» della narrativa di Tabucchi è opportuno occuparsi dei libri di sogno, tra i quali citiamo ora il *Requiem*, *Sogni di sogni*, e *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*.

Requiem è un libro del tutto innovativo rispetto allo stile narrativo di Tabucchi, a cominciare dal fatto che è stato scritto e pubblicato in portoghese (Lisbona, Quetzal Editores) nel 1991 e poi tradotto in italiano da uno scrittore italiano, Sergio Vecchio, l'anno seguente (Milano, Feltrinelli). È considerabile come opera unica nella produzione tabucchiana, a metà fra autobiografia e finzione, fra diario e ballata, divisa in nove capitoli, come nove sono le parti del *Requiem* musicale. È un libro molto complesso la cui definizione letteraria richiede una serie di precisazioni. Perciò può essere considerato come un romanzo, un racconto lungo, un'autobiografia, una confessione, una lettera di ringraziamento, un trattato di poetica, un addio e anche un manuale di cucina portoghese.² Comunque sia l'autore suggerisce al lettore una soluzione peculiare con un sottotitolo eloquente: *un'allucinazione*. Il termine *Requiem* appariva già nel racconto *La trota che guizza fra le pietre mi ricorda la tua vita*, ne *L'angelo nero*, in una relazione assai stretta con la colpa della finzione e con una assoluzione dei «vivi ed i morti», che richiama sullo stesso piano esistenziale e che vengono incontrati dal protagonista del libro. È la storia di un viaggio onirico, o meglio dire allucinatorio, in cui il rapporto vita-morte diventa un aspetto esplicito dell'esistenza.³ Oltre a questo carattere è anche una dichiarazione d'amore per una terra che per Tabucchi non è solo letteratura, il Portogallo, che sembra essere iscritto nel suo «bagaglio genetico». L'opera ha una dichiarata forma teatrale (l'elenco dei personaggi in ordine di apparizione, il «sipario finale», i dialoghi ridotti) che è accompagnata dalla *Nota* iniziale e l'elenco dei piatti che si mangiano, e che sono parti organiche della struttura del libro.

Tutto comincia in campagna: il protagonista io-narrante sta leggendo *Il libro dell'inquietudine* sotto un gelso, e all'improvviso si trova, come per sortilegio, sul molo di Lisbona ad attendere un grande poeta, «forse il più grande poeta del ventesimo secolo» (*Requiem-RQ*. p. 13.). L'identità del letterato non è nominata, ma il fatto che il subtesto di *Requiem* sia *Il libro dell'inquietudine* di Fernando Pessoa, che la sua effigie compaia sui biglietti da cento escudos, oltre ai numerosi indizi disseminati nell'incontro finale, confermano l'ipotesi che si tratti proprio del poeta portoghese che va considerato come l'emblema più vistoso della modernità (dell'Europa) nel vecchio e arretrato Portogallo.⁴ Il «Convitato» però, vorrà mostrarsi solo dopo che il suo ospite avrà compiuto un lungo itinerario di conoscenza e trasalimento tra le immagini sognate che vengono dai meandri del rimorso e dalle trappole della colpa: perciò il pellegrinaggio allucinatorio è un'impresa metanarrativa, in cui, fuori dalla finzione del romanzo o del racconto, in un territorio indefinito dove si svolgono gli incontri, compaiono i personaggi dell'esistenza e dei libri di Tabucchi, carichi di tutta la loro potenza iconica, quasi spossessati del nome, uomini e donne che partecipano ad una ballata lusitana e accompagnano il narratore attraverso i «riti-in-

contro di purificazione».⁵ E comincia il viaggio nella finzione altrui che dura dodici ore perché per un malinteso il protagonista credeva che l'incontro fosse fissato per il mezzogiorno e non per la mezzanotte. Con queste dodici ore libere davanti a sé egli vaga per la città in cerca di risposte a domande che, lo sapremo poi, lo tormentano da anni. Domande a cui solo i morti possono dare risposta. Fluisce così il vagabondaggio onirico nella capitale semideserta e torrida portoghese, intervallato da incontri con diversi personaggi che poi entrano in scena come spettri del suo passato. L'episodio teatralmente decisivo è quello in cui il protagonista indossa la maglietta *Lacoste* vera/falsa, comperata dalla Zingara: è l'atto con cui la menzogna e la finzione letteraria coprono la nudità. Da qui la storia diventa più allucinatoria dopo l'auspicio della Zingara che leggendo la mano del protagonista afferma:

Figlio,[...] ascolta, così non può andare, non puoi vivere da due parti, dalla parte della realtà e dalla parte del sogno. (RQ. p. 29.)

Entrando nel cimitero il primo personaggio è *Tadeus*, figura cardine de *L'angelo nero*, che in questo caso è un polacco, ospite anch'egli di Lisbona, dove giacciono le sue spoglie: con Tadeus discorre di cucina, mangia all'osteria di *Casimiro* e chiede spiegazioni di un ultimo enigmatico suo messaggio prima di morire. Tadeus è il simbolo della durata temporale del personaggio nella mente dello scrittore che diventa un morto, diventa testo nella scrittura. Si presenta poi anche la figura del Padre Giovane già conosciuta da *Archivi di Macao* de *I volatili del Beato Angelico*, dove appariva in una scena autobiografica passando per il già menzionato sogno delirante. Ruolo essenziale, al tempo stesso, ha la connessione cibo-narrazione in *Requiem*, che offre una vasta scelta dei cibi portoghesi, il che riceve il significato cardinale durante il pranzo con Tadeus e la cena postmoderna con il Convitato «per suggellare il congedo tra l'uomo plurale» e il suo malinconico esegeta, ormai stanco di formulare ipotesi sul suo conto.⁶ «Il pranzo con Tadeus si svolge in tre sequenze narrative. La prima sequenza segna il passaggio del protagonista dalla neofobia alla neofilia. Non per nulla viene chiamato «timidino» con un misto di affetto e di brutalità poliziesca dal brusco Tadeus. Il protagonista passa dal sospetto e dal rifiuto iniziale alla scoperta e all'appropriazione finale e trionfale. La seconda sequenza comporta la richiesta di Tadeus alla cuoca in una lingua parlata che ha la funzione palese di far risaltare l'estraneità che il protagonista ha appena superato con l'identificazione gustatoria. La terza sequenza invece costituisce il commento ironico e metaletterario dell'autore che parla attraverso i suoi personaggi».⁷ Nell'ultimo capitolo della cena postmoderna s'impone di nuovo il dibattito sulla finzione e sulla realtà. La cena è basata su una «carta poetica» che mimando ironicamente e fantasmaticamente «i modi retorici della *nouvelle cuisine*»⁸, offre un piccolo concentrato di storia letteraria portoghese mangiando cibi che portano nomi poetici come ad esempio cernia «tragico-marittima», sogliola «intersezionista», «anguille della laguna di Gafeira alla Delfino», insalata «Fernao Mendes Pinto» (RQ. pp. 124–125.). Questi nomi dei cibi saranno poi spiegati nello specifico nella nota del traduttore che offre tutte le informazioni necessarie, rivelando una piccola glossa di carattere storico-geografico-letterario. E questa carta poetica conduce all'interrelazione tra realtà e fantasia che viene confermata dalle parole del poeta:

Senta, disse lui, creda pure che io non sia onesto nel senso che lei dà al termine, le mie emozioni mi vengono solo attraverso la finzione vera, il suo genere di onestà la considero una forma di miseria, la verità suprema è fingere, questa è la convinzione che ho sempre avuto. (RQ. pp. 124–125.)

Questa è la formulazione diretta di un concetto che si è delineato gradualmente nel romanzo e che ha trovato precedente espressione nell'episodio della casa del faro (capitolo 6), dove il protagonista aveva vissuto per un anno. Raccontando della sua attività di scrittore alla moglie del guardiano del faro, pone il rapporto finzione-vita come se l'una fosse il rovescio dell'altra tanto da ritenere che la realtà scaturisca dall'imitazione della finzione.

... allora stavo scrivendo una storia, diciamo che parlavo con i fantasmi. [...] Non avrei mai dovuto farlo, dissi io, non consiglieri a nessuno di parlare con i fantasmi, è una cosa che non si deve fare, ma a volte bisogna, non so spiegarlo bene, è anche per questo che sono qui. (Requiem. p. 94.)

Non solo l'io-narrante si interroga sulla relazione tra la vita e la finzione, ma anche sull'applicazione del principio pessoano della necessità del rovescio per arrivare alla verità, lo porta a concludere che la vita copia la letteratura.

Di simili esperienze oniriche tratta il successivo «svagato libretto tabucchiano»⁹: *Sogni di sogni* (Palermo, Sellerio) che è stato pubblicato nello stesso anno dell'uscita dell'edizione italiana di *Requiem*, cioè nel 1992. Questi due libri si compensano, uno compie l'altro, entrambi si svolgono nello stesso territorio indefinito della mente umana che produce incontri ispirati dal rimorso del sognatore. L'opera in questione è in effetti una raccolta di venti fantasticherie oniriche attribuite ad altrettanti poeti, pittori e musicisti che appartengono al bagaglio culturale e affettivo dell'autore. In qualche modo, *Sogni di sogni* vuole essere anche un omaggio a delle personalità artistiche, poetiche, pittoriche, romanzesche, che hanno scritto i loro romanzi, le loro biografie, le loro poesie e hanno dipinto i loro quadri, e che accompagnano Tabucchi nella sua biografia intellettuale.¹⁰ Queste venti figure peraltro sono un distillato di personaggi, scelti per una ragione ben precisa: sono coloro che vengono tenuti sul comodino dello scrittore. «Ipotesi fingo»¹¹ potrebbe dichiarare l'autore, sostenendo che non ha fatto altro che riempire alcuni vuoti, posti dalla curiosità del lettore. Insomma, si tratta di un libretto surreale, perché produce ipotesi di carattere metafisico, non si sa che cosa sia successo nella testa di questi personaggi, i sogni sono invenzioni di Tabucchi.

Tra i sognatori troviamo Ovidio, Apuleio, Villon, Rimbaud, Caravaggio, Debussy, Pessoa, Ćčov e alla fine anche Freud. Sono personaggi che hanno avuto una vita estremamente segnata, predestinata a volte ad un destino bizzarro. Così questa operina si trova ad essere un libro di supplenze, o di passaggio, con un abbassamento della facoltà critica, che lascia il campo alla libera immaginazione e al sorgere delle freudiane «rappresentazioni involontarie»¹²: certi sogni sono minuscole fiabe all'insegna del mito della rinascita (compare anche Pinocchio, caro a Tabucchi), altri piccole e vane vendette, come quello del menzionato padre della psicoanalisi.

Tutti i venti sogni, eccetto quello di Dedalo, vengono datati: tutti i sogni hanno logicamente luogo di notte mentre il tempo del sogno varia: quelli di Ovidio, di Apuleio e di Goya si svolgono di giorno. In altri sogni; quelli di Villon, Rimbaud, Lorca,

il tempo del sogno è la notte e l'attenzione del lettore viene attirata sul fatto che è una notte di luna piena. Non è difficile indovinare che le date scelte potrebbero offrire una specie di oroscopo a posteriori nei confronti dei personaggi che diventano anche i simboli di una specie di predestinazione umana avendo una vita fortemente segnata dalle fatalità. Dopo questo fatto per lasciare ai sogni tutta la loro parte, lo scrittore ha asciugato la propria scrittura fino quasi alla meccanicità, ad esempio introducendo ogni capitolo con la stessa formula stregonesca o di scongiuro: «La notte del ... Apuleio, (o Michelangelo Merisi, o Rabelais) fece un sogno...» e così via. Più che sogni, si tratta di incubi relativi al momento traumatico della scoperta dell'unione tra immaginazione e reale nell'esistenza delle figure storiche ridotte ad essere personaggi della propria finzione. Nei sogni domina una atmosfera ironica, comica, a volte drammatica, ma in ogni caso dovuta al dormiveglia, che secondo lo scrittore è quello stato intermedio tra realtà e finzione in cui ci si sta per immergere nel sonno, cioè il confine tra l'immaginario e il livello dei fatti reali, quello dei desideri intrinseci e dell'angoscia più intima, nascosta. Quest'ultima si scoglie per dare luogo alla più libere associazioni della mente creando il tessuto della realtà sognata, incantata dal delirio onirico. È il momento strano, libero e bizzarro in cui siamo visitati dai fantasmi e dalle visioni allucinatorie. I sogni hanno la struttura di rappresentazioni scenico-teatrali in cui l'autore e i suoi personaggi navigano affiancati da simboli e immagini mortuarie, e al contempo ilari e sfuggenti. Gli autori vengono colti da Tabucchi all'interno del loro meccanismo creativo, immaginativo, mentre sognano di conoscere la genesi della propria opera e della propria vita. In questo spazio onirico i personaggi, gli artisti delle età passate vivono in modo leggero, lontano dalla realtà della morte, immersi nella verità fittizia della propria opera d'arte. Tabucchi costruisce così, in qualche modo le anti-biografie degli artisti scoprendo la nudità intrinseca del sognatore.

Nel primo sogno, *Sogno di Dedalo, architetto e aviatore*, l'immaginazione rovescia gli eventi reali, nega il dramma. Dedalo, creatore della finzione del labirinto, metafora dell'arte, in un suo sogno penitente rimedia alla sua colpa liberando il Minotauro, innamorato della luna, che ha visto solo una volta nella vita, quando era bambino; vedendo in esso il dramma futuro del proprio figlio, il volo di *Icarus* di Ovidio. Il mondo allucinato del *Requiem* ritorna sotto molti aspetti tra i quali è da menzionare il duello gastronomico nel *Sogno di François Rabelais, scrittore e frate smesso*. Se in *Requiem* banchettavano insieme l'Autore e il suo Lettore, adesso sono L'Autore e il suo personaggio che si incontrano ai due capi della tavola imbandita: alla rilettura in chiave intertestuale del tema Convivio filosofico si unisce quella del tema del Convitato infernale. Il quale viene rovesciato nel suo aspetto opposto, quello positivo, per cui *Pantagruelle* sarà re del cibo e del vino, re buono, che non turba e non punisce, ma che appaga, maternamente, il desiderio del sognatore¹³, che invece della cena abbondante del suo sogno, «afferrò sul comodino un pezzo di pane secco che si concedeva ogni notte per rompere il digiuno». (Sogni di sogni – SS. p. 36) L'ultimo sogno-racconto della raccolta è una vendetta, una punizione per chi ha osato un po' troppo rispetto ai sogni altrui, e che ha cercato di schematizzarli e decifrarli come messaggi in codice. Si tratta del *Sogno del dottor Sigmund Freud, interprete dei sogni altrui*, il cui sogno, stratificato e ingannevole, è in quanto a doppi sensi il più freudiano della raccolta e quello che più provoca, e insieme sfida, l'interpretazione del lettore. In esso, l'ultima notte della sua vita, il 22 settembre 1939, Freud sogna di diventare una donna, anzi la più celebre donna dei suoi «casi», *Dora*, e si ag-

gira in una Vienna polverizzata dalla guerra. Si tratta cioè in modo ironico di bisessualità, di travestimento, e di morte, di cui ha parlato troppo la psicoanalisi famosa e clandestina di Freud, che ha dato l'Inconscio all'Europa gettando via l'effimera immagine dell'anima.¹⁴

Con quest'opera Tabucchi spinge la propria scrittura, e con essa il proprio lettore, in una zona che è al di fuori di qualsiasi possibile identità simbolistica fra le serie complementari del sogno e della cosa, della parola poetica e della realtà, del testo e della fruizione: oltre qualunque confusione fra atto del fingere e oggetto della finzione. Realtà e finzione si alternano, come di solito, nella poetica onirica dell'«usurpatore e vicario di sogni altrui»¹⁵, Antonio Tabucchi.

Nel 1994 Tabucchi ha dato alle stampe un racconto breve ma intenso, una biografia immaginaria intitolata *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa* (Palermo, Sellerio) in cui l'invenzione narrativa va di pari passo con la ricostruzione di un grande personaggio della letteratura portoghese che al tempo stesso è una delle figure più interessanti e inquietanti della letteratura europea del novecento. Pessoa, il personaggio che come alter-ego di Tabucchi era stato presente un po' in tutta la narrativa dello scrittore viene finalmente allo scoperto in una drammatica e coinvolgente nudità nelle ultime tre giornate della sua vita, ricoverato all'ospedale di *Sao Luís dos Franceses* di Lisbona per una crisi epatica, probabilmente causata dall'abuso di alcool, dal 28 al 30 novembre 1935. Qui, nel suo letto di morte, riceve la visita dei suoi eteronimi¹⁶ che hanno maggiormente riempito la sua vita di impiegato, traduttore di lettere commerciali presso alcune ditte lisbonesi di import-export. Si tratta di restituzioni al caso originario di un autore che finalmente, in punto di morte, può riunirsi ai suoi alter-ego in un *delirio*, che è anche il sottotitolo del libretto. Gli eteronimi che si presentano come frammenti di un io-diviso vengono a congedarsi da Pessoa, che conversa con loro, detta le sue volontà, dialoga con i fantasmi che hanno fatto parte della sua vita. Dà l'addio alle sue creature e forse riacquista, attraverso il confluire di tutti gli altri sé, l'integrità e l'unità frammentata nella sua turbolenta vita intellettuale e creativa. Tabucchi dimostra, in un modo che ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, come la vita incontra l'arte e viceversa: uno dopo l'altro, gli eteronimi rivivono episodi e momenti di una vita costruita dalla penna dell'autore, emblemi della fusione di arte-vita, finzione e realtà. Gli eteronimi, anche come figure dell'inconscio di Pessoa, sono emblemi del doppio e rivelano la verità dietro la finzione, con un rovesciamento di ruolo tra personaggio e autore che fin da bambino aveva la tendenza a creare intorno a se stesso un mondo fittizio, «un altro mondo, uguale a questo ma con altra gente» – come scrive egli stesso in una lettera in cui parla dei suoi eteronimi¹⁷.

L'origine dei miei eteronimi è il tratto profondo di isteria che esiste in me. Non so se sono semplicemente isterico o se sono, più propriamente, un isterico-nevrastenico. [...] Come che sia, l'origine mentale dei miei eteronimi sta nella mia tendenza organica e costante alla spersonalizzazione e alla simulazione. Questi fenomeni, fortunatamente per me e per gli altri, in me sono mentalizzati; voglio dire che non si manifestano nella mia vita pratica, esteriore e di contatto con gli altri; esplodono verso l'interno e io li vivo da solo con me stesso.¹⁸

Sembrano innumerevoli gli eteronimi che Pessoa nella sua vita ha creato fornendo a loro biografie e fisionomie e permettendo loro di diventare indipendenti nei suoi

confronti. Pessoa era geniale, forse a causa di una malattia mentale che aveva ereditato dalla nonna¹⁹ e che lo accomuna ad altri grandi artisti come ad esempio Nietzsche, Van Gogh, Hölderlin, Artaud, Nerval, ecc. Questa follia affiora e scompare nella sua vita e nella produzione poetica che era capace di formulare poeti e poesie complementari diversi l'uno dall'altro, e da Pessoa stesso. I primi sintomi della follia si sono rivelati nella solitaria infanzia quando attraverso l'immaginario *Chevalier de Pas*, il suo primo eteronimo creato quando aveva solo sei anni, scriveva lettere a se stesso. La follia circola apparentemente anche nell'opera per la meticolosità maniacale con cui costruiva gli eteronimi, che l'accompagnavano in tutta la vita fino alla morte:

io non ti sopravviverò, partirò con te, prima di sprofondare nel buio abbiamo alcune cose da dirci (GU. p. 18.)

dice Álvaro de Campos, il primo eteronimo che dà l'addio al suo creatore. È uno dei più grandi personaggi fra gli eteronimi, che nel 1928 scrisse «la più bella poesia del secolo, *Tabaccheria*» (GU. p. 61), che era al contempo la prima poesia rispetto alla quale Tabucchi ha conosciuto Pessoa. Appaiono dopo Campos: Ricardo Reis, poeta sensista di straordinaria eleganza, medico (si esiliò in Brasile per le sue idee monarchiche); Alberto Coeiro, materialista, uomo di campagna, maestro, solitario e contemplativo; Bernardo Soares, ragioniere scettico che condusse vita modesta, uomo di sogni e utopie; Coelho Pacheco, autore di un lungo e unico poema: «*Al di là di un altro Oceano*»; e infine António Mora, filosofo panteista, autore di quel *Ritorno degli Dei* che avrebbe dovuto costituire il libro mastro del neopaganesimo portoghese.

Attraverso l'ordine dell'apparizione degli eteronimi il testo del libro presenta una struttura che va dall'ordine apparente e convenzionale (Coelho Pacheco come poliziotto) all'ordine panteistico sotto le apparenze del disordine (l'alienato António Mora)²⁰ in cui infine Pessoa si scioglie sopravvivendo alla morte reale nella memoria immortale della letteratura e nel corpo di finzione dei parecchi eteronimi che vagabondano spaesati attraverso spazio e tempo annunciando il ricordo di un io moltiplicato.

Il contatto di Tabucchi con l'al di là naturalmente non finisce qui: quasi ogni opera è un nuovo tentativo di svelare il mondo dell'oltretomba, di formare una nuova spiegazione da un altro punto di vista. La spiegazione allo stesso tempo viene data dai morti nel più particolare livello di esistenza che preferisce usare Tabucchi: il sogno. E alla fine del discorso che cos'altro si potrebbe dire all'autore se non la forma convenzionale del saluto notturno: Sogni d'oro signor Tabucchi!

NOTE

¹ Molti saggi parlano di pseudobiografismo di Tabucchi, invece di una ben lunga serie di eterobiografie, definizione che sotto molti aspetti risulta più accettabile. Relativamente alla vita del narratore Tabucchi, la sua eterobiografia è struttura che interferisce con la narrazione, la quale diventa la sua realtà propria, l'unica apparenza strutturale dell'io: con il risultato che il protagonista narrante diventa un elemento strutturale della narrazione, e la sua vita diventa struttura narrativa. Anche sotto quest'aspetto Tabucchi assomiglia al suo «maestro concettuale» Pessoa, che è proprio «il poeta degli eteronimi», e che può essere considerato l'alter-ego di Tabucchi. Fu lui che nella poetica propria ha integrato in questa maniera i diversi poeti del suo individuo sgretolato. La definizione in questione risale a uno studio su Tabucchi scritto da RAVAZZOLI, Flavia: *Piccoli equivoci senza*

- importanza*, in: «Autografo» n.7, febbraio 1986, p. 77.
- ² PAMPALONI, Geno: *Notte tempo*, in: «il Giornale», 24 gennaio 1993, p. 1.
- ³ PETRI, Romana: *La grande digestione del mondo*, in: «Leggere» n. 43, luglio-agosto 1992, p. 71.
- ⁴ MAURI, Paolo: *Antonio Tabucchi a pranzo col fantasma*, in: «la Repubblica», 22–23 marzo 1992, p. 24.
- ⁵ ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, in: «Nuova Corrente», n. 42, 1995, p. 108.
- ⁶ *Ivi*, p. 109.
- ⁷ BIASIN, Gian Paolo: *Le periferie della letteratura. Da Verga a Tabucchi*, Ravenna, Longo Editore, 1997, pp. 140-142.
- ⁸ *Ivi*, p. 145.
- ⁹ ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, *Op. cit.*, p. 110.
- ¹⁰ FERRARO, Bruno: *Antonio Tabucchi, Requiem. (cronaca di un'allucinazione annunciata)* in: «Resine» n. 56, 1992, p. 7.
- ¹¹ GRAMIGNA, Giuliano: *Eccellenti sognatori in cerca d'autore*, in: «Corriere della Sera», 21 dicembre 1992, p. 17.
- ¹² ARVIGO, Tiziana: *Uno sguardo su Tabucchi*, *Op. cit.*, p. 110.
- ¹³ PAGHI, Antonio: *La parola e il suo rovescio. Commento al testo*, in: «Allegoria», n. 11, 1992, p. 73.
- ¹⁴ Riferimento a un dialogo ironico del *Requiem* dove l'io-narrante discute dell'Inconscio con Lo Zoppo della Lottiera affermando scherzosamente: «l'Inconscio è roba della borghesia viennese d'inizio secolo, [...] noi siamo roba del Sud, la civiltà greco-romana, non abbiamo niente a che fare con la Mitteleuropa, scusi sa, noi abbiamo l'anima. [...] ma ho anche l'Inconscio, voglio dire, ormai l'Inconscio io ce l'ho, l'Inconscio uno se lo prende, è come una malattia, mi sono preso il virus dell'Inconscio, càpita». (*Requiem*, p. 18)
- ¹⁵ Tabucchi stesso usa quest'espressione a specificare se stesso nei riguardi dei sogni altrui in: MAURI, Paolo: *Io, Tabucchi sognatore e bugiardo*, in: «la Repubblica», 22 ottobre 1992, p. 28.
- ¹⁶ Gli eteronimi non vanno intesi come pseudonimi di un unico scrittore ma come proiezioni dello scrittore stesso, ciascuna delle quali ha una sua vita propria e indipendente.
- ¹⁷ Lettera a Adolfo Cascais Monteiro sulla genesi degli eteronimi. Lisbona, 13 gennaio 1935. pubblicato in: TABUCCHI, Antonio: *Un baule pieno di gente*, pp. 125–137.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Si tratta della nonna paterna, una certa *D. Dionísia Seabra* che subiva da squilibri psichici e morta in manicomio. L'immagine di questa nonna, Dionísia, si presenta anche nel libretto di Tabucchi dicendo a Pessoa: «tu sarai come me, perché buon sangue non mente, e per tutta la tua vita avrai me per compagnia, perché la vita è una follia e tu saprai come vivere la follia». (*Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa – GU*, pp. 15–16).
- ²⁰ PEZZIN, Claudio: *Antonio Tabucchi*, Verona, Cierre Edizioni, 2000, p. 101.

La didattica dell'italiano mirata a studenti ungheresi fra tradizione e innovazione

JUDIT JÓZSA

R

RIMA DI TUTTO VORREI SPECIFICARE CHE, PUR RICONOSCENDO L'IMPORTANZA DELL'APPRENDIMENTO DELL'ITALIANO NEL CONTESTO EXTRASCOLASTICO CHE VANTA UNA TRADIZIONE PLURISECOLARE IN QUANTO PRECEDE SEMPRE L'INSEGNAMENTO ISTITUZIONALE, (LA SFERA PRIVATA, I NUMEROSISSIMI CORSI NELLE SCUOLE DI LINGUE IN UNGHERIA O IN ITALIA, L'ACQUISIZIONE SPONTANEA DELLA LINGUA NELL'AMBIENTE ITALIANO), IN QUESTO ARTICOLO SI ESAMINANO SOLO ALCUNI ASPETTI DELLA DIDATTICA DELL'ITALIANO, INTESA COME MATERIA SCOLASTICA.¹

L'insegnamento scolastico dell'Italiano da noi è una *tradizione* dall'anno scolastico 1924-25 in cui Kunó Klebelsberg, Ministro dei Culti e della Pubblica Istruzione fece votare il Parlamento per farla introdurre nel sistema scolastico ungherese, contemporaneamente a quello dell'inglese:

«L'Ungheria è il primo stato, dove abbiamo fatto entrare in vigore per forza di legge l'insegnamento della lingua e letteratura italiana nelle scuole medie. Oggi l'insegnamento della lingua italiana si svolge in venti scuole classiche, in venti istituti tecnici ed in ottanta licei moderni.»²

Motivando la decisione, Klebelsberg sottolinea l'importanza della cultura e civiltà italiane, venendo alla conclusione che «senza l'insegnamento intenso della lingua e della cultura italiana, la scuola media ungherese non è in grado di dare un quadro esatto e giusto della civiltà moderna».

Dalla storia della didattica dell'italiano si sa che essa negli anni 30-40 conosce una straordinaria fioritura, di cui parla anche Tagliavini.

La lingua italiana è oggi molto più diffusa in Ungheria di quanto non fosse alla fine della guerra, non può ancora competere col tedesco, ma, fra la giovane generazione occupa un posto quasi uguale a quello del francese e forse superiore all'inglese. Non è difficile trovare in Ungheria nei negozi, negli uffici, nelle stazioni, impiegati che parlano italiano,

e anche in questo campo ogni anno che passa, tornando in Ungheria, si notano progressi.³

Dopo i cambiamenti politici del '49 l'insegnamento delle lingue occidentali, fra cui l'italiano, fu sospeso: la lingua italiana fu doppiamente penalizzata anche per esser stata lingua privilegiata, introdotta e promossa dal passato regime. Dalla ripresa, avvenuta nel 1952, la storia della didattica in Ungheria conosce alti e bassi: dopo la seconda epoca d'oro degli anni '60, negli anni '70 subisce un calo tanto da sparire del tutto da intere macroregioni del paese. Dalla metà degli anni '80 comincia di nuovo una fase di miglioramento, seguita da un vero e proprio «boom» dopo il cambiamento del regime. Da alcuni anni si registra un arresto, una diminuzione delle istituzioni che offrono anche l'insegnamento dell'italiano.

Questo articolo non si prefigge di analizzare il perché di questa oscillazione, che non può esser ricondotta ad un unico motivo, ma ad una molteplicità di fattori sociali, politici, ma intende dare un quadro sinottico sugli sviluppi odierni della didattica dell'italiano.

Nonostante una certa instabilità, l'insegnamento dell'italiano come lingua straniera è indubbiamente una tradizione in Ungheria e quella dell'insegnante di italiano non è una figura professionale nuova. La didattica dell'italiano in Ungheria nel corso della sua storia di insegnamento scolastico durata 75 anni ha sempre avuto le sue caratteristiche e i suoi problemi specifici, derivanti dallo status della lingua, da certe tradizioni, da problemi tecnici, dai fattori ambientali-culturali, ideologici, politici (alcuni di questi sono sempre stati trattati in sede professionale, altri meno, considerati tabù professionali, non sono stati dibattuti, per non urtare la sensibilità di nessuno ed anch'io mi adegua a questa *tradizione*).

A parte i problemi legati specificamente alla didattica dell'italiano, nella didattica delle lingue straniere emergono sempre nuovi problemi: cambia la concezione sull'apprendimento linguistico, nascono nuovi metodi, si sperimentano nuove tecniche, si diffondono nuove tecnologie, cambiano le finalità e soprattutto cambia il discente e il suo modo di studiare.⁴ Una parte dei problemi di chi insegna la lingua italiana in questo clima di perenne trasformazione e *innovazione* la condividiamo con gli altri colleghi, insegnanti di altre lingue straniere, come i danni causati dalla «corsa al certificato», le enormi lacune e le mancanti competenze del discente anche nella sua madrelingua, la mancanza di fantasia, di creatività e quella nelle conoscenze enciclopediche, la poca sensibilità ai valori tradizionali e così via, problemi che qualsiasi insegnante di lingua – eccetto quei pochi che lavorano in una scuola di élite – deve quotidianamente affrontare.

Per quello che concerne la didattica dell'italiano, chi come me insegna italiano da più di venti anni ai diversi livelli dell'istruzione, ha vissuto in questi decenni profondi cambiamenti che riguardano la professione dell'insegnante di italiano in Ungheria, cambiamenti che naturalmente nei limiti di un articolo non possono essere né descritti né valutati, per cui di seguito mi limito ad accennarne solo alcuni elementi.

PROPORZIONE, DISTRIBUZIONE, ESTENSIONE, STATUS, DISCENTI E MOTIVAZIONI

Quanti studenti studiano l'italiano nelle scuole in Ungheria? Per quello che concerne

i dati, essi non possono essere che approssimativi. Una caratteristica dell'insegnamento dell'italiano è che accanto a scuole che da decenni offrono ai propri studenti la possibilità di studiare l'italiano, vere e proprie roccaforti, in molte scuole, soprattutto in provincia, la presenza della lingua italiana è effimera: legata ad un'unica persona, se quella per un motivo o l'altro lascia il posto, non può esser sostituita da nessuno e l'insegnamento della lingua italiana rimane per anni sospeso o addirittura scompare. (I presidi, poi, conoscendo questo problema si difendono a loro modo: preferiscono non assumere insegnanti di italiano.)

Secondo i dati relativi⁵ all'a.s. 1999–2000, nelle scuole medie superiori l'italiano viene studiato dal 2,2% della popolazione (contro 48,2% dell'inglese e 39,6% del tedesco, 5,1% del francese, 2% del latino, 0,9% del russo, 1,7 altro). Nella scuola media inferiore studia l'italiano lo 0,2%.

Adesso – almeno all'interno dell'istruzione scolastica – l'italiano è una lingua a rischio. (Anche se naturalmente non tutte le regioni partecipano nella stessa misura a questo fenomeno). Dopo il cambiamento del regime e la conseguente liberalizzazione del mercato nella scelta della lingua straniera da studiare, il problema più grave è l'avanzata dell'inglese e del tedesco a danno delle cosiddette lingue «minori».

Se sarà approvato il disegno di legge per cui da settembre di quest'anno nella scuola media superiore sarebbe obbligatorio lo studio di una sola lingua straniera, la situazione delle lingue minori nelle nostre scuole diventerà ancora più drammatica.

Dal punto di vista della distribuzione territoriale, grazie all'attività dei Dipartimenti di italianistica operanti in ogni regione si sono fatti grandi progressi. Sono finiti i tempi in cui ad esempio, ad un incontro di insegnanti italiani, provenienti da tutta l'Ungheria, dal Transdanubio meridionale si presentavano in tutto tre insegnanti). La distribuzione territoriale è abbastanza equilibrata, rimane invece il problema *tradizionale*, lo squilibrio fra città e piccolo paese. Attualmente nei grandi centri gli insegnanti di italiano sono anche troppi, mentre in molti centri minori non si insegna la lingua italiana, sia per mancanza della domanda sia per mancanza di insegnanti disponibili a lasciare le città e andare a vivere in un paesino.

L'italiano tradizionalmente è una lingua studiata nella scuola secondaria superiore, anche se da decenni è presente anche nella scuola media inferiore, e sin dalla sua introduzione lo troviamo anche negli istituti tecnici (soprattutto commerciali), negli istituti di musica, dove tradizionalmente viene insegnato, e nelle scuole professionali (attualmente soprattutto in quelle con indirizzo turistico-alberghiero).

Un accenno a parte meritano le scuole bilingui italo-ungheresi: nel sistema scolastico ungherese un posto speciale spetta all'istruzione bilingue. Le scuole che appartengono a questo tipo di istituzioni sono centri in cui le rispettive lingue godono di uno status speciale, a volte con problemi molto specifici. Ma nello stesso tempo sono anche laboratori in cui certi problemi, che altrove spuntano dopo diversi anni di studio, qui vengono affrontati immediatamente e interessano un gran numero di ragazzi. Così il lavoro nella sezione bilingue italiano-ungherese offre molte possibilità di riflettere sui problemi di didattica dell'italiano in Ungheria: anzi qui il docente diventa per forza ricercatore. L'insegnamento intensivo non ha metodologie comprovate e gli obiettivi specifici rendono questo lavoro molto diverso da quello di un normale corso di lingua: qui si lavora in un clima di continua sperimentazione.

L'insegnamento dell'italiano si è esteso anche ai livelli superiori: è presente nei dottorati dei diversi Istituti e Facoltà. In alcuni di essi accanto ai corsi tradizionali

di lingua si tengono anche – a seconda degli indirizzi – corsi di linguaggio settoriale.

È cresciuto notevolmente anche il numero dei Dipartimenti universitari di italianistica e il numero dei loro iscritti. Qui menzioniamo i numerosi studenti universitari da altre Facoltà che scelgono di studiare l'italiano perché secondo la legge per completare gli studi devono presentare un certificato di competenza in una lingua straniera, e l'italiano ha la fama di essere una lingua facile da imparare. (Non è molto entusiasmante insegnare a questo tipo di discente, meno male che parte di essi ultimamente si indirizza verso altre lingue, di gran lunga più facili anche dell'italiano).

Per tornare alla situazione tipica, quella del liceo, l'italiano viene studiato come seconda lingua straniera, dopo la prima che nella maggioranza dei casi è l'inglese, più raramente il tedesco. Anche prima dell'abolizione del russo obbligatorio era così, dunque apparentemente lo status di «seconda lingua straniera» non è cambiato. Ma in realtà i cambiamenti sono enormi. Studiare l'italiano dopo il russo, che era obbligatorio, poco attraente dal punto di vista socio-culturale, difficilissimo per grafia, pronuncia e ricchezza morfologica, significava imparare una lingua di maggior prestigio, aprire una finestra sull'Occidente. Il discorso cambia se l'insegnamento dell'italiano avviene dopo l'inglese, lingua mondiale, veicolo della cultura giovanile, presente anche nel contesto extrascolastico, lingua più semplice dal punto di vista morfologico, lingua familiare, iniziata a studiare in molti casi già nella scuola materna. Così l'insegnante di italiano spesso deve abituarsi all'idea che molti suoi alunni fra l'inglese e l'italiano preferiscono l'inglese.

La maggior parte degli studenti che sceglie l'italiano appartiene come nel passato al mondo femminile. L'italiano da noi è una lingua da ragazze e per le ragazze.⁶

Nella motivazione della scelta dell'italiano possono esserci diversi elementi: innanzitutto anche se in quest'età generalmente è lo studente che sceglie e non il genitore come avviene nella scuola media inferiore, la scelta è dettata da motivi non sempre legati al prestigio della lingua italiana: la si sceglie su consiglio di amici, per simpatia verso l'insegnante, o semplicemente perché non si vuole studiare il tedesco, il russo o il latino, le altre lingue che la scuola potrebbe ancora offrire. A volte si incontra una motivazione simpatica, quella basata sulla tradizione: «perché anche la mamma l'aveva studiato», o «perché la mamma ha sempre sognato di studiare l'italiano, ma non ne ha avuto la possibilità». Nel caso di una scelta consapevole si tratta sempre di un criterio estetico: la bellezza della lingua e del paese sono decisivi. E le ragazze sono più sensibili ai valori estetici.⁷

In alcuni indicatori come l'anno dell'inizio dell'apprendimento, il numero delle ore settimanali dedicate all'italiano, i libri di testo da adottare, all'insegna dell'autonomia istituzionale, esiste una grande varietà rispetto al passato. Le singole realtà sono molto varie, il che è indubbiamente positivo rispetto all'uniformità dei decenni passati, con un unico prezzo da pagare: diventa sempre più difficile qualsiasi tentativo di confrontare le competenze tra studenti provenienti da diverse scuole del paese, così il Festival di italiano, bella tradizione degli italianisti in Ungheria deve adattarsi a questa nuova situazione e cercare di innovarsi.

LA SCELTA DEL MANUALE

Un aspetto da menzionare è la scelta del manuale: mentre esisteva il manuale unico, obbligatorio per tutti i licei, completati magari dall'unico libro per gli altri contesti di studio (i «Móritz»), oggi la scelta è molto più vasta e comprende sia edizioni un-

gheresi che italiane. Basta sfogliare un catalogo delle edizioni Guerra o Bonacci per convincersi del fatto che il ritardo avvertito nella realizzazione di strumenti – rispetto alle altre grandi lingue – è stato recuperato, mentre rimane il problema delle carenze di materiali per alcuni destinatari, e quello dell'accessibilità di questi nuovi strumenti.

Il primo dilemma che divide la categoria dei docenti di italiano riguarda la scelta del manuale fra uno di edizione ungherese o uno edito in Italia. Sia gli uni che gli altri hanno vantaggi e svantaggi: i manuali italiani, belli anche nel loro aspetto tipografico, trasmettono un tipo di linguaggio più autentico, si basano su concezioni moderne in fatto di acquisizione della lingua e sono comprovati nell'insegnamento dell'italiano come seconda lingua in qualche scuola di lingua italiana per stranieri in Italia. Ma non è detto che essi si possano adottare ugualmente con successo anche per la didattica di lingua straniera, con discenti di un'altra fase di età: i manuali italiani non sono stati scritti per ragazzi di questa età: occorrono diversi contenuti e un'impostazione diversa. Le edizioni ungheresi, pur con tutti i loro difetti, trattano dettagliatamente la grammatica in madrelingua, offrono la possibilità di considerare l'aspetto contrastivo, comprendono anche esercitazioni di traduzione e versione, presentano la cultura attraverso un'ottica interculturale.

Il docente di italiano che opta per un'edizione italiana sceglie generalmente qualche «classico» di Katerinov o il corso multimediale di Chiuchiù e le polemiche fra i katerinovisti e chiuchiusti non finiscono mai... Sono meno conosciute e diffuse edizioni ancora più recenti, come l'*Uno e Due* di Bonacci che, sperimentati in alcuni ambienti, sono risultati troppo innovativi sia per l'insegnante che per lo studente per cui non hanno dato i frutti sperati.

LA QUESTIONE DEL METODO

Un settore in cui poco è cambiato è quello del metodo. Le discussioni teoriche in atto fra tradizionalisti (grammaticisti) e fra modernisti (comunicativisti) nella prassi quotidiana finisce con la vittoria dei primi. La sopravvivenza del metodo grammaticale traduttivo può esser spiegata con una serie di fattori fra cui menzioniamo i seguenti: la forza della tradizione («Anche a me è stato insegnato così»), lacune nella preparazione (colpa del sistema), sfiducia nella validità dei nuovi metodi, abitudine, comodità, mancanza di tempo (il metodo tradizionale è un metodo economico), insicurezza nelle proprie competenze (nevrosi tipica dell'insegnante non nativo), la pressione da parte degli alunni che sono stati abituati a studiare così, rifiutano di lavorare diversamente, il tipo di prove nella certificazione e negli esami di maturità e di ammissione, che continuano a dare grande peso alla grammatica, la mancanza di condizioni tecnologiche, problemi organizzativi e così via.

CONDIZIONI DI APPRENDIMENTO E LA NORMA

In questo ultimo decennio sono cambiate le condizioni di apprendimento: ormai il discente già nella fase iniziale può affrontare subito la realtà linguistica italiana: incontra italiani in Ungheria, segue la televisione italiana, partecipa a scambi scolastici, magari ha anche un insegnante di madrelingua.

Mentre prima il percorso normale era che il discente imparava le regole dello standard, poi, magari scopriva l'infrazione di dette regole, il valore relativo delle

regole grammaticali, concepite come assolute, adesso tutto avviene contemporaneamente, causando non pochi smarrimenti. Un alunno medio fra i 14 e i 18 anni non capisce concetti della sociolinguistica come registri, stili, varietà sociali e spaziali, pretende regole anche dove esse non ci sono, e quando non viene accontentato, arriva ad una di queste conclusioni: o sono gli italiani che non sanno l'italiano, o la professoressa.

Quello del cambiamento della norma (neostandard) e l'esistenza delle norme regionali non è certamente un problema tipicamente ungherese, ma molto sentito anche da noi: la lingua dei manuali, soprattutto se ungheresi non riesce a tenere il passo con i cambiamenti verificatisi nella norma italiana: se esaminiamo i manuali dal punto di vista del neostandard, esso poco o solo parzialmente è presente nei manuali destinati a studenti ungheresi. Di conseguenza il problema *tradizionale* della distanza fra il linguaggio dei libri e la lingua effettivamente parlata delle persone italiane, che il discente incontra, può sempre essere molto grande.

Le norme regionali e il neostandard danno molto filo da torcere anche nella fase della valutazione, in quanto incidono sulla concezione dell'errore e sono all'origine di molte tensioni fra due insegnanti di italiano, a volte anche fra quelli nativi.

L'infrazione dello standard e l'accettabilità delle altre norme, poi secondo le mie esperienze come esaminatrice dipende anche dai livelli linguistici: durante la prova orale della certificazione ho notato che, mentre nella pronuncia e nel lessico i tratti regionali sono generalmente accettati dai colleghi, a volte addirittura premiati come elementi che danno colore al discorso, non vengono tollerati quelli morfosintattici.

CULTURA E CIVILTÀ

Nella didattica dei contenuti un campo in cui c'è molto fermento è la concezione della civiltà. Nell'insegnamento delle lingue straniere, come si sa, dai primi del Novecento grande attenzione viene attribuita alla cultura e alla civiltà. Era doppiamente vero proprio nel caso dell'italiano, considerato lingua di cultura, l'insegnamento della quale viene proprio giustificato con la sua importanza culturale. La presenza delle informazioni culturali era massiccia come si vede dai programmi prebellici, ma non avveniva diversamente neanche nei manuali degli anni del socialismo: la cornice è quasi sempre un viaggio in Italia, compiuto da uno studente di liceo ungherese, invitato da un suo amico italiano (come se fosse stata una cosa tipica negli anni della cortina di ferro) che dà occasione di presentare le curiosità del paese. Rispetto a quello che si osserva nei manuali delle altre lingue, il posto di questo tipo di cultura è sempre notevole, un po' per continuare una tradizione, un po' per andare incontro alle aspettative di un certo tipo di discente.

Ultimamente dai temi tradizionali della Cultura (con la maiuscola) l'attenzione si è spostata verso la cultura (con la minuscola) intesa in senso antropologico. Dal punto di vista del successo della comunicazione è più importante conoscere il funzionamento e le regole di comportamento della società che avere nozioni astratte sulla sua letteratura, arte, scienza. Teoricamente tale concezione è pienamente giustificata, ma risulta difficile attuarla in pratica. Gli elementi della cultura «alta» sono più accessibili per uno che vive fuori dell'ambiente della lingua d'arrivo, più «insegnabili». Parlando delle abitudini italiane in fatto di famiglia, di cucina, di sport, di

lavoro, di vacanze, invece o si cade nell'errore di ripetere stereotipi, informazioni generiche tratte da libri usciti decenni fa, o di generalizzare le proprie esperienze dirette. Per non parlare di temi soggetti a frequenti cambiamenti con il cambiamento dei governi, come il funzionamento della sanità o quello della scuola. Pretendere che un insegnante di italiano che magari avrà fatto qualche breve soggiorno in Italia, che non aveva mai studiato questo versante della civiltà, possa senza sensi di colpa incaricarsi di fare questo tipo di lavoro è un'illusione. Comunque succede spesso: fra il mondo del lavoro e l'università c'è un divario: al neolaureato si chiedono cose che nessuno gli ha mai insegnato.

L'educazione interculturale lascia ancora molto a desiderare: l'insuccesso di molte esperienze nell'ambito degli scambi scolastici può esser spiegato dalla mancata preparazione intesa in due modi: preparazione professionale dei docenti e preparazione dei partecipanti nella fase organizzativa del viaggio.

C O N C L U S I O N E

Si potrebbe ancora esaminare il problema della didattica dell'italiano come L2 in Ungheria, passare in rassegna diverse variabili, anche aspetti tradizionali non sempre positivi: come la sopravvivenza di vecchi stereotipi sugli italiani, rafforzati dai media, che trasmettono un'immagine dell'italiano poco serio e poco affidabile (basti pensare alle notizie che riguardano i cacciatori di uccelli protetti o gli imprenditori che sfruttano gli operai). Un altro campo in cui non si vedono molti progressi è il poco interessamento da parte della sfera privata italiana presente in Ungheria per le questioni della diffusione della propria lingua. (Mentre le imprese francesi gareggiano per aiutare l'insegnamento della lingua francese, offrendo premi, borse di studio, regalando diversi sussidi, quelle italiane sono meno generose).

Nonostante tutto per ora l'italiano ha una salda posizione nel sistema scolastico ungherese. Il suo futuro dipende sia dagli orientamenti della politica linguistica in Ungheria, sia dalle dinamiche sociali (essendo un problema fondamentale nella didattica dell'italiano appunto la scarsa presenza della lingua e cultura italiana nell'ambiente extrascolastico).

Ma tutte le istituzioni interessate devono affrontare nuove sfide e contribuire a un miglioramento ed una crescita: l'aspetto quantitativo della didattica dell'italiano in Ungheria è al di fuori delle competenze di un Dipartimento di italianistica, mentre per quello che concerne l'aspetto qualitativo, potrebbe fare molto: considerati i nuovi compiti del docente di lingua italiana: mantenendo il suo profilo tradizionale, rinnovare e completare il suo programma di qualche nuovo insegnamento, indispensabile dal punto di vista professionale del futuro docente di italiano.

N O T E

¹ Consapevole dell'importanza dei fattori socio-ambientali, parte delle mie osservazioni si riferisce alla situazione della didattica dell'italiano fuori la capitale.

² Kunó Klebelsberg, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria* in *Corvina*, 1927, pp. 11–13.

³ Carlo Tagliavini, *La civiltà italiana in Ungheria*, Roma, Tipografia Ed. Italia, 1940, pp. 82–83.

⁴ La prassi quotidiana ci fa riflettere spesso anche sull'applicabilità di regole eterne, l'insegnante si trova a volte perplesso di fronte a tecniche e metodi ritenuti validissimi o in altri contesti o nella

didattica di altre lingue.

⁵ <http://www.oki.hu34/61>

⁶ Questo vale anche per le altre lingue romanze, come osserva una giornalista francese: «Ma le prestige comparé des idiomes s'observe aussi grâce à un autre indice, particulièrement antipathique aux yeux des femmes, et néanmoins bien réel: la proportion de filles et de garçons dans les classes. Admirez le contraste: cinq filles pour garçon apprennent le français à Pásztó, trois filles pour deux garçons au lycée Kölcsey... le français est perçu avant tout comme une langue de littérature et de culture. Beau et inutile, en somme.»

⁷ Nel caso dei discenti adulti troviamo naturalmente anche altri motivi. Molti indicano rapporti con italiani nella vita privata o esigenze di lavoro.

È SENZA DUBBIO NOTEVOLE IL CONTRIBUTO OFFERTO DALLA MUSICA LEGGERA, DALLA «CANZONETTA», ALLA LINGUA PARLATA SOPRATTUTTO DAI GIOVANI.

C.S.A.C. (cosa succederà alla canzone): il Lucio Battisti da scoprire

ANGELO PAGANO

IRITORNELLI O GLI STESSI TITOLI DELLE CANZONI CREANO FRASI FATTE CHE SI INSINUANO, MAGARI INCONSCIAMENTE, FRA LE PIEGHE DEI NOSTRI DIALOGHI QUOTIDIANI MA ANCHE SULLE PAGINE DI GIORNALI E RIVISTE. PRENDIAMO LO STORICO RITORNELLO DI UN CELEBERRIMO BRANO DELL'AUTORE DI CUI MI ACCINGO A PARLARE: «TU CHIAMALE SE VUOI...EMOZIONI». QUANTE VOLTE LO RITROVIAMO COME SLOGAN IN UN OPUSCOLO DI VIAGGI, NELLA PUBBLICITÀ O QUANDO VOGLIAMO, RAPIDAMENTE E CON UN PIZZICO DI UMORISMO, DEFINIRE UN QUALSIASI SENTIMENTO? ANCORA, se vogliamo lodare una bellezza muliebre ricorriamo a un «*Sei bellissima*», dall'omonima canzone di Loredana Bertè opportunamente cantato con *pathos* e con la necessaria potenza vocale.

I ragazzi spesso utilizzano frasi estrapolate da canzoni per esprimersi efficacemente senza lunghi discorsi, con poche parole, conosciute da tutti e che evocano microcosmi di significato. Il compositore e cantante che meglio si presta al nostro discorso è Lucio Battisti (1943–1998), virtuoso della rima baciata, di costrutti elementari, aurea banalità e di «sgrammaticature» foderate di «licenza poetica». Tuttavia ad una poetica terrena e paratattica fanno da contrappunto, e rendono unico il Nostro, parentesi di *trobar clus* – mi si perdoni l'audace accostamento! –, di luoghi oscuri sfocianti nella scrittura surrealista della seconda fase della sua carriera.

«Chi compra i miei dischi si ricorderà di me senza l'aiuto di nessuno». Un pensiero che improvvisamente balena nel corso dell'ultima intervista (siamo nel 1978, all'alba dell'uscita di *Una donna per amico*) concessa dal compositore e cantante prima di sparire definitivamente dalle scene dello *showbiz*¹. Battisti, sempre schivo e restio alle esibizioni in pubblico, sceglie la via che in fondo gli è più congeniale, quella dello studio di registrazione, l'unico vero ambiente vitale per un artista che si sentiva più compositore che intrattenitore. Ormai, aggiungeva, dopo lo straordinario successo di pubblico fino ad allora ottenuto, poteva permettersi di annunciare

l'inaspettata notizia. La musica avrebbe da allora in poi parlato al suo posto e Battisti sarebbe esistito esclusivamente nelle sue canzoni. Quando Battisti si guadagna il titolo di Grande Assente, nascono di conseguenza le più svariate leggende; si è parlato di eremitaggio mediatico studiato nei minimi particolari ed anche di snobismo ma l'esperienza musicale dell'artista reatino, unica in Italia, non merita di essere sminuita dai clamori, dai pettegolezzi e dalle facili congetture di media narcotizzati dal provincialismo e dal monolitismo di certa musica italiana.

Battisti non si è mai curato delle mode musicali, le ha cavalcate sfruttandole e plasmandole a suo piacimento con sottile gusto burlesco ma anche cinico. È stato sempre libero di fare ciò che voleva anche nella prima fase della carriera quando le sue composizioni lasciavano ancora spazio alla melodia, agli arrangiamenti ariosi e ricchi. Nel 1971, all'apice del successo con brani come «Acqua azzurra, acqua chiara» o «Emozioni», pubblica *Amore non amore* in cui ben quattro brani su otto sono strumentali, una scelta coraggiosa in un Paese, l'Italia, che non permette facilmente ad un musicista, soprattutto se di musica leggera, sperimentazioni di alcun genere.

Con il paroliere Mogol² era nato un lungo sodalizio (dal 1966 al 1980), prolifico di circa centocinquanta canzoni, e ricco di spunti innovativi. L'inscindibile duo Battisti-Mogol si avventura anche nella ricerca di un nuovo metodo sull'utilizzo del testo all'interno di una canzone. A volte le parole smettono di veicolare un messaggio e sembrano scritte soltanto per il gusto del suono particolare che producono in funzione del ritmo come si nota, ad esempio, in un «lacrato» da «Nessun dolore» (1978):

*Quel vetro non è rotto dal sasso
ma dal braccio esperto
di un ingenuo gradasso (...)*

Il ridicolo, lo sproloquio ed il *nonsense* sono sempre in agguato: «*L'offerta del tuo seno / Orgoglio dell'animale sano*» («Un uomo che ti ama», 1976). Per non parlare della già citata «libertà grammaticale»: «*Oh, no, non ti voglio vedere / Intanto che cucini gli spaghetti*» («Ma è un canto brasileiro», 1973). Mogol, inoltre, crea un linguaggio estremamente comprensibile, quotidiano, e adotta un «montaggio» cinematografico atto ad esaltarne l'icasticità³. Basti citare, da *Una donna per amico*, il valzer «Perché no»:

*In un grande magazzino una volta al mese
Spingere il carrello pieno sotto braccio a te
E parlar di surgelati rincarati
Far la coda mentre sento che ti appoggi a me
(...)
Scusi lei mi ama o no?
Non lo so, però ci sto
(...)
Chiedere gli opuscoli turistici della mia città
e con te passare il giorno a visitar musei
monumenti e chiese parlando inglese
e tornare a casa a piedi dandoti del lei*

Sempre da questa canzone estrapoliamo: «*Chi rubò la mia insalata / Chi l'ha mangiata?*» in cui l'autore si cimenta con un passato remoto che sa un po'di scuola ele-

mentare. Da liceo è invece l'esempio, con inversione poetica di verbo e pronome, di: «Qualcuno grida il nome mio / Smarrirmi in questo bosco vollì io» («La luce dell'Est», 1972). Iperboli, banalità e brutture che siamo disposti ovviamente a perdonare nel nome di immagini rassicuranti, bucoliche e romantiche. Sbaglieremmo tuttavia a liquidare questo meticoloso lavoro di riscrittura della canzone prendendo in considerazione alcuni fra gli esempi testé citati o versi come «Felicità / Ti ho preso ieri e oggi ti ritrovo già / Tristezza va / Una canzone il tuo posto prenderà» («La compagnia», 1976) dal sapore spudoratamente sanremese. In poche frasi scarne il nostro duo si rifà creando un intero universo di emozioni, come ancora nel paradigmatico e celeberrimo

*Come può uno scoglio
arginare il mare
anche se non voglio
torno già a volare
(...)
le discese ardite
e le risalite (...)
(«Io vorrei, non vorrei...», 1972)*

E' in tali frangenti che Lucio Battisti e Mogol si discostano dai luoghi comuni della canzone popolare ma anche da quella d'autore, dei «cantautori» impegnati politicamente e dalle velleità intellettuali. Non che i due spregiassero l'impegno – le tracce di polemiche anticonsumistiche e vicine all'ambientalismo si ritrovano spesso nei testi – ma l'impressione è di una «via» diversa, misteriosa, «un sorvolo indifferente alle barriere di cultura e di gusto»⁴. Più interessante è l'applicazione di questo nuovo lessico allo studio di una «fenomenologia dell'amore» dei nostri tempi, analisi cinica e allo stesso tempo umoristica del rapporto di coppia, condotta con il solito stile stringato e talvolta misterioso:

*Prendila così, non dobbiamo farne un dramma
conoscevi già, hai detto, i problemi miei di donna
(...)
e siccome è facile incontrarsi
anche in una grande città
e tu sai che io potrei, purtroppo
(anzi spero) non esser più solo
cerca di evitare tutti i posti
che frequento e che conosci anche tu
Nasce l'esigenza di sfuggirsi
per non ferirsi di più (...)
(«Prendila così», 1978)*

*Un magazzino che contiene tante casse
alcune nere, alcune gialle, alcune rosse,
dovendo scegliere e studiare le mie mosse sono all'impasse
Mi sto accorgendo che son giunto dentro casa
con la mia cassa ancora con il nastro rosa
e non vorrei aver sbagliato la mia spesa o la mia sposa (...)
(«Con il nastro rosa», 1980)*

*Come aeroplani nella nebbia io e te
Disperatamente cerchiamo un campo di atterraggio in noi
Non temere non c'è fretta sai vedrai
Naturalmente poi t'abbraccerò mi abbraccerai*
(«Soli», 1977)

«Con il nastro rosa» offre parecchi spunti. In «*Dovendo scegliere e studiare le mie mosse / sono all'impasse*» «impasse» è letto (cantato) così come si scrive a conferma della solita, disinvolta licenza poetica battistiana. In più, gli amanti dell'enigmistica si deliziano con il cambio di vocale «*e non vorrei aver sbagliato la mia spesa o la mia sposa*».

Ancora, nell'album «sperimentale» – o *concept* che dir si voglia – *Anima latina* (1974), si può notare la scelta di testi poco intelligibili dettata dalla decisione di tenere il cantato «sotto» la traccia musicale⁵. All'epoca gli interessi di Battisti – proverbiale era la sua voracità nell'assimilare e rielaborare i più disparati generi musicali dal beat al Rhythm 'n' Blues – erano rivolti al *progressive* per sua natura poco incline alla classica struttura della canzone strofa / ritornello / strofa; nascono dunque brani con lunghe introduzioni e lunghe code strumentali che si fondono gli uni agli altri in una compatta massa sonora. Il dettato poetico del duo Battisti – Mogol verso la fine della loro collaborazione indulge maggiormente verso una cupezza di fondo che assume toni disincantati votati ad una «leggerezza» sarcastica, o si carica di profonda rassegnazione nei confronti della realtà sociale italiana del periodo:

*Sogno il mio paese infine dignitoso
e un fiume con i pesci vivi a un'ora dalla casa
di non sognare la nuovissima Zelanda
di fuggire via da te, Brianza velenosa!*
(«Una giornata uggiosa», 1980)

Il processo di «destrutturazione» della canzone si completerà con risultati interessantissimi quanto sconcertanti negli ultimi cinque lavori di Battisti realizzati con il poeta Pasquale Panella⁶: *Don Giovanni* (1986), *L'apparenza* (1988), *La sposa occidentale* (1990), *C.S.A.R. (Cosa succederà alla ragazza)* (1992) e *Hegel* (1994). Prima di questi c'è un disco di transizione, *E già* (1982), ai cui testi lavora la moglie di Battisti e che segna la chiusura definitiva della prima fase della carriera. Chi ha amato il Battisti melodico degli anni Settanta resta spiazzato da musiche ridotte all'osso ed eseguite da campionatori, come pure dai testi criptici, surreali di Panella. A dire il vero i critici – ma anche l'ascoltatore comune – feriti da cotanto tradimento dovrebbero andarsi a riascoltare qualche «testo sacro» del tropico lussureggiante del loro ex beneamato e lasciar perdere accuse riguardanti improbabili e misteriose crisi mistiche del Nostro. Chi non ricorda le storiche parole «*Camminavi al mio fianco e ad un tratto dicesti: 'Tu muori' / 'Se mi aiuti son certa che io, ne verrò fuori' / Ma non una parola chiari i miei pensieri / Continuai a camminare lasciandoti attrice di ieri*» («I giardini di marzo», 1972)? E ancora «*Il fondo marino / Giocar da terzino / La spiaggia al mattino / Presto, la / Fedeltà*» («Una vita viva», 1980)? Ebbene, qui siamo di fronte a pura incomprendibilità, ad acrobazie ermetiche in epoca ancora «non sospetta». Resta il fatto che gli ammiratori – e di conseguenza le vendite – calano, mentre gli addetti ai lavori (sempre loro!), imbarazzati e spiazzati dal drastico cambiamento di rotta, stroncano o tessono lodi sperticate (senza grandi convinzioni) ad una musica difficile. Panella non era nuovo a questo tipo di esperienze in quanto aveva già

lavorato come paroliere per alcuni musicisti italiani, uno fra tutti Enzo Carella, che molti ricordano per quella canzone dallo stranissimo testo e dall'innocuo titolo *Barbara*: «*Barbara, diavola che scivola / di che m'amerai di mambole*». L'ottimo critico musicale Riccardo Bertocelli sintetizza in modo efficace la collaborazione Battisti-Panella: «Valesse il paragone pittorico, potremmo dire che Panella ha preso un figurativo naïf di solide radici e solido mercato come Battisti e lo ha convinto all'astrattismo»⁷.

In *Don Giovanni*, un capolavoro, il migliore dei cinque album, troviamo ancora strumenti musicali acustici ma i testi, inquietanti, impongono un'attenzione particolare, contengono giochi di parole e descrivono un mondo dove tutto è simile a qualcos'altro, come in un sogno. Momenti di splendida poesia li troviamo in «Le cose che pensano», intrisa di una malinconia metafisica, mentre in «Fatti un pianto» trova spazio un *divertissement* culinario:

*In nessun luogo andai
per niente ti pensai
e nulla ti mandai
per mio ricordo.
Sul bordo m'affacciai
di abissi belli assai.
Su un dolce tedio a sdraio
amore ti ignorai
e invece costeggiavi
i lungomai (...)
(«Le cose che pensano»)*

*Da un chilo di affetti un etto di marmellata
Se sbatti un addio c'esce un'omelette.
Le cosce dorate van fritte
Coi sorrisi fai croquettes (...)
(«Fatti un pianto»)*

Da *Don Giovanni* in poi Battisti e Panella sfidano la ridondanza della lingua italiana, notoriamente avara di monosillabi – e per questo inadatta alla canzone rock cantata all'inglese –, proponendoci soluzioni quali «il tale il tal dei tali Tizio Caio» o «tutt'i baci li so»⁸.

Il disco successivo porta avanti il nuovo discorso semmai con meno umorismo ed accentuando l'algidità e l'inaccessibilità di lingua e arrangiamenti (quasi asettici). Battisti ormai non è quasi più seguito dai sostenitori di un tempo. I brani perdono tutti il ritornello e ne escono sconvolte struttura metrica e melodica. Adesso vengono prima le parole e poi la musica (metodo di composizione opposto a quello mogoliano). L'impressione di testi che viaggiano parallelamente alla musica senza mai incontrarsi è molto forte. Si potrebbe dire che i testi dell'ultimo Battisti siano maggiormente adatti alla declamazione che al canto e la proverbiale voce «di caucciù» di Battisti è quanto mai adatta alla «lettura» dei suggestivi versi di Panella. «*Le discese ardite e le risalite*» è diventato «*cadute di mani per tornanti*» in «Specchi opposti»:

*Ero distratto / tu ti davi da fare / e non c'eri affatto / oppure ti muovevi / con un ronzio
d'insetto / che mi assopiva / avevo le palpebre in bilico / entravo nel ciclico avvertimento*

/ di caduta di mani per tornanti / di caduta di sonno in blocchi pesanti (...)

Rispetto al disco precedente c'è meno varietà sonora e i ritmi sono sempre più dominati da *drum machines* dal primo all'ultimo battito dell'ultimo brano. La voce di Battisti è molto «alta», dunque mai confidenziale, e si perde in tappeti sonori di tastiere.

C.S.A.R. del 1992 propone «La metro eccetera», piccolo capolavoro di Panella sorretto da un' intricatissima struttura ritmica. La canzone – di cui riporto il testo integrale – racconta uno scenario di realtà urbana apparentemente banale ma che tutti noi inconsciamente abbiamo vissuto durante un viaggio in metropolitana:

La metro dei riflessi, / gli sguardi verso il vetro, / gli appositi sostegni verticali, / le mani che fatali li discendono, / e quelli orizzontali, in alto i polsi e gli orologi / viaggiano da soli. / La metro, i seduti di fronte / sono semplicemente gli avanzati / dal viaggio precedente / che andava dove vanno / tutti i presentimenti, eccetera. / In un soffio di porta, fa l'ingresso / la bella incatenata a testa alta / invece i viaggiatori sono entrati / col capo chino e l'umiltà dei frati. / Bella incatenata dai suoi stessi ormeggi: / la cinghia della borsa, / e stringhe moscie, / e fasce di camoscio e stratagemmi / dei morbidi tormenti d'organzino / Si fa la trigonometria, / nei finestrini corrispondenti agli occhi alessandrini, / di lei che guarda fissa / un suo sussulto fuso nel vetro, / che le ricorda tanto un suo sussulto. / La metro piomba nella... galleria, / come un eccetera eccetera, / che continua tremante veranda di lettura, / da un attico mittente, tutta giù a fendente. / E più di tutti / i giornali e i giornaletti / ha successo una scritta: / In caso di necessità / rompere il vetro, / e tutti i trasgressori saranno eccetera. / La metro si avvicina / alla stazione prossima e rallenta. / I posti a sedere, / ad occhio e croce: / diciamo trentasei; / le scale sono mobili, / ma le pareti no, / e fermi i corridoi; / la folla passa e sale. / La metro accelera, / eccetera, eccetera, / e puntini di sospensione..

Abbondano ancora, nella descrizione cinematografica, suoni ad incastro, rime ed assonanze. Battisti si rifiuta in quest' ultima fase della sua carriera di parlare d'amore e Pannella lo asseconda ancora una volta rifugiandosi in bozzetti di vita cittadina salvo che in un breve passo di «Però il rinoceronte»: «(...) *l'amore è un gesto pazzo come rompere / una noce con il mento sopra al cuore / e si dovrebbe vivere lontani per essere creduti se si dice (...)*».

L'ultima opera di Battisti, *Hegel*, segna un'ormai totale vicinanza ai ritmi *techno* e *dub*. Da parte di Panella invece abbiamo un lavoro puntato allo storico-filosofico con costrutti forse meno divertenti di quanto ci aveva ormai abituati ma ancor più cerebrali. Cito, significativamente, da «La voce del viso»: «*Sul viso la sintassi non ha imperio, non ha nessun comando*» come per significare che può molto più della parola un'espressione. Quasi una resa, essendo l'ultima frase del disco, una calata di scudi, un rendersi conto che, dopo tante metriche involute e cocktail di parole, l'emozione inespresa regna sovrana. Alla fine Panella, forse conscio dell'esaurirsi della spinta innovativa che aveva caratterizzato i primi dischi, si separa da Battisti per tornare a scrivere canzoni meno «distaccate» come testimonia la stupenda, appassionata «Fou de love», 1995, (con un testo in cui si intrecciano italiano, latino e spagnolo) composta per Angelo Branduardi.

Ultimo fattore non meno importante degli altri resta la grafica di copertina comune a tutti i famigerati «ultimi cinque»: un semplice fondo bianco, titolo e pochi tratti di penna nera (su *Hegel* campeggia una «E» stampata in grassetto) senza nessuna

nota esplicativa. Follia? Una voglia di prendere in giro i fanatici che comunque comprano tutto ciò che porta il marchio «Lucio Battisti»? O invece si tratta di un artista avanti anni luce su tutti quanti, che ha anticipato quella che può essere l'ultima canzone d'autore? Tranne il caso di Paolo Conte, sono anni che non si ascolta in Italia una canzone con un testo che ci fa alzare la testa da quello che stiamo facendo: è una denuncia – del resto – dello stesso Mogol. Il destino di Battisti ricorda un po' quello di Frank Zappa. Il grande compositore americano ha trascorso infatti gli ultimi anni della sua vita «segregato» nel suo studio di registrazione intento a tirare fuori suoni affascinanti quanto complessi da un *Synchlavier*, un elaboratore di suoni dalle capacità espressive infinite. Anche per lui si è affidata ai posteri l'ardua sentenza in mancanza di un genere musicale di riferimento. Probabilmente è solo questione di decantamento.

APPENDICE: DISCOGRAFIA ESSENZIALE DI LUCIO BATTISTI

Con Mogol: 1) *Lucio Battisti*, Ricordi (compilazione di brani in precedenza scritti per altri artisti), 1969; 2) *Emozioni*, Ricordi, 1970; 3) *Amore e non amore*, Ricordi, 1971; 4) *Umanamente uomo: il sogno*, Numero Uno, 1972; 5) *Il mio canto libero*, Numero Uno, 1972; 6) *Il nostro caro angelo*, Numero Uno, 1973; 7) *Anima latina*, Numero Uno, 1974; 8) *La batteria, il contrabbasso, eccetera*, Numero Uno, 1976; 9) *Io, tu, noi, tutti*, Numero Uno, 1977; 10) *Una donna per amico*, Numero Uno, 1978; 11) *Una giornata uggiosa*, Numero Uno, 1980.

Con Velezia e Pasquale Panella: 12) *E già*, Numero Uno, 1982; 13) *Don Giovanni*, Numero Uno, 1986; 14) *L'apparenza*, Numero Uno, 1988; 15) *La sposa occidentale*, CBS, 1990; 16) *C.S.A.R. (Cosa Succederà Alla Ragazza)*, Columbia, 1992; 17) *Hegel*, Numero Uno, 1994.

BIBLIOGRAFIA

Beccaria, G.L., *Italiano. Antico e Nuovo*, Milano, 1992.

Bertoncelli, R., *Paesaggi immaginari. Trent'anni di rock e oltre*, Firenze, 1998.

Jachia, P., *La canzone d'autore italiana 1958–1997. Avventure della parola cantata*, Milano, 1998.

Mazzi, L., *Recensione di «Anima latina»*, in: «Pagine70-Web Magazine», 22/7/2002 (www.pagine70.com).

Serra M., *Un cantante per amico*, in: «la Repubblica», 10/9/1998.

NOTE

¹ Ricordiamo che l'ultima apparizione televisiva di Battisti in Italia risale al 1971 mentre di recente è stato ritrovato il filmato di una breve esibizione del 1980 alla televisione di stato svizzera. L'ultima foto ufficiale è del 1982 e ritrae Battisti di schiena nella copertina interna dell'album *E già*. Da allora esistono solamente rari «scatti rubati».

² Mogol è lo pseudonimo di Giulio Rapetti (nato a Milano nel 1938). Ha composto i testi di innumerevoli successi della musica leggera italiana. Ha firmato fra gli altri *Stessa spiaggia, stesso mare* di Piero Focaccia, *Un anno di amore* di Mina, *Una lacrima sul viso* di Bobby Solo. Ha fondato e dirige dal 1992 insieme a Mario Lavezzi il C.E.T. (Centro Europeo di Toscolano) una scuola di composizione che si propone la formazione ed il lancio di nuovi talenti musicali. Attualmente collabora con Celentano.

³ P. Jachia, *La canzone d'autore italiana 1958-1997. Avventure della parola cantata*, Milano, 1998, p.64. L'autore rimanda a questo proposito agli studi finora più approfonditi dei testi di Battisti: L. Ceri, *Lucio Battisti. Pensieri e parole. Una discografia commentata*, Firenze, 1996 e G. Salvatore, *Mogol-*

Battisti, l'alchimia del verso cantato. Arte e linguaggio della canzone moderna, Roma, 1997.

- ⁴ M. Serra, *Un cantante per amico*, in: «la Repubblica», 10/9/1998. Aggiungerei che il *leit motiv* battistiano del ritorno alla natura ha creato un lessico affatto inedito nel mondo della «canzonetta»: parole come «ruffiano», «fesso», «bigottume», «le corna del droghiere» o due interi versi «No, non mi va, io preferisco restare qui/ Ho la vacca ed il maiale, non li posso abbandonar così» («Le allettanti promesse» in *Il nostro caro angelo*, 1973) hanno fatto parlare di «villico stil novo» (Bertoncelli), di una lingua contadina (anche volgare nella sua crudezza) retaggio dell'«uomo incontaminato» di rousseauiana memoria.
- ⁵ L. Mazzi, recensione di *Anima latina*, in: «Pagine 70», 22/7/2002, WebMagazine, (www.pagine70.com)
- ⁶ Pasquale Panella (nato nel 1950) ha cominciato, con scarso successo, a scrivere per il teatro. Negli anni Settanta collabora con Enzo Carella. Nel 1983 Battisti gli chiede di scrivere i testi per Adriano Pappalardo, di cui è produttore, e resta affascinato dai suoi versi. Poeta ed esecutore a RadioRai ha recentemente letto *Come se avessi le ali*, diario del trombettista jazz Chet Baker.
- ⁷ R. Bertoncelli, *Battisti e i draghi locopei*, in: *Paesaggi immaginari (Trent'anni di rock e oltre)*, Firenze, 1998, p. 136.
- ⁸ Si veda G. L. Beccaria, *Italiano. Antico e Nuovo*, Milano, 1992, pp. 246-248. L'autore peraltro segnala l'ottimo e divertentissimo libro di Ersilia Zamponi, *Draghi locopei*, che mi sembra assai vicino al discorso che stiamo facendo.

Recensioni

Un'italianistica in continuo rinnovamento

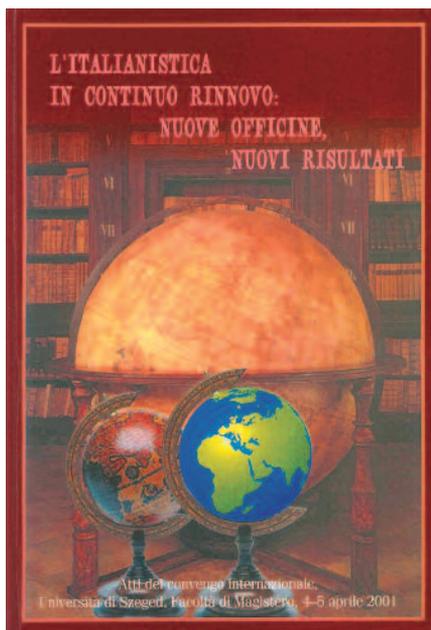
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Appena un paio di numeri fa, in occasione della decima uscita della *Nuova Corvina*, ci siamo cimentati in una recensione ad «ampio spettro», incentrata su monografie e miscellanee dedicate a Dante, intitolandola provocatoriamente *I lunghi silenzi della dantistica* per evidenziare come la messe di scritti concentrati in un'occasione non possa che porsi a commento di lunghi silenzi precedenti, facendo però presentire un risveglio delle energie in terra d'Ungheria. Continuiamo qui la nostra rassegna, ora non più esclusivamente attenta a quanto si è scritto sul ghibellin fuggiasco, ma in generale ai lavori dei colleghi italianisti che operano negli atenei e nei centri di ricerca da Hegyeshalom a Zahony.

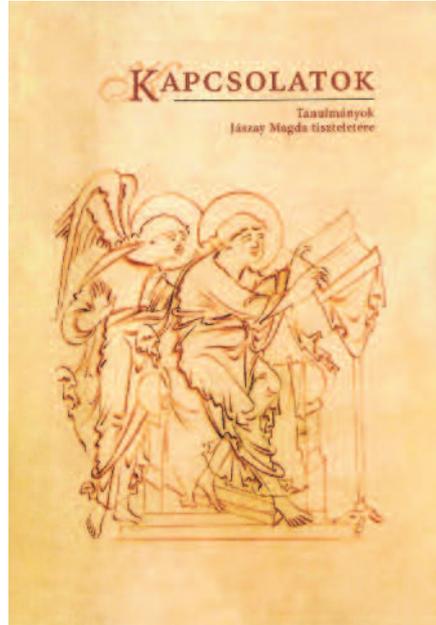
Segnaliamo innanzitutto due miscellanee: *L'italianistica in continuo rinnovo: nuove officine, nuovi risultati. Atti del convegno internazionale, Università di Szeged, Facoltà di Magistero, 4-5 aprile 2001* (a cura di Elena Gregoris e Ferenc Szénási), Szeged 2001, e *Kapcsolatok. Tanulmányok Jászay Magda tiszteletére* (a cura di Renáta Tima), Budapest 2002.

Il primo volume raccoglie gli atti del Congresso che ha celebrato il primo – di una lunga

serie, speriamo – decennio di vita del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università di Szeged: questo volume,



come anche – tra gli altri – il numero speciale di *Verbum* su Dante, è importante, oltre che per il suo valore scientifico, come testimonianza di una attività congressuale che interessa sempre più la vita delle istituzioni accademiche ungheresi dove s'insegnano la lingua e la letteratura italiana: le cattedre di Budapest, Piliscsaba, Pécs, Szeged, Debrecen, Szombathely hanno negli ultimi anni dato prova di saper fondare una tradizione in questo senso, che si fortifica e che proprio nella collaborazione tra le diverse realtà (non ultima sede di questa collaborazione è proprio la *Nuova Corvina*) trova una ragione di esistenza. Il volume degli atti del Congresso di Szeged contiene i contributi di una trentina di studiosi, italiani ed ungheresi, che vanno dalle tematiche «classiche» della riflessione letteraria (dantistica, medievistica, rinascimento, barocco, novecento) alle ricerche di linguistica (privilegiate la linguistica comparata e le tematiche di politica linguistica, ma non è esclusa la lessicografia), di teoria letteraria generale, di storia dell'arte, fino ai campi della comparatistica italo-ungherese, della metodologia dell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera: lo scopo è quello – dichiarato nel titolo – di mostrare nuove officine e nuovi risultati, proponendo anche nuovi studiosi, che rappresentano delle promesse per il futuro dell'italianistica d'Ungheria, e noi crediamo con gli organizzatori che quella di Szeged sia stata un'ottima occasione per dimostrarlo, come testimonia anche questo volume. In particolare, ci piace ricordare dei saggi di notevole impegno sintetico, come i contributi di Paolo Sessa e di Fulvio Senardi, che si occupano l'uno del problema del *canone* nella prospettiva dell'insegnamento della letteratura italiana all'estero, l'altro di dare uno sguardo alla *condizione di crisi* che investe funzioni e modi della critica letteraria; ed anche la relazione di Géza Bakonyi sulla *letteratura italiana in rete telematica*, che indica chiaramente l'attenzione, dimostrata anche da altri studiosi, verso le forme alternative di intendere l'accesso ai testi necessari all'insegnamento ed alla ricerca. Per quanto riguarda i problemi



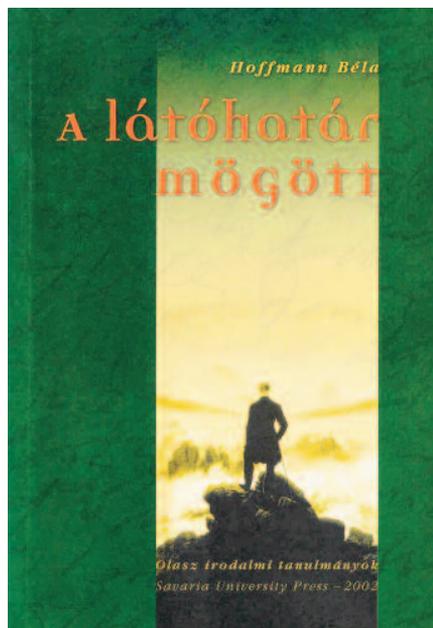
particolari, vediamo con piacere un nuovo e motivatissimo interesse verso le tematiche della letteratura italiana medievale (il saggio di Béla Hoffmann sull'*Ulisse dantesco*, l'analisi di Angelo Pagano sulla *filosofia d'amore cavalcantiana*, le riflessioni di Csilla Kun sul *Milione*, la breve ma pregnante lettura boccacciana sul *onestà di Madonna Dianora* di Zsuzsanna Acél) che sicuramente si innesta in una continuità tematica attuale ed internazionale che gli studiosi d'Ungheria seguono con grande entusiasmo, e da cui speriamo verrà fuori una scuola altrettanto valida di quella degli analisti dell'Ottocento e del Novecento, che da sempre «spadroneggia» nelle cattedre magiare. Il nostro augurio è che i curatori del volume di atti del Convegno di Szeged possano continuare la loro attività di redattori fornendo all'italianistica d'Ungheria un'altra voce autorevole, oltre a quelle già esistenti.

Il secondo volume è un omaggio ad una studiosa, Magda Jászay, che è attiva nel campo dell'italianistica da più di un cinquantennio, ed al cui nome è legato un celeberrimo volume di storia dei rapporti tra Italia ed Ungheria

o – se vogliamo – tra italiani ed ungheresi, che li fotografò come *paralleli ed incroci*, ma potremmo anche parlare di *attraversamenti*: gli autori della miscellanea sono storici e filologi, linguisti e musicologi, storici della letteratura italiana e storici della letteratura ungherese, molti dei quali ci offrono uno spaccato di quelle ricerche sui rapporti storici e culturali tra italiani ed ungheresi, che sempre affascinano per la quantità di spunti che da essi provengono al lettore. Pensiamo per esempio alla trattazione di Zsuzsanna Fábíán del *problema dei falsi amici* o alle *convergenze lessicali tra croato, ungherese e tedesco sulla base dei gruppi concettuali comuni dei prestiti italiani* illustrate nello scritto di István Vig. Altrettanto interessanti gli studi di grammatica dell'italiano antico di Giampaolo Salvi e Imre Szilágyi, che arricchiscono una tematica che per motivi cronologici – ci sembra – è predominante nel volume, considerando la riflessione di Győző Szabó su *Dante e la lingua ungherese*, l'articolo di Zsuzsanna Teke sul *porto di Segna come impresa economica nel medioevo* e lo scritto di Szilveszter Terdik sulle *rappresentazioni di Padri della Chiesa nella Basilica di San Marco*. Il volume si chiude con l'elenco delle pubblicazioni di Magda Jaszay: accanto ad un bel numero di volumi ed articoli già apparsi, la rubrica delle pubblicazioni in corso di stampa offre una chiara testimonianza dell'instancabile attività della studiosa, che tra le altre cose ha collaborato anche con la *Nuova Corvina*.

Dopo le miscellanee, segnaliamo tre opere di studiosi della letteratura italiana, tutti e tre attivi(ssimi) in Ungheria, Béla Hoffmann, Fulvio Senardi e Luigi Tassoni.

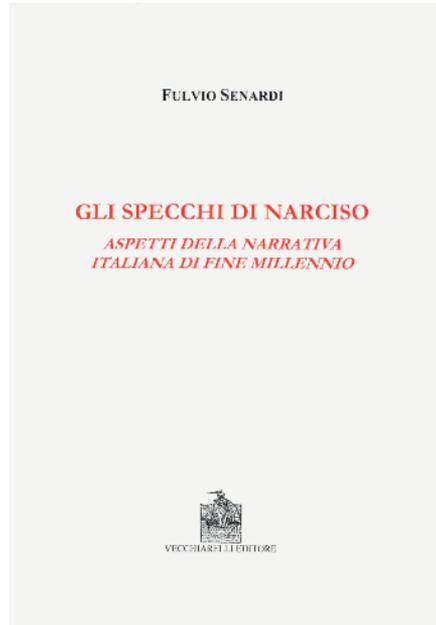
Béla Hoffmann, che insegna storia della letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori «Dániel Berzsenyi» di Szombathely, è autore del volume *A látóhatár mögött. Olasz irodalmi tanulmányok*, Savaria University Press, Szombathely 2002. Il volume, il cui titolo indica un paradosso – *dietro l'orizzonte* – visivo ma, a quanto pare, non interpretativo, raccoglie sag-



gi di storia della letteratura italiana, riflessioni di poetica, scritti di teoria letteraria, offrendo al lettore tematiche che si articolano secondo tre *livelli*: un saggio introduttivo, infatti, vuole portare un contributo *alla questione del modo di essere dell'opera d'arte (autore, testo, lettore)*; dopo di che, tre scritti si affacciano sulle questioni di fonosemantica (riflettendo su testi danteschi e sull'*Infinito* leopardiano); infine, nove scritti si occupano di problemi legati alle forme del testo narrativo, in Manzoni, Verga, Pirandello, Palazzeschi, Landolfi, Calvino, Eco, con una netta preponderanza di Landolfi, che ci sembra, tra gli autori del Novecento, quello che maggiormente attira l'attenzione di Hoffmann. Tra i contributi di questa raccolta di saggi che ci sembrano degni di maggiore attenzione per la loro novità, ricordiamo soprattutto *Határon innen és túl*, che è una summa della ricerca dello studioso ungherese sulle questioni legate all'interpretazione dell'*Ulisse* dantesco, e che attraverso una ventina di dense pagine cerca di chiarire alcuni punti oscuri dell'interpretazione di questa complessa e contraddittoria figura dell'*Inferno*

(come abbiamo già ricordato nella nostra recensione all'attività più recente della danzistica d'Ungheria, apparsa nel numero 10 della *Nuova Corvina*); la sempre interessante riflessione sulla questione dell'interpretazione dell'*Infinito* leopardiano, che per Hoffmann deve necessariamente includere tutta una serie di chiavi interpretative a cui lo studioso fa ricorso di volta in volta per poter leggere compiutamente attraverso la complessità del messaggio leopardiano; la triplice analisi comparativa del *discorso della tradizione* che viene affrontata partendo da un testo manzoniano posto a confronto con testi «omologhi» di Schiller e Puškin, e che ci offre la misura della complessità dell'impegno di ricostruzione filologica portato avanti da Hoffmann; ed infine l'avvincente lettura del rapporto tra *scrittore e foglio bianco* in cui lo studioso universalizza la serie di questioni provocatoriamente sollevate dalla lettura di *Se una notte d'inverno...* di Italo Calvino. Il volume, purtroppo, è in ungherese, e questo impedisce ai lettori che non conoscano questo meraviglioso idioma, di apprezzare appieno le riflessioni dello studioso. Ci sia consentito ricordare, però, che anche da questo punto di vista è necessario che vengano pubblicati saggi di italianistica in una lingua comprensibile anche a chi non è padrone dell'italiano, per consentire ad un pubblico più vasto di potersi accostare – in questo caso – all'analisi di testi letterari italiani.

Anche Fulvio Senardi, con il suo *Gli specchi di Narciso* (Vecchiarelli, Manziana 2002), ci «regala» una raccolta di saggi, che ha come filo conduttore la narrativa italiana di fine millennio: sei capitoli di una lettura approfondita ed insieme entusiasta di quanto capita tra le mani e sotto gli occhi di chi si avvicina alla letteratura della fine del millennio scorso. Il primo saggio è di carattere generale, e si propone di analizzare l'*orizzonte del romanzo medio*, risultando in tal modo una ottima ed utile sintesi di storia della critica, che bene introduce il discorso particolare su alcuni momenti della narrativa che Senardi affronta in seguito: il



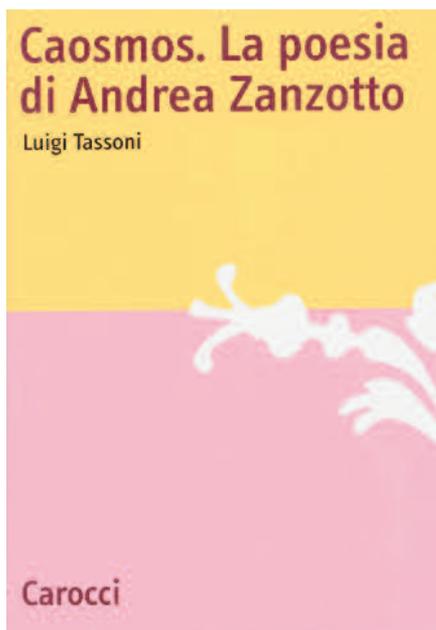
primo autore è, naturalmente, Calvino, e ci sembra che la *recherche* calviniana contenuta nel romanzo analizzato (*Il sentiero dei nidi di ragno*) si ponga ad espressione paradigmatica di una rottura con la *povertà* di certa letteratura ufficiale, da cui può iniziare ad essere considerata sotto una luce del tutto diversa la narrativa successiva. Gli autori che più avanti cadono sotto la riflessione di Senardi sono (ad eccezione di Maldini) i rappresentanti di una generazione davvero nuova o, se vogliamo, ultima: Susanna Tamaro, Alessandro Baricco, Mauro Covacich, Aldo Nove, Isabella Santacroce ed Enrico Brizzi occupano più della metà del volume, fornendo allo studioso la possibilità di disegnare tre linee (o tendenze) differenti, la terza delle quali – la *scrittura «cannibale»* – interessa gli ultimi quattro narratori citati. Senardi parla di *astuzie di fine secolo*, ed il capitolo VI della sua raccolta, capitolo quadripartito eppure saldato strettamente dall'attenzione a questa «*scuola*» *cannibale*, vuole arditamente smascherare le astuzie di un gruppo di scrittori che ha attirato su di sé l'attenzione di case editrici, lettori

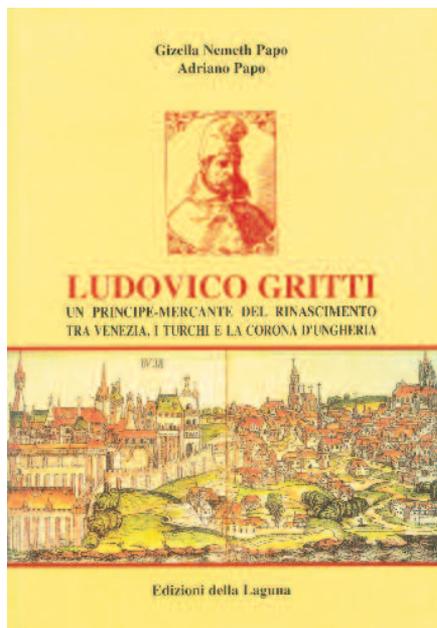
e critici per, dopo aver conquistato la celebrità a colpi di sensazione, appiattirsi in una serie di prove che lo studioso pazientemente «smonta», facendoci sentire di volta in volta la sua delusione (di lettore, di critico, di docente) davanti ad un troppo tiepido *Termidoro*.

La monografia che Luigi Tassoni dedicata ad Andrea Zanzotto (*Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma 2002) è una riscrittura del lavoro critico dello studioso su uno dei maggiori poeti del nostro tempo: nella premessa veniamo a conoscere le ragioni di questo *iter* che ha portato Tassoni a compilare quello che viene definito un diario critico, e che nella parola binomiale bruniano-joyciana del *caosmos* come caos che rigenera il cosmo, vede una chiave di lettura essenziale che di volta in volta ritorna nelle letture. Compito arduo, quello di chi voglia tentare di inserire il risultato di una attività poetica tanto complessa quanto quella di Zanzotto, in un itinerario critico, che Tassoni *prudentemente* ci presenta sotto una serie di ipotesi di lettura (si

vedano per esempio le *proposte* a margine dell'analisi di *Microfilm: Il caos è...*, *Scarabocchio*, *Geroglifico*, *Grafema*, etc.) e sempre nel quadro di come Zanzotto riesce a «punzecchiare» o «ferire» il *testo degli autori che legge*: attraverso i capitoli del suo diario critico, lo studioso ci guida nel mondo della riflessione zanzottiana sull'*interiorità del linguaggio*, sul *significante scancellato*, insomma sul tentativo di giungere a qualcosa che sia oltre la lingua, ma pure resti reale, egli stesso – il critico – rischiando di volta in volta di farsi coinvolgere dal «demone» di chi opera una *scrittura del Senso che si interroga sul Senso*. La frequentazione tassoniana dei luoghi zanzottiani non ci lascia dubbi sulla validità di una interpretazione complessa ed articolatissima che, sappiamo bene, non vede in questo ampio contributo critico un punto di arrivo, ma una delle tappe necessarie ad approfondire la ricerca in merito all'*intricato groviglio* dell'opera di Andrea Zanzotto.

Vogliamo ora presentare un'opera di storia, della biografia di un personaggio per molti aspetti interessante, sia per gli studiosi ungheresi che italiani: *Ludovico Gritti. Un principe mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria*, (Edizioni della Laguna, Gorizia 2002) è un'opera di ampio respiro compilata da Gizella Nemeth Papo ed Adriano Papo, coppia di storici italo-ungheresi di cui abbiamo già avuto modo di parlare in occasione dell'uscita della loro *Storia dell'Ungheria*. Il personaggio storico di cui i due studiosi (che hanno organizzato nel 2002 un interessante convegno sui *mediatori culturali tra Italia ed Ungheria*, intitolato *Hungarica Varietas*, di cui attendiamo quanto prima gli atti che segneranno un importante capitolo nella documentazione della integrazione culturale tra i due Paesi, i due popoli e le due culture) si occupano già da tempo, e di cui hanno già scritto in altre sedi, diviene ora il nucleo tematico di un lavoro di ricerca che si offre al lettore come la storia – apparentemente incredibile – di un «avventuriero» che è riuscito ad andare a fondo nel percorso delle





sue ambizioni, se non fosse stato per un fatale evento che ne ha sconvolto l'ascesa, come fu per Cesare Borgia: Ludovico Gritti, figlio di doge ed intraprendente principe-mercante del Cinquecento, si muove tra gli instabili equilibri dell'Ungheria occupata dai Turchi, e cerca di divenire re dello Stato fondato da Santo Stefano. Generazioni di storici hanno visto in lui un avventuriero senza scrupoli, un *Valentino* deciso a tutto pur di saziare la sua sete di potere, e finalmente Gizella Nemeth Papo ed Adriano Papo, forti di una documentazione sterminata che analizza di Ludovico Gritti ogni aspetto ed ogni interazione storica, riescono a darci di questo contraddittoria figura storica un quadro più obiettivo: non lo santificano, ma ci illustrano gli aspetti meno noti della sua attività di *uomo pubblico*, evidenziando soprattutto le sue doti diplomatiche, la sua vocazione di mecenate, la capacità dell'uomo di stato di comprendere il momen-

to opportuno per «giocare le sue carte». La biografia di Ludovico Gritti, purtroppo, non si conclude lietamente, e potremmo dire che la tragicità della sua sorte rispecchi un po' quella dell'Ungheria di quel momento. Il volume, corredato di una ampia bibliografia e di un esauriente apparato critico, è comunque – come la *Storia dell'Ungheria* già citata – accessibile anche ai «laici», per lo stile scorrevole degli autori e per il fascino dell'epoca e dei luoghi in cui le *gesta* di Ludovico Gritti sono ambientate. Vogliamo ricordare che questa monografia inaugura una collana, *Italia-Ungheria*, che le Edizioni della Laguna dedicano a pubblicazioni di studi e documenti in questo ambito scientifico: all'editore ed ai curatori della collana vada il ringraziamento degli studiosi dei rapporti italo-ungheresi, già per questo primo, importante ed autorevole contributo.

In conclusione, ci sia permesso ricordare un giubileo tutto «nostro»: dieci anni fa nasceva la *Nuova Corvina* (precisazione filologica: non rinasceva la *Corvina*), rivista di italianistica e voce dei dipartimenti di italianistica d'Ungheria, che in dieci anni è stata – ed è – la voce degli studiosi di numerose materie afferenti, appunto, all'italianistica: storia della letteratura, linguistica, filologia romanza, comparatistica, storia della musica, del cinema, del teatro, storia d'Italia, traduttologia, storia dei rapporti tra Italia ed Ungheria, e si potrebbero riempire intere pagine con l'enumerazione delle differenti discipline e sottodiscipline che hanno occupato le pagine di questo periodico; adesso, però, ci preme ringraziare quanti hanno collaborato e collaborano, a che questo organo della ricerca scientifica e dell'alta divulgazione, pur con gli errori ed i difetti (umani ambedue) che pure sono compresi nella sfera del possibile, si faccia portatore del compito di diffondere l'interesse per la lingua e la cultura d'Italia.

Lirici del Cinquecento

Lirici del Cinquecento
a cura di Luigi Baldacci,
Milano, Lampi di stampa,
1999, pp. 544

LAURA SZIGETHI

La riproposta dei *Lirici del Cinquecento*, apparso la prima volta nel 1957, è resa attuale da una recente riedizione. Nel corso della vita di questa memorabile antologia, compilata da Luigi Baldacci, si possono rintracciare varie ristampe, testimonianze dell'ampio riconoscimento ormai da parte di più generazioni. La rilevanza e attendibilità della raccolta poetica in questione è evidenziata dal fatto stesso che durante questi decenni è riuscita a sopravvivere in forma praticamente intatta. E nel 1999 – a quarantadue anni di distanza dalla sua prima pubblicazione – è riapparsa con pochi aggiornamenti e modifiche, che essenzialmente riguardano l'introduzione e la nota bibliografica.

La disposizione dei testi è condizionata dalla storia e dalla geografia, due campi che si devono tener presenti nella compilazione di un'antologia che si prefigge di abbracciare un territorio così vasto come la penisola italiana in un periodo così intenso come il Cinquecento. L'autore stesso ritiene che l'aspetto distintivo della raccolta sia la sistemazione geografica della materia, essendo convinto che per poter parlare di storia letteraria è indispensabile la considerazione dello sfondo geografico.

Luigi Baldacci ha raccolto in questa selezione testi, tra gli altri, di Pietro Bembo, Gaspara Stampa, Celio Magno, Giovanni Guidiccioni, Luigi Tansillo, Galeazzo di Tarsia e Bernardino Rota. La cinquantina di nomi che sono radunati qui permette la formazione di un quadro del petrarchismo cinquecentesco. Lo stesso curatore dichiara che l'antologia non si è prefissa di esaurire la lirica del secolo e resta aperta a ulteriori ampliamenti. Siccome la vastità della produzione non rende possibile la compilazione di un'antologia compiuta, diventa veramente vitale affidarsi ad un accompagnatore come il Baldacci nel labirinto della lirica cinquecentesca.

Per Baldacci durante la composizione dell'opera aveva grande importanza che il numero delle canzoni e dei sonetti riportati in questa selezione fosse rappresentativo dell'attività poetica dei singoli autori e cioè permettesse di individuarne il timbro, il loro tono peculiare. Oltre ai petrarchisti, qui s'incontrano altri notevoli rappresentanti della lirica del tempo, come Veronica Franco che, anche se in modo indiretto, pure s'innesta nel Cinquecento e al seguito del Petrarca. Altri poeti

importanti, per vari motivi, non compaiono in queste pagine: tra gli altri, manca Antonio Minturno. Torquato Tasso viene tralasciato perché lui decisamente appartiene già ad un'epoca nuova e il compito dichiarato di questa raccolta era di esplorare la lirica del Cinquecento in relazione all'influenza dell'attività di Bembo.

Per quanto riguarda la struttura dell'antologia, le oltre 500 pagine di poesie sono suddivise in sei capitoli. Queste sei sezioni corrispondono a sei aree nella geografia letteraria del Cinquecento italiano, attraverso le quali Baldacci ci invita a fare un viaggio immaginario, offrendosi come guida. Per motivi evidenti, il pellegrinaggio letterario comincia a Venezia, città di Bembo, e nella sua zona d'influenza. L'autore si trattiene più a lungo sulla personalità e sull'attività di Pietro Bembo, in proporzione alla sua importanza sia in campo teorico che in campo creativo. Necessariamente, la sezione dedicata ai veneziani è la più ampia e ricca tra le sei parti della selezione.

La seconda stazione nel nostro libro-viaggio è la Lombardia di Bandello e Marmitta. Da qui seguiamo il cammino verso Firenze, dove ci soffermiamo più a lungo sulla poesia di Michelangelo, Strozzi e Della Casa. Con il quarto capitolo percorriamo l'Italia centrale della Matraini e di Guidiccioni. Subito dopo, nella quinta sezione visitiamo la città eterna, Roma, esplorando la poesia di Molza e Colonna, e alla fine giungiamo a Napoli per incontrare, tra gli altri, Tansillo, Tarsia e Rota.

Naturalmente l'itinerario qui descritto, come ha sottolineato l'autore, è soltanto uno dei vari percorsi possibili che s'incrociano tra le diverse letterature della penisola. Evidentemente, l'organizzazione geografica della poesia non può essere interpretata secondo criteri strettamente geografici: solo per fare un esempio, Ariosto viene trattato tra i lombardi.

Però il lavoro del curatore non si esaurisce con la cernita dei testi letterari da inserire: Baldacci fornisce anche interessanti note di commento alle singole liriche, confrontandole con il modello d'imitazione, la poesia di



Venezia anni '90: da sinistra Luti, Sanvitale e Baldacci

Petrarca. Oltre al commento, una breve presentazione dell'autore è collocata come introduzione ai sonetti o canzoni. Il volume contiene pure un'aggiornata nota bibliografica, che può essere di grande aiuto per tutti quelli che s'interessano del petrarchismo.

Questa raccolta di liriche è stata concepita insieme ad un'altra opera del Baldacci che s'intitola *Petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Anche questa apparsa nel 1957, e – come anche l'anno suggerisce – l'autore stesso la intendeva come guida (o «prefazione», per bocca di Baldacci) all'antologia. I saggi prescelti sono destinati ad introdurre il lettore nella discussione retorica sul principio d'imitazione e nella lirica petrarchista, principalmente attraverso l'opera di Bembo e Della Casa, due poeti che dominano anche l'antologia.

Le diverse letterature della penisola italiana che si ritrovano nelle pagine dei *Lirici del Cinquecento* in generale appartengono alla scuola bembiana della tradizione petrarchista. Quello che unisce i canzonieri cinquecenteschi sicuramente aveva una parte importante anche nella formazione di una comune letteratura italiana, e forse poteva fornire un piccolo contributo anche all'ideazione di un'Italia monolingue.

Oggi, a pochi mesi dalla scomparsa di Baldacci, la sua celebre antologia assume l'importanza di documento rivelatore di un orientamento critico affidato sempre più alla «solitudine» dei testi piuttosto che alla discussione e all'analisi. Una solitudine che a finito per coincidere con il destino del critico fiorentino.

Giordano Bruno e il Rinascimento

*Giordano Bruno e il Rinascimento
quale prospettiva verso una cultura
europea senza frontiere,*

a cura di Smaranda Bratu Elian,

Editura Fundatei Culturale

Romune, Bucuresti, 2002, pp. 317.

BEĂTA TOMBI

Se seguissimo l'orientamento bruniano secondo il quale l'universo dei libri si divide in due categorie, una comprende i testi che tentano di costringere la ragione umana a seguirli ciecamente per impedirne il ragionamento logico, e l'altra comprendente quegli scritti che desiderano sollecitare gli intelletti ad agire liberamente, gli Atti del Seminario Internazionale e Interdisciplinare di Bucarest senz'altro appartengono al primo gruppo. Il calore scientifico, il temperamento vivace ed energico dei saggi, scritti da studiosi polacchi, rumeni, italiani e ungheresi, tutti di rilievo internazionale, vanno oltre i confini di un convegno abituale e insistono sulla conciliazione delle questioni cinquecentesche con i problemi impellenti della nostra età, come la preparazione permanente alla guerra o la globalizzazione. Ma questo carattere antico-moderno degli interventi non ostacola, ma facilita il lettore nell'affrontare il panorama complesso e eterogeneo dell'età bruniana e nell'abbracciare l'universo del Nolano dalla sua concezione filosofica sperimentale alle sue considerazioni linguistiche mai esposte in modo esplicito.

Il volume, dedicato alla memoria di Alexandru Balaci, professore e illustre italianista dell'Accademia Rumena, invece di dividere in sezioni le relazioni che si susseguono in ordine alfabetico, stimola il *modus investigandi* dei lettori, proposto sempre da Giordano Bruno, e lascia il pubblico «guardare con i propri occhi» e «pensare con la propria testa». Fedelmente, malgrado in modo parziale, alla teoria bruniana non sto ad elencare tutti i saggi qui pubblicati, lavoro di sperimentazione e ricerca che tocca ad ogni singolo lettore, ma discuto *in nuce* i pensieri per me di maggior rilievo che sottolineano tracciati particolarmente sostanziosi e problematici della teoria versatile e policentrica di Bruno.

La parte proemiale del saggio scritto da Andrzej Nowicki (*Erga Musas ... Giordano Bruno e la filosofia di Cultus Musarum e Ardens Erga Musas*) dopo un ragionamento sofisticato sul carattere inseparabile delle attività creative dell'uomo (qui l'autore allude alla pittura, scultura, poesia e filosofia, arti definite come universi penetrabili e permeabili), crea il ritratto di un Giordano Bruno ermeneuta. Il filosofo cinquecentesco attribuisce ad ogni

pensatore un «modus loquendi» ossia un proprio linguaggio negando però quella concezione secondo la quale in ognuno echeggiano i riflessi di altri pensatori. Il rifiuto della tradizione antica lo rende il precursore dei concetti recentemente dissepelliti che insistono sulla ricreazione del «modus intelligendi» di ogni linguaggio individuale perché il significato è sempre diverso. «Ogni lettura – così concettualizza Nowicki la teoria bruniana – è una ricreazione del contenuto dell'opera, ma ogni ricreazione contiene in sé una creazione. [...] Ogni lettura diviene in tal modo una 'interpretazione'. Da diversi lettori nascono diverse interpretazioni.»

Non torneremo qui sulla ben nota avversione di Bruno per il concetto scolastico di un'interpretazione assoluta, addotta invece dalla mentalità teologica del Cinquecento, che insisteva su una religione vera e propria invece delle vere religioni del Nolano. Il pluralismo bruniano, il cui sviluppo viene esplicitamente svolto nell'esposizione innovativa sui mondi infiniti di una struttura «moltimodo e multiforme e multfigurato», domina tutta la sua filosofia e non omette né gli studi ermeneutici né una concezione linguistica che richiede qualche precisazione urgente. Stanisław Widłak, studioso insigne dell'Università di Cracovia, indaga su brani cruciali di Giordano Bruno linguista che, ad avviso di Widłak, preannuncia il pensiero linguistico moderno. L'enumerazione dei testi di Bruno riguardanti il linguaggio (soprattutto l'*Introduzione* del filosofo a *La Cena de le Ceneri* e l'*Introduzione a De la causa, principio et uno*), viene seguita dall'esame delle sue idee linguistiche approfondite sotto vari aspetti.

Come è risaputo, nel Cinquecento la linguistica come impegno scientifico non è ancora nata, facendo essa parte della filosofia che fino al XVIII secolo si occupava dell'universo umano e rifletteva su mondo e uomo nella loro relazione. Comunque il percorso pratico-teoretico di Bruno si svolgeva soprattutto nella sfera della metafisica e della filosofia morale (sulla quale poggia la sua distinzione: il «linguaggio morale» e quello «naturale») che, secondo

Widłak, avvicina all'interdipendenza scientifica, recentemente chiamata «filosofia della lingua», o alla «filosofia del linguaggio». Le sue osservazioni riguardano inoltre quella funzione descrittiva e/o comunicativa della lingua che non è ancor distinta in «langue» e in «parole», concepita come strumento che forma il pensiero. La visione bruniana insomma riporta la lingua nella realtà extralinguistica e accoppia ogni piano linguistico con un piano delle condizioni esistenziali da cui risulta, in modo simile alla sua teoria teologica e astrologica, il rifiuto dell'esistenza di una sola lingua ideale e perfetta perché la varietà dei popoli, delle culture, delle idee e dei mondi non rende possibile una lingua definita valida per tutti. Questo significherebbe l'annullamento assoluto di ogni fenomeno universale.

Il terzo aspetto, quello semiotico, che desidero sottolineare nel pensiero bruniano, è già presente *in nuce* nell'intervento di Widłak, che invece perviene al suo sviluppo scientifico e con metodo analitico nel saggio di Luigi Tassoni (*Epistemologia di Giordano Bruno: «Lo universo che è il grande simulacro, la grande imagine»*). Le riflessioni semiotiche del Nolano, che preannunciano la tesi fondamentale della linguistica moderna, confermano l'arbitrarietà del segno ossia il principio dell'indipendenza fra il significante e il significato. Il semiologo Tassoni si lascia alle spalle quest'osservazione ormai diffusa negli ambienti linguistici e si immerge proprio in quei segmenti specifici del discorso bruniano che si contestualizzano nell'ambiente del tutto «ambiguo» del Cinquecento. Gli aspetti studiati da Tassoni come la materia caotica e quella formatrice, le fasi del processo cognitivo, la rilettura e l'applicazione sperimentale del vincolo bruniano, e le relazioni possibili fra Segno e Referente, si appoggiano a un discorso articolato sull'immagine funzionante come significante e che si configura mediante la «capacità o incapacità del linguaggio rispetto al mondo dei simulacri, delle immagini, delle metamorfosi» (Tassoni, p. 259). Il discorso complesso di Tassoni non viene ambientato esplicitamente nel Cinquecento, poiché il testo dialoga simulta-

neamente con testi antichi, come quelli di Plotino, Platone o Agostino e, con testi scritti da nostri contemporanei come Adelia Noferi o Jacques Derrida. L'approfondimento del valore dell'immagine segue uno spostamento verso l'orizzonte ombra-traccia che esiste oltre il Segno e che attualizza il principio della somiglianza giungendo al concetto dell'*enigma* e del *chaos* che scoprono il valore dei vincoli relazionali, come funzioni, nella coerenza necessaria dell'universo. E infine la conclusione di Tassoni basata sulla *Spaccio de la bestia trionfante* identifica l'immagine con la proiezione di una somiglianza che ammette anche la possibilità della modificazione.

Inoltre su Giordano Bruno filosofo, il volume propone diversi saggi non trascurando quella parte dell'orientamento filosofico, che rifiutava la visione geocentrica e superava quella eliocentrica di Copernico, non stancandosi di insistere sui *mondi infiniti*. Di sicuro

mancherei se non segnalassi, almeno in due parole, il saggio filologicamente erudito di Imre Madarász, l'intervento capillare di Éva Vígh che tratta della conversazione retorico-civile all'epoca di Giordano Bruno o quello di Ovidiu Drimba che rifiuta la tesi atea dell'umanesimo e concilia la religione con il pensiero filosofico del Quattro e del Cinquecento. Infine ricordo che nel volume, mentre non compare purtroppo l'intervento di un illustre bruniano come Nuccio Ordine, che, pure, intervenne al convegno, si segnalano letture affascinanti di tenore interdisciplinare, come quella di Giorgio Ficara e quella di Pasquale Sabbatino. Nonché la magistrale lezione filologica di Giovanni Aquilecchia, il maggior studioso di Bruno scomparso di recente, e lo studioso di Smaranda Bratu Elian che con questo importante volume ci dà, ancora una volta, prova felicissima della vitalità della proposta intellettuale proveniente da questa parte dell'Europa.

L'amore contro

MAURO COVACICH
L'amore contro
Mondadori, Milano,
Collezione Strade Blu,
2001, pp. 247

RITA WITTENBERGER

L'*amore contro* – l'ultimo romanzo di Mauro Covacich, cui farà seguito tra breve un romanzo ambientato in Ungheria – è un dramma esistenziale, di tono aspro, avvolto dal velo di una triste tragicomicità. Il contesto lessicale del romanzo in modo crudo e assolutamente realistico cerca di colpire, descrivendo scene che catturano l'immaginazione del lettore, e trasformando il libro non soltanto in un romanzo che si fa leggere, ma addirittura in un romanzo che si va vedere. Il romanzo corre verso il clou della storia con una struttura piatta, orizzontale, che fa trasparire uno scheletro secco, senza abbellimenti, rivestimenti o elementi superflui, perciò possiamo pure definirlo un romanzo «essenziale». Nel romanzo tutto è vissuto nell'attimo, nel presente, ma la storia dei personaggi ha un substrato retto dagli avvenimenti del passato che incide sul loro comportamento e anche sullo sviluppo della storia. Il passato gioca un ruolo importante nella vita del protagonista, Sergio, espurgatore di fogne, uno non-realizzato, un bestione bulimico da un quintale e mezzo, che secondo i genitori avrebbe potuto fare pure il presentatore televisivo, ma lui invece si mette prima a lavare i

morti, poi a spurgare fogne e infine s'abbasserà a «correre dietro» agli struzzi. Si crea così un rapporto complicato e problematico con i genitori, un legame appeso ad un filo che potrebbe rompersi da un momento all'altro. Volendo potremmo considerare Sergio vittima delle circostanze, una vittima che lavora, mangia, guarda alla tv le trasmissioni dei maghi, veggenti e cartomanti e si masturba, vivendo un vita senza impulsi, fino al giorno in cui per caso incontra Ester, – in circostanze da non credere – una prostituta, e qualcosa scatta, si è proprio quella scintilla, dopo la quale potremmo aspettare una delle più belle storie d'amore, un romanzo rosa. E invece no; Covacich ci vuole colpire, pungere, e ci mette davanti alla rappresentazione crudelmente realistica di una società in agonia, in cui le persone aspettano il miglioramento della loro vita da ciarlatani, o come si chiamano loro, maghi e veggenti. Volendo associare un colore al romanzo, quello che sembra più adatto è il nero, il nero di un romanzo imbevuto di pessimismo e della disperazione dei personaggi, in un modo o nell'altro tutti perdenti. Ed ecco che emerge il passato di Ester, è come una mar-

tellata nei nostri cervelli, è la storia di una bambina violentata da suo zio, un'infanzia rovinata da un amore turpe, ed è un amore che non l'ha solo rovinata da piccola ma che continua a rovinarla pure ora, che lei ha trovato il suo angelo custode, Sergio, ma non può amarlo, dal momento che il suo violentatore insieme alla sua infanzia ha rubato anche il suo cuore.

Tutto il romanzo s'organizza intorno ad una struttura epistolare reggente, che è costituita dalle lettere di Ester e sua sorella Angela. Tutti gli elementi – le trasmissioni televisive dei maghi, gli episodi della realtà del Nord-Est italiano – si agganciano a questo filo conduttore, creando una rete in cui i diversi personaggi si collegano fra loro, formando dei triangoli «in-sani», quello delle due sorelle e Adriano – lo zio violentatore – o quello di Ester, Sergio e Adriano. Sono situazioni che alimentano una tensione, che cresce di giorno in giorno, una bomba ad orologeria, il cui timer si era guastato non si sa più quando scoppierà; ma dovrà scoppiare. Il ritmo del libro accelera, e Covacich creando un suspense, trasmette tensione al lettore, e sarà questa tensione che impedirà al lettore di interrompere la lettura del romanzo. Il romanzo si legge tutto d'un fiato; vi vediamo rappresentati in modo geniale due aspetti opposti dell'amore, da un lato vediamo un amore che fa rinascere, che dà energia, che nutre la



speranza, e dall'altro lato invece vediamo un amore contro, un amore laido che alimenta la frustrazione continuamente presente, come una foschia che avvolge tutto, nella storia.

Una tale prostrazione può risolversi solo in due modi o nel degrado o nell'aggressione, ma quale sarà la strada che prenderà il nostro «pachiderma», Sergio? *Lectori salutem.*

Che cos'è un testo letterario

Loredana Chines-
Carlo Varotti
CHE COS'È UN
TESTO LETTERARIO
Roma, Carocci,
2001, pp. 124.

GABRIELLA ILLÉS

La domanda posta dal titolo del libro di Loredana Chines e Carlo Varotti è uno dei temi principali delle teorie letterarie del secolo scorso. Gli studiosi delle singole scuole poetiche proposero di individuare la specificità del testo letterario diversamente, concentrando l'attenzione sulla presenza di determinati valori, componenti e caratteristiche formali. Il volume non intende passare in rassegna le definizioni relative al testo letterario ma attingendo alle idee delle tendenze novecentesche e applicando la sintesi dei punti di vista propone un quadro complesso del testo letterario. Il libro è uscito nella collana «Le bussole» della Casa Editrice della Carocci e, similmente agli altri volumi in essa pubblicati, funge da guida, e offre i primi rudimenti necessari a chi voglia acquisire le basi scientifiche per orientarsi nel tema.

Gli autori dell'opera lavorano al Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Loredana Chines, ricercatrice, ha pubblicato *La parola degli antichi* (1998), e *I veli del poeta* (2000); Carlo Varotti, operatore di biblioteca, è autore di *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento* (1998) e di due saggi nel volume

curato da Gian Mario Anselmi *Mappe della letteratura europea e mediterranea* (2000). Il volume si compone di tre grandi unità ed è corredato anche da una bibliografia tematica, strettamente legata al contenuto dei capitoli anche dal punto di vista dell'ordine dei dati bibliografici. Gli autori propongono un'immagine sintetica dell'oggetto esaminato, ma indicando le fonti delle diverse teorie e definizioni ed elencando le opere generali che presentano il tema trattato più dettagliatamente, offrono anche delle possibilità di approfondimento.

Il primo capitolo è dedicato all'introduzione di alcuni concetti fondamentali della teoria letteraria del Novecento e al problema della specificità del testo letterario, ovvero alla questione se esista qualcosa che fa di un testo un testo letterario. Al lettore viene ricordato che il problema emerse nel 1921 quando Roman Jakobson scrisse che «oggetto della scienza non è la letteratura ma la letterarietà, cioè ciò che di una data opera fa un'opera letteraria». Il risultato dell'analisi compiuta con lo scopo di individuare in che cosa consista la specificità letteraria di un testo è un'immagine dinamica,

tridimensionale, che non nasce dalla coesistenza e dalla composizione di certe qualità, ma è determinata anche da fattori esterni.

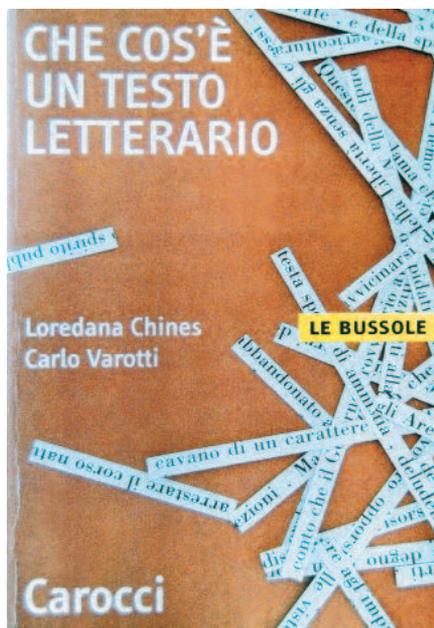
Nei primi paragrafi della prima unità il testo letterario si presenta come atto comunicativo che prevede la presenza di determinate componenti. La lingua in cui il testo viene formulato è dotata di valori connotativi che la rendono un codice secondario.

I segni che costituiscono il codice, in letteratura, trasmettono informazioni anche attraverso altri fattori (come per esempio il suono e il ritmo) che contribuiscono alla formazione del significato. Così il segno letterario si presenta come «ipersegno» o «segno iconico».

Nella parte intitolata *Convenzioni e istituzioni* viene accentuato il carattere sistematico del letterario. L'idea della letteratura come sistema di istituti basato su regole riconosciute dalla comunità dei lettori necessita l'esposizione di alcuni aspetti del sistema letterario: la scelta del genere, il concetto dell'intertestualità e il problema della ricezione. L'opera letteraria – insieme al genere letterario – deve sempre essere considerata in un'ottica storica ed inserita nell'insieme di altre opere con le quali si pone in relazione. A proposito del problema della ricezione in questo volume viene presentata la famosa «teoria di ricezione» di Jauss, Iser e Weinrich.

Infine il capitolo tratta la questione del rapporto della letteratura con i fattori extralitterari, e poi si chiude con la presentazione dei termini e delle applicazioni della filologia.

Il secondo capitolo esamina le diverse forme di approccio all'analisi testuale. Nella parte introduttiva di questa unità tematica al lettore viene ricordato che le parole in un testo letterario hanno uno specifico ordinamento estetico che si struttura in diversi livelli. I livelli si possono esaminare singolarmente, in senso orizzontale, oppure in senso verticale, nella loro reciproca relazione. L'analisi del testo letterario richiede una pluralità di prospettive, e durante l'esame di un livello bisogna tener sempre presente gli altri livelli perché la complessità del messaggio nasce dall'interazione dei singoli livelli.



Dopo questa parte dedicata alla specificità del testo letterario il lettore viene introdotto nelle operazioni dell'analisi testuale compiute a diversi livelli (fonologico, metrico – ritmico, sintattico e retorico, morfologico, semantico) mostrando anche i loro incontri e intrecci. Non si tratta di esposizioni teoriche poiché durante il processo analitico si applicano sempre a esempi concreti tratti da opere letterarie.

L'ultimo capitolo si occupa di alcuni elementi essenziali per l'analisi del testo narrativo. I primi sottocapitoli di questa parte introducono il tema della narrazione riconducendo il lettore ai tempi della nascita del processo narrativo, e descrivendo la dimensione del narrare e la costruzione dei «mondi narrativi». Il concetto di convenzione che viene inserito nel rapporto tra il mondo narrativo e il mondo reale anche in questo ambito continua a svolgere un ruolo importante.

Si elencano poi alcuni strumenti e componenti dello studio della narratologia (Storia e Racconto, fabula e intreccio, il patto finzionale) e viene analizzata la funzione di diversi ele-

menti del testo narrativo come quella del narratore, Narratario e Autore implicito.

Nelle parti conclusive si descrivono i diversi modi dell'ordinamento del flusso narrativo secondo il ruolo di intermediatore svolto dal Narratore e viene esposto il problema del punto di vista. L'adozione di un punto di vista e non di un altro comporta una determinata modalità nella gestione delle informazioni, ovvero stabilisce una certa focalizzazione.

Dopo la classificazione e la descrizione dei diversi tipi di focalizzazione si passa all'analisi della dimensione del tempo e dello spazio. La dimostrazione del fatto che ogni mondo nar-

rativo nasce dall'incrociarsi di coordinate spazio – temporali anche in questo caso avviene attraverso l'uso di riferimenti concreti a opere letterarie.

Il grande pregio di questo volume sta nel fatto che riesce a mettere in risalto e sintetizzare i risultati più notevoli delle numerose teorie e ricerche legate al testo letterario. Con l'unione delle prospettive sottolinea la complessità e la sistematicità dell'oggetto esaminato in cui ogni componente ha un ruolo preciso che gli viene assegnato in base alle relazioni che lo legano agli altri elementi del sistema.

Il popolo dei trattori

GIANNI GISMONDI
Il popolo dei trattori
Budapest, 2001

GIANNI GISMONDI
La via invisibile
Budapest, 2001

FULVIO SENARDI

C hi pensi agli Abruzzi, in prospettiva letteraria, trova sul versante della scrittura caustica e scapricciata un nome che ha lasciato una impronta inconfondibile nel panorama del nostro Novecento: Ennio Flaiano. Narratore, giornalista, critico, non solo penna versatile ma «personaggio», Flaiano ha legato la sua vicenda ad una maniera letteraria satirica e paradossale proclive alla denuncia degli aspetti assurdi e deteriori della società italiana degli anni '50, una intonazione tanto marcata da far uscire dalla sua penna una nuova maschera grottesca, crudele e riuscitissima, quella appunto dell'«italiano». Difficile a dirsi, soprattutto per chi coltiva un forte scetticismo nei confronti delle cosiddette costanti etno-culturali, se in lui emerga una vena di spirito abruzzese, quel modo di sorridere con aperta cordialità che può però improvvisamente trascolorare nell'ironia se non nel sarcasmo. A rendere meno peregrina l'ipotesi (del resto anche la geografia ha le sue ragioni, come ha insegnato Dionisotti, sia pure facendone la punta di diamante di un fascio interdisciplinare che tutto abbraccia, dalla storia all'antropologia) ha contribuito agli inizi degli anni '90,

il povero Flaiano era già morto da un pezzo e l'Italia assai poco migliorata da quel Paese che egli si era divertito a fustigare, la scrittrice rivelazione della generazione giovanile, Silvia Ballestra. Il microcosmo abruzzese si profila nelle sue pagine come rappresentazione ironica e graffiante della gioventù pescarese: le follie, le ingenuità, la rozzezza provinciale degli Anto' hanno fatto presto di lei una scrittrice famosa, e la collana di episodi dove vengono allo scoperto le piccole nefandezze e la parlata meticciosa dei suoi personaggi è diventata addirittura una «saga», del tutto degna di proverbialità. Perché questa lunga premessa? Perché a sfogliare le pagine dell'ultimo libro di racconti di Gianni Gismondi, *Il popolo dei trattori* (Budapest, 2001), si prova la curiosità di capire da dove provenga quell'intreccio di intenerita crudeltà e di stizza affettuosa, di invelenita simpatia e di rassegnata insofferenza che lo scrittore manifesta nei confronti dei personaggi che trova, o cui dà vita, nel paesino d'Abruzzo dove è nato. Da una tradizione locale forse, come si è ipotizzato, dal sardonico *genius loci* che soffia giù dalla Maiella i suoi caustici sbuffi: un folletto appenninico, tutto

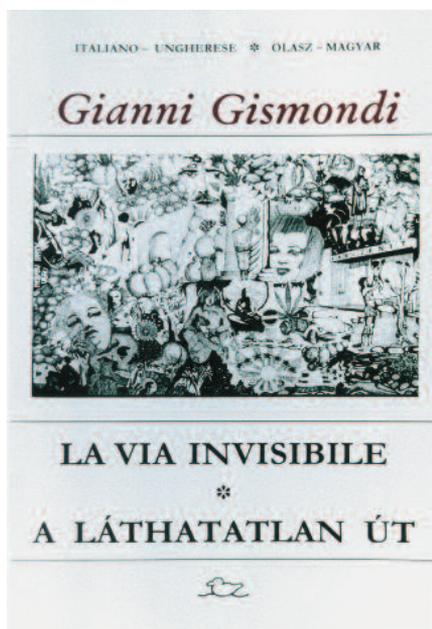
pietra e spine di cardo, che Gismondi, che vive da parecchi anni ormai a Budapest (e che è personaggio ben noto negli ambienti dell'italianistica ungherese), invelenisce con i pimentati di un espatrio che ormai gli consente di guardare con occhio ironico e disilluso al piccolo angolo di mondo che si è lasciato dietro le spalle nella sua probabilmente irreversibile scelta centro-europea. C'è bisogno dell'ossimoro, e lo si sarà notato, per qualificare questa maniera narrativa: gli episodi che vi vengono raccontati, con il sapore autentico di testimonianze di vita vera, si collocano infatti sotto un doppio segno: la malinconia, qui sentimento buono e produttivo, per i tanti microcosmi locali che vanno inesorabilmente sparando sotto le ruspe della Modernità, e fra essi anche il piccolo universo di Ridotti, con i suoi tipi e la sua parlata: «per ogni giorno che passa, se ne va un pezzo di esso, insieme a tutto il suo linguaggio variegato, al suo dialetto, alla sua genuinità, alla sua gestualità, ai suoi mestieri» (6). Ma, insieme ad essa, ora viene il veleno, uno spirito di insofferenza per quegli atteggiamenti «guasconi-cafoneschi» che fioriscono nella provincia italiana (e viene da chiedersi dove non sia provincia), il versante becerò e il risolto angusto di quell'«Italia minima e familiare» cui va, fra tante frecciate, la simpatia dell'autore. E il tutto maneggiando abilmente una strumentazione letteraria attenta ad evitare tanto i «rigurgiti neorealistici» quanto i «facili intenti didascalici», come dichiara Gismondi nell'appassionato, e per certi versi rabbioso, capitolo introduttivo, prendendo posizione, a spiegazione di sé e delle sue scelte di scrittore, nei confronti dell'astio e dei malumori che hanno accompagnato la diffusione in Italia dei *Panni al sole*, la sua prima raccolta di novelle. Ciò che più colpisce, e positivamente, nelle novelle di cui parliamo è la vena grottesca di deformata epica paesana che, per merito della voce narrante, prende forma sotto i nostri occhi; a conglobare in una omogenea «temperatura» narrativa gli spezzoni di trame, i bozzetti umani e ambientali, i minimi lacerti di destino in cui consiste il raccontare novellesco di Gismondi. È la beffarda apoteosi di



un contadiname burbero e spaccone, cordiale e guascone, incline alla «sparata» e vittima designata della burla che lo scrittore gonfia a dimensioni pseudo-eroiche, finendo così per esasperarne i tratti meschini, l'inconsapevole, e non solo linguistica, trivialità; con risultati che fanno pensare, nel migliore dei casi, al mondo stravolto della tradizione «marguttiana» e picaresca e, su un registro moderno, quando il grottesco trasmoda in una sorta di greve umorismo goliardico, alla comicità da avanspettacolo, con personaggi «pappagoneschi» (la maschera meridionale e contadinesca lanciata alla TV da Peppino De Filippo) condannati al malinteso per l'opacità della loro intelligenza, e quindi oggetti di spietata parodia e di facile sberleffo. Meno riuscite mi sembrano invece le pagine dove lo scrittore lascia la parola alla gente di Ridotti: qui, mi pare, Gismondi deve ancora trovare la voce più appropriata, il tono giusto per dare rilievo alla articolata e contraddittoria fisionomia linguistica del «popolo dei trattori»; un tono che, come ricordava Filippo La Porta a proposito della Ballestra, non può nascere in modo

spontaneo, quasi per riporto documentaristico (troppe dilavate ormai le parlate locali sotto gli scrosci dell'alluvione-TV, troppo complessi i processi di metamorfosi che producono l'arcobaleno degli idioletti provinciali, troppa infine la distanza degli scrittori dal «primitivo» delle loro radici per poterne cogliere gli echi, «ingenuamente», in sé), ma non può che essere un «sostanzioso manufatto, prodotto di una elaborata costruzione».

Tutt'altro clima ne *La via invisibile*, il lungo racconto autobiografico che Gismondi ha pubblicato a Budapest nello stesso anno, con a fronte la traduzione ungherese di Tünde Sártel; un libro che ha un doppio baricentro etico-psicologico: il primo di matrice romantico-visionaria (tanto accentuata anzi da sollecitare lo scrittore a passare, a tratti, dal mezzo prosastico alla poesia per esprimere nel modo più appropriato le accensioni liriche di un'anima tormentata dalle sirene della tristezza e dell'attesa), il secondo quasi «savonaroliano», tutto spine e risentimenti nei confronti della vita e del mondo, della cattiveria e dell'insensibilità dell'uomo, delle storture del Paese che ha lasciato e di quelle che rendono difficile il suo inserimento nella nuova Patria, «Oltrecortina». E tutto ciò a darci il profilo di un'anima complessa, che si mette schiettamente a nudo con i suoi entusiasmi e idiosincrasie, ribelle contro la realtà, come i più puri adepti del «fiore azzurro» dell'ideale e insieme incapace di strapparsi a una paralizzante accidia, il nuovo male del secolo della generazione consumistica, che costringe l'io narrante, una sorta di Adolphe del crepuscolo del secondo Millennio, a tormentose ed irrisolte «contemplazioni del soffitto», alla disperata ricerca del senso che sfugge, quel senso di cui è avaro, più forse che ogni altra epoca, il mondo odierno, diseroicizzato e indifferente. Testimonianza di crisi, insomma, questo libro: ritratto di un uomo che vale anche come profilo collettivo di una società minacciata dalla «totale e completa omologazione consumistica»; di una società, o meglio, dei suoi più sensibili gruppi giovanili che, dopo il tormentato percorso esistenziale ed ideale dell'ultimo



Novecento (la crisi delle ideologie e della politica, la consapevolezza che la fine dell'Europa dei blocchi non inaugurava, *sic et simpliciter*, un'epoca di pace ed armonia, lo spettacolo dell'avanzata di una cieca globalizzazione guidata, e spregiudicatamente, dagli interessi del capitale, ecc.), si sentano orfani di modelli e valori e finiscono per sopravvivere nell'attesa messianica di un senso che rimpiazza, apportando una ventata di entusiasmo, ciò che la Storia ha inesorabilmente cancellato. Alla ricerca di nuove solidarietà, di valori attivi e positivi, di ragioni forti per schierarsi e per partecipare, indisponibili a chiudersi nella fortezza del Privato perché spronati da un pungolo interiore a guardare fuori di sé, eppure morbosamente attratti dalle sirene dell'inerzia e della rassegnazione. Una generazione giovanile carica di rabbia quanto scettica nei confronti delle tradizionali, e ormai delegittimate, «agenzie di senso»: dolorosamente marcata, così l'autore, dall'«incapacità, quella mia e degli altri di operare una scelta che fosse in linea con la propria coscienza» (64); spietata nel suo disprezzo verso il qualunquismo e l'ipo-

crisia delle masse teleguidate del mondo opulento, quanto affettuosamente vicina alla «semplicità degli ultimi» (quei dannati della terra la cui sorte lo scrittore ha condiviso, nel suo breve periodo di avventurosa ma incruenta partecipazione alla guerra civile in Nicaragua). In questo percorso (quello, dichiara lo scrittore nell'Introduzione con una punta di malinconico orgoglio, di coloro che «non hanno mai trovato un luogo, non sono mai approdati a nulla, rifuggendo ogni arrivismo così caro a tanti italiani») Gismondi si sceglie dei compagni di strada che valgono, essi soli, con la loro indiscutibile statura intellettuale, come una dichiarazione di poetica; compagni di strada, citati in nota e presenti, soprattutto, nella prima parte del racconto, che aguzzano la secchezza aforistica di certi passi, o nutrono la verve rabbiosamente nichilistica delle invet-

tive, ispessendone il versante che guarda, con occhio amaro, all'assurdo della vita, a quei paradossi dell'esistenza che, shakespearianamente «full of sound and fury» sembra doversi perdere nel buio di un vuoto tunnel; ed ecco allora Sartre, Beckett, Borges. Testimoni del Disincanto e voci dell'Assenza corteggiando i quali Gismondi raggiunge l'espressione più risentitamente personale e di più spontanea umanità – ma non per questa priva di riflessi simbolici ed esistenziali – dell'elegia per la morte del padre, l'ultima lirica, quella che, quasi un commiato, sigilla le pagine del libro: «Ora / in questo logoro mondo / qualcuno al quale ero legato / non c'è più / ... / Ciò che mi lede / è rientrare nell'aria notturna / ed essere solo / ... / e credere che il sole forse sorgerà ancora. / È questo il grande palcoscenico della vita?»

Il sogno dalmata

FULVIO TOMIZZA
Il sogno dalmata
Milano,
Mondadori,
2002

FULVIO SENARDI

Ma quale sogno, viene spontaneo domandarsi, può aver mai affascinato nei suoi ultimi giorni di vita il nostro Fulvio Tomizza? Nasce da questa prima curiosità la spinta a sfogliarne il romanzo postumo, un libro che porta, sulla copertina impreziosita da una fotografia d'altri tempi, il titolo, appunto de *Il sogno dalmata*. Pubblicato per la prima volta nel 2001, a pochissimi anni dalla prematura morte del suo autore, viene ora ripresentato nella collana Oscar – Scrittori del novecento (Milano, 2002 – prezzo _ 7), andando a mettere, per così dire, il punto conclusivo ad una sofferta parabola esistenziale, letteraria ed editoriale. Il romanzo, come molti dello scrittore di Materada, è breve ma complesso: 160 pagine appena, dense di spunti, talvolta solo accennati; tanto ricco di pause e fratture, improvvisi ristagni del *continuum* narrativo che propongono, piegandosi ad urgenze improvvise, nuove sollecitazioni etiche e intellettuali, quanto fertile di nuclei problematici ai quali lo scrittore si avvicina tracciando percorsi obliqui e reticenti, con quel suo inconfondibile stile narrativo, di salda e un po' impacciata fattura artigianale. Ma se di sogno si deve parlare, allora è giusto

partire dalla terza parte del libro (seguono, brevissimi, un *Epilogo* e un *Congedo*, a mostrare quanto sia stato difficile per Tomizza staccarsi dalla sua materia, oppure a testimonianza, ma si spera di sbagliare, di disinvolute operazioni di editing): è la sua sezione più narrativa, le pagine dove il racconto prende il ritmo di un diario di viaggio; incalzante e subito rallentato da amari presentimenti, rigurgitante di velleità e speranze ma affaticato da ossessivi sensi di colpa, leggero e insieme pensoso, per virtù di contenuti e merito di stile, anche qui di grazia scontrosa perché alterna passaggi di adamantina limpidezza a passi faticosamente attorcigliati intorno a un nucleo di pensiero che stenta a venire alla luce. Raccontano, queste pagine, della breve esperienza dello scrittore, per dirla in modo improprio ma efficace, nel ruolo di *visiting professor* all'Università di Zara, negli anni in cui la *joie de vivre* della gente dalmata, la proverbiale inclinazione a una calda convivialità scandita da «biceri de dalmato» e malinconiche canzoni, già stava venendosi di cupi preannunci di guerra. Lì, sulla sponda orientale di quell'Adriatico che macina da millenni sangue, lingue e stirpi in un tie-

vido *melting pot* che opposti sciovinismi si sforzano testardi di distillare (e da qui i risentimenti feroci e i rugginosi antagonismi), lo scrittore istriano, reso fragile dalla consapevolezza della avanzante senilità, si incapriccia di una giovane studentessa, Milena; la corteggia, quasi senza parere, si illude di poter ricominciare, lasciando per lei una famiglia «cittadina» che non condivide i suoi trasporti rurali, ne ottiene infine un reciso, per quanto diplomatico, rifiuto. L'episodio si chiude, con malinconica auto-ironia, sulla menzione di un «velo», il dono che l'innamorato respinto, quasi un simbolo del perdono e dell'oblio, riporta ad Eleonora in paziente attesa dalle sponde sassose della Dalmazia, una Colchide sfacciatamente ricca di promesse inadempite:

Tra i souvenir esposti nella hall dell'albergo spiccava una tovaglia lavorata all'uncinetto (...) L'acquistai io, certo che sarebbe piaciuta ad Eleonora (...) Il dono non intendeva fungere da pegno per un ristabilimento del nostro legame coniugale. Oggetto leggero e trasparente, avrebbe coperto il mio periodo di smarrimento, dandogli le parvenze soffici ed evanescenti di un sogno come tanti altri (149-150)

Ma se il libro fosse tutto qua non direbbe nulla di nuovo sull'uomo e sullo scrittore: in altre opere, nella *Città di Miriam* (1972) e nelle *Relazioni colpevoli* (1993) per esempio, Tomizza ci ha resi avvertiti di quanto conti il femminile nella sua ispirazione. Il gallismo di maschio mediterraneo unito a quel po' di spregiudicatezza in faccende di sesso cui è stata educata la gioventù jugoslava, il bisogno di un radicamento quasi sensuale nella propria terra, tale da consentire scambi edipici e metaforici quanto mai complessi tra donna e natura, gli rendono il tema erotico (trattato qui del resto con inusuale delicatezza) del tutto consentaneo. C'è dell'altro: come persistente dato atmosferico si rileva un senso di immalinconita nostalgia, e, contrassegnata da una appena percettibile vibrazione d'allarme, si avverte la nota insinuante di una preoccupazione civile pud-

camente suggerita. Senza che mai la voce dello scrittore si alzi di un tono, bisogna aggiungere: da bravo contadino che, reso accorto dai capricci delle stagioni, rifiuta i giudizi recisi, le previsioni troppo sicure, le parole avventate; forte, insomma, di una sua antropologica eredità di misura (il «carattere» delle minoranze, suggerisce in un altro libro: «limitazione, prudenza, timore di riuscire importuno» – Tomizza, *Alle spalle di Trieste*, Milano, 2000: 235). E che sa invece perfettamente, ricavandovi un senso di calore che scende fino all'anima, quanto sia grande «il misterioso privilegio di essere nato e vissuto senza consultazione né preavviso su questo pianeta dove tutte le cose affidate alla natura sono congregate con miracolosa precisione» (166). Ma riprendiamo dall'inizio, per spiegare quanto detto; e, soprattutto, teniamo sott'occhio la data dell'explicit, la primavera 1997. Si è da poco conclusa, con gli accordi di Dayton (1995), la guerra di Croazia e di Bosnia, e mentre si contano i morti, si raccolgono le macerie, si stemperano gli odi (e qualcuno, pochi in verità, si sforza di ritrovare dietro il volto dei «nemici» l'espressione in passato amichevole dei compatrioti jugoslavi), sta per scoppiare, nuova pustola dell'infezione balcanica, la crisi del Kossovo. È alla luce di questi avvenimenti che il libro va interpretato, anche se la vicenda viene antedatata ai primi anni Novanta, quando la guerra sembra ancora, più che remota, impossibile, e i gesti di sfida, dell'una e dell'altra parte, mentre la corda si tende fino quasi a spezzarsi, rivelano l'ingenua sicurezza che il peggio potrà essere evitato; ma lo scrittore sa e ha meditato (tanto anzi da ritoccare, con la cautela che gli è propria, alcuni giudizi espressi nelle uscite pubbliche dei primi anni '90); anticipa quindi, da demiurgo, il dramma sul quale il libro tace, proiettandone l'ombra per metafora in un racconto che parrebbe alieno agli arbitri della fantasia. Si tratta, in effetti, di una delle scene più crude che sia dato di leggere nella narrativa di Tomizza, dietro la quale non è difficile scorgere, come un intreccio di studiate filigrane, tanto l'*agnus Dei* del sacrificio cristiano (non si dimentichi che lo scrittore ha studiato, da adolescente, nel seminario di

Capodistria) quanto la capra sabiana, emblema, per la sua smorfia semita, di tutto il dolore del mondo. A Nin due miliziani decidono di offrire alla compagnia un agnellino del loro gregge, per chiudere in bellezza una già troppa pingue serata conviviale; la costruzione della scena è così abile da farcela apparire della più innocua referenzialità, se non fosse per le luci deformanti che suggeriscono inquietanti implicazioni; i coltelli che servono alla mensa diventano strumenti di morte, la vittima prima inconsapevole e passiva poi inutilmente ribelle, la freddezza distratta dell'esecuzione e l'impersonalità di quella «lama» che pare quasi funzionare da sé; l'implicita contrapposizione, infine, di maschile e di femminile, quasi a evocare arcaiche crudeltà tribali, preannunciando le efferatezze collettive dei futuri anni di barbarie (impossibile non pensare ad uno dei risvolti più atroci della guerra civile jugoslava, la mostruosa pratica degli stupri etnici):

Tutti e due gli uomini avevano con sé il coltello con il quale si erano tagliuzzati la carne arrosto sulle fette di pane. Fecero scattare le lame. La pecora si era sporcata strisciando sulla lettiera, uno di loro la pulì con una manciata di paglia, l'altro la mise distesa, le afferrò la testa tenendole stretto il grugno. Il coltello penetrò nel collo dando l'impressione di una lesione più temuta del dovuto: l'animale accusava soprattutto l'impedimento a respirare a suo pieno agio. Il sangue sgorgò in un alto fiotto, la testa fu subito abbassata sullo strame. Quando la lama iniziò ad allargarsi nella ferita, a segare legamenti, tendini, il gargàt, la pecora prese nozione di quanto le stava accadendo e cominciò a divincolarsi con imprevista energia, ma l'uomo che collaborava si impossessò lui della testa, la torse con violenza come intendesse staccarla dal resto del corpo, puntandole un ginocchio nel fianco. Dopo un paio di scossoni la pecora era esanime. Durante le ultime convulsioni aveva evacuato il fondo dell'intestino. L'uomo, che ancora la gravava col ginocchio, la ripulì

con la lama e strofinò questa nel folto del vello (141–142).

Subito dopo, nella storia con «s» maiuscola, avrà inizio, tra infinite accuse reciproche, la strage.

Questa traccia di impuntatura etico-civile, su cui abbiamo voluto far pausa per mostrare la sofisticata consapevolezza letteraria di un autore spesso, e a torto, incasellato nella equivoca categoria degli scrittori «locali», ci porta al motivo più profondo e risentito (ed è poi il motivo centrale della narrativa di Tomizza), al tema dell'identità. Non credo occorra insistere su questo aspetto: basterà aggiornare una rubrica già molto ricca. In una pagina del 1991 lo scrittore dichiarava che «inseriti nel tessuto italiano o rimasti nella terra natia, noi istriani da quasi mezzo secolo stiamo vivendo in una tensione continua, irta di contraddizioni, capovolgimenti, paradossi» (Tomizza, 2000: 199): è Tomizza, ovviamente, che parla di sé, che illustra le ragioni di quel suo modo di vivere e meditare l'esperienza di confine sempre ostile alle formule nette, a quei vizi di pensiero, o della coscienza morale, che scempiano la complessità, escludono l'«altro», paralizzano il dialogo. Figlio e cantore della «più spontanea e dolce bastardaggine del mondo» (27), Tomizza coltiva invece un atteggiamento sentimentale e speculativamente «nomade» come forma intrinseca di una «duplicità» sentita, voluta e rivendicata: «instabile e sofferto coesistere di due modi di essere e di sentire contrapposti, due appartenenze che non riuscivano a conciliarsi e si incolpavano a vicenda» (44). Una costante ossimorica, sempre spiazzante per la sua intima problematicità, una nota oscillante – ma non alla deriva – sullo spartito psicologico, etico e politico (il maggior titolo di vanto, in fondo, della sua narrativa!) che si stempera soltanto quando il romanziere, lasciando la scena al lirico, si abbandona, in lunghe pagine descrittive, al fascino dell'«unico paesaggio del quale mi riconoscessi parte integrante» (32), gli orizzonti della terra d'Istria. Ed è questo tema che va ora, in conclusione, sinteticamente seguito, rilevandone, per rapidi accenni, il sinuoso svolgi-

mento, gli elementi di novità, le conclusioni. Fallita l'utopia comunista, nella quale Tomizza si era, *con juicio*, riconosciuto («già da bambino io sognavo uguaglianza e un'intesa ancora maggiore fra le famiglie povere e quelle benestanti della mia parrocchia mistilingue d'Istria, auspicando nel contempo la loro parità rispetto alla gente della costa tutta italiana, che economicamente e sentimentalmente faceva capo a Trieste» – Tomizza, 2000: 211), accettata e rivendicata quella origine dalmata («Tutti noi siamo di origine dalmata» – 16) che i secoli rimodellano, complicandola ed affinandola nell'intimo contatto con un poliforme *genius loci* di spiriti e consuetudini latine, smascherato il titoismo di confine, morti e sepolti gli ultimi eredi, nella sua matrice profonda di «rivincita slava fiancheggiat(a) dal comunismo» (31), il riconoscibilissimo io autobiografico del libro si lancia in un'avventura di ricerca che lo porterà a ritrovarsi, con una identificazione di natura «fisiognomica» («non avallata da alcun testo storico né da nessun'altra specie di ricerca» – 76) nelle genti del «lembo di costa rocciosa tra Dolcigno e Cattaro, compresa un tempo nella cosiddetta Albania veneta, poi e prima ancora nel litorale dalmata, oggi nella repubblica del Montenegro» (75). Il «bastardo», in altre parole, riconosce in se stesso l'ultima propaggine di un meticciano più antico e più ancora indistricabile, un amalgama greco, latino, slavo albanese e perché no, turco, che mette a dura prova l'idea stessa, assurda in verità per quanto assai di moda, della purezza del sangue. E come simbolo della feconda complessità del confine *Il sogno dalmata* propone Sarajevo, la città-martire delle guerre balcaniche, «città pluri-etnica per eccellenza» dove la violenza ha inteso colpire, prima di ogni altra cosa, «lo spirito cosmopolita» (157), rafforzandone però per antitesi la forza ideale. «Città all'apparenza occidentale», spiega il narratore,

in realtà vitalizzata da uno spirito di rispetto, di solidarietà, di leale e perfino ironica emulazione fra le sue quattro etnie, le quali parevano sfociare in una quinta, astratta, che le comprendesse tutte. Suoni, odori, merce in vendita, rintocchi di campana ed altri richiami alla devozione religiosa all'identità del rispettivo ceppo da onorare e poi da dimenticare, si fondevano in una benefica babele che sembrava riassumere il mondo (72)

Difficile a dirsi, Tomizza nulla aggiunge in un libro che si chiude su un sommesso, quasi francescano presagio di morte, quanto di ciò sia sopravvissuto alla tempesta. Sicuro invece il fatto che quella condizione di discorde armonia può essere riscritta, secondo tempi e modalità sue proprie, sull'altrettanto complesso pentagramma istriano. Il cerchio va così a chiudersi, il ricordo di un'epoca di vaste tolleranze si volge in auspicio per i secoli a venire:

smembrata dai conflitti etnici pressoché ininterrotti nel corso di un secolo, la penisola già austriaca e già italiana era cambiata. (...) Si è scoperta un'identità, ieri negata, contesa, intemorita, e oggi intravista nel paesaggio, nelle risorse naturali, nel carattere comune di un territorio e di una gente italiana, croata e slovena, tenuta alternativamente in uguale soggezione (1991, Tomizza, 2000: 202).

Come a ribadire fermamente, per quanto senza enfasi o retorica, ma con la lungimirante saggezza di un antico *starosta*, il valore positivo di ogni «dolce bastardaggine», quand'essa sia vissuta, in senso costruttivo, alla luce di una speranza di utopia. Mai, possiamo concludere, mai quanto in questi anni di laboriosa fondazione dell'Europa dei popoli, Tomizza ci è apparso più fraternamente vicino.

Lettere a Simeone

Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí
a cura di Anna Dolfi,
Roma, Bulzoni Editore,
2002, pp. 547

BALÁZS BRUCKER

L volume intitolato *Lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí* curato da Anna Dolfi, ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea a Firenze, alla Facoltà di Lettere e Filosofia, è prezioso dal punto di vista scientifico, frutto del lavoro molto accurato dell'*équipe* di Anna Dolfi composta di giovani ricercatori.

Lo studio basato sui documenti del Centro Studi Oreste Macrí è destinato a fornire un rapido spaccato della ricchezza e dell'utilizzabilità del Fondo, sottolineando alcune linee portanti della biografia intellettuale di uno dei critici ed ispanisti maggiori del Novecento europeo, Oreste Macrí: il dialogo con gli amici del Salento, con i compagni di generazione, il colloquio con i critici italiani, il magistero esercitato fra gli ispanisti e la funzione di guida svolta soprattutto per i poeti e gli scrittori. Tuttavia, questo gruppo di ricercatori fiorentini si è scelto un incarico laborioso volendo ricostruire la biografia intellettuale di Macrí partendo dagli epistolari inviati al critico. Questo compito è tanto più difficile perché da una parte il Fondo è costituito da più di 20000 lettere che testimoniano di una vita d'intensa attività cultu-

rale e di continuo colloquio con scrittori, artisti, studiosi e critici, dall'altra parte disponiamo solo delle lettere inviate a Macrí, ma non di quelle da lui scritte. (*Premessa* di Anna Dolfi). Riprendendo le parole della ricercatrice F. Mazzoni, possiamo ricordare che metaforicamente le lettere a Oreste Macrí sono divenute «il luogo dell'assenza, lo spazio in cui migliaia di messaggi a lui destinati sembrano essere caduti nel silenzio» (p. 30).

Il volume che raccoglie i risultati delle più recenti ricerche del gruppo di Dolfi elaborate sull'epistolario di Macrí è composto di sei capitoli principali, ciascuno di loro è il risultato del lavoro di uno studioso giovane. Questi capitoli corrispondono sia ad un'attività intellettuale, sia alle dimore vitali di Oreste Macrí. La prima parte è dedicata all'epistolario di Oreste Macrí lettore-critico, mentre le due seguenti corrispondono alle sue dimore principali (Salento, Parma e Firenze). Le tre ultime parti sono dedicate alla sua corrispondenza con editori (quarto capitolo), con rappresentanti maggiori dell'ermetismo italiano (quinto capitolo) e con ispanisti (sesto capitolo). Il libro comprende anche un capitolo intitolato *Do-*

cumento che oltre alla trascrizione delle lettere, cartoline scritte a Macrí, contiene alcune poesie a lui inviate. I documenti sono corredati dalle spiegazioni dettagliate relative all'aspetto esteriore (manoscritto, dattiloscritto, busta, disegni ecc.) degli epistolari. Questi documenti sono seguiti dall'*Indice della consistenza epistolare* preparato da Francesca Polidori, che testimonia del numero stragrande dei suoi corrispondenti. Invece, accanto agli studi, è di particolare importanza – soprattutto per quelli che sono veramente appassionati per la vita culturale del secolo passato – la presenza dei manoscritti, delle cartoline e dei disegni dei rappresentanti maggiori del Novecento. Il libro è lautamente illustrato da fotografie che rappresentano il critico con i suoi amici e colleghi.

Il primo capito intitolato *Don Oreste «princeps dei lettori»* (F. Mazzoni) esamina la corrispondenza di Macrí con poeti italiani e stranieri che hanno scelto il critico come lettore ideale delle loro opere. Dall'epistolario emerge l'interesse particolare di Macrí per «alcuni poeti accomunati da una sottile vena malinconica» (p. 37.), come per esempio Salvatore Toma, e per la letteratura dialettale (Nicola de Donno, Pietro Gatti, ecc.). Tra questi alcuni sono conterranei del critico proveniente dal Salento; con loro si instaura un rapporto privilegiato grazie anche al particolare sentimento di *sympathía* che li accomuna nell'amare il Sud. Invece, tra gli interlocutori privilegiati di Macrí molti sono tra i poeti e narratori più importanti della letteratura contemporanea: Saba, Ungaretti, Montale, Landolfi, Bigongiari, ecc.

Il capitolo «*Sub specie solis*». *Le lettere dal Sud all'amico assente* (C. Gentile) tratta la corrispondenza del critico salentino con gli amici e colleghi dopo i suoi trasferimenti a Parma e a Firenze. Dalle lettere emerge che Macrí considerava sempre Maglie (e il Salento) come prima dimora vitale, luogo al quale più o meno tutti gli anni ritornare durante le vacanze estive, quasi a non accettare o ammettere un definitivo distacco dalla terra natale. Anche gli amici soffrono della lontananza di Macrí ed



Firenze, 1991: da sinistra Macrí, Luzi, Bigongiari (Foto Berlincioni)

in molte lettere chiedono la sua collaborazione intellettuale per aiutare la rivalutazione del patrimonio culturale di una regione destinata altrimenti al completo isolamento (Mario Marti). Macrí collaborava attivamente anche a *L'Albero* che era nato come bollettino trimestrale dell'*Accademia Salentina*, rivista che fu da lui diretta. La maggior parte delle testimonianze epistolari riguardanti la rivista culturale salentina emerge però dalla corrispondenza di Macrí e Donato Valli, oggi direttore della rivista.

Il saggio *Parma e Firenze dimore vitali* di Beatrice Gnassi riguarda il soggiorno parmense e fiorentino del critico. Macrí arriva a Parma dopo aver ottenuto una cattedra di Lettere alla scuola media «Salimbene», nell'anno scolastico 1942–43. In questa città di grande passato culturale si lega d'amicizia con i maggiori intellettuali parmensi. La maggior parte delle lettere dei corrispondenti parmensi è infatti successiva al 1952, l'anno in cui Macrí lascia la città. Oreste Macrí appena diciassettenne,

arriva a Firenze per frequentare la Facoltà di Lettere e Filosofia e entra subito in rapporto con i maggiori intellettuali del tempo. Proprio in quegli anni nasceva il movimento ermetico e il giovane intellettuale entra a pieno titolo nella cerchia dei poeti ermetici.

Accanto al dialogo epistolare instaurato con gli amici-colleghi conosciuti nelle tre «dimore vitali» in cui si discuteva di arte e di letteratura, le lettere conservate ci permettono di studiare il rapporto tra Macrí e gli editori. Di questa corrispondenza, non meno importante, rende conto il capitolo intitolato *Macrí e gli editori* (I. Eleodori). Dal punto di vista dell'epistolario macriano si rivela particolarmente importante la sua corrispondenza con il parmense Ugo Guanda e il fiorentino Vallecchi. Il capitolo fa anche un panorama della situazione editoriale dell'epoca.

Il laboratorio ermetico (T. Lisa) analizza la corrispondenza di Macrí, che era uno dei maggiori padri e teorici dell'ermetismo, e i poeti italiani di questo movimento letterario. Anche se l'ermetismo ebbe fine nel 1945, la corrispondenza rimase continua tra Macrí ed i rappresentanti dell'ermetismo. Questo capitolo, oltre l'ermetismo fa anche il panorama epistolare di altri movimenti letterari.

Il capitolo *Oreste Macrí e gli ispanisti italiani* (L. Di Fabrizio) esamina la corrispondenza ric-

ca di Macrí ispanista e dei suoi colleghi italiani. Sono più di 3000 le lettere scritte all'ispanista-critico (cioè un quinto dell'intero *corpus* della corrispondenza) da professori, ricercatori, allievi, direttori di riviste, colleghi ispanisti che «per motivi diversi si sono trovati a corrispondere con un'autorità indiscussa nel campo della loro specializzazione» (pp. 289–290.). Attraverso le lettere arrivano da noi dei ritratti della Spagna dell'epoca che ci permettono di restituire l'immagine di un ambiente, di un clima culturale. Tramite gli epistolari dei colleghi residenti nella Spagna franchista possiamo conoscere la vicissitudine di un'epoca triste. È di particolar importanza anche lo scambio d'opinioni di Macrí con altri ispanisti sul valore della letteratura spagnola del Novecento e sulla situazione dell'insegnamento (universitario) della lingua e letteratura spagnola, soprattutto dopo il movimento studentesco del 1968.

Le lettere a Simeone. Sugli epistolari a Oreste Macrí, che è un volume insolito in quanto presenta la biografia intellettuale di un critico attraverso il suo epistolario, rappresenta uno studio di grande valore che, oltre ad occupare una posizione fondamentale nella critica della letteratura italiana, ci permette di conoscere meglio questo personaggio centrale della letteratura europea.

L'altro spirito del demonio

PIETRO SPIRITO
*Le indemoniate
di Verzegnis*
Parma, Guanda,
2000, pp. 144

CHIARA BUCCA

Recensire il romanzo di Pietro Spirito, *Le indemoniate di Verzegnis*, ha rappresentato, per chi scrive, una vera sfida. Da un lato per il fatto che si tratta di un libro affascinante e complesso, dall'altro perché la conoscenza personale dell'autore, che ha partecipato a Pécs a una tavola rotonda sulla narrativa italiana, mi ha spinto ad assumermi una responsabilità più personale.

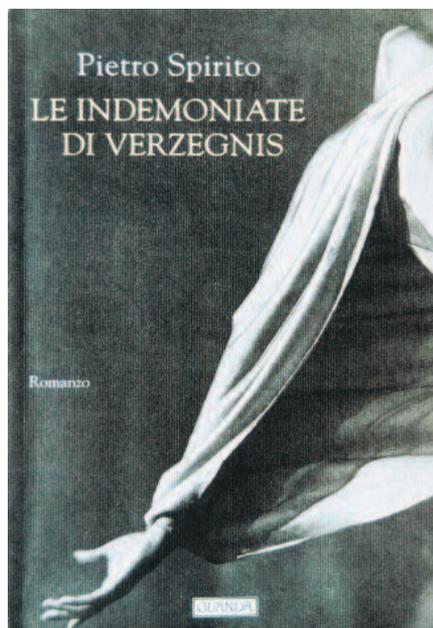
Il libro narra di strani fatti avvenuti nel 1878 a Verzegnis e nei paesini circostanti. La vicenda ha fondamenti storici, e l'autore stesso in una nota ci fornisce le fonti utilizzate, contenenti tra l'altro documenti dell'epoca.

Il racconto inizia *in medias res*, presentandoci subito quel malore, quell'invasamento di Annamaria Valcon, seguito poi da innumerevoli altri, che sarà l'asse portante del romanzo. Siamo immersi nell'inverno delle montagne della Carnia, dove la vita è dura, la natura è inclemente con gli uomini, gli spostamenti sono difficili. Nell'aria ci sono l'insoddisfazione per un raccolto scarso, le liti tra paesi confinanti, dovute a questioni religiose, l'inimicizia nei confronti del sindaco, apertamente anticlericale. In questo contesto è facile capire quanto

stupore e paura possano provocare l'agitarsi, il bestemmiare, il dare di stomaco, il contorcersi, di ragazze e donne con una reputazione di mogli e figlie brave e devote. Questi sintomi, prima taciuti per vergogna e per ignoranza, poi divenuti di pubblico dominio in pochissimo tempo, vengono interpretati dai montanari come segni inequivocabili della presenza del demonio. Il fenomeno delle indemoniate dilaga, fino al punto in cui le autorità del paese, prima il parroco don Floriano, poi il sindaco Belfiore, sono costretti a prendere provvedimenti. A nulla valgono gli interventi di preti, esorcisti, medici, maghi e streghe. La voce si sparge anche in città, con l'inevitabile assalto dei giornalisti, pronti a riferire ogni notizia, vera o presunta che sia, in relazione ai fatti di Verzegnis. Per mantenere l'ordine pubblico e salvaguardare l'incolumità delle stesse indemoniate, nonché per cercare di debellare il male, anche il giovane Stato italiano invia rinforzi, nella persona del Capitano dei Carabinieri Pirlotto. La medicina ufficiale propone di allontanare le donne dalle loro case, per mandarle da parenti o amici lontani; le giovani che per prime hanno subito gli at-

tacchi del maligno sono invece ricoverate in ospedale per uno studio approfondito della patologia. Dopo un breve periodo di apparente calma, durante il quale il male sembra sconfitto, i medici scoprono che non è cambiato nulla, le donne sono indemoniate come prima, gli esorcismi e le processioni vengono fatti ugualmente, ma di nascosto, perché vietati dalle autorità civili. A questo punto si rafforza la presenza dello Stato, inviando l'esercito a presidiare i luoghi posseduti dal diavolo. Ci sono anche tentativi di sommosse popolari, contro il divieto di praticare le funzioni religiose. Il caso è talmente grave che se ne discute anche in Parlamento, con scarso successo però. Il racconto procede introducendo e descrivendo altre figure, come il maestro Martoni e il barone Alfonso, l'uno convinto liberale, in odore di massoneria, frustrato per le difficoltà incontrate nel suo insegnamento, l'altro, seppur facoltoso e colto, ossessionato dall'idea di poter vedere il fantasma della moglie defunta. Per finire, assistiamo al ritorno del giovane amato da Annamaria, il Giovan Battista, che la salva dalle insistenti attenzioni, non gradite, del giornalista Corradini, mantenendo così la promessa fattale prima di partire per le Americhe. Anche l'altra indemoniata, la Chiaretta, trova la sua strada, andando in sposa ad un vedovo di Torino.

Il romanzo si fa leggere velocemente, è scorrevole e vibrante, anche se si percepisce talvolta un rallentamento, un indugio, quasi una ripetizione ciclica (tra l'altro caratteristica anche del racconto Ediacara-Origini). Notiamo infatti che l'ultimo passo del libro coincide con l'inizio, cambiando però il soggetto dell'azione. È da rilevare l'uso di vocaboli desueti, volutamente ricercati per dare un sapore antico alla storia, come i tanti sostantivi in *-anza* (allegranza, costumanza, mobilitanza), tipicamente provenzali; ancora abbiamo tanti termini oggi ormai sconosciuti, legati ai mestieri dell'epoca, o termini medici, nonché inserti dialettali. A mio avviso la spesso utilizzata elencazione di termini tecnici o espressioni simili tra loro appesantisce il racconto, mentre le espressioni in dialetto, sebbene «scientificamente»



corrette, risultano essere incastonate piuttosto che intarsiate nella prosa; ciò le fa risultare a sé stanti. L'ironia invece è sapientemente cesellata, inserita ad arte tra le righe. Anche la struttura della frase tende a rendere un gusto antico, specialmente per via degli spostamenti sintattici. Le descrizioni del paesaggio sono quasi liriche, i sentimenti e l'amore tra Annamaria e Giovan Battista sono dipinti con un tono sensuale, molto piacevole.

Il tempo della narrazione è abbastanza lineare, ad eccezione di qualche *flash back* che fa luce su di un fatto o un personaggio di cui si parla.

Siamo ora giunti al momento cruciale, in cui si dovrebbe discutere del contenuto, del messaggio che il libro trasmette. Secondo la mia sensibilità di lettrice (purtroppo non ancora «ideale»), qui non si tratta di un messaggio definito ed inequivocabile, bensì di un insieme di tracce da seguire, un insieme di aspetti e problematiche suggerite dall'autore, che possono essere lette anche in chiave moderna. Già la ciclicità del testo sopra accennata rinvia ad una ciclicità generale, degli avveni-

menti, della storia, dei sentimenti umani. Così come a fine '800, ancora oggi gli uomini approfittano delle situazioni per trarne vantaggio (mi riferisco ai maghi che spillano soldi alle ossesse, al sindaco che vuole tenere a bada i preti, Annamaria che si mette a fare vaticini, ecc.), i giornalisti (e qui Pietro Spirito ne sa qualcosa, essendo giornalista del «Piccolo» di Trieste) ingigantiscono le notizie, travisano fatti ed avvenimenti, tirano conclusioni affrettate. Neanche le istituzioni si salvano, poiché sono sempre pronte a strumentalizzare ciò che accade. Lo Stato ha ancora i soliti problemi che aveva al tempo dell'Unificazione, vale a dire che deve ancora vedersela con quelle differenze culturali, sociali, linguistiche ed economiche che complicano la vita del nostro Paese. La gente è sempre pronta a trovare capri espiatori, nonché a cambiare in fretta opinione. La superstizione, unita ad una buona dose di ignoranza, è comunque il tema intorno al quale tutto ruota, è il motivo scatenante le

azioni e reazioni della gente, dello Stato, delle istituzioni. A questo proposito il narratore non nasconde il suo punto di vista. Ci suggerisce, infatti, che la causa del fenomeno delle indemoniate potrebbe essere imputabile alla frustrazione e all'alienazione di donne che crollano di fronte agli innumerevoli problemi da affrontare quotidianamente. Cercano in questo modo di uscire dalla monotonia, attirando l'attenzione su se stesse. È come se quelle donne facessero da parafulmine, per scaricare tutte le tensioni della società, accumulatesi nel corso degli anni. Mi riferisco al «trauma» legato al cambiamento politico-istituzionale avvenuto pochi anni prima, alla fuga di mano d'opera giovane, in cerca di fortuna in paesi lontani, e la già citata povertà.

Siamo quindi di fronte ad una lettura che ci fa immergere in un'atmosfera antica, ovattata, con ritmi lenti, quasi fuori dal tempo, ma che ci suggerisce continuamente idee e sensazioni che ci collegano saldamente al presente.

In viaggio con la Sfinge

ROMEO DE MAIO
Cristo e la Sfinge.
La storia di un enigma
Mondadori, Milano,
2000, pp. 350

ADRIANO PAPO

In *Cristo e la Sfinge* Romeo De Maio ricerca l'eredità del grande simbolo pagano della Sfinge nella cultura cristiana occidentale, indagando l'enigma di Cristo nel mondo e analizzando il complesso rapporto tra fede e ragione.

Romeo De Maio è professore ordinario di Storia moderna presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Napoli Federico II. Latinista, già direttore della Scuola Vaticana di biblioteconomia, «Honor Guest» al Warburg Institute di Londra, è autore di numerosi libri di successo, tra cui *Michelangelo e la Controriforma* (Roma-Bari 1978), un classico della storiografia contemporanea, *Pittura e Controriforma a Napoli* (Roma-Bari 1983), *Donna e Rinascimento* (Milano 1987), *Pulcinella, il filosofo che fu chiamato pazzo* (Firenze 1989).

Il nuovo libro di Romeo De Maio, che si basa su più di tremila documenti reperiti dall'autore nel corso d'un lavoro decennale di ricerca scientifica e di viaggi, testimonia la presenza della Sfinge nella storia di Cristo e nella cultura occidentale con le sue svariate manifestazioni in ogni settore dell'arte e della conoscenza.

Cristo e la Sfinge si presenta appunto come un viaggio virtuale nei diversi mondi della poesia, dell'arte, della musica, della letteratura e della filosofia, un viaggio attraverso una narrazione incalzante e suggestiva, essa stessa piena di mistero, che coinvolge il lettore, lo affascina e lo invoglia a indagare ulteriormente sul difficile e complesso problema che sta alla base del rapporto tra la fede religiosa e la ragione, tra il dogma e il mistero.

La Sfinge è innanzitutto enigma e mistero, ma anche Cristo è enigma e mistero; la Sfinge esprime la condizione umana nella storia tra etica della ragione e mistero della provvidenza; la Sfinge è razionalità, ma «razionalità etica – puntualizza l'autore – che afferma e nega», non «pura razionalità al servizio della negazione» come il Mefistofele di Goethe. La Sfinge ha come meta il sole, essendo volta dove sorge il sole nel complesso delle piramidi di Giza; ma Cristo stesso è il sole. Anche nel pensiero di Clemente Alessandrino, il primo teologo cristiano, la Sfinge è il simbolo dell'armonia dell'universo e tende a Cristo perché è di natura solare e Cristo stesso è sole, sole di giustizia. Bacone individua nella Sfinge la ragione

umana, immagine di Dio; Atena-Minerva, dea della scienza e della sapienza, la porta infatti sull'elmo, ed è sul capo della dea greca in tutte le sue rappresentazioni, da Fidia a Rubens. Ma Origene e Bernardo da Chiaravalle mettono in guardia il cristiano perché la Sfinge distoglie da Cristo. La Sfinge è infatti demonio, rovina, ostacolo alla salvezza anche per Esiodo ed Euripide. Ed è ostacolo a Cristo pure in Oscar Wilde, mentre in Flaubert essa è tentazione, prova morale verso la salvezza.

La Sfinge è identificata da Clemente Alessandrino anche col Fato, avendone lo stesso ruolo che muove e connette la natura, ma è anche associata a Orfeo e a Edipo. Si domanda perciò Romeo De Maio se Cristo non sia proprio il nuovo Edipo, perché appunto come Edipo fu dichiarato empio, quanto bastava per una fine da capro espiatorio.

La Sfinge ripercorre tutti i tempi e tutti i luoghi della storia biblica: la troviamo con Adamo ed Eva, con Mosé, come nel quadro di Gustave Moreau in cui Mosé bambino dorme sorvegliato dalla Sfinge stessa: Mosé ha proprio il compito d'annunciare Cristo e la fine dell'egemonia egizia coincide appunto con l'inizio di quella cristiana. La troviamo altresì con Salomone, con Giuseppe, con Sansone: in un disegno di Poussin appare distesa sulla Bibbia, affiancata da un angelo e da una matrona, la Chiesa e la Sinagoga. La troviamo nella storia di Cristo accostata a Sant'Anna, alla Madonna, a Giovanni Battista e a Salomé: Luc-Olivier Merson ritrae la Vergine Maria che riposa tra le braccia della Sfinge, e in un altro quadro mentre riposa a fianco d'un bassorilievo in cui Iside allatta il figlio Horus; e Horus, al quale il grande Michelangelo pensa come al «dio del silenzio», può essere assimilato alla Sfinge stessa. Anche la Sfinge di Donatello nella Basilica del Santo a Padova è solidale con la Madonna, mentre Iside viene accostata a Maria pure dal Pinturicchio, da Filippino Lippi e dal Mantegna, Maria, il cui nome significa «signora» o «mare di amarezza», la *mater dolorosa*, appunto come lo è Iside che ricompone i pezzi del marito Osiride, l'ideale della giustizia, sparsi per il mondo.

La Sfinge è presente nella vita privata di Cristo: nel momento della circoncisione, durante l'adorazione dei Magi, davanti all'enigmatico e crudele Erode, che Matteo di Giovanni rappresenta nella *Strage degli innocenti* nelle vesti di sultano tra due sfingi «pallide per il disgusto», e ancora nella disputa al tempio, al battesimo di Gesù, all'incontro con Maria Maddalena, nell'ultima cena, dove viene così accostata al maggiore dei misteri del Cristianesimo: l'Eucarestia; infine nella morte di Cristo e nella sua resurrezione. Essa è presente anche in un altro enigmatico evento della vita di Cristo: la Pentecoste. L'associazione della Sfinge al sangue in generale, e a quello di Cristo in particolare come nell'*Ultima cena* di Andrea del Castagno, si può invece far risalire a Esiodo, che la definiva «funesta», o a Seneca, che la paragonava a un «morbo micidiale»; per contro, ne *L'énigme* del Doré la Sfinge è associata alla disperazione delle madri che cercano i corpi dei loro figli caduti a Sedan nel 1871. «Credo – dice a questo proposito l'autore – che alla Sfinge restasse mistero la voglia di sangue fra cristiani, questa loro ininterrotta guerra civile specie in Europa». Familiare pure con la croce (nell'XI secolo, agli albori del Cristianesimo, un artigiano svedese la scolpì accanto a una croce su una pietra runica), la Sfinge genera anche i simboli degli evangelisti, e la troviamo spesso accanto ai papi.

La Sfinge la troviamo anche come segno del potere: così nel sigillo imperiale di Augusto, così viene accostata a Giulio Cesare da Bernard Shaw in *Cesare e Cleopatra*. La incontriamo insieme coi musicisti come nel *Fregio di Beethoven* di Gustav Klimt, nei testi illustrati di preghiere come nel *Breviario* privato miniatto a Budapest nell'officina di Mattia Corvino che il prevosto Domonkos Kálmáncsehi aveva commissionato al milanese Francesco de Castello: qui due sfingi sono rappresentate mentre gioiosi putti le cavalcano, ma dimostrano disappunto per tale allegrezza, forse perché presagiscono l'arrivo dei Turchi. La Sfinge ha invaso anche le chiese, specie quelle romaniche e gotiche, gli arazzi, le sculture, compare insomma in ogni genere di cultura.

[ADRIANO PAPO]

«Come Cristo – ammette l'autore – la Sfinge ha una natura molteplice e come Cristo anche la Sfinge richiede un atto di fede».

Già vincitore del premio Domenico Rea a Ischia, Romeo De Maio è stato insignito con

l'opera *Cristo e la Sfinge* anche del primo premio internazionale di saggistica intitolato a Salvatore Valitutti, VIII edizione (2001), che gli è stato consegnato a Salerno il 13 ottobre 2001.

Vocabolari nell'insegnamento

ÁGOTA FÓRIS
Szótár és oktatás
Pécs, Iskolakultúra 2002
(Iskolakultúra-könyvek, 14.)

ZSUZSANNA FÁBIÁN

Il volume intitolato *Vocabolario e insegnamento* è stato presentato dall'Autrice anche come tesi per il dottorato presso l'Università degli Studi di Pécs e può essere considerato come lavoro preparatorio-parallelo al *Dizionario tecnico-scientifico ungherese-italiano* (Editrice Dialóg–Campus) apparso nell'autunno del 2002 di cui Ágota Fóris è stata caporedattrice. Si tratta, da una parte, di un breve riassunto della storia della lessicografia (e specificamente di quella italo-ungherese) fino alla fine del Novecento, e della descrizione di come, a causa dei cambiamenti tecnico-informatici ormai dilaganti, diventi assolutamente necessario un passaggio dal dizionario tradizionale al dizionario elettronico. L'innovazione tecnica comporta cambiamenti sia nella redazione sia nell'uso dei dizionari, processo chiamato «cambio di paradigma» dall'Autrice.

L'agile volumetto di 140 pagine (a cui hanno scritto la prefazione Tamás Magay, presidente della Commissione Lessicografica dell'Accademia delle Scienze Ungherese e la postfazione György Szépe, direttore del Programma di Dottorato in Linguistica Applicata presso l'Università di Pécs) si divide in tre parti:

Nella prima (intitolata *Linee di tendenza nella lessicografia*) l'Autrice esplica il suo pensiero di base, cioè come il fare e l'usare dizionari diventino nei nostri tempi un fatto essenzialmente diverso da quello che è stato per lunghi secoli («cambio di paradigma»); in conseguenza, vanno reinterpretati i concetti principali della lessicografia; viene, inoltre, sottolineata l'importanza, da una parte, dei lessici di base e dei dizionari di frequenza, dall'altra dei data base terminologici e dei dizionari concettuali (pp. 11–36). La definizione data a p. 21 della parola *szótár* (= dizionario, vocabolario) viene esplicita dettagliatamente nelle pagine successive.

Nella seconda parte (intitolata *Del lessico e della terminologia*) si tratta di una breve storia dei dizionari italo-ungheresi e si parla dei dizionari speciali; le pagine 63–72 sono dedicate alla presentazione del suo *Dizionario tecnico-scientifico ungherese-italiano*, novità assoluta e da lunghi decenni auspicata da tutti gli italiani attivi in Ungheria.

Nella terza parte (intitolata *Lessicografia nell'insegnamento*), si ritorna praticamente al titolo e viene quindi esplicita e sottolineata

l'importanza dell'insegnamento universitario della lessicografia come disciplina autonoma. Sono stati pubblicati i programmi che aspettano di essere «accreditati» presso il Centro Nazionale per le accreditazioni di materie di insegnamento (MAB); viene descritto un programma lessicografico (il PiSystem) elaborato a Pisa nell'ILC; forma un capitoletto a parte il confronto tra due vocabolari di frequenza (LIF e LIP).

Il volume è corredato dalle Note (pp. 113–122), da una bibliografia delle opere consultate, da un'altra di quelle usate come fonti, e da una terza dei 12 articoli dell'Autrice già apparsi precedentemente e che in questo volume sono stati in parte ripubblicati come capitoli del volume. Sono presenti anche un indice dei nomi e un altro degli argomenti trattati.

Quando sottolineo i pregi del volume, noto che (probabilmente per ragioni di spazio) alcuni argomenti trattati da numerosissimi autori hanno potuto essere appena menzionati (come per es. l'annosa questione della distinzione tra *dizionario* e *vocabolario*, pp. 16–17; o la stratificazione dei linguaggi e dei lessici italiani, delle quali viene presentata solo la con-

cezione di Dardano, p. 55). Qualcuno potrebbe soffermarsi su passaggi che abbisognano di correzioni (come per es: p. 21. dove è stata usata la parola *jelentésmezők* [campi semantici] al posto di *aljelentések* [accezioni]; p. 25 e 41: deve essere capovolto l'uso dei termini *aktív szótár* – *passzív szótár*; cfr. p.es. in Erzsébet Mollay: *A holland–magyar kéziszótár szerkesztési elvei*, ELTE, 1998, p. 12, opera breve ma fondamentale degli ultimi anni, assente però nella bibliografia di questo volume; p. 55: va senz'altro corretta l'affermazione sulla formazione dell'italiano nazionale; ecc.). Elenco, infine, anche nella prospettiva di una seconda edizione o ulteriori ri-usi, alcune delle sviste «tecniche» inevitabili in qualsiasi opera (tra cui per es. i rimandi a p. 17 e 25 a titoli nella bibliografia di De Mauro 1999 e di Pálffy 2002, opere che non figurano nell'elenco; p. 99: al posto di *automata folyamat* proporrei *automatikus folyamat*; p. 57: *acquaio* > *acquaio*; ecc.).

Il lavoro di Ágota Fóris si presenta come strumento valido per tutti coloro che vogliono conoscere, all'inizio del terzo millennio, quali sono i problemi da risolvere e i compiti da svolgere nel campo della lessicografia internazionale e ungherese.

*Segnalazioni
bibliografiche*

Il primo manuale

TAMÁS NYITRAI
Olasztanárok kézikönyve
Országos Közoktatási
Szolgáltató Intézmény –
PONTE Alapítvány,
Budapest, 2002, pp. 180

Il primo manuale di glottodidattica pubblicato per insegnanti ungheresi della lingua italiana. Oltre una visione panoramica sull'insegnamento dell'italiano come lingua straniera in Ungheria (statistiche, motivazioni, formazione e sbocchi professionali), l'autore – ordinario della Facoltà di Magistero dell'Università ELTE di Budapest – presenta vari aspetti di un approccio decisamente comunicativo partendo da un concetto di autonomia nell'appren-

dimento-insegnamento che mira lo sviluppo della competenza comunicativa del discente. Le impostazioni teoriche vengono illustrate da varie proposte concrete per le attività in classe e fuori. Il volume è corredato da una serie di test di verifica con ulteriori possibilità per lo sviluppo didattico. Un ricco apparato bibliografico aiuta gli insegnanti e gli studenti universitari nell'approfondimento degli argomenti trattati.

Eterni rinnovamenti

IMRE MADARÁSZ
«Örök megújhdások».
*Születés, újjászületés,
feltámadás az olasz
irodalomban*
Hungarovox Kiadó,
Budapest 2003

La nuova raccolta di saggi di Imre Madarász, che continua una tradizione avviata dall'autore nel campo dell'alta divulgazione in lingua ungherese, è incentrata sui momenti in cui la letteratura italiana ha saputo rinascere, risorgere, rinnovarsi, proprio nel segno di quella tradizione che solitamente le avanguardie desiderano contrastare. Nove capitoli, dedicati ad altrettanti problemi legati ognuno ad un secolo (dal *Duecento* al *Duemila*), illustrano il percorso della tradizione verso il rinnovamento, attraverso l'analisi di più complessi momenti letterari (la nascita della lirica italiana o le origini

del giornalismo letterario) oppure di un'opera letteraria, considerata anche solo parzialmente (la seconda novella della prima giornata del *Decameron* o la rappresentazione del Risorgimento nel *Gattopardo*), ma anche mediante l'esame di figure complesse e forse meno conosciute dal pubblico ungherese, come Giordano Bruno o Goffredo Mameli. Il volume, che scandaglia essenzialmente tematiche di italianistica, non evita di confrontarsi con la comparatistica (Federico Della Valle e Hebbel), secondo una consuetudine mostrata dall'autore in numerosi dei suoi lavori precedenti.

L'eredità spirituale più antica

LÁSZLÓ SZEGFŰ

*L'eredità spirituale più antica
(Riflessione sulle antiche
credenze ungheresi)*

a cura di Hedvig Sulyok,
Belvedere Meridionale,
Szeged, 2001, pp. 134.

Il saggio mira a far luce sull'immaginario religioso (e sui suoi strumenti) del periodo immediatamente precedente alla Conquista della Patria. L'autore si è basato su fonti del tempo sulla magiarità, su reperti archeologici, sull'immaginario sia delle genti affini che dei popoli venuti a contatto con gli avi degli ungheresi, e sullo strato arcaico della fede po-

polare, con l'obiettivo di ricostruire il mondo del credo pagano e della vita spirituale antica, rilevando come elemento fondamentale il culto degli spiriti degli avi: tale ricostruzione risulta utile per la comprensione della cultura popolare dell'epoca della Conquista della Patria e della fondazione dello Stato ungherese.

Lessico ungherese-italiano e italiano-ungherese in base al *Dictionarium* di Faustus Verantius

HEDVIG SÜLYÖK

*Magyar-olasz és olasz-magyar
szójegyzék Verancsics Faustus
Dictionarium alapján
Lessico ungherese-italiano
e italiano-ungherese in base
al Dictionarium di Faustus
Verantius*

Szeged, Generalia, 2001,
pp. 195.

LIl presente glossario è stato preparato in base all'edizione originale del 1595 del *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae Linguarum, Latinae, Italicae, Germanicae, Dalmaticae et Ungaricae*, in modo da confrontarlo con l'edizione (quasi) facsimile del 1834. Nel corso del Novecento ne è stata pubblicata una versione ungherese-latina (Budapest, 1959), nonché una croato-latina (Zagabria, 1992). Siccome il dizionario è basato sul latino, per trovare le necessarie voci italiane e ungheresi

bisogna consultare l'intero libro, invece nella forma attuale il lessico italiano è più accessibile agli utenti.

Il volume è pubblicato con l'intento di fornire ulteriori riferimenti allo studio della storia della lingua italiana, come anche allo studio delle consuetudini ortografiche del periodo; inoltre può fungere da supporto per coloro che si occupano delle fonti del tempo in lingua italiana di origine ungherese o transilvanica: storici, linguisti, studiosi di storia della civiltà.