

# NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

SALVATORE ETTORE  
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA  
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST  
COORDINATORE D'AREA

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA  
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ILONA FRIED  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS  
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI  
PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI  
SCUOLA DI STUDI SUPERIORI BERZSENYI DÁNIEL  
DI SZOMBATHELY

GYÖZŐ SZABÓ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:  
MICHELE SITÀ E ÁGNES NÁRAY-SZABÓ

N.



# NUOVA CORVINA



SALVATORE ETTORRE

Presentazione

5

## *Pagine significative di arte, storia, letteratura fra Italia ed Ungheria*

### *Letteratura*

LUIGI TASSONI

In memoria di Andrea Zanzotto

8

ROBERTO RUSPANTI

Miklós Hubay: l'uomo e lo scrittore, l'ungherese che amava l'Italia e gli italiani, pregi e difetti inclusi

13

LUIGI TASSONI

Diario di lettura e di letteratura

22

PÉTER ERTL

I regicidi ungaro-napoletani nella letteratura umanistica italiana

37

ANETT JULIANNA KÁDÁR

Dante e la musica del medioevo

57

BEÁTA TOMBI

L'enciclopedismo secentesco: il «giornale de' letterati» di Parma e l'Enciclopedia Ungherese di János Apáczai Csere

64

ISTVÁN NACCARELLA

Quel Grund al centro d'Europa

76

NOÉMI ÓTOTT

«*Iddio ti guardi sempre, per la tua Margherita, ti si raccomanda...*». Ovvero tentativo di sistemare i temi e i motivi frequenti nelle lettere di Margherita Datini

81

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Perché l'Italia? Perché la Sicilia. Liriche, dipinti, frammenti

87

MICHELE SITÀ

La Sicilia immaginaria di Béla Hamvas

94

PIROSKA ÁGOSTON

Gli elementi naturali nel romanzo *La palude definitiva* di Giorgio Manganelli

102

ÁGNES LUDMANN

Il personaggio del detective nei gialli di Leonardo Sciascia

109

CINZIA FRANCHI

Un secolo di traduzioni letterarie ungheresi in Italia

119

JUDIT JÓZSA

Seicento giorni a Milano

132

2011

№ 23

# SOMMARIO

ZSUZSANNA FÁBIÁN

Elementi di origine italiana del linguaggio  
marinaresco ungherese 142

CSILLA KUN ROZNÁR

I vocabolari culturali e la traduzione dei realia:  
nodi problematici nella prassi dell'insegnamento  
della lingua italiana in Ungheria 155

MONIKA FONTANINI E WALTER FONTANINI

Lingua sacra, simboli e mistero in Cristina  
Campo 160

## Arte e storia

GÁBOR ANDREIDES

Il terremoto di Messina e la campagna aiuti  
ungherese all'Italia terremotata 170

EMANUELE CHIACCHIERA

Affreschi di affiliazione italiana in Ungheria 179

TAMÁS JÓZSEF SZABÓ

La Transilvania di Antonio Possevino 190

## Recensioni

ZSÓFIA BABICS

Quattordici volte Boccaccio – qualche parola  
intorno a *Boccaccio etal.on* 198

MÁRK BERÉNYI

L'eco dell'Eco 203

ANNA BOGNÁR

Madarász Imre: *Változatok a halhatatlanságra*  
[*Variazioni per l'immortalità*] 208

MILLY CURCIO

Le droghe della nuova narrativa 211

MILLY CURCIO

Le storie di Irina Turcanu 214

MILLY CURCIO

Un bus chiamato racconto 217

MIRA MOCAN

Dante Alighieri, *Vita nuova* 220

JÓZSEF NAGY

Un altro uomo 224

ADRIANO PAPO

Le novità editoriali della «Vergerio» 229

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Lo scettro non fa il monaco 237

LUIGI TASSONI

Chi era Leopardi? 240

LUIGI TASSONI

Umberto Eco: nel laboratorio del linguaggio 244

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:  
Monographia Bt.

Stampa:  
Mester Nyomda

Budapest, dicembre 2011

# Presentazione

SALVATORE ETTORRE

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

**L**A GRAVE CRISI ECONOMICA CHE SI È ABBATTUTA NON SOLO SULL'EUROPA, MA SUL MONDO INTERO A PARTIRE DAL 2008, CON EFFETTI SOPRATTUTTO DAL 2010 IN POI, NON HA POTUTO RISPARMIARE LE ISTITUZIONI CULTURALI.

Dal Presidente della Repubblica Italiana, S.E. Giorgio Napolitano al Maestro di musica Riccardo Muti ed altre personalità del teatro, del cinema e della letteratura, è stato lanciato un disperato grido d'allarme circa i pericoli incombenti in caso di limitazioni o chiusura di Enti ed Istituzioni culturali italiane operanti in Italia ed all'estero.

Non si possono chiudere Istituzioni prestigiose e centenarie come l'Accademia dei Lincei a Roma o limitarne l'attività senza pregiudicare gravemente l'«immagine Italia» con esiti disastrosi, magari ottenendo il pareggio di bilancio economico, ma nel contempo provocando un effetto tale da far pensare ad un Paese totalmente cieco e sordo dinnanzi alle ragioni della storia e della cultura, passata e presente.

Abbiamo l'obbligo di preservare un patrimonio millenario e questo ci viene chiesto a gran voce da più parti, non possiamo essere così insensibili da ascoltare le sole ragioni dell'economia, senza alcun riguardo per il nostro passato retaggio quale Paese di grande civiltà e tradizioni.

A questo punto, viste le grandi difficoltà che si frappongono ad una operazione di salvataggio totale di tutte le Istituzioni che si sono occupate di storia, musica, teatro ecc., salviamo almeno quelle più prestigiose ed essenziali per la vita culturale del Paese.

Con questo auspicio trasmetto in tipografia gli scritti relativi al presente numero della rivista «Nuova Corvina», che viene data alle stampe pur fra mille difficoltà logistiche ed economico-finanziarie.

*Pagine  
significative  
di arte, storia,  
letteratura  
fra Italia  
ed Ungheria*

*Letteratura*

# In memoria di Andrea Zanzotto

LUIGI TASSONI

SCRIVERE POESIA VUOL DIRE RESTAURARE  
IL VUOTO CHE C'È NEL MONDO

IMMAGINO CHE, NELL'OTTOBRE DEL 2009, NON MOLTI TRA GLI SPETTATORI CHE LO HANNO ASCOLTATO IN TELEVISIONE, OSPITE DI GAD LERNER ALL'*INFEDELE*, SAPESSERO QUALCOSA DI LUI, DI QUESTO POETA DISCRETO E DIROMPENTE, AFFABILE E RISOLUTO, AMMALATO E VITALISSIMO. Sin dai tempi del proprio esordio, non ancora ventenne fra il 1938 e il 1940, Andrea Zanzotto sceglie di stare dentro gli avvenimenti, dentro la storia, ma di sottrarsi alla seduzione eclatante del mondo. «Forte» di un'asma allergica, che nel '42 gli evita la chiamata alle armi, e che lo assillerà per tutta la vita, svilupperà la sua distanza dalle esplosioni superficiali, dalle idiozie, dal chiacchiericcio dell'apparire, proprio per dare maggiore ascolto, e un difficile ascolto, a quelle deflagrazioni, a quelle aperture, a quegli imprevisti, che premono dall'interno della coscienza umana. Proprio la particolare natura dell'uomo e quella dell'opera ne hanno fatto con il tempo un testimone avvertito degli avvenimenti che premono dal profondo della sensibilità contemporanea e che trovano talvolta nel paesaggio, nella storia, e persino nella cronaca un corrispettivo di immagine come rappresentazione del presente, delle sue perdite e delle sue possibilità. Emblematico è l'esempio della tragedia del Vajont, del 1963, che allora gli appare (lo farà capire in *Microfilm*) come la prova di un'incontenibilità delle forze distruttive, come una sorta di destino comune, tragicamente sotto gli occhi di tutti in tali eventi eccezionali. Oppure il caso della poesia *Il nome di Maria Fresu*, una delle vittime della strage di Bologna del 1980, completamente polverizzata, «ridotta unicamente al suo nome», alla quale



dedica dei versi indimenticabili sull'enormità della tragedia che le ritualità del quotidiano impediscono di comprendere appieno.

In questo ascolto degli scricchiolii dell'universo, con i piedi per terra, vicinissimo al paese natio, Pieve di Soligo, la sua seconda pelle, eppure per vocazione poeta dalle prospettive che superano qualsiasi confine, Zanzotto elabora negli anni un linguaggio che parla nel modo in cui si mostra: come una ferita aperta, come un insieme continuo di possibilità, di fratture, spezzamenti, e anche di aperture. Il poeta che a vent'anni spiega Dante ai bambini, che è incantato da piccolo dai versi dell'Ariosto nei *filò* della stalla, che, già giovane maestro, interviene per iscritto sulla necessità di incoraggiare i centri di lettura nelle *scuolette*, nelle periferie, nelle isole del nostro paese, quel poeta addentra la propria attenzione per una lingua ricchissima, vicina, come ha scritto, alla propria dignità latina, e pronta a ricevere una trasfusione di sangue dai dialetti. Senza rinunce e senza pregiudizi. Ricordo che in uno dei suoi libri più decisivi, *Idioma* (del 1986) gran parte dei testi è scritta nel dolce dialetto veneto, che del resto puntella e intreccia il discorso poetico nel corso dell'intera opera. Né si risparmia, Zanzotto, come lettore, tanto da proporre un percorso di prose critiche e riflessioni, fra i più ricchi e propositivi per il carattere nevralgico delle interpretazioni. Anche per coloro che avranno visto passare in tv come una meteora il poeta-profeta dal pensiero coraggioso e lucidissimo, il libro di cui parlavo, *Idioma*, avrebbe un senso particolare: la parola «idioma» è intesa nel suo valore di massimo allargamento, ma anche minacciata dal massimo restringimento, quello dell'idiozia, e infine della mancanza di comunicazione. Zanzotto, che conosco da quando ero ragazzo e che ho letto per tutta la vita, ha sempre avuto le mani in pasta, ha sempre scrutato dalle alture non più silenziose del suo Mon-

tello la confusione del presente, con un pensiero che mette in relazione la scrittura come organismo vivente e il corpo dell'uomo, la psiche e la pelle, la mente e il sangue. Di questo parla uno dei suoi saggi più capillari e sconvolgenti, impegnato nella lettura di un Leopardi che, mentre avverte fuori di sé l'abisso presente dello sterminio, dentro di sé, nel corpo, resiste e assiste alla consumazione della materia vitale. Non poteva che sembrare difficile una poesia complessa, non lineare. In fondo Zanzotto, uomo da sempre pieno di acutezze, ha anche saputo ironizzare su questo. In un'intervista del 1981 ricorda una sua zia che aveva ascoltato le lamentele di una maestra del paese: la maestra non era riuscita proprio a leggere le poesie del nipote poeta, e a capire quel libro che oltretutto la stessa zia le aveva venduto. E allora la zia, anziché dolersene, ne aveva provato una grande gioia, tanto da andare a dire in giro che le poesie di Andrea erano sicuramente «di una profondità abissale» perché neanche le maestre le capivano. Ma è davvero una poesia difficile? Voi forse conoscete poesia che sia facile? Credo, piuttosto, che la poesia di Zanzotto porti il lettore intuitivamente vicino alle «perplexità» della natura, del mondo, e dell'individuo, pronta com'è a tenere insieme la memoria cosciente e le rea-



zioni incoscienti del nostro tempo. Ecco perché vale davvero la pena di addentrarsi nell'incontro con questa voce autentica e unica della nostra contemporaneità. Per la mia generazione un poeta come Zanzotto ha rappresentato il legame segreto, come sono segreti i meandri del discorso, fra l'ironia e l'impegno, il paradosso e la necessità, la gioia e la tragedia. Consentitemi solo un episodio personale. Dopo il mio primo incontro, emozionante, con lui a Viareggio nel 1978, quand'ero poco più che ventenne, nel giorno in cui gli feci un'intervista vivacissima che conservo ancora, andai a fargli visita a Pieve di Soligo dopo qualche mese, insieme ad Achille Curcio e alle due figlie, in un pomeriggio in cui la sua voce sussurrava e irrompeva nei nostri pensieri. Ma Zanzotto non ha mai saputo che nella visita a Pieve di Soligo, il nostro debito nei suoi confronti, anzi nei confronti della sua poesia, era destinato ad aumentare. Era sabato e la mia auto ci aveva abbandonato sul ciglio della strada poco fuori il paese. Nonostante il giorno di riposo, avevamo scovato un meccanico che accettò di prestarci soccorso anche perché seppe che eravamo stati a trovare Zanzotto, e, mentre riparava il guasto, cominciò a cantarci a squarciagola con voce da tenore certe arie solenni, drammatiche e accorate. «Sono le poesie di Zanzotto messe in musica, diceva orgogliosissimo, e io faccio parte del coro che le canterà sabato prossimo. Le avevate riconosciute?». Non potevamo che rispondere di sì.

« LA POESIA NASCE DALLA SOVRABBONDANZA  
DEL SENTIRE »

Entrare nella poesia di Andrea Zanzotto, di libro in libro da *Dietro il paesaggio*, edito giusto sessant'anni fa, fino al recente *Conglomerati*, del 2009, ci insegna l'esperienza della continuità, della coerenza, della testimonianza, sperimentate in forme non tradizionali, che esigono ascolto del grido, del canto, del sussurro, della trasgressione verbale e visiva. Se siamo disposti a farlo, possiamo andare avanti, altrimenti a nulla vale far parte del pubblico della poesia.

Parafrasando un lessico che presto diviene familiare al lettore, si direbbe che è come entrare in un bosco di aghi, di fili, pungoli, lampi, mormorii. E' così che la poesia, partita dal già solitario lembo intorno al Soligo veneto, impone in modo impegnativo, e mai evasivo, l'auscultazione degli scricchiolii del mondo, apre alla percezione dell'aggressione rumorosa e disumanizzante del presente, mantiene saldo il legame con l'illusione, con il desiderio, con l'immaginazione. E la vera sorpresa è quella di scoprirla oggi, ancora una volta nella scrittura di Zanzotto, come filtro e specchio degli eventi epocali da noi tutti condivisi, che contro le deformazioni del presente trattiene al margine, proprio la poesia prodigiosa marginalità, l'illusione umana. Se il mondo è una magmatica apparizione, percorsa dal poeta nelle sue più misteriose contraddizioni, come nei film dell'amico Fellini, alla fine del percorso la nostra esplorazione dell'ambiente, degli spazi vitali, troverà un'immagine somigliante e corrispondente nel bozzolo della coscienza soggettiva, spesso costretta a rimanere muta. La parola di Zanzotto dà materia al mutismo individuale e storico, e forse per questo al testo era necessario quel suo tipico discorso frammentato, disgregato, scheggiato, ma orientato, a

senso. Il ritmo coinvolgente di questo flusso svela la convivenza con le perversioni del presente, che intersecano, scheggiandola e deviandola, la memoria. Il riferimento alle tracce incancellabili in ciascuno di noi è costante nell'opera del poeta. In un libro recente riassume candidamente: «è esattamente da qui –dall'albuminosa atmosfera fatta di voci, di nenie cantilenanti di madri e balie, di ipnotiche alternanze di armonie, ritmi e suoni del mio «nido» nella Cal Santa a Pieve di Soligo- che ha preso forma in me la più remota, e certo rarefatta e inconsapevole, idea di poesia di cui conservi ricordo» (*In questo progresso scorsosio*, conversazione con M. Breda, Garzanti, 2010, p.97). Dunque, non un discorso drammatico né satirico, perché anzi nutrito di ciò che la coscienza mediterranea del tragico chiama mettere le dita nella testa della Medusa, come ricordava Miklós Hubay. L'allusività preoccupata, cantilenante, con dizione spezzata, alle perdite e alle rinunce del nostro tempo, oltre che ai prodigi illusori della tecnologia, porta onestamente in primo piano la memoria di un umanesimo che, sia pur cosciente della propria profondità, non rifiuta di leggere, e decrittare, gli aspetti della barbarie del presente: dall'incomunicabilità all'invasività dei veleni, dall'incomprensione inospitale verso l'altro alla manipolazione dell'habitat e delle coscienze. Il punto è: può la memoria vincere i sedimenti che su di essa depositano gli eventi? La poesia, per Zanzotto, non può che essere l'attraversamento di un vasto territorio umano e biologico, mai simile a se stesso, interrelato, sovrimmerso, sovrimpresso (*Sovrimpressioni* è il suo libro del 2001). La lingua sperimentale, illuminata dai neologismi, dai balbettamenti, dai disegni, dai grafemi, dagli spazi reinventati, mantiene il suo ritmo inalienabile, il suo di-vertimento (nell'impegno riassunto da Palazzeschi). C'è un altro interessante problema suscitato dal linguaggio di Zanzotto: è quello del riferimento non pieno e indiretto. Se il mondo slitta, l'oggetto non sempre gode di diretta identificazione, la storia e le storie si mescolano, e tutto si consuma e consuma in una sorta di «catena alimentare» del superfluo. Il mondo cambia nome alle cose, ma soprattutto le cose cambiano e non sempre in modo riconoscibile. Il dialetto che il poeta intercala agli altri linguaggi indica un parlare familiarmente in verso, dal luogo familiare e ancestrale divenuto nel tempo luogo quasi estraneo sopravvissuto fra brandelli di familiarità. A differenza dell'amato Leopardi, l'infinito di Zanzotto rimane una promessa andata in frantumi, e forse ritrovata nella moltiplicazione inesausta dei casi, degli imprevisti, delle iatture, dei detriti, delle porzioni di senso, come in una mostruosa perversione della storia che ha accelerato, sotto gli occhi del poeta, le immagini della presenza umana. L'infinito non può essere percepito a colpo d'occhio, ma con lo strofinio della palpebra, aguzzando la vista, provocando i fosfeni (titolo del libro del 1983). Le immagini della poesia appartengono al paesaggio visivo, virtuale, acustico, psichico, onirico, mentale. Anche in *Conglomerati* è raccontata la deriva del presente, un naufragio fra resti che urtano contro l'io, lo assalgono, gli impongono la percezione del niente ma non lo annientano: «E nel rotolio degli zeri del duemila addolcito/ tramonto, / d'infinito agglutinato» (p.100). In questa iperfonìa del presente i «conglomerati» sono immagine esemplare di un agglutinamento generale e promiscuo che l'io percepisce e a cui risponde con la forma «assordante» della poesia, là dove i silenzi sono conquiste eccezionali. Così che, guardando e disegnando le tre cime dei colli Euganei, esclama: «Grido di lontananze, di silenzi a milioni di anni – tema/ da in-

seguire, perseguire, decriptare, ripetere frattalmente./ Sostegno immenso» (p.109). A proposito del silenzio, che ha sempre valenza multipla per un poeta, *Conglomerati* ne dà una versione inedita: i silenzi sono pur sempre udibili, fanno parte dell'ascolto e del linguaggio. E fin qui nulla di nuovo, ma sono anche parti sottratte a quella ricerca del nulla, e all'attraversamento del non senso, che può essere comunicato perché differente dall'insensato: «Tutto comunque a voi è udibilità/ fronti di audibile vi sottraete ai miei nulla» (p.65).

Zanzotto è stato anche un grandissimo lettore, un insuperabile interprete della poesia e del linguaggio. Nei suoi scritti di letteratura (con questo titolo nei due volumi riediti nel 2001 da Mondadori, o altri riuniti in oltre 300 pagine del Meridiano, e altri ancora sparsi altrove) il suo lettore potrà trovare il racconto critico di un poeta, davvero sorprendente. Quando, ad esempio, ritrae la geologia di Montale, quella di un universo popolato da altro oltre che da uomini-soggetto, «per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra». Fra le pagine montaliane, proposteci con grande maestria, Zanzotto invitava (già nel 1953) a prestare attenzione al destino umano, anzi ad annotare «il suo perdersi già in atto nel mare magnum dei residui, veri signori del mondo». Così come, con il dito sulla pagina di Leopardi, chiariva la prospettiva illuminante della *Ginestra*, il fiore-pensiero che si spinge fino all'estremo annullamento della storia umana intesa come necrosi, e che contemporaneamente rinnova la vita al margine dell'illusione. Quello che infine Zanzotto intuisce in Leopardi e condivide è «l'aspirazione a una buona testimonianza» (1963). Se lo integriamo con il bellissimo ritratto di un Ungaretti, coraggioso e resistente esploratore della parola, ne deduciamo un messaggio autoriflessivo: «la poesia resta (...) l'esorcizzazione finale dell'assurdo della vita, la giustificazione finale della libera «reinvenzione» della vita». Nient' affatto finali, le considerazioni di un poeta si pongono in primo piano in modo da farci riflettere sull'urgenza di una poesia umanisticamente impegnata a interrogare la barbarie, e farci considerare il sentire umano anche nel suo «rotolarsi nel fango», ma nutrendosi del proprio ethos, sia pure nella selva incantata dei codici, da quello della biochimica a quello del microonde, che ci attraversano nelle nostre giornate («Scende la sera sera e si confonde/ col rumore del forno a microonde», *Conglomerati*, p.64). Il bellissimo libro delle conversazioni con Mario Breda, *In questo progresso scorsoio*, ci fa ritrovare limpido il richiamo alla «struttura appellativa» (qui parlando di Lacan) (p.97) del vago divenuto parola e poesia: «Non credo che la poesia nasca necessariamente dal dolore e dalla frustrazione. Al contrario (...) mi pare che essa sortisca dall' «entusiasmo» e dalla sovrabbondanza del sentire» (p.103). In questo senso il poeta intende la memoria minacciata, l'immaginario minacciato, dalle «spinte globali» (p.35) che portano alla sparizione di migliaia di piante, di dialetti, di identità, ma anche alla «falsa difesa delle radici, dell'identità che è basata sul fraintendimento», e la minaccia viene anche «dall'ignoranza che generano per contrapposizione i fondamentalismi localistici» (p.35). Lucida, coraggiosa, e mai finale, la testimonianza di Andrea Zanzotto segna a tutto tondo la nostra esperienza di «auscultatori» della contemporaneità. Certo anche a questo serve leggere la poesia, e saperla ascoltare nel modo meno convenzionale che conosciamo: «Sì parola, sì silenzio: infine assenzio» (*Conglomerati*, p.196).

# Miklós Hubay: l'uomo e lo scrittore, l'ungherese che amava l'Italia e gli italiani

MIKLÓS HUBAY, IL GRANDE DRAMMATURGO UNGHERESE, AMICO DELL'ITALIA E INNAMORATO DELL'ITALIA E DEGLI ITALIANI (CON TUTTI I LORO PREGI E I LORO DIFETTI CHE BEN CONOSCEVA APPREZZANDO I PRIMI E CRITICANDO IN MODO SOMMESSO MA SEMPRE CON STILE ED ELEGANZA I SECONDI), CI HA LASCIATI L'8 MAGGIO 2011. PER ME PERSONALMENTE È STATO E RIMARRÀ UN AMICO E, OLTRE AL DISPIACERE PER LA PERDITA, HO UN SOLO RAMMARICO: QUELLO DI NON ESSERE RIUSCITO A FARLO CONOSCERE DI PIÙ IN ITALIA. CON LO SCRITTO CHE SEGUE SPERO, SIA PURE IN PICCOLO, DI SOPPERIRE A CIÒ.

ROBERTO RUSPANTI

**N**ON È UN COMPITO FACILE PRESENTARE UNO SCRITTORE COME MIKLÓS HUBAY CHE HA DEDICATO OLTRE MEZZO SECOLO DELLA SUA VITA ALLA DRAMMATURGIA. Ma poiché, in fondo, che cos'è l'arte della drammaturgia se non la capacità di rappresentare i sentimenti, le passioni, i rapporti, i contrasti e i conflitti umani, in una parola le relazioni umane? – è proprio da questa considerazione che partirò per tentare di delineare la figura di questo grande scrittore e autore teatrale ungherese, il quale anche nella vita quotidiana è stato e ha dimostrato sempre di essere un vero campione delle relazioni umane.

Ho conosciuto Miklós Hubay in uno dei momenti più difficili, forse il più difficile della mia vita: alla vigilia della mia ingiustificata espulsione dall'Ungheria da parte della polizia stalinista che, ancora nel 1978, si annidava all'interno dell'apparato burocratico-statale dell'Ungheria kádariana. Ci trovammo in un caffè della notissima Váci utca a Budapest nel settembre di quell'anno: l'incontro con Hubay mi era stato, per così dire, procurato dal professor Tibor Klaniczay, il grande studioso del Rinascimento europeo scomparso nel 1992, con cui mi sono laureato in Letteratura ungherese all'Università di Roma, discutendo una tesi su Petőfi e il populismo letterario ungherese dell'Ottocento.

Tra me e Miklós Hubay si stabilì fin da subito ed istintivamente un feeling che, direi, da allora è durato fino alla sua morte. Probabilmente lo Hubay scrittore vide in me (all'epoca abbastanza giovane) un personaggio naïf (nel senso buono del termine), pieno di ottimismo e di belle speranze e perfino di fiducia, tragicomicamente malriposta, nel... «socialismo reale»: questa mia ingenuità deve essergli probabilmente piaciuta e, da attento osservatore degli uomini qual era, di questo mio aspetto avrebbe di lì a poco trovato conferma in alcuni episodi della mia disavventura

con le autorità della polizia segreta ungherese. Di quegli episodi, per me allora molto drammatici, Miklós Hubay ancora fino a pochi mesi fa sapeva raccontarmi con humour, sdrammatizzandoli, quegli aspetti che mettono bonariamente in evidenza quella mia naïveté o ingenuità che dir si voglia, che lui certamente attribuiva più alla mia buona fede che alla mia giovane età, se non ad entrambe a parità di merito.



Quel mio primo incontro con Miklós Hubay a Budapest ebbe un secondario, ma non meno importante «risvolto culturale»: furono, infatti, gettate le basi per la realizzazione, da parte mia, della raccolta di poesie del poeta dell'avanguardia ungherese Lajos Kassák. Fu lo stesso Hubay, oltreché profondo conoscitore, disinteressato e appassionato promotore della letteratura ungherese, ad incitarmi a lavorare alla traduzione dell'opera di questo importante poeta magiaro, lavoro che avrebbe fra l'altro costituito la giustificazione per un contratto o borsa di studio che egli avrebbe potuto procurarmi da parte del P.E.N. Club ungherese e permettermi così di ottenere il prolungamento del mio permesso di soggiorno in Ungheria. Questo progetto purtroppo non si realizzò perché venne vanificato dal brutale comportamento della polizia segreta del regime che, senza alcun motivo plausibile e senza emettere alcun provvedimento formale nei miei confronti, mi espulse con l'inganno dall'Ungheria. (I motivi di quell'espulsione sono per me, per l'ex ambasciatore d'Ungheria in Italia László Szörényi e per lo stesso Árpád Göncz, presidente della Repubblica d'Ungheria fino ad aprile del 2000, a tutt'oggi sconosciuti e tali, forse, lo rimarranno per sempre).

Fu proprio allora, in quei difficili frangenti, che io ebbi modo di conoscere ed apprezzare l'uomo Hubay. Al contrario di tanti altri egli si attivò subito per cercare di risolvere il mio caso e, comunque, fu costantemente vicino a me e alla mia famiglia con consigli o cercando di tranquillizzarmi durante quelle drammatiche



telefonate che io gli facevo dall'Austria, dove ero stato costretto a fermarmi dopo l'espulsione.

Rividi Miklós Hubay, alcune settimane dopo la mia assurda e amara espulsione dall'Ungheria, in un ristorante di fronte alla chiesa di Sant'Ignazio a Roma. Miklós Hubay mi rinnovò la sua stima per il mio impegno nel campo della ricerca e della diffusione della letteratura ungherese e, soprattutto, mi espresse tutta la sua solidarietà per la disgrazia occorsami con una frase, chiaramente messa in relazione al comportamento delle autorità comuniste, che non ho mai dimenticato: «*Mi vergogno di essere ungherese*». Lui, che era ungherese ben più a buon diritto dei burocrati, della polizia, degli stalinisti ungheresi, mi dava in quel momento diretta ed immediata testimonianza di tutta la sua grandezza morale oltreché di scrittore e di noto drammaturgo, soprattutto di uomo. Miklós Hubay mi dimostrava ancora una volta, come aveva già fatto durante le mie tristi vicende in Ungheria, che la definizione di «*un Ungherese libero*» con cui, riferendosi a lui, Maura Chinazzi intitola alcune brevi note biografiche di presentazione (apparso nella rubrica «Incontri» della rivista *Hystrio*), fosse quella più incisiva e corrispondente al personaggio.

Io, allora non seguì subito il consiglio di Miklós Hubay di «darmi alla letteratura attiva», magari scrivendo un romanzo sulle mie disavventure; questo compito l'ho lasciato a lui, che sapeva farlo e ha mostrato ampiamente di saperlo fare molto meglio di me, anche se poi due romanzi ho finito per scriverli. L'ho, però, subito imitato nella sua veste di fine saggista, proseguendo nel mio lavoro di ricerca e di studioso della letteratura ungherese, e poiché avevo iniziato questa attività come traduttore, dopo l'incontro romano con lui portai per prima cosa a termine la traduzione delle poesie del Kassák per dimostrare a me stesso e all'Ungheria ufficiale che, pur nella strana condizione di esiliato italiano da un «Paese dell'Est», esisteva ed ero libero, e, come Miklós Hubay – a sua volta semiesiliato ungherese in Italia – mi aveva insegnato, continuavo «da libero» a lavorare per la diffusione della cultura ungherese in Italia. E devo a Miklós Hubay, alla sua solidarietà e al suo incoraggiamento se sedici anni dopo quegli avvenimenti, nel 1994, le poesie di Kassák videro la luce della stampa, dopo una lunga giacenza nel tutt'altro che metaforico cassetto, in un bel volume (editore Rubbettino) che non avrei potuto dedicare ad altri che all'amico Miklós Hubay.

Mi sono soffermato a lungo, ma ritengo a giusta ragione, su queste vicende personali che mi rivelarono in tutta la sua grandezza e nobiltà il lato umano dello scrittore Miklós Hubay: non si può conoscere ed apprezzare completamente quest'ultimo senza conoscere quello. Aldilà della comune conoscenza personale, che mi ha naturalmente portato a farlo, ritengo infatti che la caratteristica principale del drammaturgo Hubay sia stata la coerenza con l'uomo Hubay senza che questi esercitasse sul primo un'influenza troppo pressante ed invadente. Ma se la discrezione guidava e accompagnava l'uomo Hubay, essa non impediva però che l'attento e profondo indagatore della psiche umana che era l'uomo Hubay si trasferisse proficuamente nel drammaturgo Hubay: così in gran parte delle sue numerose opere teatrali è l'indagine interiore, lo scavo psicologico dei personaggi a prevalere sull'evidenza dei fatti e della realtà. Nei drammi di Miklós Hubay, anzi, la storia e la

realtà vengono avvicinate attraverso il filtro della ricerca nella psiche dei personaggi; in alcuni suoi drammi, come in «*Freud ultimo sogno*» («*Freud-Egy álom*») del 1991, apparso lo stesso anno in Italia nella traduzione di Umberto Albini, addirittura l'indagine psicologica viene condotta fino ad individuare quella che lo stesso autore definisce una «rimozione inconscia», aggiungerei *collettiva*, dei drammi e degli orrori del mondo d'oggi.

Dopo il crollo del comunismo all'Est Miklós Hubay, come molti altri intellettuali dell'Ungheria, ma più in generale, potrei dire, dell'Europa orientale e centro-orientale, si aspettava di più in termini di solidarietà dall'Europa occidentale e, soprattutto, dall'Italia a cui era legato in modo del tutto particolare per avervi, fra l'altro, trovato rifugio come prestigioso docente di letteratura ungherese all'università di Firenze. Ma l'Europa occidentale e l'Italia si sono rinchiusi in loro stesse e nell'egoismo dei loro problemi, attanagliate dalla crisi economica a cui nel nostro Paese purtroppo si aggiunse, nei primi anni Novanta, la crisi morale e politica. L'Europa occidentale e l'Italia non avevano tempo di occuparsi della rinascita politica, economica e culturale dell'Europa dell'Est e dell'Ungheria in particolare, Paese a noi così tradizionalmente vicino e che ha sempre guardato all'Italia con interesse e simpatia. Così, paradossalmente ma necessariamente, Miklós Hubay, a settant'anni suonati si rimboccò di nuovo le maniche con forza, con rabbia e con entusiasmo mettendosi, come presidente del P.E.N. Club ungherese, freneticamente al lavoro intessendo e riallacciando relazioni, per altro da lui mai interrotte, con le diverse componenti culturali di mezza Europa, privilegiando ancora una volta la sua amata Italia, al fine di portare ovunque il messaggio e il lamento suo personale e degli intellettuali dell'altra Europa, quella dimenticata dell'Est. Nel frattempo trovava anche le energie e il tempo per realizzare gli ultimi capolavori che vanno ad arricchire la sua vasta produzione.

Miklós Hubay le mani se le era già rimboccate prima altre volte in passato.

Lo aveva fatto soprattutto dopo i tragici e gloriosi avvenimenti ungheresi dell'ottobre 1956, in Ungheria soltanto dal 1989 chiamati ufficialmente e correttamente «rivoluzione» e non più ipocritamente «controrivoluzione»: a quella rivoluzione Miklós Hubay, al pari di altri scrittori e intellettuali ungheresi, partecipa ottenendone in cambio, dopo che i carri armati sovietici l'ebbero soffocata nel sangue, la perdita della cattedra all'Accademia di Arte drammatica di Budapest, il posto di consigliere letterario presso il Teatro Nazionale e la possibilità di mettere in scena le sue opere teatrali. Miklós Hubay pagava così il prezzo della propria coerenza antitotalitaria. Una coerenza che mostra di lì a poco, quando nel 1957, in piena restaurazione comunista, giocando, da sofisticato intellettuale qual era, sull'equipollenza totalitaria di fascismo e comunismo, Hubay pubblica una stupenda, quanto «pericolosa» prefazione all'opera poetica di un ingiustamente dimenticato grande poeta ungherese, Pál Gulyás. Questo sconosciuto (almeno da noi) poeta della puszta magiara, alla metà degli anni Trenta, cioè nel momento storico di massimo splendore o, come avrebbe detto lo storico Renzo de Felice, di massimo consenso del Fascismo, nei suoi versi aveva infatti osato confessare non solo a se stesso, ma al grande pubblico, tutti i suoi dubbi sull'essenza profondamente negativa e guerrafondaia del totali-



tarismo fascista. E la previsione della tragedia, che ne sarà la conseguenza, aleggia ancor più tetra sulla visione globale di morte che traspare dalla sua ode (del 1938) dedicata e intitolata «*All'Italia*». In questa poesia – come acutamente rilevava Miklós Hubay – «*l'immagine della catastrofe storica*», rappresentata dal pugno di Mussolini minacciosamente elevato al cielo dinanzi alla folla rumoreggiante, «*si discioglie, come nella tragedia di Madách, in quella del fallimento dell'umanità*» rappresentato dal «*cratere degli Inferi*» (IV strofa). Orbene, rievocare la denuncia gulyásana del totalitarismo fascista negli anni '50, nel pieno cioè di un totalitarismo, quello comunista, non meno oppressivo e tragico del primo, costituito da parte di Miklós Hubay un atto di coraggio: la sua bella introduzione alla raccolta di poesie di Pál Gulyás scritta fra il '54 e il '56, dunque subito dopo gli anni più bui dello stalinismo ungherese e a ridosso della gloriosa rivoluzione d'Ungheria, e pubblicata un anno dopo il soffocamento di questa nel sangue, paradossalmente diveniva a sua volta una ferma denuncia, seppure indiretta, del totalitarismo comunista.

E difatti, proprio dopo il 1956 Miklós Hubay, gettandosi a capofitto nel lavoro, realizza una delle sue opere più significative, «*I lanciatori di coltelli*» («*Késdobálók*») del 1959, un riuscito tentativo di trasporre in forma figurata la crisi politica del dopo '56 nella sfera delle relazioni private. Il dramma, che incontrò notevoli difficoltà prima di poter essere rappresentato, descrive infatti in modo moderno la crisi di un rapporto interpersonale: Imre e Dora (Dóra), i due protagonisti del dramma, si tormentano a vicenda nella loro impotenza, scaricano l'uno sull'altro le passioni represses al proprio interno, per usare le stesse parole di Hubay: «*vogliono essere eroi, però in loro i dubbi sono più grandi della fede*», ma si intuisce abbastanza chiaramente che le vibrazioni soffocate dentro sono provocate da colpi esterni. E quei fattori esterni non sono altro che i contraccolpi della crisi morale, politica e di identità nazionale succeduta in Ungheria al '56. A dominare su questa coppia in crisi è la disillusione.

Un anno prima, nel 1958, Hubay, che in molte delle sue opere ritorna sugli anni tragici del fascismo e della seconda guerra mondiale, aveva realizzato il dramma dal titolo emblematico «*C'est la guerre*»: un'opera che fa da battistrada a quelle rappresentazioni grottesche, vera miscela di tragico e di comico, che negli anni successivi verranno pienamente accettate sui palcoscenici ungheresi. Anzi, si può dire che la tragicommedia di Hubay ha fatto da scuola anche ad un altro grande autore teatrale ungherese quale István Örkény.

Opera chiave nella produzione di Hubay è «*La Sfinge*» del 1965 (il cui titolo originale «*A Szfinx, avagy búcsú a kellekéktől*») può essere reso con «*La Sfinge, ovvero congedo dalle attrezzature di scena*») nella quale Hubay, trasponendo la struttura della tragedia classica greca sofoclea, materializza quell'ordine di idee secondo le quali nell'epoca moderna il più delle volte noi rintracciamo nella doppiezza e nell'ipocrisia consapevole i germi delle autentiche azioni umane. L'approccio con il teatro classico antico e con quello che si rifà alla tradizione nazionale ungherese si ripete in diverse altre sue opere: così, ad esempio, nella trasposizione della «*Tragedia dell'uomo*» di Imre Madách nel suo dramma «*Dopo il ballo*» («*A bál után*») del 1967.

Ma Hubay non disdegnava di riferirsi anche al teatro contemporaneo europeo, così nel suo *«Carnevale romano»* («Római karnevál») del 1966 si serve apertamente della tecnica pirandelliana.

Fra i temi e i motivi ispiratori delle opere di Miklós Hubay sono frequenti il ripetersi del passato, il confronto fra presente e passato, l'appuramento della responsabilità. Temi e motivi che si ritrovano tutti nell'intensa tragedia *«Rinasci di nuovo, caro!»* («Szüless újra, kedves!») del 1962, nella quale Hubay disegna nel protagonista Zoltán, un giovane studente che si ribella alla guerra gettandosi nella lotta clandestina, l'intensa figura tragica dell'eroe romantico incompreso e perfino tradito dalle persone che più ama e stima. Nella meschinità di queste persone incapaci di atti eroici l'autore intravede l'indifferenza e l'egoismo dei tempi. Così, non raramente, nei drammi di Hubay vengono delineate le parabole di personaggi che scendono in campo per le idee più nobili e soccombono nella lotta dando esempio di eroismo e di grandezza umana. E questo, nel segno della continuità con quella che è un po' una tradizione della drammaturgia nazionale ungherese, comune ad altri autori contemporanei, tra i quali ricordo Gyula Illyés, András Sütő e Magda Szabó.

Non di rado nei drammi di Hubay vengono rappresentate le difficili situazioni di vita, talvolta dalle tragiche vie d'uscita, degli intellettuali di estrazione popolare, come nel caso di *«Reco il fuoco»* («Tűzet viszek») del 1973.

Facendo un passo indietro, ricordo che negli anni Cinquanta ebbero grande diffusione in Ungheria i drammi a carattere storico che affrontavano temi relativi alla storia recente e passata dell'Ungheria in uno spirito però di adesione incondizionata alle più note tesi della propaganda di regime. Anche in questo campo già allora Miklós Hubay apportò un'innovazione esaminando in due suoi drammi-chiave *«Un'estate magiara»* («Egy magyar nyár») del 1954 e *«Il giorno di István»* («István napja») del 1955 quale fosse stato il ruolo degli intellettuali nella storia politica del Paese, quali le loro scelte di fondo sociali e politiche, quali le decisioni morali da loro prese.

Non è facile in poche righe approfondire tutti gli aspetti e i temi della drammaturgia di Miklós Hubay. Ne ricorderò qui di sfuggita alcuni, oltre quelli prima esaminati, su cui spaziano la sua fantasia creativa e la sua arte ingegnosa: la denuncia delle mostruosità del fascismo che ritroviamo nei suoi primi, non rappresentati, drammi, *«Il principe Lear»* («Lear hercege», 1937) e *«Il ratto d'Europa»* («Európa elrablása», 1939), la rappresentazione dell'incapacità della borghesia ungherese di generare eroi nel suo primo dramma rappresentato e poi proibito *«Senza eroi»* («Hősök nélkül», 1942: siamo in piena guerra), le nostalgie sentimentali dello stesso Hubay disegnate con commossa autoironia nella figura del vegliardo innamorato di *«Solo loro conoscono l'amore»* («Ők tudják, mi a szerelem») del 1961 (dramma che venne riproposto nel Várszínház, o Teatro della Fortezza, di Budapest il 4 aprile 1998, nella sontuosa interpretazione di due grandi «veterani» della scena ungherese purtroppo entrambi morti: gli attori Imre Sinkovits e Klári Tolnay, in una splendida serata d'onore, di cui anch'io fui testimone e spettatore attento, per festeggiare gli ottant'anni del suo autore), l'eroismo attivo e produttivo di un altro anziano, il protagonista di *«Silenzio dietro la porta»* («Csend az ajtó mögött», del 1963) contrapposto

all'indifferenza e all'indolenza dei giovani, l'analisi delle manifestazioni attraverso cui i tiranni fanno valere la propria crudeltà, nel dramma «*Nerone è morto?*» («*Neró játszik*») del 1968, opera per la quale Hubay si è ispirato agli scrittori latini Tacito e Svetonio, alla satira politica di Seneca e al «*Satiricon*» petroniano, infine il crollo psichico del grande ballerino russo Vaslav Nijnsky determinato dall'arrendevolezza e dall'irrisolutezza del presidente americano Thomas Woodrow Wilson, che, incapace di difendere i suoi stessi principi sull'uguaglianza dei diritti di tutte le nazioni europee, verrà a sua volta travolto dal tormento e dalla schizofrenia, nella tragedia *Dov'è l'Anima della Rosa?* («*Hová lett a Rózsa Lelke?*», del 1997), messa in scena anche in Italia, al Mittelfest di Cividale del Friuli, dal Teatro Stabile di Debrecen, tragedia che riporta con forza sul proscenio quello che è un po' il leit-motiv dell'opera teatrale di Hubay: il tormentato XX secolo vissuto e interpretato da Hubay nei suoi drammi nella premonizione di una catastrofe sempre imminente.

Non di minore importanza è in Hubay il riferimento alla tradizione teatrale ungherese del XVI secolo: nel ciclo di drammi intitolato «*Teatro sul dorso della balena*» («*Színház a cethal hátán*») del 1974 egli restaura, per così dire, alcuni drammi ungheresi antiquati e dimenticati, e nel suo dramma che reca lo stesso titolo ricorre con successo al metodo del «teatro dentro il teatro», immaginando che la parte di protagonisti di un'antica commedia ungherese del 1569, «*I tradimenti di Melchiorre Balassi*» («*Balassi Menyhért árultatása*»), venga recitata dagli stessi protagonisti del dramma reale a cui quella commedia si ispirava. Fra di essi è il famoso autore di una traduzione-rielaborazione dell'«*Elettra*» di Sofocle, il poeta-scrittore ungherese Péter Bornemissza, vissuto nel Cinquecento, cui Hubay attribuisce la paternità della commedia in questione.

Molti dei drammi di Hubay sono stati pubblicati in Italia per lo più tradotti da Umberto Albini: oltre alcuni di quelli finora menzionati, come «I lanciatori di coltelli», «La Sfinge», «Solo loro conoscono l'amore», «Il carnevale romano», «Silenzio dietro la porta» (questo tradotto da Nicola Pressburger) e «Freud ultimo sogno», ricorderò ancora «*La scuola dei geni*», «*Le Parche*», «*Sfida agli dei*» e «*L'angelo del cielo*».

Ho accennato prima di sfuggita a Miklós Hubay quale saggista. Scrittore fine e sensibile, l'Hubay saggista indirizza il suo interesse in primo luogo verso la teoria, la critica e la storia del teatro drammatico, ma non disdegna di occuparsi anche di critica letteraria (penso, fra gli altri, ai suoi scritti sul poeta di Debrecen Pál Gyulai). Diversi volumi stanno a testimoniare questa sua vasta attività di saggista che, portata avanti parallelamente alla sua attività primaria di drammaturgo, la completa degnamente.

Miklós Hubay ha continuato a lavorare fino alla sua morte scrivendo saggi e limando l'ultimo dramma, nel quale egli ritorna su uno dei suoi temi preferiti: le minoranze a rischio. Il dramma, intitolato «*Pápvárók*» (lett. «*Quelli che aspettano il papa*»), vuole rappresentare l'amarezza e la delusione dei cattolici Csángó, un piccolo gruppo etnico magiaro di Romania, rimasti vanamente in attesa di una visita del papa Giovanni Paolo II mai effettuata: nella Romania ortodossa non sarebbe stata ritenuta «politicamente opportuna». Ormai praticamente cieco det-

tava i suoi pensieri ad un aiutante che li trascriveva. Questa l'immagine che conservo di lui e l'altra: quella della sua gran voglia di vivere, di fare vita sociale anche dopo i 90 anni, di partecipare agli eventi culturali, alle prime teatrali, di sedersi nel suo ristorante necessariamente preferito perché vicino a casa, dove poteva recarsi da solo senza dover essere aiutato e dove riceveva i suoi amici, tra i quali mi onoro di aver fatto parte anch'io. E quando gli ospiti erano, come me, italiani, non mancava mai di esprimere loro tutto il suo amore per l'Italia, un amore nato tanti e tanti anni prima, quando non ancora trentenne il suo fascino – Miklós Hubay era un uomo affascinante anche in tarda età – aveva colpito anche la sensibilità delle donne italiane da lui amate, riamato. Un amore che si rispecchia pienamente in una delle sue ultime dichiarazioni d'amore per l'Italia «Si può vivere senza l'Italia ma non ne vale la pena» e che lo portava ad indicare l'Italia come suo paese di adozione, il Paese che per lui fin da bambino ha sempre significato «l'arte» e che gli ha dato rifugio, accoglienza e soddisfazioni. E tra i luoghi d'Italia da lui preferiti, oltre Firenze, dove insegnò sedici anni fra gli anni '70 e '80, certamente si annovera il Friuli, che il drammaturgo ungherese menzionava sempre con affetto e dove ha soggiornato molte volte per lavoro e per diletto. Non a caso l'ultimo suo dramma pubblicato in Italia dal titolo quasi profetico «*The rest is silence*» può essere definito un omaggio alla lingua friulana e al Friuli. Nonostante il titolo inglese che riprende la notissima battuta finale dell'Amleto «*the rest is silence*», il dramma, pubblicato nel 2008 per i tipi della Rubbettino, un editore meritoriamente vocato ai rapporti culturali italo-magiari, è in lingua italiana, ma ha una genesi curiosa e avventurosa che ne rafforza il legame con il Friuli sia dal punto di vista della sua scrittura sia del contenuto, essendo nato originariamente in lingua friulana, ancor prima che in lingua ungherese, con il titolo «*Infin il cidinôr*» ed avendo per tema la scomparsa di una lingua, che Hubay identificava per l'appunto nel friulano. Difatti il giornalista Federico Rossi ne aveva già tradotto in friulano il testo vergato su dei fogli volanti da Hubay, un po' in italiano e un po' in ungherese. La traduzione, si potrebbe dire la «riscrittura a quattro mani» del dramma, venne condotta «all'impronta e in compresenza» del drammaturgo magiaro mentre questi ricostruiva a mente un proprio manoscritto ispirato ai popoli in via di estinzione dell'Amazzonia, andato sfortunatamente perduto durante un viaggio in Brasile. Il dramma fu per altro messo in scena e interpretato da Massimo Somaglino nel 2000 durante la rassegna «Avostanis» di Villaccia di Lestizza. «*Infin il cidinôr*», divenuto poi in italiano «*The rest is silence*», narra la tragedia dell'ultima donna di un popolo che con lei si estinguerà, rimasta la sola a parlare una lingua destinata anch'essa a scomparire. Una difesa appassionata delle «cosiddette» lingue minori cancellate dalla faccia della terra ma anche dalle nostre università. Solo qualche anno dopo, il dramma «friulano» è uscito finalmente anche in lingua ungherese con il titolo «*Elnémulás*» (letteralmente «Ammutolire») e messo in scena sui palcoscenici d'Ungheria.

Durante un'intervista filmata nell'estate del 2009 dal regista Gilberto Martinelli, autore di una splendida trilogia di film documentari sui rapporti storico-culturali italo-magiari, il grande drammaturgo ungherese rispondendo alla mia domanda «Che consigli puoi dare agli Italiani di oggi dall'alto della tua saggezza?», minimizz-

zando sulla sua «presunta» saggezza rispondeva candidamente che gli Italiani non hanno bisogno dei suoi consigli in quanto depositari di una grande e variegata cultura, invitandoli tuttavia «a fare di tutto per conservare la stupenda diversità che si manifesta nelle varie culture, dialetti e cucina che l'Italia significa!». E a conclusione dell'intervista, in risposta alla domanda «Se tu non fossi nato ungherese a quale nazione avresti voluto appartenere?», Hubay, dopo aver ricordato i celebri versi di Petőfi nei quali il poeta ribadisce comunque la sua appartenenza al popolo magiaro, non esitava un istante ad indicare l'Italia come suo Paese di adozione e gli Italiani il popolo con cui si trovava sempre a suo agio. Collegato in particolare al ricordo degli «anni italiani» trascorsi nell'Università di Firenze a contatto con i giovani, comunanza della quale aveva una grande nostalgia, spicca in quell'intervista il ricordo dell'esperienza più recente vissuta da Hubay un anno prima nell'auditorium di Catanzaro, dove il drammaturgo ungherese era stato accolto con grande entusiasmo dai giovani studenti presenti, ricordo che si accompagna all'implorazione rivolta ai giovani ungheresi, dal cui contatto Hubay sentiva di essere stato purtroppo separato con la sua messa al bando dall'insegnamento nel 1956. La sua implorazione «Provate a sopportarmi, fatemi vivere tra voi finché l'età me lo consentirà!» è purtroppo caduta nel vuoto e suona come rimprovero ai giovani ungheresi di oggi e, soprattutto, alle autorità ungheresi di ieri e di oggi che lo hanno ignorato.

Volendo, a conclusione di questo scritto, riassumere in poche righe la personalità di Miklós Hubay, posso affermare che il grande drammaturgo ungherese è stato e ha dimostrato sempre di essere un vero campione delle relazioni umane nel teatro come nella vita, tanto che non si poteva conoscere ed apprezzare interamente lo scrittore Hubay senza conoscerne il lato umano e la nobiltà d'animo. Allo stesso tempo la coerenza e la discrezione che gli erano proprie non impedivano che l'attento e profondo indagatore della psiche umana che era l'uomo Hubay si trasferisse proficuamente nel drammaturgo Hubay. Quando Miklós Hubay nasceva nel 1918 l'impero austro-ungarico cessava di esistere e l'Ungheria, in seguito alla prima guerra mondiale, veniva privata di due terzi del suo territorio, ivi compresa la città allora magiarissima di Nagyvárad (Oradea in romeno) che ha dato i natali a Hubay. Un'epoca si chiudeva: l'epoca scintillante che nel bene e nel male aveva visto in Ungheria il dominio dell'aristocrazia e alla quale sarebbero succeduti regimi ancor più conservatori della Monarchia austro-ungarica, come quello di Horthy, o addirittura totalitari, come la breve e feroce stagione dei Crocefreciati nazisti e quello comunista dell'era stalinista. Miklós Hubay non aveva sangue blu nelle vene, ma se qualcuno mi chiedesse di descrivergli un vero aristocratico ungherese, e non solo ungherese, non avrei dubbi: Miklós Hubay, lo scrittore che amava l'Italia e gli Italiani, pregi e difetti inclusi, signore del teatro e gran maestro dell'estetica teatrale, era un gentiluomo di fuori, nei modi e nel comportamento, ma soprattutto era un vero aristocratico di dentro, nell'intelletto e nello spirito.

Addio, Miklós! Ci mancherai.

# Diario di lettura e di letteratura

LUIGI TASSONI

## IL BAULE DI SÁNDOR MÁRAI

**I** OGGI NELLE LIBRERIE DI BUDAPEST E DI TUTTA L'UNGHERIA POTETE TROVARE INTERI SCAFFALI E COLONNE DI LIBRI DI SÁNDOR MÁRAI CHE, PURTROPPPO, FINO AL 1989, ANNO DELLA SUA MORTE E ANNO DECISIVO PER L'EUROPA, ERA CONSEGNATO ALLA MEMORIA DEI FORTUNATI CHE AVEVANO POTUTO LEGGERE I SUOI ROMANZI E RACCONTI (UNA QUARANTINA EDITI A BUDAPEST FINO AL 1948, l'inizio dell'esilio volontario), gli articoli, i saggi, e le poche traduzioni all'estero. Si deve all'editore italiano Adelphi la riscoperta di questo grande maestro europeo, di cui dal 1998 ha avviato la pubblicazione delle opere, curate da una grandissima traduttrice, Marinella D'Alessandro, alla quale siamo grati per tante altre imprese ricognitive nella narrativa ungherese contemporanea. Oggi, per fortuna, sono numerosissimi i giovani, anche ungheresi, che leggono le opere di Márai. Lo scrittore era fuggito dalla sua Ungheria nel 1948 con la moglie Lola e il figlio János, dapprima alla volta di Ginevra, grazie all'aiuto del PEN Club internazionale e di Miklós Hubay, poi a Salerno, infine negli Stati Uniti, a San Diego. Giusto a vent'anni dalla morte di Márai è apparsa in Italia una delle meraviglie venute fuori dal suo baule, ovvero l'ultima parte dei suoi diari che Adelphi intitola in modo suggestivo *L'ultimo dono. Diari 1984-1989*. Il famoso baule di Márai ha custodito per anni in gran segreto il lascito del narratore, e per anni lo ha privato dei suoi lettori, il che per uno scrittore vuol dire non esistere. Appunto la non esistenza dell'individuo, nei molti suoi aspetti, Márai la sperimenta con la confessione autobiografica degli ultimi sei anni di vita nei quali si ritrae come una larva pensante se il tempo è diventato per lui, come scrive, un'epidemia, portandosi via tutte le persone a lui più care. Dopo la

morte di Lola, egli addirittura si dedica a preparare meticolosamente il suicidio (apparentemente assurdo per uno scrittore di 89 anni!), comprese le motivazioni che espone con puntigliosa chiarezza nelle pagine del diario. Per chi scrive? E' giusto chiederselo, così come se lo è chiesto Márai in tutta la sua monumentale opera. *L'ultimo dono* è più che un diario, ha il carattere di un monologo per frammenti, secondo un registro sperimentato a partire dagli anni Trenta, e poi da quello straordinario racconto per monologhi che è il romanzo *Le braci* (*A gyertyák csonkig égnek*, 1942). Lì il narratore svolge la propria vicenda rivolto soprattutto al suo interlocutore e antagonista, incontrato nuovamente alla fine della propria esistenza. Soprattutto ma non esclusivamente. Perché il monologo, che ritarda e censura le reazioni dell'ascoltatore muto, è in effetti un prodigioso atto d'accusa senza perdono, che chiama a testimone il lettore, noi che rimaniamo fuori dall'intreccio. Qui, nei diari, l'atto d'accusa è rivolto alla sopravvivenza in attesa della morte, che produce una crudeltà quotidiana sul corpo, sulla mente, sulla psiche, eppure costringe a quel respiro insensato dell'esserci per forza: «Del fuoco non sono rimaste ormai che le braci. Forse. Ma può darsi che rilucano ancora per parecchio tempo» (p.119). Per il narratore l'unico intreccio possibile nella desertificazione del presente, l'unica occasione non banale, non rituale, non quotidiana, non animale, è quella di un colpo di pistola. L'uomo barcollante, autoironico, forte e insieme fragile, l'esule che si vede come un personaggio grottesco, come un'anacoreta in cima a una colonna in attesa che i corvi gli portino da mangiare (p.182), il suo «ultimo dono» se lo prepara con cura, come se imbastisse la trama di uno dei suoi orchestrati romanzi. Accade così che a 89 anni diligentemente vada a lezione di tiro a segno, impari ad adoperare l'arma del congedo, per non sbagliare in modo ridicolo l'ultimo colpo rivolto contro se stesso. La scrittura dei diari trascina nel fascino della narrazione, con richiami a distanza di rilevante pregnanza. Ecco, ad esempio, le continue allusioni alle *Confessioni di un borghese*, ambientate, e narrate in prima persona, negli anni ungheresi delle invasioni tedesca e russa; e con una essenziale passione, una logica inconfutabile, come quella del medico che confessa a un giudice l'omicidio motivato dall'amore, dall'impossibilità di staccarsi dalla donna amata, in *Divorzio a Buda*. Ora, all'estremo della voce di Márai, la morte che prende tutto, i vari tipi di morte che sottraggono senso al quotidiano, crea solitudine nella solitudine del deserto cittadino di San Diego, che circonda l'uomo intento a spiare ogni minuta lacerazione della sopravvivenza: «E' preferibile esser soli restandosene da soli piuttosto che esser soli in compagnia» (p.185). Ciò che confessa ora il narratore al proprio lettore-giudice è un divorzio dalla vita, che ha persino tanti aspetti ironici in questa infinita senilità: «Paura della morte'. Temo che la morte sia noiosa» (p.208). Già, la noia, che è mortale se ha prosciugato il 'divertimento' dell'esserci, del pensare, del percepire, o semplicemente del vedere, udire, mangiare. A un certo punto non c'è più nulla di privato in questa confessione di Márai: è la sorte di tutti quelli che bruciano il tempo fino in fondo, ne fanno brace, e si ritrovano nella solitudine del non-tempo, dell'esserci fuori-luogo, raccontato da tanta letteratura europea. Senza l'ipocrisia dell'autocommiserazione, e senza altra pretesa per il narratore che quella d'essere ascoltato e giudicato per quel che egli è nel suo presente.



Il narratore dell' *Ultimo dono* è un personaggio da tragedia greca e al contempo moderna: si rivolge al proprio giudice che è naturalmente il lettore, e sbriciola in minute prove la condizione paradossale del presente. Siamo sicuri che questa informe senilità non somigli ai pensieri estremi della giovinezza? Il sospetto è forte, specie se leggete le pagine di un altro capolavoro di Márai, *I ribelli*. Protagonista un gruppetto di giovani della natia Kassa (oggi in Slovacchia) impegnati a dissipare la vita sperimentando il desiderio del limite e della morte. Quel romanzo è eguale e contrario agli ultimi diari di Márai. E' come se il narratore dicesse: è vero, la letteratura contiene già tutto (p.56), ma fino a che punto sa raccontarci l'impossibile? Scrive infatti: «Se ne avrò ancora la forza, scriverò qualcosa di impubblicabile, qualcosa che non sopporta la stampa» (p.194). Budapest è lontana, lontani la sua notte danubiana, l'aristocrazia e il lassismo, la burocrazia e l'indifferenza. Lontana persino la casa amata di Mikó utca polverizzata durante la guerra con la biblioteca da 36 colpi di bomba e cannone (p.38). La letteratura sembra lontana: «Ogni tanto intravedo il *nihil*. La nostalgia che mi coglie, al tempo stesso, pensando a quanto era stupenda la 'letteratura' – quell'altra, quella vera, attraversata da una corrente che muove le stelle e Hänsel e Gretel» (p.186).

Il personaggio protagonista di questo diario cammina appena, barcolla, è in bilico fra il non esser vivo e non ancora morto, non ha più la forza di scrivere, e riesce per un po' a leggere la parola originaria dei poeti, prima di spegnere la lampada (p.32), e si impegna al massimo nella curiosa auscultazione della *hot line* notturna quando gli sembra che Lola lo intrattenga in complessi discorsi che la memoria purtroppo non trattiene. E' al limite del silenzio ma non percepisce più il silenzio della vita: quell'altro silenzio nessuno davvero lo racconterà mai. E malgrado tutto, depone i suoi appunti in un baule, preziosissimo per noi oggi che, come dice Montale, siamo «della razza di chi rimane a terra».

#### IMRE KERTÉSZ: «FINO AL FONDO DELL'ABISSO»

In quel capolavoro che è *Kaddish per il bambino mai nato* (traduzione italiana di Maria Rosaria Sciglitano, edito da Feltrinelli nel 2006) Imre Kertész svela con il flusso di un monologo tormentato la propria necessità di scavare, come scrittore, delle «gallerie segrete», paragonandosi a un castoro che costruisce il proprio sistema difensivo. Il punto è: perché è costretto a difendersi l'io tragico calato nel «secolo infelice»? Nel volume di saggi, che appunto si intitola *Il secolo infelice* (Bompiani, 2007, traduzione italiana di Krisztina Sándor) troviamo una parziale risposta: perché «la legge del nostro mondo è quella dell'errore, dell'equivoco, del non riconoscersi l'un l'altro» (p.133). Allora si sposta il senso dell'esistenza visto dalla prospettiva della sopravvivenza: c'è qualcosa che la storia umana produce e che deforma e risucchia in sé, fino al nulla, ed è la libertà individuale di tenere in mano il filo del proprio destino. Solo che la storia non è il fato, e Auschwitz non è un mito greco.

Fa, dunque, un certo effetto trovarsi come lettore nel bel mezzo dei cunicoli del castoro, proprio mentre l'animale nel suo nascondiglio indica la strada, le scor-



ciatoie, gli incroci, le palizzate resistenti, l'oscurità e i punti di luce. E' quanto accade nel *Diario dalla galera* (a cura di A. Melazzini, tradotto da Krisztina Sándor, Bompiani, 2009), che ha il fascino complesso di un racconto per frammenti narrato da chi, come dice Dostoevskij nelle *Memorie dal sottosuolo*, non riesce a diventare «né cattivo né buono, né canaglia né galantuomo, né eroe né insetto». Il taccuino di Kertész non è un diario nel senso comune, né la galera è davvero una prigione. I cunicoli di Kertész non nascondono affatto che il punto di vista della voce nel testo parte da alcune scelte difficili. Le riassume con la stessa essenzialità del «dialogo spoglio e potente, come in un romanzo moderno» (p.143), che il pensiero di Kertész promuove ripetutamente: «se (...) noi viviamo come realtà la determinatezza che ci viene imposta (...), questo io lo chiamo assenza di destino» (p.16) «Il suicidio a me più adatto pare essere la vita» (p.32) «Mi sentii malinconicamente pervaso dalla generale immoralità contagiosa e piacevole di questo mondo, un'immoralità da cui io – per questa mia inettitudine (...)– sono stato escluso in eterno» (p.189) «Cos'è il mio essere, perché esisto, qual è la mia essenza (...). E anche il mio corpo, che ora mi sostiene e infine mi ucciderà, è estraneo a me stesso» (p.121). C'è nelle schegge di Kertész il fondo di una grande letteratura che è l'unica possibile nel nostro secolo del rumore, dell'efficienza, delle catastrofi, del funzionalismo, della precarietà e delle evasioni, ovvero una letteratura che non perde mai di vista il movimento sotto alla superficie, e che s'avvicina per quanto può all'abisso umano con meraviglia e spavento. Tuttavia il vero problema non è questa possibile scoperta o impresa, ma è sperperare l'abissalità umana, la percezione tragica, la felicità dell'esserci, la lentezza del tempo. Il dramma oggi è la nostra sovraesposizione alla vita, la nostra visibilità apparente, la tridimensionalità della coscienza, la chat in rete con l'orrore morale: è il dramma della banalità alla superficie del quotidiano, svenduto sempre più come storia del nostro presente. L'uomo, dice Kertész, specie l'europeo per la sua aggressività, «si è assolto dall'esistenza e si è condannato alla storia, egli è incapace di accettare la storia e di vivere in modo storico» (p.123). Così che la condanna degenera nell'essere destinato al mero vegetare.

La «galera» di Kertész non ha pareti solide, anzi esse sono come le labili pareti della stanza dove scrive in un quartiere popolare a nord di Budapest (p.213), esposte ai rumori, attraversate dalla vita che riduce a intruso lo scrittore a lavoro. Ovvero colui che scrive da una prigione oscura come il presente (p.76), che scrive come se fosse davvero in galera (p.210), prigioniero anche del proprio tempo, dove sogna «di un'unica esistenza e di un eterno scomparire» (p.220), e che pudicamente si domanda: «*Que diable allait-il faire dans cette galère?*» (p.275). Anche per questa presunta posizione di autoescluso, e di attesa nella infinita sequenza dei fallimenti umani, la scrittura diventa il solo strumento adatto a scavare quei cunicoli che portano verso l'altro e verso l'abisso dell'io. E' proprio la scrittura il luogo in cui si fa tangibile e irrinunciabile la spinta verso la possibilità di dire l'abisso, incidendolo con le unghie. Ma non fraindendete, pensando a questa ricerca come se fosse il baluardo, magari, di una nuova forma di umanesimo, perché così non è. Lo capirete addentrandovi nel pensiero di Kertész lettore di Kafka e di Beckett, enormemente cari allo scrittore ungherese: il primo perché dà luogo ad una istanza di autodistru-

zione del soggetto, perché uccide se stesso (p.120) il secondo perché «ha saltato oltre l'abisso e parla dall'altro lato» (p.211), e insegna a lottare non per il successo ma per il fallimento, e a non rinunciare alla forma di vita di *Aspettando Godot*. La narrazione di Kertész si muove appunto con la consapevolezza che «l'eliminazione dell'uomo dal centro delle cose» sia una grande scoperta della prosa (p.64). Perché scrivere, allora? Spietata la risposta: «Scrivere, per non sembrare ciò che sono: il prodotto di determinatezza, un relitto di casualità, preda della mia elettronica biologica, spiacevolmente sorpreso dal mio carattere...» (p.70). Ed è una risposta che ha il suo doppio: «Scrivo un romanzo perché cerco il più grande dolore immaginabile» (p.72). E perché la scrittura vale per la sopravvivenza come «prodotto finale di un silenzio» (p.210). Chi conosce i romanzi di Kertész, da *Essere senza destino* a *Liquidazione*, sa che il percorso di questa scrittura intransigente non conosce commiserazione ed evita gli sconti per la massa del genere umano che non potrà mai essere riscattata dall'episodio singolo di civiltà o pietà (parola che non appartiene al lessico dello scrittore). L'obbiettivo ruota diametralmente all'opposto, e si ferma su rimasugli di esistenze alla deriva, che nel generale fallimento della vita come felicità almeno tentano di andare consapevoli fino in fondo. Per questo motivo la condivisione della propria soggettività è un atto difficilissimo, che comporta rinunce, equivoci, illusioni, menzogne, possibilità. C'è un sintomatico titolo di Kertész, d'un romanzo-riflessione che mi piacerebbe fosse tradotto in italiano: *Valaki más* in ungherese (1997), e che i francesi hanno tradotto riduttivamente con *Un autre. Chronique d'une métamorphose* (Babel, 1999). In italiano sarebbe «Qualcun altro», che però è l'io guardato dall'esterno come fosse un altro, e che è diverso da ciò che pensa di se stesso agli occhi degli altri. Le pagine altrettanto intransigenti con il sé dello scrittore in questo *Diario dalla galera* furono scritte tra il 1961 e il 1991, e scandiscono per frammenti la consapevolezza di un eterno presente nel quale la memoria vorrebbe essere dimenticata, se il presente sta nel corpo stesso dell'individuo, e nella materia che è la sua parola. Ma c'è un momento in cui la memoria piagata ritorna in superficie perché è già letteratura. Quando scopre ciò che nel diario scrive Sándor Márai a proposito del 3 luglio 1944, in una scena che Kertész ha disegnato dall'altra parte nel suo *Essere senza destino*. Márai racconta di un attacco aereo a Budakalász, mentre il suo trenino passa accanto alla fabbrica di mattoni, trasformata in ghetto, dove non può sapere che sta rinchiuso il quattordicenne Imre Kertész, dove «settemila ebrei dei dintorni di Pest aspettano qui, tra i granai per essiccare i mattoni, per essere deportati» (Márai). E Kertész: «Non so perché mi colga d'un tratto a posteriori una gioia riconoscente sapendo che Sándor Márai mi ha scorto. (...) Ha visto il bambino con la stella gialla tra gli essiccatori di mattoni, e sapeva ciò che quel bambino ancora non sapeva, che presto sarebbe stato portato ad Auschwitz» (p.263). C'è come la riconoscenza per aver saputo guardare, per aver guardato direttamente in volto il destino dell'altro, e per averlo testimoniato comunque. A questo vale ancora la letteratura, a trapassare le prigioni del tempo, della storia, dell'individuo.

## I PADRI DI ESTERHÁZY

A Parigi hanno riscoperto Péter Esterházy e la mirabolante storia familiare che lo scrittore ungherese ha raccontato nel romanzo *Harmonia Caelestis* (tradotto in italiano da Feltrinelli nel 2003). Nel quartiere nord di Bobigny la rassegna teatrale della MC93 propone in cartellone uno spettacolo originale concertato dal pianista David Marton: sulla scena musicisti e attori ripercorrono alcune sequenze dell'articolata narrazione di *Harmonia Caelestis*. Ovvero il ponderoso romanzo per frammenti e per episodi che con ironia, sarcasmo, paradossso e senso della Storia, disegnano varie identità, maschili e, in effetti, anche femminili, della famiglia Esterházy, una delle maggiori e più antiche aristocrazie continentali, attraversata e turbata dalla vicenda storica europea, nel cuore dell'Europa fra Medioevo e Novecento.

Se l'opera musicale e teatrale di Marton si sviluppa per quadri, la sua fonte, cioè il romanzo di Esterházy (classe 1950), snoda il proprio intreccio per tessere brevi, introdotte dal personaggio principale che ripetitivamente la voce narrante chiama in causa: 'édesapám', mio padre, il mio autentico padre, o come preferiscono i traduttori (Giorgio Pressburger e Antonio D. Sciacovelli), «il mio buon padre». Allo stesso escamotage della figura unica e differente, voce sola per un lessico della mutabilità, se stessa e il suo contrario, lo scrittore ricorre in altri suoi romanzi, come ad esempio *Una donna* (ripubblicato sempre da Feltrinelli nel 2008), là dove la donna è 'la mia donna' e contemporaneamente il diversificarsi della tipologia lungo una gamma di differenze che la portano, all'opposto, a essere uomo con tanto di barba e baffi. Ma torniamo al faccia a faccia tra padri protagonisti e figlio narratore, messo in opera da *Harmonia Caelestis*. Di questa specialissima narrazione ho già parlato a lungo nel mio libro *La memoria familiare* (del 2007, edito da Carocci). Se qui torno a parlarne, è perché nei pochi anni che ci separano da quella lettura qualcosa di sostanziale è cambiato nella nostra storia comune di europei, e nella percezione della realtà, di una realtà moderna, garantista, fatta di conoscenze, di rispetto, di multiculturalità, e, immaginiamo, di convivenza. Nel romanzo Esterházy accorda i soprusi, le angherie, il fango, le illuminazioni e gli abissi disumani dei padroni della Storia, che divengono a un certo punto torturati, manipolati e servi della Storia stessa.

La grande marea di episodi falsi, presunti o davvero autentici che Esterházy fa confluire nel proprio romanzo, uno dei capolavori della narrativa contemporanea, articolato e affascinante ribaltamento di una saga (come genere e come memoria familiare), quella marea di voci e persone che si alternano, solo qualche anno fa ci era sembrata irripetibile, per certi aspetti cruciali una faccenda archiviata, anche se non perdonata da chi sa guardare alla storia delle vittime. Oggi invece l'arroganza dei padroni della Storia ricompare come fantasma invasivo, che qui da noi avvelena le democrazie: le giovani come quelle antichissime. *Harmonia Caelestis* parla soprattutto di una perpetua disarmonia, anzi di un «ordine, disordine consueto», come direbbe Tomasi di Lampedusa, una tortuosa contraddizione che si ripropone a meraviglia nello stretto rapporto tra un padre e un figlio, ed è per questo che la voce narrante del romanzo di Esterházy è sempre un figlio che parla dei padri. Sol-

tanto che la prospettiva filiale non muta, come interrogazione e punto di osservazione degli eventi, mentre muta quella del padre, il vero padre, il referente di tutto il passato e di tutto il possibile proponibile agli occhi voraci, incantati, desiderosi di un bambino.

Se consideriamo il filo dei ricordi, delle leggende, delle dicerie, del mormorio e dei segni di riconoscimenti, che legano l'individuo alla specie del gruppo composito, congeniale e insidioso della famiglia, dobbiamo anche ripensare a come il lenzuolo familiare copre o scopre la nostra visione del passato e della realtà, eleggendo miti suoi propri a proprio uso e consumo, tessendo un lessico esclusivo come fosse un codice riservato a pochi, nutrendo in sé vincoli iniqui, parti inamovibili, naturali delitti, pericolose assoluzioni. In questa chiave l'autobiografia soggettiva e collettiva di Esterházy è un testo sperimentale e dissacratorio, e allo stesso tempo una polifonica domanda alla responsabilità dei padri, al piacere di quella «verità» a cui essi sono chiamati se vogliono comprendere le seduzioni creative della menzogna. Non a caso, proprio ad apertura di libro, come su una scheggia il narratore confessa: «E' di una difficoltà cane mentire senza cognoscere la verità».

Ogni libro di Esterházy cuce e scuote il senso di un divertimento, intricato e irriverente, con quel sorriso e quella serietà che voi potreste scoprire in lui, nello scrittore stesso, se lo guardaste da vicino, nelle rare occasioni che devia da una vita tutto sommato appartata, di scrittura, nella sua Budapest. In una di quelle rare occasioni, Péter fu invitato come ospite in Calabria per la presentazione di *Harmonia Caelestis* ad un pubblico di giovani catanzaresi. E furono giorni pieni di scoperte:



dai reperti della Magna Grecia al morzello, alla luce delle colline, al parlare dei calabresi, e soprattutto per il mare, per l'elemento verso il quale ogni ungherese che si rispetti prova una sacra passione. Su una spiaggia di Stalettì, ancora deserta a maggio, si era semplicemente rimboccato i pantaloni e, tolti scarpe e calzini, 'passeggiava' nell'acqua azzurra, più placida del suo Balaton. In quei giorni parlammo a lungo (anche perché costretti dalla circostanze) di figli e di padri, e lui con grande naturalezza ritornava sul libro successivo al nostro romanzo, uscito nella bella traduzione italiana di Marinella D'Alessandro con il titolo di *L'edizione corretta di Harmonia Caelestis* (edita da Feltrinelli nel 2005). Un libro che questa volta racconta della terribile scoperta di un padre, suo padre, delatore, informatore del regime, ricattato e sorvegliato a vista dalla polizia segreta. E', in questo caso, il ritratto di un padre disegnato senza sconti, e anche il controluce di una storia personale e collettiva, di torture, struggimenti e grandi incanti, come l'adolescenza. Un libro doloroso e delicatissimo, che termina con un amaro bilancio: «La vita di mio padre è una prova immediata (e nauseabonda) della libertà dell'uomo». I figli giudicano più dei padri, ma raramente condannano.

Anche di questo ho già ampiamente parlato in un altro libro, *Il viaggiatore visibile* (2008, Carocci): ma non ho detto, perché non volevo dirlo, tutto lo sgomento e il disagio che questa autobiografia della denuncia del padre fa trasudare dalla trascrizione in rosso degli stralci di delazioni, incastonate con il commento del figlio, dalla cronaca di quelle «giornate di lettura» nell'archivio finalmente accessibile della polizia segreta ungherese. E' l'altra faccia di un padre tenero ed elegante, colto e povero, leale e bugiardo, servo e conte. *L'edizione corretta* non corregge nulla di *Harmonia Caelestis*, e anzi mette in evidenza (anche tipografica) l'errore, il desiderio del confronto, la trasparenza di un pensiero, e la possibilità di confessare che i 'cattivi padri' così come i 'figli cattivi', se devono fare i conti con il male della Storia, non smettono d'essere padri, di sentirsi figli. Il filo sottile che li unisce, anche se distanti per sempre, non potrà che sopravvivere.

## DIARIO DAL MAR JONIO

Maggio 2008. C'è un vento caldo di fine primavera quando Miklós Hubay lascia la visione notturna dei due mari, lo Jonio e il Tirreno, che bagnano la Calabria. Nel buio nero le linee e i punti luminosi di Catanzaro sono dall'alto come fuochi in una galassia: lo spiazzo del castello di Carlo V, che oggi è un Centro mostre, i vicoli strettissimi, chiamati *coculi*, che annodano la città alta, le casette arroccate, la via secentesca della Filanda, i palazzi di oggi, i tre colli e, subito al di là, le prime montagne della Sila. All'aeroporto di Lamezia Terme sembra che il bagaglio del passeggero ungherese non si veda, poi viene ritrovato da una graziosa impiegata che lui ringrazia con un baciamano. La sorpresa è nei volti sorridenti della gente in attesa, che fino a un istante prima era nervosa. «E' il grande scrittore ungherese,» dice qualcuno dalla fila «ho visto la sua foto sui giornali». E' lui l'ospite d'onore del Gutenberg 2008 che festeggia quest'anno i 90 anni del drammaturgo. Alla manifestazione in-



ternazionale di Catanzaro saranno presentati due suoi libri italiani (l'auto-biografia *Album Hubay*, e il dramma *The rest is silence*, editi da Rubbettino), e sarà messa in scena la prima rappresentazione di *The rest is silence*, adattato da tre giovani attori di talento dell'Accademia d'Arte drammatica 'Silvio D'Amico' di Roma. Da sei anni il Gutenberg per una settimana pienissima dà anima a questa mite città del sud Italia. Il Gutenberg ogni anno dà occasione a migliaia di giovani calabresi di incontrare i protagonisti della cultura del nostro tempo, di dialogare con scienziati, scrittori, filosofi, critici, storici, giornalisti. Nel 2007, fra tanti altri personaggi, era ospite Péter Esterházy. Ad ogni appuntamento giovani, tanti giovani, leggono i libri degli ospiti, discutono con gli autori, pongono domande, riflettono sui temi stimolanti

proposti di volta in volta come *leit motiv* della manifestazione. Quest'anno è di turno il viaggio, ispirato dal libro *In viaggio con Erodoto* del grande reporter Kapu - ci sky. Ed è così che una sera di fine maggio, con il canto dei grilli che l'accompagna, comincia l'avventura del viaggiatore Hubay a Catanzaro. Al mattino tanti incontri, strette di mano, conversazioni al Liceo, al Caffè, per la strada dove qualche studente si spinge a chiedere già una dedica su un libro.

Nella prima serata del Gutenberg l'omaggio allo scrittore ungherese si inaugura con un invito al suo teatro. Prima di arrivare all'Auditorium di Catanzaro, Miklós si fa accompagnare da un fioraio, e sceglie delle rose per tre bouquet. Li ha con sé quando arriva in auto, e la gente sul piazzale si affolla intorno a lui, lo saluta, lo sfiora, lo segue come in un corteo alla sua poltrona in platea. I tre giovani attori protagonisti di *The rest is silence* hanno lavorato sodo, studiando il testo nella bella traduzione di Judit Józsa: ora la magia della scena coinvolge i quasi ottocento spettatori presenti nella realtà tragica della morte possibile di una lingua. Questa realtà ha il volto e la cadenza dolente di Aleluja, l'ultima superstite di una cultura in estinzione, costretta a dialogare con il suo carceriere, il Rinnegato, e con un inesperto gesuita, Patrick, prima di essere giustiziata. La versione italiana di *Elnémulás*, intitolata con le ultime parole di Amleto, è più articolata dell'originale, perché Hubay ha lavorato insieme al curatore del testo italiano e ha ampliato e modificato scene, frasi, battute. Queste due versioni dello stesso dramma saranno ottima materia per i filologi di domani. Sulla scena semibuia, di fronte all'autore concentratissimo, i tre personaggi del dramma dimostrano con forza che la



tragedia, ogni tragedia è inesorabile, mostruosa, ma anche irrinunciabile e talvolta necessaria. Ecco, alla fine la voce fuori di scena con le parole dell'*Apocalisse* costringe tutti gli spettatori a meditare: vigila sulla tua lingua perché non muoia con te, a chi conviene farla morire?

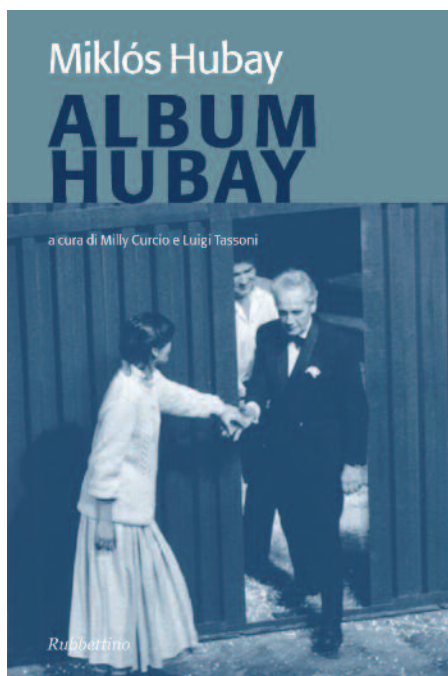
Un istante dopo l'ultima battuta sembra che l'Auditorium di Catanzaro debba venir giù. Un applauso lungo, fragoroso, instancabile, continuo, spinge sul palcoscenico l'autore fra i suoi personaggi, accompagnato dalla voce di Milly Curcio, curatrice della sua opera e sua allieva, vent'anni fa, all'Università di Firenze, che ne traccia un omaggio affettuoso, dettagliato, appassionato. Al microfono, con il suo italiano vivace e disinvolto, Miklós Hubay confessa lo stupore per la presenza in sala di centinaia e centinaia di giovani. E loro lo applaudono, gli rispondono, alzano le braccia, come se lui fosse una rock star in concerto, e sanno bene di trovarsi di fronte al grande teatro contemporaneo. Qualcuno grida: «Sei un mito». La folla non se ne vuole andare, e Miklós sorprende tutti con i suoi bouquet di rose: uno per l'attrice che interpreta Aleluja, uno per la curatrice del suo volume, uno per la studentessa del Liceo Classico, che ha presentato la serata. La folla ancora non se ne vorrebbe andare. Ma bisogna uscire, domani mattina saremo qui ancora per Hubay.

Il sole del mattino muove le foglie degli olivi, dei castagni e delle viti nel Residence un po' fuori città, dove Miklós spiluzzica con gusto un dolce fatto in casa dalla proprietaria, e gusta il miele buonissimo di queste parti. La sua mattinata all'Auditorium è un fuoco di fila di domande, conversazioni, riflessioni. Ci saranno oggi più degli ottocento giovani di ieri, molti in piedi, tanti con i libri di Hubay sottobraccio.

«Mi meraviglio che così tanti giovani siano venuti ad ascoltarmi», ha detto Hubay «ma capisco che in loro è la forza e il calore della gente del Sud, straordinari. Io sono venuto qui a mani vuote: a 90 anni forse dovrei sapere cos'è il senso della vita, e invece ancora non lo conosco. Posso dirvi che io scrivo tragedie per guardare negli occhi il nostro destino. E so che la poesia non è morta: sicuramente in mezzo a voi c'è un grande poeta del futuro, che all'improvviso farà sentire la propria voce autentica. Questa mia esperienza a Catanzaro, così profonda, sarà per me indimenticabile».

Ogni risposta un coro entusiasta di applausi, poi Miklós fa qualche battuta, e si concede qualche ricordo. I ragazzi lo seguono sempre, ora in un silenzio impressionante voluto perché la voce si è un po' affievolita. «Sta pensando a un nuovo dramma?»; «No, a due, forse a cinque drammi: ci sto lavorando, e se abbiamo tempo ve li racconto». Evviva Hubay.

Nessuno vorrebbe che finisse mai: lo scrittore ripercorre le proprie origini, parla del teatro, delle letture, della città natale, del romanzo e della poesia. Cita a memoria i versi di Endre Ady, e li traduce in italiano. Ricorda attori, registi, tanti amici anche italiani, e infine aggiunge: «Questo di Catanzaro è il più bell'omaggio che il mio teatro abbia ricevuto. Anche perché non mi è mai successo di vedere così tanti giovani intelligenti e partecipi, tutti insieme». L'entusiasmo è alle stelle. Dobbiamo far riposare Hubay. La sera una cena nell'ottocentesco Palazzo Fazzari in omaggio allo scrittore: ci sono piatti, già bellissimi da vedere, cucinati con tante specie di sale esistenti al mondo: sale blu, rosso, giallo, arancione, dall'Oriente al-



l'America latina, dal Mediterraneo al Caucaso. Divertito, Miklós prova tanti di questi piatti coloratissimi, e sorseggia i vini calabresi, specie quelli bianchi che predilige. C'è una grande allegria intorno a lui. La notte è di velluto e le luci morbide dell'antico centro da poco restaurato ci accompagnano fino alla macchina. Mentre stiamo entrando in auto, un cameriere chiede a Miklós se tornerà, e lo saluta come se fossero vecchi amici.

L'indomani si continua per le strade, e Miklós è instancabile. Dopo una passeggiata per la cittadina, per le stradine dove tanti si voltano riconoscendolo (la televisione ha enfatizzato il tam tam), ci sediamo a un tavolino all'aperto di un Caffè, con un lieve vento che ci soccorre. Un gruppetto di ragazzi sta per passare avanti, fra scherzi e richiami animati, poi di colpo si

ferma, torna indietro, e i ragazzi sostano a distanza un po' intimoriti. Io li faccio avvicinare, e so che il seminario continuerà: qualcuno mostra il libro del dramma, qualche altro *Album Hubay*, l'autobiografia da poco uscita. Una ragazza dagli occhi neri chiede un autografo, e Miklós attorniato da tanti giovani scrive una dedica che parla della giovinezza, del suo entusiasmo a Catanzaro, della sua voglia di tornare, della gioia di incontrare ancora questi suoi lettori, il suo pubblico italiano di domani. La ragazza legge la dedica, si ferma, e scoppia in un pianto dolcissimo, incredibile, improvviso, solare. Succede anche questo fra i giovani che partecipano al Gutenberg. Hubay con il suo passo impeccabile da gentiluomo non si sottrae agli inviti. Né a un fuoriprogramma: un incontro con un centinaio di studenti che hanno studiato l'opera di Hubay in un Laboratorio di lettura dedicato a grandi autori: Pamuk, Esterházy, Calvino, Landolfi, Hemingway, e naturalmente Miklós Hubay. Incontra gli studenti e un gruppo di professoresse in un pomeriggio caldissimo, in un'aula assolata, piena zeppa di ascoltatori. Seduto al centro di un emiciclo, risponde con cura particolare alle domande per quasi tre ore. Fra i liceali c'è anche una bambina di dieci anni dagli occhi azzurri, si chiama Angelica come l'eroina di Ludovico Ariosto. Lo guarda e, arrossendo, chiede: «Si può essere scrittori a dieci anni? Lei sapeva a dieci anni che avrebbe fatto lo scrittore?». Risponde con un sorriso: «Credo che si debba scrivere per tutta la vita prima di capire se si è diventati scrittori. E forse non basta». Le sue riflessioni, sollecitate dalle richieste dei giovani, formano nel pomeriggio quasi estivo di Catanzaro un altro brano del racconto sul senso del tragico, sulla meditazione intorno alle nostre



origini greche che l'Europa dimentica, e su quello speciale incantesimo del teatro che anticipa la vita, così come la vita talvolta imita il teatro. Il dialogo è così bello: decidiamo di pubblicarlo presto in volume.

Il nostro diario catanzarese sta per finire. Prima di raggiungere l'aeroporto, Miklós vuole tornare al Liceo Classico ad ascoltatore lo storico italo-ungherese István Naccarella, che si è formato alla scuola degli italianisti dell'Università di Pécs. Scende le scale lentamente il grande scrittore, e i giovani lo seguono, le ragazze lo attorniano, e desiderano una foto con lui. Un ragazzo gli confessa la sua indecisione: non sa se all'Università dovrà studiare Ingegneria oppure Filologia classica. Hubay gli parla, gli ricorda la sapienza del mondo greco, e gli fa capire che il posto che noi occupiamo nel tempo attuale non può essere basato sull'utilità. C'è dell'altro: e ogni vita lo testimonia. Sono le ultime battute a Catanzaro.

Idealmente una lunga scia di entusiasmo, di lettori consapevoli, di consonanze segue Miklós Hubay dal Gutenberg di Catanzaro fino alla sua casa nel cuore di Budapest, dove nei mesi successivi continuano ad arrivare da Catanzaro lettere, cartoline, foto, telefonate, e continui messaggi dei suoi 'allievi' ideali, che gli scrivono e lo pensano anche quando sono in viaggio. Al ragazzo che era indeciso sugli studi universitari Miklós invia un libro sulla mitologia greca di Károly Kerényi. Potrebbe aiutarlo a scegliere bene!

Appena rientrato dall'avventura calabrese, appende alla parete la targa dorata che gli ha dato l'Assessore alla cultura. Vi sta scritto: «A Miklós Hubay, interprete del mito greco, poeta della tragedia contemporanea, uomo mediterraneo venuto dal cuore dell'Europa. La città di Catanzaro per i suoi 90 anni».

## ADDIO, HUBAY

Domenica 8 maggio 2011.

In un recente viaggio in Romania, mi ero fermato poco oltre il confine ungherese a Nagyvárad, che oggi si chiama Oradea, dove lo scrittore Miklós Hubay era nato il 3 aprile del 1918. E il pensiero naturalmente era andato al grande amico che l'invadenza del cellulare riusciva a sorprendere nella sua casa in via Attila József a Budapest, a poche decine di metri dal Lánchíd, il Ponte delle catene, e dal «nostro» Danubio, nostro perché entrambi lo chiamavamo da quasi un ventennio «grande anima», che sfiora le nostre case, la sua a nord, la mia a sud. Era una giornata di sole primaverile a Nagyvárad, nel cuore della cittadina settecentesca, e vicino alla casa dove Miklós aveva giocato, e frequentato la Biblioteca della città, e curiosato nel pensiero, e affrontato le prime decisive prove della tragicità esistenziale sulla propria pelle di giovane riflessivo e sorridente, con quei suoi profondissimi occhi azzurri che per quasi un secolo avrebbero guardato per noi le strane storie dell'individuo contraddittorio e imprevedibile che è in noi.

Insieme ad altri tre o quattro scrittori, Miklós Hubay è stato ed è il maggiore tragediografo europeo contemporaneo. La tragedia per Hubay significa la scoperta di un nodo inestricabile della coscienza, lo svelamento della catastrofe che è dentro

l'umano, lo sradicamento delle inamovibili certezze del presente. Il suo teatro sulla scena ungherese e di molti palchi europei rivela oggi ancora, magari nello stesso momento in cui il lettore sta leggendo questo ricordo, che tragico contemporaneo vuol dire consapevolezza della propria momentaneità e della vitalità del proprio esserci come individui complessi, le cui parti dialogano o colludono fra loro, comunicando sotto la superficie della coscienza. Oltre alla sua ponderosa produzione teatrale (molti i titoli in italiano, e il più recente *The rest is silence*, Rubbettino 2008), gli dobbiamo quattro intensi diari, e una sapida autobiografia, *Album Hubay* (a cura di Milly Curcio, Rubbettino 2008).

In queste ore, nelle quali l'amico è chiamato al crudele compito di parlare dell'amico assente e per lui ancor più presente, non posso che ripensare alla sua «antillusione» di fronte alla morte come necessità umana, anzi sua massima rappresentazione. Anche per questo Miklós era un uomo felice, ironico, preso dal piacere della sua giornata.

Lo si notava sin dal mattino, quando (ecco il suo vezzo franco-tedesco) prendeva la sua 'piccola colazione' e si attardava con infinito gusto per il suo pane e miele, girovagando per frammenti e appunti, in infiniti pensieri tra la cucina e la scrivania, che preludevano alla sua giornata di lavoro. Negli ultimi dieci anni, purtroppo, la vista lo aveva tradito e portato fino alla quasi cecità. Ma inarrestabile e creativo, aveva continuato a lavorare lo stesso, annotando la sera a grandi lettere con robusti pennarelli, e dettando i suoi testi in fieri al mattino al giovane suo collaboratore che gli veniva in soccorso.

Così tra le opere sue ultime aveva elaborato un saggio folgorante e introspettivo sul teatro di Madách, come a voler fare i conti (con ammirazione) con il teatro ungherese moderno, rispetto al quale Miklós pone la parola come affermazione della storia, come testimone del dialogo impossibile, come superstite e poetica. A differenza di Beckett, Hubay affida al dialogo come evento in progressione un ruolo decisivo, e soprattutto a certi luoghi privilegiati del pensiero comune che smonta progressivamente. Eccolo, ad esempio, riprendere e rimodellare il momento shakespeariano del resto come silenzio, pronunciato da Amleto, e farlo diventare una parola d'ordine contro la fine di una lingua come fine di tutte le lingue, di tutto un mondo; oppure, su questa linea, difendere il diritto dei piccoli villaggi ungheresi delle angeliche popolazioni csángó (dal XIII secolo ungheresi della Moldavia romana) costretti a nascondere la propria lingua, a rinunciarvi persino nella confessione religiosa, perché ritenuta dai governanti «lingua del diavolo». Come da noi Leopardi, prende a riferimento la piccola catastrofe che in effetti è la materializzazione tangibile della generale tragedia umana. Questa volta la lingua del diavolo, che è quella dello scrittore di teatro, è un coltello affilatissimo che taglia tutt'intorno il piccolo cosmo dei csángó come emblema, l'onesta terra dei csángó come realtà ignorata sempre e da sempre dai papi di Roma e dai grandi sistemi.

Miklós considerava il teatro di George Bernard Shaw quanto di più inutile e gigionesco vi fosse nella letteratura europea, che non può accontentarsi delle semplici formulette grazie alle quali abilmente le cose rimangono al loro posto. Per Hubay, all'opposto, esiste una quieta follia dentro la storia, una follia non eclatante



tante ma 'teatrale', non individuale ma sotterranea, e divenuta sperimentale nodo di tragicità, di cui il teatro in sé è testimone. Il senso dell'uomo tragico è nella sua profonda origine riflessiva, inesorabilmente legata al conflitto della famiglia come luogo chiuso, e come scenario di una ambiguità immobile e irrisolta. Il gioco delle parti padre-figlio è come predestinato da lontano, previsto dalla tragedia greca, giustificato da una spinta genetica, e può essere messo a nudo, non ignorato né ribaltato, può essere metacomunicato (cioè mostrato e spiegato nelle modalità) proprio dall'azione e dal discorso del teatro. In un suo memorabile saggio di qualche anno fa, Hubay scopriva il difficile destino di Lipót Szondi, il celebre psicoanalista, che ebbe nel figlio Péter il suo riflesso speculare e inverso, in quanto grande studioso del tragico moderno che tragicamente muore lasciandosi scivolare in un lago. Anche a Miklós è toccato il destino della rappresentazione della crisi tra figlio e padre, con un dito puntato alle tempie, in lotta per la sopravvivenza o per l'annichilimento, fino agli ultimi istanti colpevole d'una minacciosa colpa inevitabile.

La conversazione con Miklós avveniva a casa sua, o per telefono, o sorseggiando il vino bianco che adorava al Paris–Budapest presso il Danubio, quando lo scrittore

s'adeguava con delicatezza estrema al proprio interlocutore: a me, a Milly, mia moglie e sua allieva negli anni fiorentini all'Università, e al mio piccolo Francesco che gli recitava le poesie di scuola (e Miklós seguiva e proseguiva con memoria prodigiosa il testo), o gli confidava tanto in italiano quanto in ungherese i suoi giochi, i suoi sogni, le sue favole.

In quei momenti ci si accorgeva che l'uomo che nutre continuamente il suo pensiero in effetti era nella propria scrittura sì, ma anche nella propria 'preparazione' quotidiana alla scrittura. Per farlo a volte non basta una vita, una lunga vita intensa come la sua, che esplora e rigenera i miti e la crisi dei miti.

Addio, maestro, amico, figlio, fratello: in fondo anche questo ci ha indicato un'opera ricchissima e tutta da esplorare, ci ha aiutato a poter dire «addio».

# I regicidi ungaro-napoletani nella letteratura umanistica italiana (Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Lorenzo de Monacis)<sup>1</sup>

PÉTER ERTL

**P**ENCHÉ LA QUESTIONE DELL'EREDITÀ AL TRONO DI NAPOLI DOPO LA MORTE DI RE ROBERTO D'ANGIÒ (1343) CULMINANTE NELL'ASSASSINIO DEL PRINCIPE ANDREA D'UNGHERIA (1345) E NELLE CONSEGUENTI SPEDIZIONI DI LUIGI D'UNGHERIA FOSSE UN TEMA CENTRALE DELLA CRO-NACHISTICA ITALIANA DELL'EPOCA, NELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI FRANCESCO PETRARCA, TESTIMONE OCULARE DELLA DISSOLUZIONE DELLA CORTE PARTENOPEA, EBBE UN ECO RELATIVAMENTE LIMITATO. Mentre nelle sue opere storiche l'umanista rinunciò a trattare gli eventi della sua propria età,<sup>2</sup> la peculiarità del suo epistolario dovuta all'intenzione dell'autore di consegnare un autoritratto ideale ai posteri in cui verità e finzione si distinguono a fatica, rende problematico di attribuirgli un carattere documentario<sup>3</sup> e richiede al ricercatore la massima cautela nell'analisi. Nei *Familiarium rerum libri* si leggono tre lettere che si occupano più distesamente degli eventi napoletani di interesse particolare sul campo della politica internazionale, ma sempre dal punto di vista delle reazioni e dei sentimenti personali dell'autore: la *Fam.* V, 1 tratta la morte di re Roberto, la VI, 5 l'assassinio del principe Andrea, la VII, 1 la prima spedizione di Luigi d'Ungheria. A queste epistole si aggiungono quelle che descrivono la degradazione morale della corte di Giovanna d'Angiò (V, 3-6) e la seconda egloga del *Bucolicum carmen* intitolata *Argus* in cui il poeta sotto il velo allegorico si duole della morte di re Roberto facendo il contrasto tra la sua epoca splendida e il presente degenerato.<sup>4</sup>

Nonostante la relativa scarsità delle informazioni gli studiosi ungheresi si interessavano vivamente delle opinioni di Petrarca sugli Angioini ungheresi e sui magiari in generale, cercando di individuare anche i più minimi rapporti possibili. La maggioranza dei ricercatori sottolineava che il poeta aveva scritto di Andrea con

simpatia, ma Gusztáv Wenzel è stato l'unico ad aggiungere che questo affetto l'aveva meritato piuttosto come nipote di re Roberto, non tanto come principe ungherese. Lo stesso studioso ha osservato con qualche stupore che Petrarca non aveva fatto menzione della regina madre Elisabetta di Polonia, con la quale poteva incontrarsi alla fine del 1343, durante il suo secondo soggiorno napoletano.<sup>5</sup> Secondo il biografo ungherese di Petrarca, Lajos Katona, il poeta si scandalizzò dell'assassinio di Aversa, ma sembra che ritenesse Giovanna innocente riguardo alla realizzazione concreta del reato, è inoltre probabile che guardasse l'evento da un punto di vista simile a quello della curia papale.<sup>6</sup> Tibor Kardos ha fatto il paragone tra l'opinione petrarchesca, secondo la quale Andrea era un fanciullo serio e mite e quella di Boccaccio che lo riteneva «*nimum durus*», e ha visto un possibile motivo di simpatia nel fatto che il principe aveva liberato dal carcere i fratelli Pipino, della cui liberazione era lo scopo della missione napoletana dell'umanista.<sup>7</sup>

La prospettiva degli studiosi si estendeva tuttavia oltre il giudizio petrarchesco su Andrea e sulla tragedia di Aversa. Vilmos Fraknói, pubblicando una lettera papale trovata nei Regesti Vaticani con cui Petrarca fu mandato a Verona, da Mastino della Scala, per ostacolare il transito di Luigi d'Ungheria, ha supposto un rapporto diretto tra la spedizione napoletana del re ungherese e la rottura di Petrarca con Cola di Rienzo di cui si diffondeva la voce che stesse per allearsi con il sovrano invasore. Secondo lo storiografo la missione papale fosse il vero motivo dell'arrivo di Petrarca in Italia nel 1347 e la sua famosa lettera di congedo indirizzata al tribuno (*Fam.* VII, 7) non fosse che una semplice autogiustificazione davanti ai posteri.<sup>8</sup> Questa interpretazione aveva tanta fortuna nella vita scientifica ungherese agli inizi del Novecento: ne è prova una recensione scritta dallo storico Lajos Kropf sull'edizione francese della monografia petrarchesca di Giuseppe Finzi in cui si rimproverava la traduttrice – che aveva effettuato anche aggiunte e modifiche all'opera – di non aver nemmeno sentito di parlare dell'articolo di Fraknói.<sup>9</sup>

Più complesse erano le ricerche di Tibor Kardos che concentrava l'attenzione sull'influenza delle lettere petrarchesche e dell'egloga *Argus* esercitata sugli umanisti italiani che si occupavano dell'assassinio di Carlo di Durazzo (Carlo III di Napoli; Carlo II d'Ungheria).<sup>10</sup> I rapporti storici dei due regni nel periodo angioino sono stati ampiamente trattati da István Miskolczy<sup>11</sup> e poi da Magda Jászay,<sup>12</sup> mentre delle relazioni dirette e indirette dell'umanista con l'Ungheria si è recentemente occupata Ágnes Máté in un articolo riassuntivo<sup>13</sup>, cosa che rende superfluo fornire qui un generale quadro storico-culturale e, nello stesso tempo, mi consente di avvicinarmi al tema da un altro punto di vista, concentrandomi sui metodi compositivi di Petrarca nei *Familiarium rerum libri*.

La maggioranza degli studiosi ungheresi cercava infatti di individuare le opinioni del poeta su Andrea d'Ungheria, in base alle quali si pensava di poter descrivere il carattere del principe, e di conseguenza si tentava di dimostrare che Petrarca, per lo più per motivi morali, avesse preso posizione nella lotte dinastiche a favore del partito ungherese. Riflettendo su queste opinioni, con una più minuziosa analisi filologica delle lettere, della loro struttura e delle loro connessioni intertestuali spero invece di poter dimostrare che il vero scopo di queste epistole fosse il conso-

lidamento del mito di Roberto d'Angiò, con la descrizione di un declino generale dopo la sua morte cui non poteva sfuggire alcuna delle parti; svelando così l'inutilità della domanda sulla presunta partigianeria di Petrarca.

Nel secondo sottocapitolo dell'articolo affronterò l'altro problema che emerge dalle precedenti ricerche ungheresi. Tibor Kardos, indagando sulle origini dell'umanesimo in Ungheria, pensava di poter individuare un forte e diretto influsso petrarchesco sulla concezione della Fortuna e sulle opere di Coluccio Salutati e di Lorenzo de' Medici trattanti l'assassinio di Carlo di Durazzo del 1386. Ora, con il confronto delle loro opere, cercherò di sfumare e di precisare tale opinione, accettando di poter parlare di un influsso indubitabile, che rimane però entro certi limiti di tratti comuni più lessicali che concettuali.

## 1. 1. LINEAMENTI STRUTTURALI DEI LIBRI IV – VII DELLE *FAMILIARI*

Si è spesso sottolineato il carattere organico e coerente della raccolta delle *Familiari*<sup>14</sup> in cui «la disposizione in serie dei pezzi implica selezioni, riscritture, falsificazioni, e risulta in sé produttrice di senso»,<sup>15</sup> perciò non sarà forse privo di interesse esaminare come abbia organizzato Petrarca le sue lettere relative alla questione napoletana e se la loro lettura, all'interno della raccolta, possa scoprire qualche senso aggiunto a quello primario dei microtesti. Non potendo fornire qui un'analisi esaustiva dei libri presi in esame, limito il mio interesse agli elementi più rilevanti per il mio tema.

Suddiviso in diciannove lettere, il libro quarto delle *Familiari* celebra un momento emblematico della vita di Petrarca, la sua incoronazione che viene però rievocata secondo i criteri ideologici e creativi propri del tempo dell'ordinamento del libro, cioè dell'ultimo soggiorno provenzale e dei primissimi anni milanesi.<sup>16</sup> Il libro si apre con la famosa descrizione dell'ascensione sul Ventoso:<sup>17</sup> testimoniando l'intenzione della *mutatio vitae*, la conversione programmatica di Petrarca verso una cultura fondata sulla filosofia morale stoico-cristiana e centrata sull'introspezione umana,<sup>18</sup> la lettera mette in discussione anche il valore effettivo della laurea poetica celebrata nel blocco seguente (IV, 2–9).<sup>19</sup> Il senso del dissidio interiore sui veri valori viene rafforzato anche dal proseguimento del libro: alle solenni «lettere della laurea» segue subito una serie di compianti e consolatorie per la perdita dolorosa di due amici, Tommaso Caloiro e Giacomo Colonna (IV, 10–13), la quale, con la meditazione sulla fugacità del tempo e sulla morte, annienta l'entusiasmo dell'incoronazione dimostrando la fragilità umana e nello stesso tempo chiudendo il circolo introdotto dalla prima epistola<sup>20</sup> e introducendo il tema funebre del libro seguente.

Diviso anch'esso in diciannove lettere, il quinto libro presenta un parallelismo strutturale con il quarto rafforzandone il messaggio. La prima parte del quarto libro, che celebrava la laurea poetica, saldava – accanto a quello della figura del nuovo intellettuale – anche il mito petrarchesco di Roberto d'Angiò, saggio, colto e



giusto re, amico e protettore dei letterati, nuovo Augusto e Mecenate, speranza dell'Italia e coprotagonista dell'incoronazione per l'esame napoletano.<sup>21</sup> Come questo blocco è stato interrotto dai compianti sulla morte dei due amici, così anche le prime lettere del quinto libro sono messe in contrasto con esso. La *Fam.* V, 1 sulla scomparsa di re Roberto continua la tematica di morte del secondo blocco del quarto libro ripetendone la funzione su un livello maggiore del macrotesto, d'altra parte introduce la sequenza narrativa relativa all'ambasceria napoletana del 1343 (V, 2-6).<sup>22</sup> La descrizione satirico-polemica della dissoluzione della corte di Giovanna<sup>23</sup> offre le pagine più poetiche del libro che ci ricordano le aspre immagini del *Liber sine nomine*, mentre il contrasto con la Napoli di Roberto lodata nella parte relativa del libro precedente si rivela lo strumento più efficace nella creazione del mito del re defunto. In questo modo tutti i reati e tutte le tragedie sarebbero conseguenze dirette della scomparsa del re la quale «ha aperto la via a tanti pericoli».<sup>24</sup> Tutta la questione napoletana, dalla generale degradazione morale al regicidio e all'invasione ungherese, viene così osservata allo specchio del mito di Roberto d'Angiò, senza una presa di posizione a favore di qualsiasi parte combattente. Dopo una pausa di epistole di varia tematica – anch'esse in connessione con il libro precedente<sup>25</sup> – l'ultima lettera indirizzata al papa Clemente VI (V, 19) si riallaccia in certo modo a quelle napoletane. Essa presenta un salto in avanti nel tempo,<sup>26</sup> ma chiude il circolo introdotto dalla prima lettera: la grave malattia del papa che ha incaricato Petrarca dell'ambasceria napoletana e che sarebbe morto pochi mesi dopo la stesura dell'epistola (il 6 dicembre 1352), è messa in paragone con la scomparsa di re Roberto. Si ritorna al punto di partenza anche per quanto riguarda lo spazio, trattandosi di due lettere provenzali: la V, 1 è datata da Valchiusa, mentre la V, 19 è stata scritta ad Avignone.<sup>27</sup> La tematica conferisce una struttura a cornice al quinto libro che è aperto nello stesso tempo anche verso il futuro: l'ambientazione avignone introduce la polemica anticuriale della *Fam.* VI, 1.

Contenendo nove lettere, il sesto libro è diviso strutturalmente in due dalla quinta epistola, l'unica che riguarda un evento di spicco della questione napoletana, l'assassinio di Andrea d'Ungheria. Sebbene dal punto di vista tematico essa sia associabile a fatica agli altri pezzi del libro, riecheggia le severe critiche precedenti della corte napoletana, e con lo stile polemico e con le allusioni dantesche si riallaccia alla VI, 1 sull'avarizia dei pontefici, mentre con l'ambientazione valchiusana si connette alla VI, 9, «biglietto campestre» di chiusura in cui Petrarca accetta l'invito dell'amico Philippe de Cabasoles a ritornare ad Avignone dopo una fuga a Valchiusa, opponendo nello stesso tempo i banchetti luculliani descritti nella prima epistola.<sup>28</sup> Abbiamo insomma davanti una connessione VI, 1 – VI, 5 – VI, 9 che abbraccia da una parte ampi scritti su diversi temi umanistici (VI, 2-4), dall'altra parte brevi esercitazioni satiriche (VI, 6-8) di tono simile a quello che caratterizzava i pezzi finali dei due libri precedenti. In questa struttura la lettera napoletana svolge contemporaneamente un ruolo di cesura e di collegamento.

La prima epistola del settimo libro deplora la situazione dell'Italia devastata dalle truppe ungheresi. Il tema della fuga da Avignone e della lode della solitudine di campagna sfiorato nella VI, 9 ritorna nel preannuncio del viaggio di Petrarca in



Italia e nella descrizione della sua casa parmense, rimandando anche al progetto della vita in comune che sarà una tematica importante del libro ottavo. La spedizione ungherese serve piuttosto da sfondo, offre un motivo per il rifugio nella casa parmense lontana dagli sconvolgimenti, cioè per il ritorno in Italia che sarà il filo conduttore del settimo libro il quale, non dandoci ulteriori informazioni per il nostro tema più ristretto, può rimanere qui solo un accenno.

## 1. 2. CONNESSIONI INTERTESTUALI TRA LETTERE NON CONTIGUE (*FAM.* V, 1 – VI, 5 – VII, 1)

Una maggiore coesione della raccolta epistolare è affidata a quelle relazioni connettive che oltrepassano i limiti delle sequenze tematiche o dei singoli libri, stabilendo punti di contatto anche tra lettere collocate a distanza.<sup>29</sup> Da questo punto di vista può essere fruttuoso esaminare quelle lettere che si occupano delle vicende napoletane di interesse internazionale: la V, 1 sulla morte di re Roberto, la VI, 5 sull'uccisione di Andrea d'Ungheria e la VII, 1 sulla prima spedizione di Luigi d'Ungheria, tutte indirizzate al segretario regio Barbato da Sulmona, e tutte collocate in posizione di cospicua importanza, all'inizio o alla metà del libro relativo.<sup>30</sup>

Oltre la persona del destinatario è un tratto comune l'ambientazione della stesura delle lettere, tutte provenzali: la V, 1 e la VI, 5 sono state scritte a Valchiusa che appare come un porto nelle tempeste dell'Italia, mentre la VII, 1 è datata da Avignone:

V, 1, 5: Parebo, tecum propediem fleturus ex commodo; *hec interea tibi flens ad fontem Sorgie dictabam, notum procellarum animi mei portum, quo heri ad vesperam solus fugi*, cum mane me Rodani ad ripam rumor mestissimus invenisset. IV Kal. Iunias.

VI, 5, 18: *Hec tibi quoque, Sorgie ad fontem, quo rursus e tanto Italie naufragio velut in portum fugi, et preteriti dolens et venturi trepidus, dictabam* Kalendis Sextilibus, in tempesta nocte.

VII, 1, 11: ...animus quidem meus non quiescet, *donec vel te videro vel per literas accepero saluum ex his tempestatibus enatasse. Avinione, properanter atque anxie*, III Idus Septembris.

Il concetto del rifugio in campagna ritorna anche nella VII, 1, ma essendo il settimo libro quello dell'allontanamento da Avignone, la vicina Valchiusa non può più essere un porto sicuro e passa il suo ruolo alla casa parmense di Petrarca:

VII, 1, 10–11. *Est michi preterea in longinquo et ab his motibus securo Italie tractu domus*, parva quidem, sed duobus unum animum habentibus nulla domus angusta est; nulle illam damnose divitie, sed nec paupertas nec cupiditas, libelli autem innumerabiles inhabitant. Hec modo nos expectat, me ab occidente reversurum, quem iam biennio abfuisse conqueritur, te ab oriente, si fata coegerint et si libuerit, venturum. Quid tibi preter hec offeram, non habeo; domus autem ad quam te invito, ubi sit nosti; in loco salubri et terroribus vacuo et pleno gaudiis et studiis oportuno.

Alla concatenazione degli eventi corrispondono i presagi dell'autore che avrebbe previsto le catastrofe. Petrarca si mette le vesti di profeta, anche se non può essere escluso che si tratti di profezie *post eventum*:<sup>31</sup>

V, 1, 1: *Quod verebar accidit, quod timebam patior; in doloremetus, vota gemitum abiere. Non multo antequam presagirem,*<sup>32</sup> *deseruit nos inclitus ille rex noster, cuius etsi matura etas esset, tamen peracerba mors est.*

V, 1, 2–3. Ita me regine iunioris novique regis adolescentia, ita me regine alterius etas ac propositum, ita me tandem territant aulicorum ingenia et mores. *Mendax hic utinam sim propheta;* sed agnos duos multorum custodie luporum creditos video, regnumque sine rege.

VI, 5, 1: Heu quam violenti, quamque inevitabiles sunt fortune exitus, *vel previsi!*

VI, 5, 3: Rogo, quid novi, quid inopini accidit? *quis non ista previderat? et previdisse quid profuit?*

VI, 5, 5: Nemo, nisi fallor, unus hominum me apertius *timuit doluitque* liberius; nemo illa curie portenta et introscepit acutius, et contumacius *aut lingua percussit aut calamo.*

VI, 5, 7: *Meministi, amice, ut olim presens verbis vivo adhuc, mox extincto rege* – illo inquam rege, cui soli suum hoc et proprium nomen fuit – *absens literis, nec multo post presens iterum viva voce, non sine suspiriis quid sentirem quid ve in posterum presagirem, quasi iam tunc venturi certus, explicui;* videbam enim subtractum regni fastigium fundamentum, erantque sub oculis corruentis regie graves casus.

VI, 5, 17: *...ex hoc malo nescio quid malorum sequi video, quod ne iterum certior quam velim, mali nuntii vates sim,* silentio premam.

VII, 1, 2: *Ecce quod semper timui, ecce quod sepe scripsi, ecce quod quotidie dicebam;* non poterat tam fedum facinus impunitum esse, et est ultio hec aliquanto serior quam putavi.

I presagi del futuro e – osservando dall'altra direzione – i rinvii alle previsioni precedenti creano una fitta rete di collegamenti tra le lettere collocate a distanza, il cui punto di partenza è quello sulla morte di re Roberto, mentre permettono a Petrarca di presentarsi nel ruolo di vate simile a quello di Dante, che viene sottolineato anche dall'invettiva di sapore dantesco contro la città di Aversa nella VI, 5, 9–12.<sup>33</sup>

L'adolescenza del principe Andrea e l'immagine degli agnelli circondati da lupi della già citata V, 1, 3 ritornano nella lettera sul regicidio, accentuando la crudeltà barbarica degli assassini:<sup>34</sup>

VI, 5, 8. *Caput adolescentis innocui* primum omnium hac ruina oppressum iri, fateor, non videbam; nescio quid obstabat feralibus coniecturis, id unum quod in malis pessimum erat abscondens; quanquam, ut meminisse videor, *iam inde primis ad te literis agnum lupis obiectum,* utinam non tam certo dixerim augurio!

Si è già detto che le vicende napoletane del periodo vengono sempre osservate nel contrasto con l'epoca di re Roberto, la cui grandezza viene più volte rievocata nelle prime due lettere qui esaminate. Egli è inclito re (V, 1, 1), non secondo a nessun sovrano per gloria e saggezza (V, 1, 3), l'unico a meritare il nome di re (VI, 5, 7), il sommo fra i re contemporanei (VI, 5, 14), la cui morte apporta a Petrarca un dolore tanto grave che non può che non sfogare nel pianto a cui pone fine soltanto la vergogna, l'inadeguatezza delle forme dell'espressione e soprattutto la speranza di ri-

vedere l'amico Barbato (V, 1, 4–5). Le espressioni riguardanti il piangere e la necessità di interrompere il pianto vengono riecheggiate nella VI, 5 dove la causa delle lacrime sono il dolore per la sorte di Andrea e il timore per il futuro dell'Italia:

V, 1, 4–5: *Duos ingenii duces habui: utrunque michi annus hic abstulit, et de altero quidem, nuper, dum adhuc essem in Italia, – utrobique consortem fletus ydoneum querens – nostro cum Lelio questus sum, de hoc hodie tecum queror querarque dum vixero; et qui solari alios interdum soleo, nunc qua me ipsum ratione vel oratione consoler, non invenio. Hinc ergo consolandi desperatio, hinc flendi pudor, hinc ad utrumlibet stili diffidentia, sed supra omnia illico te videndi spes silentium iubet. Parebo, tecum propediem fleturus ex commodo; hec interea tibi flens ad fontem Sorgie dictabam...*

VI, 5, 17: *Sed iam fletuum satis est, modo ne ubi finem fingimus, initium sit; cum enim, ut dicebam, et crebra et comitata veniant mala, cum rara et solitaria bona sint, ex hoc malo nescio quid malorum sequi video, quod ne iterum certior quam velim, mali nuntii vates sim, silentio premam.*

Mentre nella VI, 5, 14 si nutre ancora una speranza (massimamente retorica) per il soccorso celeste del Roberto defunto, nella VII, 1 la sua figura è del tutto assente, il che dà una prova ulteriore alla lettura di Ugo Dotti che vede una cesura ideale tra i libri sesto e settimo.<sup>35</sup> Sebbene il mito di Roberto rimanga vivo in tutta la produzione petrarchesca, per ora lui cede una parte della sua funzione a Cola di Rienzo, che diviene la nuova speranza dell'Italia per quel breve periodo che va dalla primavera all'autunno del 1347 e che ricopre la prima parte del libro settimo:<sup>36</sup>

*Sed absit ut Italie metuam, a qua rebelles potius quod metuant habebunt, dum nuper Urbi reddita potestas tribunitia vigebit et caput nostrum, Roma, non egrotabit. (VII, 1, 4)*

I nemici dell'Italia, che dovrebbero temere il tribunato di Roma sono gli ungheresi la cui barbarità trova un precedente nella crudeltà barbarica della stirpe straniera che vive ad Aversa:

VI, 5, 11: *Imo non tu [Aversa], sed in te acres et immites, dicam homines, an belue, an quod adventitii genus monstri?, qui orbem italicum barbarica feritate maculantes, tuum suumque regem non gladio, non veneno, dura licet at solita regum morte, sed velut incendiarium aut latronem, infami laqueo peremerunt...<sup>37</sup>*

VII, 1, 3: *...ecce iam pulvis italicus gressu quatitur barbarico, et victores olim gentium, nunc, heu, vincentium preda sumus...*

La lettera sulla spedizione ungherese offre due ulteriori punti di contatto: alla fine della VI, 5 l'autore esprimeva la sua speranza di punire quei pochi che avevano commesso il reato, mentre la VII, 1 inizia proprio con il lamento che la vendetta colpisce anche gli innocenti, non i soli colpevoli, il che contrasta con la giustizia divina menzionata, da un altro punto di vista, nella VI, 5:

VI, 5, 17: *Meliora cuncta proveniant quam spero, nec reipublice noceat paucorum furor, qui in illis quorum est, inultus, ut auguror, non erit; etsi enim divina iustitia sepe mi-*

sericordia succumbat, in his tamen hoc accidit quos peccati pudet ac penitet, non in his qui flagitio gloriantur.

VII, 1, 2: *Ecce quod semper timui, ecce quod sepe scripsi, ecce quod quotidie dicebam; non poterat tam fedum facinus impunitum esse, et est ultio hec aliquanto serior quam putavi. Verte autem, Deus, iram tuam in auctores scelerum et noxia capita digno supplicio feri; parce piis, parce fidelibus.*

E la descrizione dell'invasione ungherese piena di allusioni alle epitome di Floro risponde in alcune espressioni ai segni dell'imminente tempesta della VI, 5, immagini di origine senecana:

VI, 5, 3: *Erant crebra undique velut instantium procellarum signa, graves frontes turbida nubes obduxerat, et turgida pectora pugnaces urgebant venti, fulgurabant oculi ardentis, flabant ora minacia tonabantque, prope erat ut manus impie fulminarent; equor aulicum iam tumebat, iamque estus horrisonus et reciproci fluctus et obscene aves et peregrina prodigia vestris late litoribus recursabant.*

VII, 1, 4: *In has terras amenissimas ab asperrimis Danubii ripis preceps ruit exercitus, et celi nostri serenitatem fedis nubibus involvit ab aquilone oriens procella, quam vereor ne, dum responsum tuum operior, cum ingenti fragore detonuerit.*

Tutto sommato, la strutturazione dei libri e la concatenazione delle epistole offrivano a Petrarca dei mezzi letterari efficaci a saldare il mito di re Roberto (il cui ricordo è onnipresente) all'interno di una riflessione più ampia sulla vita, sulla morte e sui veri valori dell'uomo. Il declino della corte di Napoli è dipinto come conseguenza diretta e quasi naturale della scomparsa di un tale sovrano e ne sono coinvolti tutti i partecipanti implicati negli eventi, sia italiani che ungheresi. Nello stesso tempo, il tratteggiare della logica delle vicende storico-politiche dava al poeta un'ulteriore possibilità per rafforzare, tramite le connessioni intertestuali delle epistole che trattano gli eventi in questione, la coesione del suo epistolario.

## 2. L'INFLUSSO LETTERARIO DI PETRARCA E GLI ANGIOINI UNGHERESI

Il rinomato italianista ungherese, Tibor Kardos, si è occupato in più lavori dell'influsso petrarchesco esercitato sulle opere degli umanisti italiani che reagivano in qualche modo, all'uccisione di Carlo di Durazzo re di Napoli e d'Ungheria, avvenuta nel 1386.<sup>38</sup> Secondo lui il metodo con cui in una lettera della Repubblica Fiorentina (indirizzata il 17 marzo 1386 dal cancelliere Coluccio Salutati ai mercenari italiani stanziati in Ungheria e poi nel *Carmen de Carolo Parvo* del veneziano Lorenzo de Monacis) si incolpa la cieca Fortuna per la tragedia di Carlo, assolvendo così le regine ungheresi Elisabetta e Maria, sarebbe una ripresa della tecnica compositiva della seconda ecloga del *Bucolicum carmen* petrarchesco.<sup>39</sup>

Come scrive Kardos, nell'*Argus* Petrarca avrebbe voluto difendere la memoria di re Roberto, che si poteva ritenere responsabile indirettamente per le tragedie

successive, dato che egli aveva lasciato che il frate francescano, Roberto da Mileto, l'*horrendum tripes animal* della *Fam.* V, 3, 9 acquisisse un'influenza sempre maggiore sul governo napoletano. Per dimostrare che il poeta sentiva la colpevolezza del sovrano defunto Kardos cita una parte di un passo della lettera, secondo la quale fra' Roberto è balzato fuori dal sepolcro del re.<sup>40</sup> Ma guardando il passo più da vicino non possiamo trovare in esso un'accusa contro il re, così l'interpretazione dell'*Argus* come difesa di lui perde la sua forza. Citiamo ora l'intero paragrafo in questione (V, 3, 10):

In illius Roberti serenissimi nuper regis locum, quod unum decus etatis nostrae fuerat, eternum dedecus Robertus iste surrexit. Iam minus incredibile putabo e sepulchri hominis medulla nasci posse serpentem, quoniam a sepulchro regio aspis hec surda prosiluit. O superum pudor, quisnam solium tuum invasit, regum optime!

È evidente che Petrarca approfitta dell'omonimia dei due personaggi per rendere più acuto il contrasto tra di loro: il primo Roberto era l'onore (*decus*), l'altro Roberto è il disonore (*dedecus*) del regno. Ma non sembra verosimile che in una lettera che serve a creare il mito del re angioino con la contrapposizione delle situazioni della corte prima e dopo la sua morte, il poeta lasciasse un pur minimo segno della sua responsabilità, anzi, in un altro luogo dell'epistolario (VI, 5, 16) vediamo che non esitava a distorcere la verità a favore di re Roberto, affermando che egli provvedeva saggiamente alla sua famiglia e al regno nel suo testamento:

Voces illas monitusque novissimos pii patris et regis optimi, quibus moriens, quantum mortali consilio datum erat, in longum et familie tue prospexeras et regno, praeprupte desperateque nequitie ventus tulit, atque omnis divini et humani iuris contextit oblivio.

Al contrario, il testamento di Roberto, che nominò sua erede la sola Giovanna, mentre Andrea avrebbe dovuto contentarsi del titolo del «marito della regina», violò il contratto nuziale stipulato nel 1333 dai due rami degli Angiò, secondo cui i coniugi avrebbero regnato insieme,<sup>41</sup> causando la riproduzione di una battaglia diplomatica e portando infine alla tragedia del principe.

Invece di un'allusione alla responsabilità di re Roberto, il passo sopra citato della *Fam.* V, 3 sembra parlare a scapito del solo fra' Roberto da Mileto. L'immagine del serpente che nasce dalle midolla di un uomo è un rinvio erudito ad un passo della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (X, 86, 188):

Anguem ex medulla hominis spinae gigni accepimus a multis. Pleraque enim occulta et caeca origine proveniunt, etiam in quadrupedum genere, sicut salamandrae, animal lacertae figura, stellatum, numquam nisi magnis imbribus proveniens et serenitate desinens. Huic tantus rigor, ut ignem tactu restinguat non alio modo quam glacies. Eiusdem sanie, quae lactea ore vomitur, quacumque parte corporis humani contacta toti defluunt pili, idque, quod contactum est, colorem in vitiliginem mutat.

Identificando fra' Roberto con il serpente pliniano Petrarca accentua la sua provenienza oscura e la sua pericolosità, in quanto contamina tutto ciò con cui viene a con-

tatto. Conseguentemente nella *Fam. V*, 6 ritorna l'immagine della serpe (piena di echi lucanei) riferita a fra' Roberto la cui velenosità ha già contagiato l'intera città di Napoli il cui morbo si manifesta nel banditismo notturno e nei crudeli giochi gladiatorii:<sup>42</sup>

Absolvi gravibus occupationum laqueis sperabam; et successisset, ut arbitror, nisi constrictos pietate animos seps ille tabificus resolvisset. Non ore Psyllus promptius, quam ego aure virus agnovi; institi occurrere, sed iam vereor ne lethale malum sit. Rentabo tamen, donec ulle spei reliquie supererunt. Et forsán heri ad vesperam vel repulse gratiam meruissem, nisi concilium diremisset festinata nox et domum maturius coegisset immedicabilis egritudo huius urbis; que, multis in rebus preclarissima, unum hoc obscurum habet et obscenum et inveteratum malum: nocturnum iter, hic non secus atque inter densissimas silvas, anceps ac periculis plenum est, obsidentibus vias nobilibus adolescentulis armatis, quorum licentiam nulla unquam vel patrum disciplina vel magistratuum autoritas vel regum maiestas atque imperium frenare quivit. Quid autem miri est, siquid per umbram noctis nullo teste petulantius audeant, cum luce media, inspectantibus regibus ac populo, infamis ille gladiatorius ludus in urbe itala celebretur, plusquam barbarica feritate? (*V*, 6, 1–3)

Sembra cioè che lo scopo dell'*Argus* non possa essere tanto la difesa della memoria di re Roberto nei confronti di una responsabilità puntatagli nella *Fam. V*, 3, dato che nella lettera non troviamo un'accusa simile, quanto piuttosto il consolidamento del suo mito con il paragone tra il suo regno splendido e la dissoluzione generale della corte dopo la sua morte, con un metodo che Petrarca avrebbe usato anche nell'organizzare del suo *corpus* epistolare.

Devo accentuare il carattere «generale» del declino dato che il poeta evita volutamente di esprimersi a favore di qualsiasi parte sia nelle lettere che nell'egloga. Dei lamenti per la durezza della Fortuna, il cui ruolo è sottolineato da Kardos, è più significativa la scelta cauta delle immagini all'interno di un genere che lo stesso autore riteneva ambiguo e oscuro.<sup>43</sup> Se si confronta l'*Argus* con la terza egloga (*Faunus*) di Giovanni Boccaccio,<sup>44</sup> si possono osservare i diversi metodi dei due poeti nell'evitare una presa di posizione chiara. Il Certaldese si comporta come uno storiografo medievale e racconta due versioni dell'assassinio di Andrea che non contrastano del tutto, pur se nella seconda il principe ungherese (sotto il nome di Alexis) si assume una responsabilità maggiore:

Ast moriens [Argus cioè re Roberto] silvas iuveni commisit Alexi,  
qui cautus modicum dum armenta per arva trahebat  
in gravidam tum forte lupam rabieque tremendam  
incidit, inpavidus nullo cum lumine lustrum  
ingrediens; cuius surgens sevissima guctur  
dentibus invasit, potuit neque ab inde revelli  
donec et occulto spirasset tramite vita.  
Hoc fertur. Plerique volunt quod silva leones  
nutriat hec dirasque feras, quibus ipse severus  
occurrans venans mortem susceperit Adonis. (vv. 82–91)<sup>45</sup>

In ogni caso i personaggi degli eventi sono più o meno identificabili, malgrado il velo allegorico: la lupa gravida che nella prima versione ha ucciso Alexis/Andrea è Giovanna<sup>46</sup> o forse Sancia dei Cabanni, figlia della governante di Giovanna, giustiziata poi da Luigi d'Ungheria; i leoni e le belve della seconda sarebbero i nemici di Andrea nella corte che lui voleva punire, ma loro l'avevano prevenuto.<sup>47</sup> Nell'*Argus* petrarchesco, invece, troviamo immagini più generali, non identificabili con persone singole ma con le situazioni caotiche della corte napoletana: oltre al duro caso sono i fenomeni della natura e del tempo ad abbattere il cipresso più alto del regno in cui è indicato il principe Andrea:

...tum fusca nitentem  
 Obduxit Phebum nubes, precepsque repente  
 Ante expectatum nox affuit; horruit ether  
 Grandine terribili; certatim ventus et imber  
 Servire et fractis descendere fulmina nimbis.  
 Altior, ethereo penitus convulsa fragore,  
 Corruit et colles concussit et arva cupressus,  
 Solis [di re Roberto] amor quondam, solis pia cura sepulti;  
 Nec tamen evaluit fatalem avertere luctum  
 Solis amor, vicitque pium fors dura favorem. (vv. 7-16)<sup>48</sup>

L'attribuire delle tragedie alle forze naturali e alla Fortuna<sup>49</sup> serve non tanto a disculpare la memoria di re Roberto, quanto a non incolpare apertamente qualche fazione combattente dopo la sua morte. Tale atteggiamento di Petrarca, che era un uomo ecclesiastico,<sup>50</sup> era in consonanza anche con la politica della Curia papale che, essendo il feudatario del Regno di Napoli, tentava di riservarsi il diritto di esaminare il caso del regicidio prima di punire i veri colpevoli.

Secondo Kardos, il metodo seguito nella composizione dell'*Argus*, quello cioè di attribuire la tragedia al fato, agli astri, alla Fortuna, „sarà usufruito anche da Coluccio Salutati. Anzi, [...] farà altrettanto anche Lorenzo De Monacis quando dovrà giustificare Elisabetta, vedova di Luigi il Grande, e sua figlia Maria dall'accusa di omicidio che causò la morte di Carlo di Durazzo il Piccolo.»<sup>51</sup> Nella sua lettera ai mercenari italiani, infatti, Salutati scolpa le regine, accusa i traditori, ma citando Seneca nominerebbe la Fortuna come maggior colpevole.<sup>52</sup> Tuttavia se si confronta il concetto della Fortuna di Petrarca e di Salutati e si ripensa, da una parte il suo ruolo nell'*Argus* e nelle *Familiari*, dall'altra il ruolo del cancelliere fiorentino nella lettera menzionata dall'altra parte, le somiglianze paiono non più che superficiali.

Petrarca non colloca mai la Fortuna in un sistema gerarchicamente coerente, ogni volta che affronta il tema è influenzato dall'occasione, dal destinatario, dagli eventi trattati, dalle sue fonti, dalla logica interna e dalla retorica propria del suo scritto, il che porta non solo ad un'indeterminatezza terminologica, ma talvolta ad affermazioni del tutto contrarie. Cerca spesso di metterla in relazione con altre forze determinanti dell'uomo come il fato, il caso o la provvidenza, affermando talvolta un rapporto di subordinazione e di superiorità tra di loro, ma talvolta giunge ad una sovrapposizione semantica. Per quanto riguarda il potere della Fortuna, Pe-

trarca fa la distinzione tra l'opinione comune e il suo parere personale, una differenza che può arrivare ai due poli estremi di una Fortuna onnipotente e di una Fortuna che non è niente.<sup>53</sup> Limitando il nostro interesse ai libri sopra esaminati delle *Familiari*, troviamo la stessa oscillazione tra le forze sovrumane (Fortuna, sorte, astri, provvidenza ecc.) propria di tutta l'opera petrarchesca. Di particolare interesse è la *Fam. V, 10* in cui dopo aver raccontato la sua fortunata fuga dalla Parma assediata, Petrarca esprime il suo giudizio che la Fortuna non è che un *formidabile nomen*.<sup>54</sup> A questo passo alluderà all'inizio della lettera sull'uccisione di Andrea d'Ungheria, permettendosi di parlare della Fortuna come il volgo, ma sostenendo contemporaneamente di averne in realtà un'opinione assai diversa:

Heu quam violenti, quamque inevitabiles sunt fortune exitus, vel previsi! Sepe quidem, ut nosti, Barbate amantissime, de fortuna deque aliis quibusdam loqui soleo ut vulgus, ne in sermone comuni singularis appaream; si seorsum interroger, responsurus fortasse longe aliter. (VI, 5, 1)

Secondo i principi sopra esposti nei confronti dell'*Argus*, la situazione delicata richiedeva a Petrarca di incolpare della tragedia una forza impersonale, così è evidente che alla logica della lettera era più adatta una Fortuna onnipotente che non una inesistente. In questo caso specifico il riferimento al potere invincibile della Fortuna è un consapevole metodo retorico per restare indifferente nella lite politica, il quale invece non coincide con la convinzione personale dell'autore.

La concezione della Fortuna di Coluccio Salutati è influenzata da più autori classici e cristiani, tra cui Petrarca è soltanto una fonte. Nel sistema del cancelliere fiorentino la Fortuna è subordinata alla volontà divina, ma non è negata la sua esistenza, anzi viene avversata l'affermazione di Petrarca secondo cui essa non sia che un semplice nome.<sup>55</sup> Salutati evita i due poli estremi a cui giunge il suo predecessore: la Fortuna è una forza potente, ma subordinata, che può e deve essere contrastata dalla virtù dell'uomo.<sup>56</sup> È così anche nella lettera ai mercenari italiani: dopo aver citato il passo senecano sulla natura della Fortuna, Salutati esorta i soldati a contrapporsi ad essa con vigore, fide, costanza e virtù. Accusa i traditori del reato assolvendo le regine per la loro debolezza femminile, e suppone che l'evento sia stato concesso da Dio per dimostrare le virtù degli italiani e rendere Carlo più prudente. Dio appare cioè come la forza suprema a cui è subordinata anche la Fortuna:

Heu, fortuna viris invida fortibus, ut tragicus ait [Sen. Herc. fur. 524]. Hoccine licuisse decet tanti sceleris patratioribus? An ita frigida fides populis sublateque proceribus vires, quod tam detestabile facinus non inveniat ultionem? Sed tempus est medicine quam querele, ut Severinus noster inquit [Boet. Cons. phil. I, 2]. Omittamus lacrimas! Mulierum est, non virorum, adversa deflere. Et nunc sermonem ad vos, viros fortissimos, convertamus. Que sit rebus fortuna, videtis. Nunc opus est altissimo mentis vigore et illa animi magnitudine, quam olim tot dubiis casibus ostendistis. Nunc opus est fidei integritate, que dominis debetur a servis, regibus a subditis et inter adversa laborantibus ab amicis. Vulneratus, diminutus et offensus est rex vester, dominus vester et benefactor vester, sed dei gratia vivus. Captus est, sed a proditoribus, sed a paucis. Non putetis in hoc serenissimas consensisse reginas, sed mulieres oportet proditorum



audacie cedere et, quos cogere non possunt ad humanitatem, modis placidis inclinare. Vulnera, credite nobis, percussorum sunt, proditorum carcer, vite vero conservatio reginarum. Cepistis laudabiliter, sed nichil est, nisi tam fortiter insistitur, quod rex vester de carceribus liberetur. Vobis nichil illo triste recepto [Verg. Aen. IX, 262]. Nam quoniam cedentes licet periculis non fugistis, quia licet pauci tamen adhuc castra tenetis, quia regem vestrum verbis magnificis repetistis, videntes titubantes adversarios, faventes populos, consurgentes in ultionem proceres et, ut hinc inter mala leti percepimus, cuncta bene disponi, si paulo remissius agetis, omnia mutabuntur, regem simul amittetis et regnum. Quis novit, an deus ista permiserit, ut fides appareat vestra, ut cum eternitate memoriae fama vestri nominis consecratur, ut addiscat rex vester cautius vivere et oppressis proditoribus possit securius imperare!<sup>57</sup>

Basando la sua interpretazione sulla citazione senecana, Kardos ha staccato il verso dal contesto, attribuendo alla Fortuna una forza ineluttabile di cui invece non dispone. Si tratta di un verso amato dal Salutati: secondo l'indice dell'edizione del suo epistolario questo è l'unico passo de l'*Hercules furens* che viene citato più di una volta.<sup>58</sup> Tre volte appare nell'opposizione Fortuna-virtù,<sup>59</sup> mentre una volta viene confutato che con questo passo, vale a dire con il rinvio alla forza della Fortuna si possa giustificare un atto improbo.<sup>60</sup> Non se ne adopera mai per dimostrare la sua forza invincibile. Le lettere dell'epistolario confermano così la mia ipotesi, che vede una differenza sostanziale nella concezione della Fortuna dell'*Argus* petrarchesco e della missiva del Salutati ai mercenari: la situazione politica e la retorica interna dell'egloga richiedono a Petrarca di parlare dell'onnipotenza della Fortuna, mentre le stesse cause portano il Salutati a delimitare la sua forza e a contrapporre il valore delle virtù.

Tibor Kardos ha giustamente osservato la somiglianza dei segni della tempesta imminente descritti nell'*Argus* con quelli del *Carmen de Carolo Parvo* di Lorenzo de Monacis,<sup>61</sup> senza però che facesse un confronto più dettagliato. Oltre le allusioni alle egloghe di Virgilio di cui Stefano Carrai si è accorto,<sup>62</sup> la poesia di Petrarca è piena di reminiscenze al primo libro delle *Georgiche* che, anche sul piano ideale, hanno un ruolo non trascurabile. I segni della tempesta sono mutuati da Virgilio in forma sintatticamente abbreviata, con un rinvio esplicito alla figura del poeta mantovano (il vecchio che cantava i segni della procella):

Nonne grues profugas, turpesque ad litora mergos?  
Num corvos, fulicasque vagas, num sidera mesta  
Vidimus et nimbo velatam adscedere Pheben,  
Tum que multa olim nascentis signa procelle  
Silvicole cecinere senes? (*Argus*, vv. 49–53)

cum medio celeres revolant ex aequore mergi  
clamoremque ferunt ad litora, cumque marinae  
in sicco ludunt fulicae [...]  
saepe etiam stellas vento impendente videbis  
praecipitis caelo labi, noctisque per umbram  
flammarum longos a tergo albescere tractus [...]<sup>63</sup>  
aut illum surgentem vallibus imis  
aeriae fugere grues [...]  
et e pastu decedens agmine magno  
corvorum increpuit densis exercitus alis [...]  
ille [il sole] ubi nascentem maculis variaverit ortum  
conditus in nubem medioque refugerit orbe,  
suspecti tibi sint imbres  
(Verg. *Georg.* I, vv. 361–363; 365–367; 374–375; 381–382; 441–443)

Mentre però nella *Georgica* i segni della natura servono a prevedere ed evitare i colpi del tempo, nell'*Argus* la previsione è superflua: la tragedia è inevitabile anche se prevista, così le reminiscenze virgiliane accentuano il concetto dell'onnipotenza ed ineluttabilità della Fortuna proprio degli scritti sul regicidio di Aversa.

Oltre ad adoperarsi di immagini simili, ma più forti e terribili, il poema dell'u-manista veneziano presenta dipendenze petrarchesche anche nel lessico:

...tum fusca nitentem  
Obduxit Phebum nubes, *precepsque repente*  
Ante expectatum nox affuit; *horruit ether*  
*Grandine terribili*; certatim *ventus* et imber  
Servire et fractis descendere fulmina nimbis.  
Altior, ethereo penitus convulsa fragore,  
Corruit et colles *concussit* et arva cupressus,  
Solis amor quondam, solis pia cura sepulti;  
[...]  
Nonne procul *nebulas, limo exalante palustri,*  
*Surgere* et in nostrum delatas vidimus axem?  
Nonne grues profugas, turpesque ad litora mergos?  
Num *corvos*, fulicasque vagas, num *sidera* mesta  
Vidimus et nimbo velatam adscedere Pheben,  
*Tum que multa olim nascentis signa procelle*  
*Silvicole cecinere senes?*  
(*Argus*, vv. 7–14; 47–53)

*Turbine terribili, rapidoque volumine ventus*  
*Horrifer* emergit,<sup>64</sup> *quantum per secula nulli*  
*Hungariae meminere senes, turresque superbas,*  
Elatasque domos Budae vi flaminis acris  
*Concutiens* tremulare facit, veritque per auras  
Culmina ceu volucrum plumas; stridoribus altis  
Tectorum structura gemit; vix impete tanto  
In Caos aeternum rediturum quis putet orbem,  
Aut *siccus, densosque* solum quassare *vapores*  
Inventum *interno telluris ventre solutos.*  
Jam penes occasum pompae, vitaeque ruinam  
Per triduum, dictu horrendum, *numerosa caterva*  
*Corvorum*<sup>65</sup> scandit Regis sublime cubilis  
Culmen, et horrisono crocitamine *sidera*, et aures  
Attonat humanas, versisque in vulnere rostris  
Mutua, deplumant alternis ictibus artus,  
Purpureoque nigrae rubuerunt sanguine pennae.  
(*Carmen de Carolo II*, p. 335, vv. 428–444)

L'intenzione di Lorenzo de Monacis di intensificare le immagini petrarchesche è evidente se confrontiamo alcuni tratti comuni: nell'*Argus* la nebbia si dilata nel cielo, nel poema i densi vapori scuotono la terra; nel primo si vedono dei corvi, nell'altro una grande folla di corvi si lacerano; lì si descrivono i segni della tempesta che i vecchi dei tempi remoti cantavano, qui abbiamo davanti una bufera senza precedenti nella memoria dei vecchi.

Nonostante le connessioni intertestuali non posso essere del tutto d'accordo con Kardos secondo cui il de Monacis avrebbe ripreso il concetto della Fortuna dell'*Argus* per assolvere le regine ungheresi.<sup>66</sup> Anche se il carme è incorniciato dal richiamo alla Fortuna onnipotente,<sup>67</sup> la concezione di essa non sembra così coerente. La disgrazia di Carlo nasce infatti dal fatto che egli devia dal giusto cammino indicatogli da Dio:

Hic [a Napoli] tibi debetur sceptrum, ceu magna tonantis  
Signa docent, hostem Ottonem qui milite multo  
Fidentem stravit; qui totam armisque virisque  
Calcantem Ausoniam, populis, opibusque superbum  
Te regnis, animaque tua spoliare volentem  
Percussit sine marte ducem; qui solus ab alto  
Innumeros variis dispersit cladibus hostes.  
Ipse viam Deus inveniens miserabitur ultro.  
Interea duros tolerando vince labores. (p. 328, vv. 138–146)

Dopo la sua incoronazione è Dio a mandargli i tristi presagi;<sup>68</sup> e dopo l'attentato, quando i mercenari italiani avrebbero ancora potuto volgere il corso degli avvenimenti, il re scomunicato viene punito da Dio per i suoi peccati.<sup>69</sup> In questi passi appare dunque una forza suprema che contrasta al concetto dell'onnipotenza della Fortuna e sorge nello stesso tempo la questione della responsabilità personale. Al contrario dell'autore dell'*Argus*, Lorenzo de Monacis nomina infatti i colpevoli concreti della tragedia: il primo è lo stesso Carlo che ingiustamente, contro ogni ammonizione e contro la volontà divina, parte per l'Ungheria per strappare la corona all'erede legittimo di Luigi il Grande. Del suo atto sono responsabili anche i magnati infedeli che lo invitano al trono ungherese: così il de Monacis ricaccia le accuse diffuse in Italia secondo cui le regine hanno invitato Carlo in Ungheria per ucciderlo.<sup>70</sup> (Tibor Kardos cerca di concretizzare tali accuse nelle lettere di Coluccio Salutati, alle quali risponderebbe il carme del de Monacis.)<sup>71</sup> Ma il colpevole principale dell'assassinio è il conte palatino perfido, Miklós Garai, che riesce a convincere la regina Elisabetta e organizza l'attentato.<sup>72</sup> Va inoltre osservato che, delle due regine, soltanto la madre, che sarà già morta al tempo della stesura del poema, è al corrente della congiura, Maria non è nemmeno presente durante l'evento. Insomma, il de Monacis riassume, nel suo carme, gli argomenti del partito della regina Maria contro le accuse diffuse in Italia, ispirandosi all'*Argus* e alle lettere di Petrarca senza però imiterlo in modo servile nella formazione ideologica, strutturale e retorica della sua opera.

L'influenza petrarchesca sugli scritti del Salutati e del de Monacis richiederebbe senza dubbio un'analisi più estesa e complessa, che non poteva però essere l'intenzione di questo intervento. Spero tuttavia di esser riuscito a precisare e sfumare le interpretazioni sorte nelle precedenti ricerche ungheresi: la questione sulla presunta partigianeria di Petrarca nella lotta per il trono napoletano deve essere superata e sciolta nel mito di re Roberto d'Angiò, mentre l'influsso delle sue opere sulle descrizioni umanistiche dell'assassinio di Carlo di Durazzo risulta più limitato di quanto non si supponesse, presentando alcuni paralleli di immagini e di locuzioni, senza però una forte e diretta connessione concettuale e strutturale.

## NOTE

<sup>1</sup> Ringrazio i professori Dávid Falvay, Armando Nuzzo e József Takács delle correzioni, dei preziosi consigli e di ogni loro aiuto datomi durante la stesura di questo scritto.

<sup>2</sup> V. Francesco PETRARCA, *De viris illustribus. Adam-Hercules*. A cura di Caterina MALTA. Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2008. p. 2. (Praef. 9-10): «*Scriberem libentius, fateor, visa quam lecta, nova quam vetera, ut sicut notitiam vetustatis ab antiquis acceperam ita huius notitiam etatis ex me posteritas sera perciperet. Gratiam habeo principibus nostris qui michi fesso et quietis avido hunc praeipiunt laborem; neque enim ystorie sed satyre materiam stilo tribuunt.*»

<sup>3</sup> Natalino SAPEGNO, *Le lettere del Petrarca*. In ID., *Pagine di storia letteraria*. Firenze, La Nuova Italia, 1986. pp. 55-80: 64; cfr. Daniela GOLDIN FOLENA, *Familiarium rerum liber*. Petrarca e la problematica epistolare. In *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*. A cura di Adriana CHEMELLO. Milano, Guerini, 1998. pp. 51-82: 53-54.

- <sup>4</sup> Inoltre, in altre due *Familiari* (XVI, 9 e XXIII, 17) vi sono allusioni a Giovanna e alla casa degli Angiò di Napoli; cfr. Rodney J. LOKAJ, La Cleopatra napoletana: Giovanna d'Angiò nelle «Familiars» di Petrarca. In *Giornale storico della letteratura italiana* vol. 177 (2000) pp. 481–521: 508–521; mentre nella *Fam.* XII, 6, 8 si accenna alla pace conclusa nel 1352 tra Luigi d'Ungheria e Luigi di Taranto.
- <sup>5</sup> Gusztáv WENZEL, Magyarország Dante, Petrarca és Boccaccio felfogása és munkái szerint [L'Ungheria secondo l'opinione e secondo le opere di Dante, Petrarca e Boccaccio]. In *Katholikus Szemle* 2 (1888)/3. pp. 381–402: 386–393. Sulla missione napoletana di Petrarca v. Ernest Hatch WILKINS, *Vita del Petrarca*. Nuova ed. a cura di Luca Carlo Rossi. Milano, Feltrinelli, 2003. pp. 52–57; e Ugo DOTTI, *Vita di Petrarca*. Roma–Bari, Laterza, 2004. pp. 114–123; sulla permanenza di Elisabetta di Polonia nella corte v. István MISKOLCZY, *Magyar–olasz összeköttetések az Anjouk korában. Magyar–nápolyi kapcsolatok [Relazioni ungaro-italiane all'epoca degli Angiò. Rapporti ungaro-napoletani]*. Budapest, Szent István Társulat, 1937. pp. 48–50.
- <sup>6</sup> Lajos KATONA, *Petrarca*. Budapest, Franklin Társulat, 1907. p. 107.
- <sup>7</sup> Tibor KARDOS, I postulati umanistici del Petrarca e gli Angioini ungheresi. In *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* tom. IX. fasc. 1–4. (1967) pp. 261–276: 262–263.
- <sup>8</sup> Vilmos FRANKÓI, *Petrarca és Nagy Lajos [Petrarca e Luigi il Grande]*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1900. La missiva papale è stata poi pubblicata anche da Carlo Cipolla, che per ovvi motivi la credeva inedita, nel suo articolo «Sui motivi del ritorno di Francesco Petrarca in Italia nel 1347». In *Giornale storico della letteratura italiana* vol. 47 (1906) pp. 253–265: 256–257. Subisce l'influsso della teoria di Frankói anche Jenő Koltay-Kastner nella sua monografia su Cola di Rienzo quando tratta la rottura di Petarca con il tribuno, v. Jenő KOLTAY-KASTNER, *Cola di Rienzo*. Szeged, Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1949. p. 64.
- <sup>9</sup> Lajos KROPF (rec.), G. Finzi: Pétrarque, sa vie et son oeuvre. Traduit par Mme Thiéard-Boudrillart. Préface de Pierre de Nolhac. Paris, 1906. In *Századok* 41 (1907) pp. 454–455.
- <sup>10</sup> Tibor KARDOS, *A magyar humanizmus kezdetei [Le origini dell'umanesimo ungherese]*. Pécs, 1936; ID., Coluccio Salutati levelezése a magyar Anjoukkal. In *Századok* 70 (1936) pp. 407–432, ripubblicato in italiano: La corrispondenza di Coluccio Salutati con gli Angioini ungheresi. In ID., *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi I*. Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1967. pp. 5–21; ID., Magyar tárgyú fejezetek Giovanni da Ravenna emlékiratában. In *Egyetemes Philologiai Közlöny* 60 (1936) pp. 284–297, riedito poi in italiano con aggiunte e modifiche: Ricordi ungheresi nel *Rerum Memorandarum Liber* di Giovanni Conversino da Ravenna. In ID., *Studi e ricerche umanistiche...*, op. cit. pp. 31–44; ID., I postulati umanistici del Petrarca..., art. cit.; ID., Ideali e problemi dell'umanesimo in Ungheria nel periodo angioino. In *Convegno italo-ungherese sul tema: Gli Angioini di Napoli e di Ungheria (Roma 23–24 maggio 1972)*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. pp. 7–20.
- <sup>11</sup> MISKOLCZY, *Magyar–olasz összeköttetések...*, op. cit.
- <sup>12</sup> Magda JÁSZAY, *Párhuzamok és kereszteződések a magyar–olasz kapcsolatok történetéből*. Budapest, Gondolat, 1982. pp. 76–112; edizione italiana: *Incontri e scontri nella storia dei rapporti italo-ungheresi*. Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003. pp. 75–108.
- <sup>13</sup> Ágnes MÁTÉ, Petrarca és Nagy Lajos [Petrarca e Luigi il Grande]. In *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 29 (2006) pp. 177–184.
- <sup>14</sup> V. Ugo DOTTI, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*. Milano, Feltrinelli, 1978; ID., *Petrarca civile. Alle origini dell'intellettuale moderno*. Roma, Donzelli, 2001; e le note introduttive dello stesso studioso ai singoli libri delle *Familiari* nell'edizione da lui curata: Francesco PETRARCA, *Familiarium rerum libri. Le Familiari*. Testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco. Traduzione e cura di Ugo DOTTI. Collaborazione di Felicità Audisio. Voll. 1–5. Torino, Aragno, 2004–2009. Cfr. inoltre GOLDIN FOLENA, *Familiarium rerum liber...*, art. cit. pp. 51–62; Andrea COMBONI, Connessioni intertestuali all'interno delle *Familiari*: primi appunti. In *Motivi e forme delle Familiari di Fran-*

- cesco Petrarca. *Gargnano del Garda (2–5 ottobre 2002)*. A cura di Claudia BERRA. Milano, Cisalpino, 2003. pp. 507–526; e Roberta ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*. Milano, LED, 2008.
- <sup>15</sup> Claudia BERRA, Una tempesta poetica (*Fam. V 5*). In *Motivi e forme...*, op. cit. pp. 655–673: 657.
- <sup>16</sup> Per la genesi ed elaborazione della raccolta v. Giuseppe BILLANOVICH, *Petrarca letterato. I. Lo scrittore del Petrarca*. Roma, Edizioni di «Storia e Letteratura», 1947. pp. 3–55, da cui si apprende che alla vigilia del trasferimento a Milano Petrarca poté donare al suo Socrate una trascrizione dei primi tre libri e di un frammento del quarto; e cfr. Ugo DOTTI, I primi sei libri delle «Familiars» del Petrarca. In *Giornale storico della letteratura italiana* vol. 150 (1973) pp. 1–20: 2; e ID., *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna...*, op. cit. p. 83, secondo cui l'ordinamento dei primi sei libri fu già pronto a Valchiusa, prima della partenza per l'Italia.
- <sup>17</sup> Per la lettura di questa epistola è fondamentale lo studio di Giuseppe BILLANOVICH, Petrarca e il Ventoso. In ID., *Petrarca e il primo umanesimo*. Padova, Antenore, 1996. pp. 168–184; risulta utile anche Robert M. DURLING, Il Petrarca, il Ventoso e la possibilità dell'allegoria. In *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques* 23 (1977)/3–4. pp. 304–323.
- <sup>18</sup> Cfr. Marco SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna, il Mulino, 20042. pp. 41–99; e Francisco RICO, Petrarca e le lettere cristiane. (Trad. it. di Luigi Giuliani). In *Umanesimo e Padri della Chiesa. Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*. A cura di Sebastiano GENTILE. [S. l.], Rose, 1997. pp. 33–43, anche se lo studioso spagnolo sembra sottovalutare troppo la veridicità delle parole di Petrarca sulla «conversione»: v. la introduzione di Caterina Malta in PETRARCA, *De viris illustribus...*, op. cit. p. XXVI.
- <sup>19</sup> Cfr. DOTTI, I primi sei libri..., art. cit. p. 17.
- <sup>20</sup> Cfr. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. pp. 140–148; e la nota introduttiva di Ugo Dotti al libro quarto in PETRARCA, *Familiarium rerum libri...*, op. cit. Vol. 1. pp. 459–466; e DOTTI, I primi sei libri..., art. cit. pp. 17–18.
- <sup>21</sup> Sull'incoronazione capitolina e sulla figura di re Roberto v. WILKINS, *Vita del Petrarca...*, op. cit. pp. 34–39; DOTTI, *Vita di Petrarca...*, op. cit. pp. 78–89; e la sua nota introduttiva al quinto libro in PETRARCA, *Familiarium rerum libri...*, op. cit. Vol. 1. pp. 607–614: 607–609; su Roberto in più larga prospettiva v. anche Samantha KELLY, *The New Solomon. Robert of Naples (1309–1343) and Fourteenth-Century Kingship*. Leiden–Boston, Brill, 2003.
- <sup>22</sup> Cfr. ANTOGINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. p. 150.
- <sup>23</sup> Un'analisi dettagliata si legge in LOKAJ, *La Cleopatra napoletana...*, art. cit.; cfr. BERRA, *Una tempesta poetica...*, art. cit.
- <sup>24</sup> *Fam. V, 1, 3*: «Itaque, si quo die Plato rebus humanis excessit, sol celo cecidisse visus est, quid illo moriente videatur, qui et Plato alter ingenio fuit et regum nulli aut sapientia secundus aut gloria, cuius preterea mors tam multis hinc inde periculis viam fecit?» Il testo latino delle *Familiars* viene sempre citato dall'edizione critica curata da Vittorio Rossi e Umberto Bosco: Francesco PETRARCA, *Le Familiars*. Voll. 1–4. Firenze, Sansoni, 1933–1942; la traduzione italiana è di Ugo Dotti in PETRARCA, *Familiarium rerum libri...*, op. cit., che è preziosa anche per le note amplissime.
- <sup>25</sup> V. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. pp. 152–153.
- <sup>26</sup> La lettera è datata il 12 marzo e va assegnata al 1352.
- <sup>27</sup> ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. pp. 149–150.
- <sup>28</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 155 e 158–159.
- <sup>29</sup> Cfr. COMBONI, *Connessioni intertestuali...*, art. cit.
- <sup>30</sup> Su Barbatto da Sulmona v. la voce di Augusto Campana in *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 6. Dir. da Alberto M. GHISALBERTI. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964. pp. 130–134.

- <sup>31</sup> L'ipotesi non è facilmente verificabile dato che non ci sono pervenute le missive originali (il testo delle lettere), ma le fitte interferenze testuali e il fatto che Giovanna vengò condannata prima di aver commesso alcun reato, sono segni rivelatori almeno di una rielaborazione successiva che è caratteristica dei primi libri dell'epistolario; cfr. LOKAJ, *La Cleopatra napoletana...*, art. cit. p. 521.
- <sup>32</sup> Allusione alla *Fam.* I, 2, 10 su re Roberto: «...*devexa enim est etas, et mundus iampridem eo carere et ipse ad meliora regna transire meritus...*»; cfr. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. p. 150. n. 111 e p. 159. n. 131.
- <sup>33</sup> Cfr. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico...*, op. cit. p. 158.
- <sup>34</sup> L'immagine la troviamo anche nella V, 3, 13; riferita a Philippe de Cabassoles.
- <sup>35</sup> DOTTI, I primi sei libri..., art. cit. pp. 1–7; ID., *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna...*, op. cit. pp. 83–84.
- <sup>36</sup> Cfr. KELLY, *The New Solomon...*, op. cit. p. 206.
- <sup>37</sup> L'allusione è difficilmente decifrabile; secondo Ugo Dotti si alluderebbe «alla fazione ungherese presente nella corte di Napoli; ma il motivo è meramente retorico» (PETRARCA, *Familiarium rerum libri...*, op. cit. Vol. 2. p. 861. n. 22). Tenendosi presente gli eventi storici tale accusa contro il partito ungherese non avrebbe tanto senso.
- <sup>38</sup> Sugli eventi storici v. Szilárd SÜTTŐ, A II. (Kis) Károly elleni merénylet 1386. február 7-én [L'attentato contro Carlo II il Piccolo avvenuto il 7 febbraio 1386]. In *Hadtörténelmi Közlemények* 113 (2000)/2. 379–396; ID., *Anjou-Magyarország alkonya. Magyarország politikai története Nagy Lajostól Zsigmondig, az 1384–1387. évi belviszályok okmánytárával* [Il tramonto dell'Ungheria angioina. Storia politica d'Ungheria da Luigi il Grande a Sigismondo, con i documenti delle lotte interne degli anni 1384–1387]. Vol. 1. Szeged, Belvedere, 2003. pp. 101–126.
- <sup>39</sup> KARDOS, I postulati umanistici del Petrarca..., art. cit. pp. 261–269; sulla fortuna del *Bucolicum carmen* in Italia e nell'Europa occidentale v. Nicholas MANN, Il *Bucolicum carmen* e la sua eredità. In *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo. Atti del Convegno internazionale, Firenze 19–22 maggio 1991. = Quaderni petrarcheschi IX–X* (1992–1993). Dir. da Michele FEO. Firenze, Le Lettere, 1996. pp. 513–535.
- <sup>40</sup> KARDOS, I postulati umanistici del Petrarca..., art. cit. pp. 262–263, la citazione (in italiano) a p. 262.
- <sup>41</sup> MISKOLCZY, *Magyar–olasz összekötetések...*, op. cit. pp. 30–31; JÁSZAY, *Incontri e scontri...*, op. cit. pp. 76–79.
- <sup>42</sup> Cfr. LOKAJ, *La Cleopatra napoletana...*, art. cit. pp. 505–508.
- <sup>43</sup> V. la *Praefatio* del *Liber sine nomine* (par. 2 e 4) in Francesco PETRARCA, *Liber sine nomine. Libro senza titolo*. Testo critico di Paul PIUR rivisto da Laura CASARSA. Traduzione e cura di Laura CASARSA. Torino, Aragno, 2010. pp. 2–4: «*Ea me pridem cogitatio induxit ut Bucolicum carmen, poematis genus ambigui, scriberem, quod paucis intellectum, plures forsitan delectaret. [...] Qua in re et lectori consultum volui et michi, ut sicut in pastorio, de quo loquebar, opusculo, sic in isto illic obscuritate quadam, hic scriptorum latebris ac silentio tutus sim, nec solus ego, sed hi quoque quibus hec scripseram...*»
- <sup>44</sup> Sull'egloga boccacesca v. la recente analisi di Zoltán CSEHY, Faunus (Megjegyzések egy «magyar tárgyú» Boccaccio-eclogához) [Faunus (Note su un'egloga «di tematica ungherese» di Boccaccio)]. In *Irodalmi Szemle* 53 (2010)/1. pp. 66–76.
- <sup>45</sup> Giovanni BOCCACCIO, *Bucolicum carmen*. A cura di Giorgio BERNARDI PERINI. In *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore BRANCA. Vol. V. Tom. 2. Milano, Arnoldo Mondadori, 1994. pp. 689–1090: 730–732.
- <sup>46</sup> CSEHY, Faunus..., art. cit., p. 73.
- <sup>47</sup> BOCCACCIO, *Bucolicum carmen...*, op. cit., p. 944. nn. 84 e 89.
- <sup>48</sup> L'*Argus* si cita da Francesco PETRARCA, *Bucolicum carmen*. A cura di Luca CANALI. Collaborazione e note di Maria PELLEGRINI. San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

- <sup>49</sup> Oltre il brano sopra citato v. anche i vv. 53–55: «*Sed ferre necesse est. / Hec est vita hominum, Phitia; sic leta dolendis / Alternat fortuna ferox.*»
- <sup>50</sup> Cfr. quanto scrive Franco SUITNER, Francesco Petrarca nel suo epistolario. In *Giornale storico della letteratura italiana* vol. 185 (2008) pp. 249–259: 252–253: «*Non direi che sia sufficiente dire che Petrarca appartiene alla Chiesa. Mi pare si debba constatare che, ci piaccia o no, malgrado le sue feroci critiche alla Curia, ai cardinali, ad Avignone, i membri di quel mondo lo ritenevano uno di loro, seppure di carattere particolare. Non solo pensavano di farlo vescovo, ma hanno addirittura più volte pensato di farlo segretario del papa...*»
- <sup>51</sup> KARDOS, I postulati umanistici del Petrarca..., art. cit. p. 263.
- <sup>52</sup> KARDOS, La corrispondenza di Coluccio Salutati..., art. cit. p. 19.
- <sup>53</sup> Mi limito a rinviare a due lavori più recenti: Guido BALDASSARRI, Il tema della fortuna. In *Motivi e forme...*, op. cit. pp. 527–548; e Márton KAPOSÍ, La concezione della Fortuna in Petrarca. In *Verbum* 7 (2005)/1. pp. 247–261, utili anche per la bibliografia degli studi precedenti.
- <sup>54</sup> *Fam.* V, 10, 9: «*I nunc et negare aude magnum aliquid esse fortunam, que et consilia in perniciem et errores in salutem vertere potens est. Ludo tecum, Barbate carissime; de fortuna enim iudicium meum tenes: formidabile nomen est.*»
- <sup>55</sup> V. l'introduzione della curatrice in Coluccio SALUTATI, *De fato et fortuna*. A cura di Concetta BIANCA. Firenze, Olschki, 1985. pp. XXXII–LXXVI; e il cap. III, 7; cfr. Armando NUZZO, Coluccio Salutati e l'Ungheria. In *Verbum* 7 (2005)/2. pp. 341–371: 345–346.
- <sup>56</sup> Naturalmente il contrasto Fortuna–virtù è fortemente presente anche in Petrarca.
- <sup>57</sup> *Italicis in Hungaria militantibus*, Firenze, il 17 marzo 1386, edita ultimamente da Hermann LANG-KABEL, *Die Staatsbriefe Coluccio Salutati. Untersuchungen zum Frühhumanismus in der Florentinen Staatskanzlei und Auswahledition*. Köln–Wien, Böhlau, 1981. nr. 68. p. 203.
- <sup>58</sup> Quattro volte su dieci, mentre ogni altro passo della tragedia viene citato una sola volta. V. *Epistolario di Coluccio Salutati*. A cura di Francesco NOVATI. Voll. 1–4. Roma, Istituto Storico Italiano, 1891–1911. Vol. 4. Parte 2. p. 683.
- <sup>59</sup> I, 3 a Michele da Stignano (1365?): *Epistolario...*, op. cit. vol. 1. p. 8; I, 15 a Filippo dell'Antella (il 26 ottobre 1367): *ibid.* p. 41; e VII, 3 a Francesco Novello da Carrara (il 29 novembre 1390): *ibid.* vol. 2. p. 258.
- <sup>60</sup> XI, 3 a Caterina di messer Vieri di Donatino d'Arezzo (il 14 maggio 1399): *ibid.* vol. 3. p. 338–339.
- <sup>61</sup> Il carme è stato pubblicato nel 1758 in appendice all'opera storica di Lorenzo de Monacis: *Laurentii de Monacis Veneti Crete Cancellarii Chronicon de rebus Venetis ab U. C. ad annum MCCCLIV sive ad conjurationem Ducis Faledro. Accedit ejusdem Laurentii Carmen de Carolo II. Rege Hungariae, & Anonymi Scriptoris de causis belli exorti inter Venetos, & Duces Ferrariensem*. Recensuit Flaminius Cornelius. Venetiis, ex Typographia Remondiniana, MDCCLVIII. pp. 323–338 (d'ora in poi *Carmen de Carolo II*).
- <sup>62</sup> Stefano CARRAI, Pastoral as Personal Mythology in History: *Bucolicum carmen*. In *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*. Ed. by Victoria KIRKHAM and Armando MAGGI. Chicago–London, University of Chicago Press, 2009. pp. 165–177: 169–170.
- <sup>63</sup> Cfr. anche *ibid.*, vv. 335–337: *hoc [la tempesta] metuens caeli mensis et sidera serva, / frigida Saturni sese quo stella receptet, / quos ignis caelo Cyllenius erret in orbis*
- <sup>64</sup> Cfr. Ovid. *Met.* I, 64–65: *Scythiam septemque triones / horriferae invasit Boreas*; Petrarca, *Africa* VI, 279–280: *illum non scopuli, non horriferae Euris ab antro / terruit Eolio*; *ibid.* VIII, 527–528: *talia volentem Calabris ex montibus Euris / horriferae impellit*
- <sup>65</sup> Cfr. Verg. *Georg.* I, 381–382: *agmine magno / corvorum*
- <sup>66</sup> Cfr. KARDOS, I postulati umanistici del Petrarca..., art. cit. pp. 267–268.
- <sup>67</sup> *Carmen de Carolo II*, p. 325 (vv. 1–3): «*Dum tu frena regis Cretae, clarissime miles, / Partibus Italiae, et gelidis Aquilonis in oris / Fortuna omnipotens in reges fulminat altos...*»; e *ibid.*, p. 338 (vv. 555–



- 558): «*Ecce / Heu dolor, heu levis ad dandum tam grandia regna / Urbibus ex tantis, eadem nunc illa sepulcrum / Omnipotens fortuna negat...*»
- <sup>68</sup> *Ibid.*, p. 335 (vv. 425–427): «*Et dum securus Budae male parta teneret / Successu infausto fatalis fraudis ovantem / Ex alto omnipotens ostentis territat atris.*»
- <sup>69</sup> *Ibid.*, p. 337 (vv. 514–516): «*Illa tremenda Deum sententia vertit ab illo / Auxilium frustrata hominum; nam pondere magno / Praecipitant caedente Deo sua crimina...*»
- <sup>70</sup> *Ibid.*, p. 324: «*Sane majestatem tuam non lateat, quod in Italia, et praesertim apud Etruscos, late ferebatur, Carolum Regem Apuliae, ab ambitione Pannonici culminis remotissimum, nil tale meditantem, ad Sceptrum Hungariae per te, et serenissimam genitricem tuam sponte vocatum, et sollicitatum, insontem, et proditum ab re, vestris fuisse circumventum insidiis, et vitali lumine spoliatum.*»
- <sup>71</sup> KARDOS, *A magyar humanizmus kezdetei*, op. cit., pp. 56–59; ID., *La corrispondenza di Coluccio Salutati...*, art. cit., pp. 19–20.
- <sup>72</sup> Su tutto ciò v. anche Milán SOLYMOSI, *L'immagine degli ungheresi negli scritti di Lorenzo de' Medici*. In *Múzeum krt. 4/c. Születésnapj tanulmánykötet Király Erzsébet, Sallay Géza, Takács József e Linczényi Endre tanáraink részére* [*Múzeum krt. 4/c. Studi in onore dei professori Erzsébet Király, Géza Sallay, József Takács ed Endre Linczényi per il loro compleanno*]. A cura di Éva JAKAB. Budapest, Prae.hu, 2006. pp. 127–146: 130–133.



# Dante e la musica del Medioevo

ANETT JULIANNA KÁDÁR

**L** MEDIOEVO AVEVA UN SISTEMA DI CODICE UNICO, CHE SI PRESENTAVA NELLE SCIENZE, NELLE ARTI E ANCHE NELLA VITA QUOTIDIANA. LA BASE DI QUESTO SISTEMA È IL CONCETTO ONTOTEOLOGICO E LA TRADIZIONE DELLA FILOSOFIA ANTICA GRECA. La musica sacra aveva un ruolo privilegiato, visto che era accettato dal grande pubblico il rapporto chiaro fra la trascendenza e la musica. Così non stupisce il fatto che la musica abbia un ruolo significativo nella *Divina Commedia* di Dante.

Come descrive A. Wilson-Dickson «pensavano che la musica fosse capace di far capire i pensieri nascosti e segreti. Il simbolo più efficiente è stato dichiarato dagli scrittori cristiani antichi. Dicevano che la musica (e anche le altre arti) sono parti della sinfonia grandiosa dell'ordine; e che Questa sinfonia grandiosa fosse stata composta e suonata da Dio». <sup>1</sup> La musica funzionava come mezzo di comunicazione tra il trascendentale e l'umano. Così la musica stessa significava l'apparizione del trascendentale sul piano umano. Per questo i compositori medioevali furono molto attenti che ogni parte della loro musica simboleggiasse la teologia. Peter Gülke scrive che «Il clerico medioevo crede che la teoria della musica sia la teologia sciolta in musica, cioè la teoria della musica per lui esemplifica la verità soprattutto non di questo mondo». <sup>2</sup> La musica concorda coi pensieri pitagorici secondo i quali la musica si costruisce dalle strutture complete, sia che il compositore fosse cosciente di queste formule di strutture, sia che non lo fosse. Questo sostiene anche Barbara Reynolds. <sup>3</sup>

Non solo le espressioni della teoria della musica erano in un rapporto speciale con la teologia, ma lo erano anche certi strumenti musicali. La cetra si trova più volte nella *Bibbia*. Per esempio nella seconda riga del salmo XXXIII: «Confitemini

Domino in cithara, in psalterio decem chordarum psallite illi.» Lo stesso strumento musicale si trova anche nella *Divina Commedia* (*Par. XX. canto*). Secondo il punto di vista di Albertus Magnus, il maestro di Tommaso d'Aquino, la cetra aveva un significato analogico molto importante. Secondo questa teoria il corpo della cetra era la croce di Cristo, le corde erano i corpi dei santi, e il tendere delle corde rappresentava la metafora della flagellazione del corpo umano.

La cetra aveva un altro significato analogico. Circa 450 anni prima della teoria di Tommaso d'Aquino viveva Hrabanus Maurus che fu il fondatore della prima scuola e biblioteca (klastromi). Lui diceva che la cetra aveva assunto il significato della Santa Trinità, perchè aveva la forma di un triangolo, e che simboleggiava anche la Chiesa, perché le sue 24 corde rappresentavano i 24 dogmi. Secondo A. Wilson-Dickson, i cristiani medioevali pensavano che l'astronomia e la musica fossero collegate e attaccate eternamente, perché la base di queste scienze formano i numeri. I numeri avevano un ruolo molto importante nella teoria della musica medioevale, e anche nella filosofia medioevale. Le basi della numerologia erano state poste dai pitagorici e vennero portate alla gente del medioevo da Martianus Capella e da Sant'Agostino. Collegarono i numeri che si trovano nella struttura della musica con la scienza astronomica, e l'astronomia fu collegata con la scienza astrologica.

Dante conosceva bene anche queste scienze. Nelle sue opere si trovano spesso. Usava i rapporti interplanetari per esprimere le determinazioni delle posizioni e dei tempi. Come dice Tibor Szabó, Dante studiava e ricercava anche le teorie teologiche e astronomiche e non soltanto le discipline filosofiche.<sup>4</sup> È interessante il pensiero di Barbara Reynolds, secondo il quale Dante sedicenne scrisse le sue poesie per la melodia che il suo amico Casella cantava ma di questo non abbiamo nessuna testimonianza. Le sue canzoni giovanili probabilmente furono recitate in musica, ma che queste melodie fossero scritte da Dante è molto incerto, visto che alla riga 120 del canto XVI del *Paradiso* il poeta scrive una similitudine dello spartito della melodia della giga e dell'arpa: «da cui la nota non è intesa». Da qui si può supporre che non conoscesse queste note. Qui il poeta poteva usare tante altre similitudini, ma probabilmente aveva scritto questa dalla propria esperienza, visto che lo spartito della melodia dell'arpa e della giga è più complicato dell'annotazione del canto dei salmi. Dante incontrava Casella nell'Antipurgatorio, dove chiedeva di cantare la canzone *Amor che nella mente mi ragiona* che è la seconda canzone del *Convivio* di Dante.

La musica come scienza era molto importante per Dante. Scrive sulla musica nel capitolo XIII. nel trattato secondo del *Convivio*. Assegna la musica al cielo di Marte. In tutti e due si realizza la «più bella relazione. Il cielo di Marte è situato a metà tra i cieli, così da dividere la via in due parti uguali: la mondana e la sacra. Osserviamo che da una parte o dall'altra, è il quinto, così è la media geometrica della struttura celeste. Dante nella musica segue le teorie platoniche, secondo le quali la misura è la base di ogni bellezza, e questo si presenta assolutamente nella musica. (La musica facendo parte delle septem artes liberales, si trova tra le scienze del quadrivium insieme con l'aritmetica, la dialettica e l'astronomia, che furono nominate

come «arti superiori»). Il «Marte dissecca e arde le cose, perché lo suo calore è simile a quello del fuoco»<sup>5</sup>, e fa lo stesso come la musica arde i pensieri colpevoli della mente e dello spirito umano. «E queste due proprietadi sono ne la Musica, la quale è tutta relativa, sì come si vede ne le parole armonizzate e ne li canti, dei quali tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella: la quale in essa scienza massimamente è bella, perché massimamente in essa s'intende.»<sup>6</sup> Anche Nicolò Mineo evidenzia il rapporto tra la musica e il cielo di Marte nel suo libro intitolato *Dante*. Secondo lui la musica appartiene al cielo di Marte che fa muovere lo spirito. Lui evidenzia non solo la musicalità di Marte, ma anche il rapporto speciale fra la musica dinamica ed il movimento del cielo di Marte nella *Divina Commedia*.

Nella *Divina Commedia* le voci hanno un grande ruolo, visto che Dante ha messo sopra la cima del mondo il coro dei angeli, che canta perpetuamente le glorie di Dio. Questo è stato scritto chiaramente seguendo il capitolo della creazione della *Bibbia*. Da qui, dal Coro degli Angeli discende il filo conduttore che si presenta nei canti e così guida lo scrittore nel *Purgatorio*. Questo filo conduttore è la musica, il canto degli angeli.

Nell'*Inferno* si sentono solo rumori invece nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* le voci musicali, i canti spirituali hanno il ruolo più importante. Quelle anime che soffrono nell'*Inferno* sono in una situazione eterna:

«Dinanzi a me non fuor cose create  
se non etterne, e io eterno duro.»  
(*Inferno* III. 7–8.)

La mancanza della speranza è così grande, che da loro si sentono solo i rumori. I suoni armonici non possono realizzarsi dalla sofferenza.

«Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,»  
(*Inferno* III. 22–23.)

Il *Purgatorio* invece è il posto della purificazione. Qui mentre le anime soffrono c'è la speranza dell'assoluzione. Come dice Chiappelli Fredi, nel *Purgatorio* il poeta scopre l'origine dell'azione sul campo inquieto degli impulsi psicologici.<sup>7</sup> La caratteristica del *Purgatorio* è il progresso verso l'alto, che si deve leggere anche simbolicamente. Significa anche l'ascesa spirituale, che le anime sperimentano durante la loro purificazione. In questo processo di purificazione la preghiera cantata, la forma così elevata della musica è così, come un filo conduttore celeste. Nel *Purgatorio* si trovano due tipi di musica. Uno è il canto delle anime che si puniscono. Loro in generale cantano i salmi espiatori. L'altro è il canto degli angeli. Loro cantano le frasi dal sermone della montagna, mentre danno ammissione alle sfere superiori. Le parole degli angeli già nel *Purgatorio* si sentono solo in musica. Nel libro di József Pál si trova un elenco completo dei canti sacri del *Purgatorio*.<sup>8</sup> I componenti del *Paradiso* – come i componenti di un mondo celeste – si separano dai componenti

terrestri, mondani, con l'aiuto della trascendenza della musica. Sulla cima del *Paradiso* si suonano i canti laudatori.

«Io non lo 'ntesi, nè qui non si canta  
l'inno che quella gente allor cantaro,  
nè la nota sofferesi tutta quanta.»  
(Purg. XXXII. 61–63.)

Nel *Paradiso* si trovano continuamente i suoni musicali. Secondo la drammaturgia di Dante, la musica si sente perpetuamente. Ma ci sono diverse volte nelle quali il poeta descrive chiaramente di non sentire la musica, il canto. Questo viene fatto in via indiretta oppure diretta, come nel *Purgatorio* XXXII 61–63:

«E prima, appresso al fin d'este parole,  
'Sperent in te' di sopr'a noi s'udì;  
a che rispuoser tutte le carole.»  
(Par. XXV. 97–99.)

Leggendo la citazione sopra è evidente che per Dante non era continuato l'ascolto della musica che si sentiva. Prima di sentire il salmo *Sperent in Te*, Dante doveva fare un'esame della speranza. Nella sua spiegazione della speranza cita un salmo – il salmo nono di Davide – come esempio. È interessante che nel *Purgatorio* si trovano numerosi salmi sonanti, cantati dalle anime espianti, mentre nel *Paradiso* se ne trovano solo due.

Esiste un tipo di presupposto prima di sentire la musica. La percezione e realizzazione dei fattori ambientali sovraumani del mondo trascendentale. Questo è mostrato anche dalle parole dell'aquila nel canto XIX del *Paradiso*: «Quali son le mie note a te, che non le 'ntendi». E anche le parole di Beatrice nel canto XXIX del *Paradiso*.

Anche nel canto XXVIII Dante chiede l'aiuto di Beatrice per capire le differenze tra il mondo sovrasensoriale e il mondo. «Chè io per me indarno a ciò contemplot'» (riga 57) In questa situazione il poeta non è capace di vedere chiaramente il suo ambito, e non sente la musica. Nel processo della comprensione totale il primo livello è la percezione della spiegazione, il secondo livello è la capacità di vedere chiaramente, e il terzo è la capacità di sentire. La risposta di Beatrice a quello che diceva prima Dante è questa: «Piglia quel ch'io ti dicerò, se vuot' saziarti; e intorno da esso t'assottiglia.» Poi comincia a spiegare un punto di vista più elevato di quello materiale:

«per che, se tu a la virtù circonde  
la tua misura, non a la parvenza de le sustanze che t'appaion tonde,  
tu vederai mirabil conseguenza»  
(73–76. sor)

È interessante notare che nella traduzione ungherese già in queste righe si tratta dell'udito, mentre nel testo originale in questo punto si trova solo il livello della visione. Il testo originale parlerà più avanti dal livello dell'udito, dopo la comprensione totale.

In questo punto le prime righe di tre terzine descrivono i tre livelli della percezione:

«E poi che le parole sue restaro»  
(riga 88)  
«L'incendio suo seguiva ogni scintilla;»  
(riga 91)  
«Io sentiva osannar di coro in coro»  
(riga 94)

Beatrice ferma la spiegazione, visto che Dante aveva capito perfettamente. Poi Dante descrive le sue esperienze visive, i cori degli angeli, e quando vedeva tutto perfettamente, comincia a sentire il canto del coro celeste.

Il problema è alquanto simile nel canto XXI. Nel Cielo Cristallo alla scala d'oro Dante si trova in una situazione che non è capace di risolvere.

«e dí perchè si tace in questa rota  
la dolce sinfonia di paradiso,  
che giù per l'altre suona sí divota».  
«Tu hai l'udir mortal sí come il viso»,  
rispuose a me; «onde qui non si canta»  
(Par. XXI. 58–62.)

Anche l'ordine è simile all'esempio precedente: prima non capisce la situazione poi comincia a capirla, quindi vede e infine sente. Grazie alla spiegazione Dante vede tutto meglio, comincia a vedere le altre fiamme: «A questa voce vid'io piú fiammelle», e poi sente la musica delle sfere, ma non capisce perfettamente, per questo sente come un rumore altissimo, stridente, tremendo.

«e fero un grido di sí alto suono,  
che non potrebbe qui assomigliarsi;  
nè io lo 'ntesi, sí mi vinse il tuono.»  
(Par. XXI. 140–143.)

Nell'*Inferno* regna il disordine, e la peculiarità di questo caos è il rumore, la disarmonia. Nel *Paradiso* c'è ordine, così la sua peculiarità è la musica, l'armonia. Qui nella mente di Dante non c'è ordine, per questo motivo lui sente la musica come un grande rumore, un grido. Lo spavento di questo rumore si vede in Dante, e all'inizio del canto successivo Beatrice dice:

«Come t'avrebbe trasmutato il canto,  
e io ridendo, mo pensar lo puoi,  
poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto»  
(Par. XXII. 10–13.)

Qui Beatrice vuole dire che per il progresso sul viaggio di Dante è necessaria più pazienza e comprensione da parte di Dante, perché se lui non riesce a capire quello che avverte, non giungerà al suo scopo. Per questo lo stesso Dante avvisava i suoi lettori, nel secondo canto del *Paradiso*, quando, come dice Imre Madarász: «Lui prega i suoi lettori di non leggere più la sua opera, che può essere capita solo da questi pochi, che avevano mangiato il pane della filosofia e della teologia».<sup>9</sup>

Nel Canto XXXI dice qualcosa in più su questo processo di comprensione, vedere e sentire. Scrive del registro dei suoi esperienze, cioè del racconto e della descrizione.

«Certo tra esso e 'l gaudio mi facea  
libito non udire e starmi muto.»  
(Par. XXXI. 41–42.)

Nella citazione di sopra il poeta riesce a capire e a vedere, ma non è in grado di sentire la musica e di descrivere quello che vede.

Nel momento in cui il poeta viene sopraffatto dall'ammirazione verso queste nuove esperienze sovramondane, diventa sordo verso le voci celesti, perché non era capace di sentirle con il suo «udir mortal». In queste parole di Dante si trova una corrispondenza con le righe 61–63 del *Purgatorio*, canto XXXII. In tutti e due i casi si tratta del fatto che il suo udito – meglio dire la sua percezione – non basta per comprendere, capire e poi trasmettere ai suoi lettori. Si inceppa nel suo ruolo di mediatore, come nella riga 22 del *Paradiso*, Canto XXX: »Da questo passo vinto mi concedo». Beatrice e, dal canto XXXI del *Paradiso*, San Bernardo, aiutano nel suo viaggio di Dante.

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

Alighieri, Dante: *Isteni Színjáték*, ford. Babits Mihály, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.

Alighieri, Dante: *La divina commedia*, Oscar Mondatori, Milano, 2004.

Alighieri, Dante: *Vendégség*, ford. Csorba Győző és Szabó Mihály in *Dante Alighieri összes művei*, Magyar Helikon Könyvkiadó, Budapest, 1965.

Bodye, Patrick: 'Dante Alighieri' in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5, Sadie Stanley ed., Macmillan Publishers Limited, London, 1980.

Dobszay László: *Bevezetés a gregorián énekbe*, LFZF és a Magyar Egyházzenei Társaság, Debrecen, 1997.

Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Kaposi Márton: *Élő középkor és halhatatlan reneszánsz*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006.

- Kardos Tibor szerk.: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966.
- Lieberknecht, Otfried: *Dante's Reception in Music*, in: *ORB Online Encyclopedia*, <http://www.the-orb.net>, 1998.
- Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2003.
- Madarász Imre: «*Költők legmagasabbja*» – *Dante-tanulmányok*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2001.
- Malato, Enrico: *Dante*, Salerno Editrice, Roma, 1999.
- Mineo, Nicolò: *Dante*, Editori laterza, Roma–Bari, 1970.
- Pál József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, 2009.
- Reynolds, Barbara : *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008.
- Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, Hungarovox Kiadó, Budapest, 2008.
- Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998.

## N O T E

- <sup>1</sup> Wilson-Dickson, Andrew: *Fejezetek a kereszténység zenéjéből*, ford. Reviczky Béla, Gemini Budapest Kiadó, Budapest, 1998, p. 10.
- <sup>2</sup> Gülke, Peter: *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979, p. 97.
- <sup>3</sup> Reynolds, Barbara: *Dante*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008. p. 215.
- <sup>4</sup> Szabó Tibor: *Dante életbölcselete*, p. 37.
- <sup>5</sup> Dante, Alighieri: *Convivio*, Trattato secondo, capitolo XIII., <http://www.filosofico.net/convivio/dante.htm>
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> Chiappelli, Fredi: 'A Purgatórium szerkezete', in: *Dante a középkor és a renaissance között*, Kardos Tibor szerk., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966, p. 337.
- <sup>8</sup> Pál, József: *Dante – Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2009, pp.149–157.
- <sup>9</sup> Madarász Imre: *Az olasz irodalom története*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, 2003, p. 43.

# L'enciclopedismo secentesco: il «giornale de' letterati» di Parma e l'*Enciclopedia Ungherese* di János Apáczai Csere

BEÁTA TOMBI

## I. ENCICLOPEDI E ED ENCICLOPEDISMO

La potenzialità dei nuovi interessi e delle nuove capacità nel campo del sapere cominciarono a esser compresi nel corso del Sei e Settecento, quando si cominciò a studiare in prospettiva la grande tradizione antica per armonizzarla con i risultati nuovi della rivoluzione scientifica. L'interesse zelante per il riordinamento della conoscenza, dimostrato da qualche intellettuale, si manifestò soprattutto nella compilazione di compendi e di enciclopedie. I primi tentativi invece misero subito in evidenza la difficoltà dell'interpretazione soddisfacente dei fenomeni della natura e della società. Né il metodo né il carattere della struttura testuale potevano creare una relazione fra i concetti per ordinarli in una dimensione coerente. Questi lavori, fra i quali bisogna menzionare la *Summa di filosofia naturale* (1413 ca.) di Paolo da Venezia e la *Magia naturalis* [Magia naturale, 1558] di Giambattista della Porta, originati nella tradizione medievale, risultavano ancora una serie di idee slegate fra di loro. C'erano invece gli autori del Quattro e del Cinquecento a gettare le basi della cosiddetta «scienza popolare» che mira a fornire un'orizzonte nel quale la conoscenza potesse venire diffusa. Vale a dire che quelle opere con le quali gli autori portarono la foma inefficiente dell'enciclopedia medievale al superamento dei primitivi compendi, e aprirono la strada all'enciclopedismo moderno, si legano ormai al XVIII secolo.

Anche se l'Umanesimo ebbe i suoi effetti sulla scienza, non mostrò tanto interesse per la collezione e classificazione. Tuttavia per il Seicento non si può ancora parlare di un enciclopedismo in qualche modo comparabile a quello settecentesco.



L'enciclopedia come comunemente la intendiamo oggi si lega alla Francia settecentesca dell'*Encyclopédie* (1751–1765), opera gigantesca del mondo intellettuale. La grande *Enciclopedia* riorganizzò i saperi, le ideologie, le religioni e le tecniche alla luce della critica razionale. Ma c'è qualcosa di più. L'esigenza stimolante della classificazione significa anche, da parte dell'uomo, l'aspirazione al dominio assoluto sopra tutti i settori del mondo umano e di quello naturale. Questo dà l'illusione che tutto l'universo conosciuto e sconosciuto ricada sotto la supervisione generale dell'uomo. Non ci sorprende allora che nella seconda metà del Settecento il progresso culturale e scientifico e le profonde riforme culminarono nella diffusione di edizioni di enciclopedie.

Prima di andare oltre, dobbiamo chiarire che oltre all'enciclopedia, fra i generi che sono finalizzati alla formazione e all'educazione del lettore, occupano un posto di rilievo sia la *summa* che il *trésor*. E allo stesso gruppo dovranno ascriversi anche i *bestiari* e *lapidari*, rappresentazioni simboliche e allegoriche delle consuetudini e delle caratteristiche del mondo animale. Tutte queste opere possono essere definite, per tipologia affine, *compendi* perché coprono un'ampia gamma di problemi di filosofia naturale, di storia e di teologia e tentano una sintesi sistematica dei saperi del mondo. Vale a dire che queste forme letterarie, tutte costruite secondo un ordine logico, sono destinate non tanto ad approfondire quanto ad ampliare le conoscenze. Fino al Settecento, invece, opere come queste furono relativamente rare e, rispetto ai trattati, ebbero un ruolo di minore importanza.

L'interesse per l'enciclopedia sta, in effetti, soprattutto nel ruolo divulgativo di scienza e cultura. Il primo autore che tradizionalmente si dedicò alla compilazione di enciclopedie nel periodo ellenistico fu Aristotele. L'*Etica nicomachea* divide tutto il sapere in tre gruppi. Le scienze teoretiche, pratiche e produttive riorganizzano entro un orizzonte complesso tutto il sapere antico. La tradizione enciclopedica latina ebbe inizio con Seneca (*Questioni naturali*) e con Plinio il Vecchio (*Storia naturale*) che, sulla scorta dei risultati significativi della scienza greca, assume come riferimenti Aristotele, Posidonio e Teofrasto. Nell'ambito dell'enciclopedismo medievale spiccano i nomi di Macrobio, Marziano Capella Boezio, Cassiodoro, Isidoro di Siviglia e del Venerabile Beda. Le loro opere, databili fra i secoli IV e VIII, elaborate sulle tracce degli autori scientifici del passato, superano la citazione scrupolosa delle fonti e si mostrano ormai disponibili come depositi di informazioni.<sup>1</sup> A questi secoli ricchi seguì un periodo scientificamente fecondo, segnato da un'operazione innovativa e non da un'attività di categorizzazione. Per primo il tardo Cinquecento assistette all'introduzione di nuovi orientamenti enciclopedici. Le opere di Francis Bacon (*Novum Organum*), di Comenio (*Orbis sensualium pictus*) e di Athanasius Kircher (*Organum mathematicum; Ars magna*) diedero impulso potente allo sviluppo dell'editoria e della pubblicazione di lavori di sistemazione.

Mentre in Ungheria il cosiddetto *enciclopedismo*, grazie all'opera di János Apáczai Csere (1653), si sviluppò a partire dalla metà del Seicento, l'Italia del XVII secolo ebbe un ruolo di secondo piano nel quadro europeo degli interessi enciclopedici. Solo nel tardo Settecento comparvero le prime enciclopedie generali. In quest'arco di cent'anni le uniche fonti di informazione furono i primi periodici e le

gazzette. La prima iniziativa maturò a Roma quando, nel 1668, uscì il mensile «Giornale de' Letterati» che fornì informazioni letterarie e scientifiche a un pubblico di intellettuali.

Nelle pagine successive descriverò brevemente quello che può essere considerato enciclopedismo secentesco tramite lo studio del «Giornale de' Letterati», come primo giornale enciclopedico, e l'*Enciclopedia Ungherese* di János Apáczai Csere.

## 2. ENCICLOPEDIISMO ITALIANO, ENCICLOPEDIISMO UNGHERESE

A fronte delle operazioni pionieristiche del Cinquecento, là dove il desiderio di dedicarsi alla ricerca fu sempre più vistoso, il Seicento si mosse nella pubblicazione di lavori di stampo enciclopedico. Le prime enciclopedie furono senz'altro stimulate dalla volontà di sistemare in modo metodico il sapere tradizionale e di diffondere gli ultimi risultati delle scienze, attraverso l'editoria, presso un più largo pubblico. Anche se queste enciclopedie non assomigliarono alle opere settecentesche, esse erano del tutto in grado di soddisfare gli interessi scientifici dei gruppi di lettori. Anzi, la compresenza di elementi allegorico-edificanti e della forza fantastica della descrizione del mondo scientifico resero l'enciclopedia una forma che fece della scienza un genere letterario. In altre parole: l'enciclopedia affrontò una sfida che la scienza aveva evitato. Gli enciclopedisti furono davvero i primi che fornirono al mondo europeo quella che è stata chiamata scienza popolare. Certamente la circolazione e la fortuna sempre più ampia di questi libri cambiarono notevolmente anche l'atteggiamento della gente verso le scienze.

La diffusione delle nuove conoscenze presso strati sempre più ampi fece crescere l'attenzione per la sistematica. Appare quindi evidente che proprio la mancanza di uno standard spinse gli autori a gettare le basi del metodo enciclopedista. Non bisogna però dimenticare che, malgrado il carattere rivoluzionario del Seicento, la filosofia aristotelica godeva di una sensibile circolazione, e su di essa era basato ogni settore della conoscenza. Tuttavia per la riorganizzazione di tutti i campi del sapere bisognava trovare un altro schema, più adatto di quello del metodo dialettico-scientifico di Aristotele. La maturazione di tale metodo si svolse in un tempo assai lungo perché nei secoli XIV-XV l'attività scientifica si limitò all'imitazione e allo studio del corpus antico. Soltanto la prima metà del Seicento poté effettuare riforma decisiva. Atteggiamenti diversi andarono definendosi, pur con oscillazioni fra nuovi orientamenti del pensiero scientifico e condizionamenti indotti dall'eredità del passato. Mutò lentamente il punto di vista. La formazione dei principi autonomi, lontani dai dogmi aristotelici, si legano ormai ai primi esponenti dello sperimentalismo europeo (René Descartes, Galileo Galilei, Francis Bacon).

In breve: la diffusione del sapere fu una condizione essenziale per la realizzazione di un metodo. E questa crescente volontà culminò nella formazione di sistemi di tassonomia. Gli enciclopedisti moderni adottarono un metodo ormai più naturale di quelli del passato. Tutti i fenomeni furono sottratti al contesto assiomatico della

tradizione classica e furono sottoposti a uno studio e un'analisi profondi. Pur ammettendo la dottrina aristotelica di adattare i principi particolari a quelli generali, gli enciclopedisti del XVII secolo imposero indirizzi nuovi. Nascono così lavori di un panorama olistico, pronti a venire incontro ai bisogni del pubblico secentesco. E il metodo enciclopedico si oppone davvero a quello monografico. L'enciclopedia appare più accessibile del trattato filosofico perché nutre la curiosità della gente per i diversi rami del sapere offrendo un canone di saggezza. Mentre il trattato è indirizzato a un pubblico specializzato e chiuso, i grandi lavori di sistemazione si rivolgono a un gruppo di lettori più vasto. Le caratteristiche di questa forma, e cioè l'apparato dimostrativo ed esemplare, proposto sempre in lingua non latina, stimolarono il ruolo divulgativo di questi libri promuovendo anche la fortuna e la diffusione del volgare. Tuttavia lo studio dell'enciclopedismo italiano ed ungherese non può esser disgiunta dalla questione della lingua. La situazione linguistica in tutti e due i paesi fu molto ambigua, e derivò indubbiamente dall'incertezza della norma linguistica. Il Quattrocento lasciò in eredità al secolo successivo una grande frammentazione linguistica, senza grammatiche e senza una lingua parlata. Come tutti sanno, accanto a un volgare in formazione continuò vitale per tutto il secolo anche la lingua latina.<sup>2</sup> Il dominio del latino umanistico insomma non fu del tutto incrinato e ancora nel corso del Seicento acquistò un territorio assai largo: la maggior parte dei testi teologici e scientifici era in effetti scritta in latino.<sup>3</sup>

Al capolinea del rinnovamento della lingua ungherese si trova János Apáczai. La formula linguistica da lui adottata appare del tutto nuova: affidandosi alla lingua ungherese, ricercò un'organizzazione del discorso volta alla comunicazione: «il popolo che presta tutto [il sapere] da lingue straniere è molto sciagurato [...] *Sono felici quelli che crescono rosa nel proprio giardino*»<sup>4</sup> Oltretutto, in Italia anche la provenienza geografica condizionò l'uso grammaticale e lessicale dei singoli autori. Una spinta decisiva a una più stabile omogeneità linguistica venne dagli esordi dell'attività grammaticale. *Le Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo e la *Nova Gramatica Ungarica* (Nuova Grammatica Ungherese, 1610) di Albert Szenci Molnár furono fortemente orientati verso la creazione di un codice universale. Il fatto risolutivo invece nel processo di stabilizzazione di una norma linguistica omogenea è costituito dall'invenzione della stampa, che aprì un nuovo spazio anche nel territorio delle scienze.

Il Seicento fu caratterizzato dalla grande affermazione della stampa periodica che rispose all'esigenza di far circolare più rapidamente sia l'attualità che le novità scientifiche e letterarie. Accanto alle gazzette, riviste meramente informative, dalla seconda metà del Seicento, si affacciarono anche i giornali eruditi e i periodici di cultura, precursori dei primi giornali enciclopedici. Tuttavia la diffusione delle più diverse riviste fu un'ulteriore conferma delle trasformazioni in corso. Le nuove scelte nacquero anche dalla consapevolezza dell'esistenza di un pubblico diverso da quello dei trattati filosofici. A partire dalla seconda metà del secolo, il bisogno di far circolare velocemente le scoperte scientifiche, e le opere in generale, spinse molti autori ad abbandonare la forma difficile del trattato o del saggio critico per condividere generi più agili, come la lettera, il dialogo e l'articolo giornalistico.

Questi generi furono davvero adatti per coniugare l'erudizione e il rigore dottrinale con un enciclopedismo prudente e moderato.<sup>5</sup> Una formula molto simile ispirò il più grande periodico del secondo Seicento e del primo Settecento, il «Giornale de' Letterati», che trovò spazio in più città italiane.<sup>6</sup> Già il primo «Giornale» si presentò come periodico enciclopedico.<sup>7</sup> In effetti si trattava di un nuovo genere di periodico che esclude dal suo repertorio di argomenti le diverse cronache di avvenimenti cittadini e gli avvisi mercantili, offrendo forte rilievo agli ultimi risultati scientifici, ai commenti critici e all'opinione. Accadde allora per la prima volta che gli editori non osassero rivolgersi a un pubblico interessato a seguire i progetti di riforma e i dibattiti culturali. Ciò era dovuto a suo profilo culturale di respiro europeo le cui assi dominanti furono comunque le scienze naturali dentro le quali si mossero l'erudizione e la storia della letteratura. Tuttavia ciò vuol dire che questi periodici ritrovarono una loro funzione proprio nell'ambito della divulgazione.

In Ungheria János Apáczai fu il primo che si orientò a costruire un lavoro sistematico<sup>8</sup>, che potesse offrire al lettore un'immagine complessa del sapere tradizionale e sperimentale. La volontà di diffondere un sapere scientifico e di realizzare una riforma istituzionale fu evidente sin dall'avviso al lettore, che afferma come segue: «Per giungere a una coltura inaffallibile, bisogna compilare con grande precisione la tabella del sapere e memorizzare il breve riassunto di tutte le scienze».<sup>9</sup> La mera citazione di questa frase mostra bene lo sforzo pensato per venire incontro alle esigenze anche dei lettori non eruditi Apáczai dovette semplificare la materia scientifica e culturale. Disprezzò comunque i lunghi precetti dei retori, eliminò le parole difficilmente comprensibili e, soprattutto, si servì della lingua ungherese. Da qui a poco il genere dell'enciclopedia fece il suo ingresso nel circuito della divulgazione scientifica. Riassumendo: Il Seicento vede nascere una nuova forma di produzione editoriale in cui convivono il linguaggio didascalico della comunicazione scientifico-culturale e quello divulgativo, formato sulle tracce di una retorica immediata. Il giornale enciclopedico e l'enciclopedia diventarono quindi contesti dentro i quali si potevano leggere i nuovi modi dell'informazione scientifica, tecnologica e letteraria. E ora deve esser chiaro che proprio l'ambizione di toccare i vari aspetti di una formazione intellettuale crea un ponte fra i primi periodici italiani di stampo enciclopedico del secondo Seicento e l'*Enciclopedia Ungherese* di János Apáczai.

### 3. IL «GIORNALE DE' LETTERATI» E JÁNOS APÁCZAI CSERE

#### 3.1. POSSIBILITÀ DIVULGATIVE

Come abbiamo già affermato, l'enciclopedismo italiano presenta caratteri assai peculiari che lo differenziano notevolmente da quello ungherese. La differenza principale che passa fra di essi è quello che l'Italia è in ritardo, rispetto all'Ungheria, nella produzione delle enciclopedie.<sup>10</sup> Vale a dire che i lavori sistematici non mancarono dalla produzione editoriale cinque- secentesca. Anzi, la tipologia delle

opere tassonomiche risulta essere molto variegata. Fra i più grandi compilatori che tentarono di dare un panorama enciclopedico di un ramo specifico delle scienze dobbiamo ricordare Conrad Gesner (*Historiae animalium* [Storia degli animali], 1551–1621), Andrea Vesalio (*De humani corporis fabrica* [La fabbrica del corpo umano, 1543]) e Galileo Galilei. Si può quindi vedere che sin dal Cinquecento fra i filosofi naturali troviamo dei medici, astronomi e biologi, che avevano interesse per la classificazione e per la descrizione sistematica. Essi d'altra parte conservarono il carattere di compendio delle discipline ed evitarono le grandi forme classificatorie come l'enciclopedia.

Momento decisivo nella vita scientifica dell'Italia secentesca fu quello in cui i filosofi naturali trovarono una comunità scientifica che gli garantì un'organizzazione disciplinare. Parliamo dell'ambiente molto ristretto dell'accademia. Queste istituzioni servirono come centri unici per la ricerca e per la discussione non si mostrarono come vere e proprie istituzioni pubbliche e non promossero neanche la pubblicazione delle opere divulgative, di carattere enciclopedico. Gli atti e transazioni, destinati a un pubblico esperto, mostrano benissimo che gli studiosi rifiutarono *ex professo* il metodo enciclopedico e si servirono esclusivamente del metodo sperimentale. Vale a dire che la scienza nel Seicento fu ancora il prodotto di un piccolo numero di studiosi, chiusi nel loro universo. Quindi in assenza di un'istituto capace di un'attività divulgativa, spettò ai periodici di dare notizia in una prospettiva generale sulle ricerche scientifiche, innovazioni tecniche e mutamenti socio-culturali.

In Ungheria la situazione fu ben diversa. Nel corso del XVI secolo gli studiosi vennero respinti nell'ambito artificiale delle corti e furono privati da ogni aspirazione scientifica. La corte determinò la situazione degli intellettuali e assegnò precisamente loro dei compiti fra i quali risultarono ad esempio la compilazione degli oroscopi e la raccolta di curiosità scientifiche. Quindi sul piano delle istituzioni culturali, accanto alle scuole ecclesiastiche, non troviamo altri contesti dove ci si potesse impegnare in una qualsivoglia forma di attività collettiva. Gli intellettuali operarono davvero singolarmente, in un isolamento provinciale senza potersi inserire in una vera e propria rete di rapporti. Tuttavia la mancanza di coesione, e cioè la fondazione tardiva delle prime accademie<sup>11</sup> e la difficoltà della comunicazione delle idee, ostacolarono il progresso scientifico. E in più, in Ungheria, a causa della sporadicità e diversità di sollecitazioni culturali anche i periodici, che in Italia costituirono uno strumento di diffusione della scienza, sorsero con un certo ritardo.<sup>12</sup> Giunge quindi da Apáczai il primo sforzo per rendere disponibile, ormai sotto l'aspetto di formule derivate dall'esperienza in ungherese, l'attrezzatura scientifica al pubblico. Il suo tentativo deriva dall'esperienza pedagogica e dalla volontà di offrire conoscenze utili e accettabili anche a chi non conosceva il latino.

Abbiamo visto che sia in Ungheria che in Italia nel secondo Seicento si presentò un pubblico di persone che furono interessate al mondo delle attualità scientifiche, ma poco competenti ad affrontare la trattatistica della filosofia naturale. Gli autori tuttavia per rispondere all'esigenza di questi lettori ricorsero a una forma finora sconosciuta, diversa dai canoni teorici in uso a quel tempo. La nuova forma adottata, grazie al suo carattere didattico, fu finalmente capace di

garantire il volgarizzamento del sapere, e stabilì nuove modalità di comunicazione. Con l'enciclopedismo, infatti, si fece strada un'esigenza di cultura informativa, pragmatica, legata all'attualità.

### 3.2. SCIENZA E RELIGIONE NEL «GIORNALE» E NELL'ENCICLOPEDIA UNGHERESE

Nell'ultimo capitolo mi propongo di studiare quel problema che contraddistingue definitivamente l'enciclopedismo italiano da quello ungherese: ed è l'atteggiamento degli scienziati verso la tradizione cristiana. In Italia i primi grandi filosofi naturali come Giordano Bruno, Bernardino Telesio e Giovan Battista Della Porta ammisero che la religione, la magia naturale e le scienze erano collegate fra loro. Ritennero in particolare che la magia era parte della scienza e che queste due dovevano essere collocate in un orizzonte religioso. Si tratta di una teoria complessa che si lasciò inquadrate nel sistema di opposizioni concettuali e che affermò la convivenza delle tendenze materialistiche con i sentimenti religiosi. Tanto è vero che anche questi pensatori cercarono un rapporto diretto con la concreta realtà e rivalutarono le dottrine aristoteliche. Questo, evidentemente, non significa la negazione dell'esistenza della trascendenza ma l'affermazione delle spiegazioni scientifiche. Essendo quindi meno condizionati dal rispetto della tradizione scientifica e filosofica dominanti, seppero proporre una filosofia più aderente alla nuova concezione del mondo.<sup>13</sup> Si formò così una tradizione empirista, aperta alla matematizzazione della natura su cui si fonda la scienza galileiana.

Tuttavia i primi rappresentanti della scienza moderna mostrarono l'insostenibilità dell'orizzonte continuista e respinsero ogni forza metafisica e teologica nelle loro spiegazioni naturalistiche. Ribadirono insomma una netta distinzione tra scienza e ideologia e tra scienza e speculazione. Inaugurarono comunque una scienza nuova, ormai lontana dalle speculazioni mistiche, sulla scia della quale si arriva ai giornali enciclopedici. Questi periodici ebbero spunto dalla nascente opinione pubblica al fine di proporre i diversi contenuti dell'attualità scientifica, letteraria, politica in una forma chiara e afferrabile: «Il giornalista non tanto deve informare il pubblico dei nuovi libri, nuove scoperte ecc., quanto ancora sforzarsi di atterrare con man forte i pregiudizi del suo secolo.»<sup>14</sup>

Mentre le idee rivoluzionarie conobbero una popolarità in tutta l'Italia, in Ungheria le dottrine aristoteliche non furono affatto respinte e ancora nel pieno Seicento rimasero familiari all'intelletto. La mentalità medievale della gente non potè esser in nessun modo assimilabile alla tradizione empirista, e inoltre la presenza progressiva della Chiesa pure inibì la formulazione di una visione indipendente. Il pensiero autonomo in ogni caso venne sottoposto alla fede e rivalutato alla luce di forti condizionamenti ecclesiastici. È proprio questo concetto dottrinale a unire categoricamente la scienza e la religione. L'affidabilità delle *Sacre Scritture*, infatti, garantiva la correttezza dei testi scientifici, e per tale motivo tutte le ricerche vennero giudicate inutili se non direttamente dannose. L'aspetto religioso domina

anche la complessa *Enciclopedia* di Apáczai. Oltre lo sforzo concitato di giustificare la scienza con la fede, non è difficile scoprire l'orientamento dell'autore verso la rivalutazione della posizione delle scienze: «Le *Sacre Scritture* non possono esser interpretate correttamente senza la conoscenza discreta dell'intera enciclopedia.»<sup>15</sup> Ne risulta chiaro che il tentativo principale di Apáczai non fu semplicemente una continuazione della tradizione dottrinale, chiusa entro limitati orizzonti spirituali, ma quello di armonizzare i principi filosofici con le esigenze dell'indagine empirica.

Dobbiamo quindi osservare che mentre nel «Giornale» la mescolanza degli aspetti scientifici, religiosi e mistici risultò solo come momento dell'indagine speculativa della natura, in Apáczai i momenti religiosi e mistici nutrono tutti i settori scientifici. Si conferma così nel Seicento la coesistenza di due prospettive diverse. Tuttavia si può benissimo notare che mentre in Italia i giornalisti-divulgatori ebbero più interesse al conseguimento pratico e concreto di un processo scientifico, in Ungheria i risultati scientifici si associarono alle credenze e conoscenze nascoste. Un annuncio del 1687 del «Giornale», ad esempio, tratta un caso di nictalopia (cecità notturna). Il giornalista invece nel suo resoconto eliminò tutte le spiegazioni celesti o diaboliche e ricondusse il caso in oggetto a spiegazioni naturali. La valorizzazione degli aspetti sperimentali della «nuova scienza» si può vedere in un testo del 1692, che riportò il problema della *catenaria*, enunciata da Galileo Galilei.<sup>16</sup> L'enciclopedia ungherese appare del tutto diversa: il volume, infatti, dà grande rilievo all'applicazione ricchissima dell'architettura allegorica, mitologica e popolare. Si deve proprio a quest'orizzonte il fatto che Apáczai, stilando il catalogo degli animali, ritenne importante scrivere della paura dell'elefante dei topi<sup>17</sup>, delle lacrime di cocodrillo<sup>18</sup> o dell'odio della serpe per le donne<sup>19</sup>. Nello stesso stempo si può anche rilevare il comportamento scientifico dell'autore, un ottimo esempio del quale è l'applicazione del procedimento euristico e dimostrativo delle scienze nell'esposizione dei contenuti.<sup>20</sup>

Tuttavia, se l'*Enciclopedia* fu l'esperienza per rinnovare e promuovere il distacco tra scienza e religione, il «Giornale» costituì un modello d'integrazione tra cultura scientifica e cultura letteraria. Il periodico, infatti, adottò una nuova formula: tendendo a svincolarsi da ogni sovrastruttura tradizionale, cercò di presentare i suoi scritti come esposizioni volgarizzate e neutre. L'attenzione del «Giornale» ai problemi della contemporaneità, dell'educazione e della scienza, ne fece il primo campo della divulgazione in Italia. La dichiarata volontà di diffondere il sapere comporta la pubblicazione di argomenti di ampio interesse: dalla farmacologia alla geografia, alla medicina all'astrologia. Il «Giornale» riporta vari estratti dal «Giornale di Francia», dall'«Acta eruditorum» di Lipsia e dal «Transactions» della Royal Society.

L'instaurazione di uno stretto rapporto tra le esigenze della società e le ultime ricerche scientifiche spinsero Apáczai a inaugurare la letteratura enciclopedica in Ungheria. La sua opera, composta di dieci parti di ampiezza disuguale, riunisce tutte le conoscenze del pieno Rinascimento. Dobbiamo anche a dire che alla base dell'atteggiamento divulgativo dell'autore troviamo la sua aspirazione edificatoria. La maggior parte del volume si muove all'interno di una volontà pedagogica. Apáczai credette fortemente che l'obiettivo della ricerca della conoscenza migliorava



la condizione umana. Tuttavia, oltre all'intenzione dell'autore rivolta a raccogliere in un unico contenitore le linee culturali diverse, si può anche rilevare l'importanza del desiderio di rivendicare il merito dell'uomo nella sua quotidianità. In questa prospettiva ormai settecentesca l'uomo diventa un «filosofo» al servizio della società, ed è alla luce di queste funzioni che va riconosciuto. E proprio in questa direzione, la divulgazione scientifica diventa modello ideale dell'enciclopedismo, punto di riferimento per riassumere il sapere universale.

Si è visto che la nascita dell'opinione pubblica in Italia introdusse la categoria della divulgazione che infuse nuove energie e riuscì a mobilitare gli intellettuali. Il «Giornale de' letterati» di Benedetto Bacchini si rivolse a una nuova figura d'intellettuale orientato verso il sapere enciclopedico. L'enciclopedismo invece in questo caso non rappresenta il semplice riassunto del *corpus sapientiae*, ma la continuità fra passato e presente. La mancanza di continuità temporale tra antico e moderno porterebbe davvero alla perdita di gran parte delle conoscenze. Il carattere insieme conservatore e innovatore del periodico<sup>21</sup> spiega la quantità significativa anche degli estratti latini.<sup>22</sup> L'apprezzamento della mediazione tra antico e moderno è tutto in chiaro anche in Apáczai. L'autore dedica ben tredici pagine ad elencare le sue fonti<sup>23</sup> e per creare armonia con i grandi studiosi del passato e del presente, da Seneca e Cicerone a Telesio e a Cartesio.

Il sopradetto programma dei divulgatori di coniugare la vecchia tradizione con il sapere nuovo, in assenza di una codificazione, favorì lo sviluppo di una nuova forma letteraria. Tale forma invece alla sua destinazione e ai tempi stretti della composizione non doveva solo presentare le attualità ma anche rispondere alle esigenze della volgarizzazione. E ci sono due generi che ritornano sempre nell'ambito della divulgazione scientifica. La genesi della forma enciclopedica si collega, infatti, al genere epistolare e a quello del dialogo. Si tratta quindi di due generi che si mostrano disponibili ad affrontare qualsiasi tipo di argomento e in più mantengono vivo l'interesse dei lettori. All'alba dell'enciclopedismo questa forma fu caratterizzata dalla mescolanza degli stili e dei modi del discorso. Basta pensare i diversi registri stilistici usati da Apáczai. Le pagine dell'*Enciclopedia* ospitano tutti i fenomeni caratteristici di una prosa letteraria di altissimo livello ma di tanto in tanto si orientano verso il basso.<sup>24</sup> I modelli secenteschi invece trovarono nuovi sviluppi, in altre direzioni, nel XIX secolo. Proprio nell'Ottocento la forma enciclopedica diventò uno strumento privilegiato all'interno della sfera della divulgazione che toccò il suo livello più alto nell'impresa dell'*Encyclopédie*.

#### 4. CONCLUSIONI

Nel corso del Seicento si verificò una riorganizzazione del sapere. Il clima ideologico della rivoluzione scientifica favorì la diffusione ossia la volgarizzazione della scienza. Questo cambiamento fu anche evidenziato da una nuova forma di comunicazione che abbandonò gli artifici retorici e letterari e si orientò alla chiarezza e all'efficacia della comunicazione. I saggi accademici di carattere scientifico



cedettero il posto a opere di valore diverso in cui venne progressivamente ampliandosi lo spazio concesso a riassunti di opere scientifiche. Questi testi chiamati divulgativi vennero considerati deposito disponibile di informazioni. Oltre invece al semplice riassunto degli atti accademici, essi dovettero anche catalogare le scienze, gli esseri, i prodotti e le idee. Non è quindi sorprendente che proprio questo secolo diede origine all'enciclopedia, introducendo nuove tematiche e nuovi metodi. Il successo di questo genere si deve al forte impegno di rendere accessibile il sapere a un più largo pubblico.

La specializzazione delle scienze comportò un notevole passaggio dalla pubblicazione di articoli giornalistici alle prime enciclopedie, divise per discipline. La nascita dell'enciclopedia nazionale fu in grado di incrementare, diffondere e applicare la conoscenza. Parliamo invece di un processo lungo e difficile, fra i primi rappresentanti del quale troviamo i cosiddetti «giornali enciclopedici» e l'ungherese János Apáczai Csere. L'orizzonte principale che collega l'enciclopedia ungherese e il giornale italiano è la prospettiva di trasferire i postulati ormai acquisiti della nuova scienza. A differenza invece dell'*Enciclopedia* che venne segnata dal problema del rapporto tra fede e ragione, agli scritti del «Giornale» si affianca un metodo empirico. Si può dire comunque che si deve a queste opere la nascita di una concezione scientifica lontana dalle vecchie concezioni aristoteliche da un lato e religiose dall'altro.

## BIBLIOGRAFIA

- Apáczai, Csere János, *Magyar Encyclopaedia* [Enciclopedia Ungherese], Kriterion, Bucarest ed. 1977.
- Berengo, Marino, *Giornali veneziani del Settecento*, Feltrinelli, Milano 1962.
- Castronovo, Valerio, Giuseppe Ricuperati, Carlo Capra (a cura di), *La stampa italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, Nicola Tranfaglia (introdotto da), Laterza, Roma-Bari 1980.
- De Feo, Italo, *Venti secoli di giornalismo*, Edizioni Moderne Canesi, Roma 1962.
- «Giornale de' letterati dall'anno 1686», in Melzi, Gaetano, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Vol. I (A–G), in [www.books.google.it](http://www.books.google.it)
- Grant, Edward, *Le origini medievali della scienza moderna*, Einaudi, Torino 2001.
- Matarrese, Tina, *Il Settecento*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Cremante, Renzo, *I giornali emiliani del Seicento e del Settecento: aspetti della cultura letteraria e scientifica*, in Cremante, Renzo – Tega, Walter, *Scienza e letteratura nella cultura italiana del '700*, Il Mulino, Bologna 1984.
- Waldapfel József, *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* [Letteratura ungherese nell'epoca dell'Illuminismo], Akadémia, Budapest 1963.

## NOTE

<sup>1</sup> Grant, Edward, *Le origini medievali della scienza moderna*, Einaudi, Torino 2001., pp. 20–28.

<sup>2</sup> C'erano infatti due campi molto potenti della società cinquecentesca che non vollero venir meno all'uso del latino. La Chiesa e le Università continuarono davvero ad opporre resistenza al processo di volgarizzazione, avendo paura di una laicizzazione della cultura.

- <sup>3</sup> Nel contesto ungherese basta rammentare le opere teologiche di Márton Szentiványi, Gábor Hevenesi e quelle di Sámuel Timon, mentre in Italia gli scritti scientifici di Federico Cesi e di Mario Guiducci.
- <sup>4</sup> Apáczai, Csere János, *Magyar Encyclopaedia* [Enciclopedia Ungherese], Kriterion, Bucarest ed. 1977., p. 77. (la traduzione è mia – T.B.)
- <sup>5</sup> De Feo, Italo, *Venti secoli di giornalismo*, Edizioni Moderne Canesi, Roma 1962., pp. 130–170.
- <sup>6</sup> Parliamo di un giornale che uscì con varie vicissitudini dal 1668–1773. Il primo «Giornale de' Letterati» fu fondato a Roma nel 1668, a cui seguì la sua rinascita a Modena nel 1686, a Rimini nel 1688 e a Ferrara nel 1689. Il «Giornale» ferrarese durò fino a 1691. Dopo vent'anni di silenzio fu stampato a Venezia (1710–1740), e a Pisa (1742–1762). Nel 1773 rinnovò come voce del mondo universitario toscano.
- <sup>7</sup> Il secondo Settecento si inaugurò un giornale di titolo identico. Il «Giornale enciclopedico» (1774–1782) fu fondato a Venezia e redatto da Alberto Fortis, Elisabetta Caminer e Giovanni Scola. Nell'anno del suo sospenso il periodico si rinnovò come il «Nuovo giornale enciclopedico» (1782–1789) e con la sua visione illuministica diventò il più importante portatore delle idee illuministiche. cfr. Berengo, Marino, *Giornali veneziani del Settecento*, Feltrinelli, Milano 1962.
- <sup>8</sup> Nella *Prefazione* Apáczai chiama questo tipo di lavoro *pasoptron*, e cioè un libro che vede tutto. cfr. Apáczai Csere János, op. cit., p. 79.
- <sup>9</sup> *ivi.*, pp. 75–76. (la traduzione è mia – T.B.)
- <sup>10</sup> Le prime enciclopedie e vocabolari italiani furono compilati sulle tracce dell'*Encyclopédie*. I primi dizionari ad esempio, che uscirono in Italia, furono le semplici traduzioni di lavori francesi. Il *Dictionnaire de chimie* (1778) di Pierre-Joseph Macquer ad esempio fu tradotto da Giovanni Antonio Scopoli (1783–84), mentre il *Dizionario portatile di fisica* di Henri Paulian conobbe più traduzioni italiane nella seconda metà del Settecento. cfr. Matarrese, Tina, *Il Settecento*, Il Mulino, Bologna 1993., pp. 158–200.
- <sup>11</sup> La prima Accademia Scientifica Ungherese fu fondata dal conte István Széchenyi nel 1825.
- <sup>12</sup> I primi periodici e giornali come il «Magyar Museum» [Museo Ungherese] (Cassovia, 1788–1792); «Mindenes Gyűjtemény» [Miscellaneo erudito] (Komárom, 1789–1792); «Orpheus» [Orfeo] (Cassovia, 1790–1791); «Urania» [Urania] (Pest, 1794–1795) vennero pubblicati solo nel corso del XVIII. secolo. cfr. Waldapfel József, *Magyar irodalom a felvilágosodás korában* [Letteratura ungherese nell'epoca dell'Illuminismo], Akadémia, Budapest 1963, pp. 185–260.
- <sup>13</sup> Grant, Edward, op.cit.
- <sup>14</sup> Cremante, Renzo, *I giornali emiliani del Seicento e del Settecento: aspetti della cultura letteraria e scientifica*, in Cremante, Renzo – Tega, Walter, *Scienza e letteratura nella cultura italiana del '700*, Il Mulino, Bologna 1984., p. 357.
- <sup>15</sup> Apáczai, Csere János, op. cit., p. 75.
- <sup>16</sup> cfr. Cremante, Renzo, op.cit.
- <sup>17</sup> Apáczai, Csere János, op. cit., p. 281.
- <sup>18</sup> *ivi.*, p. 284.
- <sup>19</sup> *ivi.*, p. 288.
- <sup>20</sup> Ad esempio le pagine dedicate all'astrologia. cfr. *ivi.* pp. 174–202.
- <sup>21</sup> «[...] il resto di tanti nuovi sistemi non serve che a vestire di nuovo abito l'istesso corpo», dice Benedetto Bacchini a proposito di un trattato di medicina. Bacchini viene citato da Maurizio Mamiani, in Mamiani, Maurizio, op. cit., p. 345.,
- <sup>22</sup> Il «Giornale» parmense su un totale di 604 opere recensite nelle nove annate di vita, 180 (~ 30%) furono scritte in latino e 7 (~ 10%) in italiano. La presenza dei testi scritte in lingue straniere è molto scarsa. Oltre le opere francesi e spagnoli non troviamo altro. Conviene osservare quanto sia

simile il panorama dei libri recensiti nel «Giornale» di Parma a quello del «Giornale» di Ferrara. Delle opere riscontrate dal periodico di Filoni troviamo 69.03% in latino, 25.16% in italiano e 5.16% in francese. cfr. Cremante, Renzo, op. cit., pp. 350–352.

<sup>23</sup> cfr. Apáczai, Csere János, op. cit., pp. 75–87.

<sup>24</sup> Varietà e ricchezza linguistica caratterizzano ad esempio le parti dedicate alle scienze filosofiche (cfr. pp. 202-327), mentre i tratti di popolarità o di inadeguatezza linguistica sono connessi con argomenti quotidiani, se non rozzi (cfr. pp. 336–358.)

# Quel Grund al centro d'Europa

ISTVÁN NACCARELLA

**T**RA I TESTI PER L'INFANZIA PIÙ ADOTTATI NELLE SCUOLE ELEMENTARI ITALIANE OLTRE AI CLASSICI DI CASA NOSTRA, QUALI *CUORE* O *PINOCCHIO*, VI È SICURAMENTE IL LIBRO DI FERENC MOLNÁR *A PÁL UTCAI FIÚK (I RAGAZZI DELLA VIA PÁL, 1907)*. A dispetto del *Pinocchio* di Collodi, ma più similmente al testo di De Amicis, esso è generalmente proposto agli alunni durante gli anni conclusivi del percorso didattico elementare. Infatti, per quanto ciascuna lettura disposta durante un processo formativo abbia evidentemente valenza educativa, la prima grande differenza che in tal senso emerge tra le due opere è la trasposizione dal fantastico inteso quale «favoloso», «fiabesco», al fantastico inteso quale «fantasioso», «meraviglioso». Mentre lo scenario collodiano sollecita il lettore ad un viaggio nell'immaginario più surreale, Molnár suggerisce ambienti tanto verosimili quanto universali. La storia si traduce in un'avventura fatta a misura di ragazzi di ogni tempo ed ogni luogo, poiché non ci si può identificare in uno spazio più universale, perché vivo nelle coscienze di ciascuno, di un campo di giochi: il proprio luogo nel proprio tempo. Per questo la raffigurazione del *grund* (lo spiazzo conteso da due bande di ragazzini) è tanto efficace quanto sommaria. Persino la descrizione che l'autore fa della propria capitale è diffusamente calzante: il quartiere operaio, la desolazione di certe abitazioni fatiscenti, i contrasti sociali, la severità dell'edificio scolastico e delle figure al suo interno...

Ma nonostante ciò, ai lettori italiani che si sono susseguiti dal 1907 ad oggi quella Budapest – intendo quella del racconto – deve essere apparsa, di volta in volta, nella moltitudine di sembianze che la storia di quasi un secolo ha offerto all'immaginario collettivo: da fervida capitale mitteleuropea, a sistematizzata realtà dell'est, dall'altra parte di un muro di difficile comprensione per un ragazzino che

al massimo poteva identificarlo (innocentemente verace) con quello che separa il *grund* della «storia» con il resto della realtà. Da qui appare evidente la sempreverde attualità del libro di Molnár. Quanto questa sia stata cosa voluta può costituire oggetto di discussione, ma non è difficile individuare nel terreno di giochi circondato dai palazzoni metropolitani e strenuamente difeso dai ragazzi di via Pál una metafora dell'Ungheria soffocata dai giganti della storia e che tanto ha dovuto lottare per la propria indipendenza, da poco conseguita proprio ai tempi di Molnár.

Il redivivo orgoglio magiaro potrebbe leggersi persino nella maniera che i piccoli protagonisti del libro hanno di relazionarsi con gli adulti, che a malapena compaiono nell'intero arco della storia. Quando accade è evidente la mancanza di quel timore reverenziale che ci si aspetterebbe, licenziato da una dignità che in principio non può che sorprendere il lettore. Per comprendere meglio si pensi al rapporto che i *ragazzi* hanno con Janó, il custode del deposito di legname, oppure si consideri l'episodio in cui due di loro decidono di affrontare l'impudenza dell'ambulante:

Sotto il portone di un edificio accanto alla scuola, Csele mercanteggiò vivacemente sul prezzo del torrone con il venditore di dolci, poiché questi, un italiano, da un giorno all'altro aveva spudoratamente aumentato i suoi prezzi. (...) Csele insisteva, ma il venditore non voleva ragionare; cioè ragionava a modo suo. (...) Geréb, che nel frattempo aveva raggiunto il compagno, gli suggerì sottovoce:

– Sbatti il tuo cappello fra i dolci!

(...) Geréb, da Mefistole redivivo, insistette nella tentazione, sussurrando:

– Che aspetti? Sbatti giù il cappello! Se lo merita, è uno sporco strozzino!

(...) Geréb aveva sbagliato indirizzo. Non aveva tenuto presente, infatti, che Csele era un elegantone che portava a scuola soltanto pagine staccate, perché sfacchiare con i libri gli pareva poco chic.

– Ah! Ci tieni tanto al tuo cappello!

– Certo che ci tengo! – rispose Csele con molta convinzione.

– Non devi credere, però, che io sia un vile. Semplicemente, mi dispiacerebbe per il mio cappello, ecco tutto. Ma non sono un vile affatto. Se vuoi, te lo posso anche provare: io il berretto tuo glielo sbatto volentieri! [Molnár, 2004:11–12]

L'unica forma di soggezione rimane quella nei confronti dell'educatore scolastico: il peso del dovere riduce la sana vanagloria dei protagonisti ad una realtà incontestabile. Anche questa una lezione di vita.

D'altronde più volte, durante il corso della lettura, lo stesso autore sembra incarnarsi tra le pagine per assolvere, nel discorso diretto, alla propria missione pedagogica. Proprio come Collodi all'inizio di *Pinocchio*: «C'era una volta... – Un re! – direbbero i miei piccoli lettori...»

La funzione pedagogica di Molnár si compie secondo due modalità principali: quella didattica in senso stretto che si realizza, come si accennava, con l'intervento in prima persona dello scrittore, e quella più propriamente etica che invece fa breccia quasi subdolamente nelle coscienze infantili attraverso l'effigie dei personaggi, ognuno dei quali incarnazione di un ideale, di un valore, e per questo tutti in qualche modo seducenti.

La combinazione tra fantastico (vale a dire fantasioso) e verosimile (per l'universalità di cui prima) prospetta ai lettori più giovani non soltanto la comprensione di nuove virtù, ma addirittura l'assuefazione ad esse. Persino il nemico da affrontare – ovvero l'antieroe per «eccellenza» della letteratura pedagogica – è descritto da Molnár secondo i canoni dell'onore e del rispetto. Nemmeno lui depurato dai quei codici che durante tutta la lettura ammiccano alle fanciullesche coscienze: amicizia, coraggio, monelleria, ma anche la sconfitta eroica ed il riconoscimento del valore altrui. Così Feri Ats, ben lontano da quelle figure inimitabili e repellenti quali il *Mangiafuoco* di *Pinocchio* o il *Franti* di *Cuore*, appare persino più umano e credibile del *generale Boka*, troppo infallibile e venerato dai suoi stessi co-protagonisti (perché di co-protagonisti si tratta). È di fronte a Feri Ats che si fa grande – e gli viene per la prima volta resa giustizia – un'altra figura, questa volta l'antieroe per «apparenza»: Nemeček. Nella lezione di Molnár la vera figura antagonista del *generale Boka*, più che il capitano nemico, è l'unico piccolo *soldato semplice* di un esercito per il resto composto da soli ufficiali. Antieroe per apparenza, si diceva, Nemeček pagherà con la vita la sua voglia di riscatto e di accettazione sociale. Non prima però di aver realizzato quella scalata che nel racconto è sancita dal passaggio di grado, ma che nell'immaginario di chi legge si traduce nella compiuta ammirazione per quel personaggio in principio quasi risibile.

(...) Era abituato a vedersi trattato dai compagni come la quinta ruota del carro, come un essere quasi inesistente che conta tutt'al più quanto il numero 1 come moltiplicatore o divisore nelle operazioni matematiche, cioè qualche cosa che anche se c'è, non va preso in considerazione.<sup>1</sup> A nessuno di loro veniva mai in mente di sprecare un pensiero riguardo al piccolo Nemeček. Era un ragazzino gracile, magrolino, di debole costituzione fisica e dall'aspetto insignificante, buono semmai per essere sfruttato e utilizzato in servizi subalterni. [Molnár, 2004:17]

L'aumento di grado è altresì metafora della crescita nella vita, nel momento in cui l'allegria spensieratezza del soldato semplice è soggiogata dal carico di responsabilità del nuovo ruolo. L'ascesa di Nemeček è sicuramente metafora di crescita e non solo fisica: Boka è prima l'esempio da imitare, quindi la meta da superare. Allegoria dell'età matura, quando solo lui, proprio come fanno certi adulti, può persino permettersi di sminuire la gravità delle proprie colpe di fronte allo spontaneo giudizio dei sottoposti. La promozione di Nemeček è metafora di maturità, si è detto.

Ma la vita continua e qualche pagina dopo ecco che l'età della maturità lascia il passo a quella savia della compiutezza, quando sul letto di morte si stravolgono i ruoli tra Boka e Nemeček:

Il biondino [Nemeček, ndr] fissò l'indice scarno all'amico e disse:

– Per consolarmi, sei capace di dare la tua parola d'onore, ben sapendo di mentire.

– Ma scusa...

– Non parlare! Basta!

Lo redarguì e lo zittì imperiosamente. [Molnár, 2004:196]

L'avventura di quest'ultimo, come ogni vita, si conclude con la morte. E la morte sarà l'ultima triste lezione di Nemeček a Boka: per la prima volta il grande generale sentiva tuonare quella parola fuori dal *grund*, non come un grido di battaglie giocate, ma dentro di sé nel «posto della sua anima (...) occupato da un vuoto immenso» [Molnár, 2004:214].

Già, l'ultima lezione di Nemeček a Boka, ma anche quella di Molnár ai suoi piccoli lettori, adesso un po' più adulti:

Gli sciamavano in testa strani pensieri che mai fino ad allora gli erano venuti in mente. Per la prima volta si trovava davanti ai misteri della vita e della morte, e si sentiva travolto e schiacciato dalla valanga di domande inquietanti che gli erano spuntate improvvisamente nel cervello e nel cuore. [Molnár, 2004:183]

E ancora:

János Boka, con aria tesa, teneva gli occhi fissi sul banco davanti a sé: nella sua pura e semplice anima di ragazzo per la prima volta si affacciò la vaga intuizione che la vita degli esseri umani fosse, innanzi tutto, una cosa difficile: da vivere e, tanto più, da capire.» [Molnár, 2004:216]

È in questi termini che forse si può spiegare il successo de *I ragazzi della via Pál* tra i capolavori della letteratura pedagogica: la capacità di rendere labile il confine tra gioco e realtà. Inoltre, se i contenuti della lezione collodiana sono piuttosto velati dal fiabesco, quelli di Molnár sono più che espliciti. Infatti, se tema ricorrente dell'esame adulto è quello della commozione, a colpire i giovanissimi sono sì i contenuti umani del racconto, ma con scarso credito del motivo sentimentale a vantaggio di quello più entusiasmante della lezione di vita.

Uno dei libri più tradotti al mondo, *I ragazzi della via Pál* (in Italia pubblicato anche come *I ragazzi di via Pál* o *I ragazzi della via Paal*) nel nostro paese può compiacersi di una lauta ricettività. Questa è testimoniata dalle numerose edizioni che si sono susseguite dalla prima pubblicazione tradotta del 1929 ad oggi. Tra il 1930 ed il 1945 sono state diffuse ben 10 diverse traduzioni! Ne emerge la difficoltà, ma anche l'importanza, di mantenere fedele un testo che, per quanto universale, è scritto in una lingua (l'ungherese) dalla struttura e dal lessico di difficile resa in italiano. Se molti sottolineano quanto la via Pál sia un po' ovunque nella tormentata mappa stradale dell'adolescenza, così come il campo presidiato – benché metafora trasparente del bacino carpatodanubiano – non necessariamente sia un «non luogo» della fantasia cittadina, quanto piuttosto il punto d'intersezione della psicologia dell'età evolutiva con la varia mimesi del mondo adulto [Di Francesco, 2004:22], è anche vero che c'è chi sottolinea negli epiloghi storico-culturali ungheresi i motivi della genesi del romanzo di Molnár. Il Romanticismo magiaro – quello che loro chiamano *Secessione* – è per gli ungheresi, oltre che un riferimento storico, un sentimento che dall'Ottocento in poi ha avuto modo, in forme e circo-

stanze diverse, di riattraversare gli animi della popolazione. S'intravede un Molnár storico e profeta recidivo quando Boka

si fermò e si volse per gettare un ultimo sguardo d'addio al *grund*, con gli stessi sentimenti dell'esule che deve lasciare la patria per sempre. Nell'indescrivibile dolore che in quei momenti gli stringeva il cuore, un pensiero solo gli dava un minimo di conforto: il pensiero che, se il destino non aveva consentito al povero Nemeček di ascoltare la propria riabilitazione da parte della Società dello Stucco, gli aveva risparmiato lo strazio di vedersi privato della patria per la quale aveva dato la vita. [Molnár 2004:215]

Come si diceva, tradurre dall'ungherese non deve essere facile essendo una lingua con grande ricchezza di sinonimi ed espressioni sinonimiche, che sanno cogliere le azioni e i sentimenti in molteplici sfumature di maniera e di tempo, e con una tradizione letteraria e storica che l'ha resa duttile a tutte le raffinatezze e le malizie della stilistica. Così succede che anche il libro di Molnár, pur sotto il titolo di libro per ragazzi, è molto più complesso, stilisticamente e psicologicamente, di quanto si possa immaginare. Perciò per tradurlo bene è necessaria non solo una sicura conoscenza dell'ungherese ma anche una ricca, propria e disinvolta familiarità con la lingua italiana, e un certo gusto letterario. [Degregorio, 1939:506]. Per questo le traduzioni italiane del libro vanno spesso incontro a forme di scostamento sia dalla lettera sia dallo spirito dell'originale, o addirittura a vere e proprie omissioni. Secondo Degregorio, il più delle volte ad essere sacrificato è l'umorismo dell'originale ungherese.

Ma esiste un'eccezione degna di nota che condensa, questa volta senza possibilità di malintesi, l'essenza del libro. A poche pagine dalla conclusione, a storia ormai finita, Barabás e Kolnay, i due amici-nemici in perpetuo conflitto, comprendono l'inutilità della loro ostilità e si riconciliano pronunciando quel termine che persino la traduzione italiana ha tenuto a lasciare immutato. Quella parola che in lingua magiara è il più spontaneo e comune dei saluti, ma che nel momento in cui sancisce un'amicizia si rigonfia di un significato intenso quanto il proprio etimo: «*servus*».

Per concludere, ricordiamo che *I ragazzi della via Pál* è stato fonte di ispirazione di diverse versioni cinematografiche, di cui due di matrice italiana. La prima, del 1935, ha segnato il debutto alla regia di Mario Monicelli.

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

- |                    |  |
|--------------------|--|
| De Amicis, 2004    | E. De Amicis, <i>Cuore</i> , Firenze, Giunti Editore.  |
| Degregorio, 1939   | O. Degregorio, «Cronache letterarie», in <i>Corvina</i> , Budapest, Società italo-ungherese «Mattia Corvino» editrice. |
| Di Francesco, 2004 | A. Di Francesco, «I ragazzi di via Pál e l'Italia», in <i>Italia &amp; Italy</i> , Budapest, IIC.                      |
| Molnár, 2004       | F. Molnár, <i>I ragazzi della via Pál</i> , trad.it. di Mario Brelich, Firenze-Milano, Giunti Editore.                 |

## N O T E

<sup>1</sup> Da notare anche in questo passaggio la lezione squisitamente didattica dell'autore.



«Iddio ti guardi sempre, per  
la tua Margherita, ti si  
raccomanda...» ovvero  
Tentativo di sistemare  
i temi e i motivi frequenti  
nelle lettere di  
Margherita Datini<sup>1</sup>

NOÉMI ÓTOTT

NELLA PIAZZA PRINCIPALE DELLA CITTÀ DI PRATO C'È LA STATUA DI UN UOMO CHE PORTA UN CAPPELLO ROTONDO, UN MANTELLO LUNGO, E IN MANO TIENE UN FASCIO DI CAMBIALI: È FRANCESCO DI MARCO DATINI, IL FAMOSO MERCANTE ITALIANO, AL CUI LAVORO LA CITTÀ DEVE LA SUA PROSPERITÀ.

Molti hanno già scritto studi e contributi su di lui, e hanno giudicato la sua attività e considerato la sua eredità di valore inestimabile. La maggior parte di loro, dei quali forse il più famoso è Federigo Melis<sup>2</sup>, ha esaminato la sua opera dal punto di vista economico, analizzato la struttura delle sue aziende, il suo carteggio commerciale e i suoi libri contabili in base all'importante Archivio Datini, fatto di registri contabili e di carteggi, oggi depositato presso l'Archivio di Stato di Prato, che ha sede nella antica abitazione del mercante. Si tratta di una collezione di documenti basso-medievali prodotti negli anni compresi tra il 1363 ed il 1410. Nelle 592 buste di carteggio si rinvennero circa 150.000 lettere, delle quali 125.000 appartengono a quello commerciale (diviso per gli 8 fondaci datiniani) e 25.000 sono distribuite fra il carteggio privato e familiare, quello specializzato (circa 10.000 pezzi – come estratti-conto, ricordi, assegni bancari e carichi di navi) e gli scritti privati, oltre a documenti diversi e fogli sciolti. Il carteggio privato e familiare dell'archivio, che spesso offre anche preziosi elementi di ordine economico, è presente con circa 8.000 lettere ed è frutto della corrispondenza fra il Datini, i familiari ed i collaboratori. Fra queste lettere si trovano quelle scritte da Datini a sua moglie, e viceversa.

Francesco Datini incarna a tutti gli effetti la figura del mercante medievale, nei suoi aspetti economici, politici, ma anche individuali e privati. Ma anche sua moglie, Margherita, merita più attenzione: vale la pena condurre delle ricerche

sulla sua figura. Nella corrispondenza dei coniugi le lettere di Margherita, dal punto di vista femminile, rappresentano il rapporto tra gli sposi, l'epoca in cui vivono, le città, le figure, i costumi e i modi di vita del Trecento.

Il presente saggio tenta di raccogliere ed analizzare le questioni più rilevanti delle lettere e di offrire una certa tipologia dei temi e dei motivi frequenti nei testi di Margherita. Il lavoro si basa su sei argomenti, che sono le questioni cardinali di cui Margherita spesso scrive, a cui sempre ritorna nei suoi testi, e che in qualsiasi forma sono presenti in tutte le lettere.

Il primo argomento è la religione, la devozione e la fede. In tutte le lettere c'è un riferimento al nome di Dio, alla sua grazia e all'importanza dei regali ricevuti da Dio. Per Margherita, la religione è una cosa molto importante, la sua profonda fede e la sua fiducia in Dio è indiscutibile (anche se dobbiamo ricordarci che il Medioevo è caratterizzato dalla dominazione della Chiesa cattolica, che la religione è parte integrante della vita privata e familiare, ed anche elemento indispensabile all'educazione delle fanciulle). Per lei la devozione è più importante di una semplice tradizione, di una frase vuota. Da una parte, a lei dà consolazione; dall'altra, serve da sostegno contro i problemi e i dolori della vita.

A proposito della religione, ci sono tre elementi che spesso ritornano nelle lettere. Margherita parla molte volte della grazia ricevuta da Dio. Spesso ricorda a Francesco della grazia e dell'aiuto del Cielo. Nella lettera datata a Firenze, 5 aprile 1386, Margherita scrive (dopo aver sentito una buona notizia sugli affari fatti con successo da Datini): «*Certamente, per quel che vedo, Dio ti fa le più grandi grazie che abbia mai visto fare a nessuno, e tu riesci in cose che nessun amico tuo crederebbe mai; voglia Dio che gliene siamo riconoscenti*». <sup>3</sup>

D'altra parte proprio per questo, a causa di questa grazia divina, chiede a Francesco di cambiare. Molte lettere finiscono con l'esortazione: Francesco deve vivere una vita degna di quella di un buon cristiano e deve comportarsi in modo conveniente. Margherita scrive molte volte dell'attenzione di Dio (Dio vede tutte le cose di Francesco, e così la religione diventa un mezzo di controllo). Quindi Datini deve ricordare sempre che sta sotto controllo e per questo, per godere il favore divino, deve comportarsi bene. Queste affermazioni di Margherita non sono frasi vuote e vane, ma esprimono timore per il futuro: «*Certamente, se tu non ti ridecidi a fare un'altra vita, a lasciare tante delle cose di questo mondo e a fare attenzione all'anima e in parte al corpo; se non farai questo, ho paura che la fortuna si volga al contrario*». <sup>4</sup>

La devozione è anche mezzo di conforto contro la solitudine e la malinconia. In tutte le lettere possiamo leggere frasi con riferimenti alla solitudine: Margherita soffre per la lontananza del marito. Qualche volta la descrive direttamente, qualche volta soltanto vi fa riferimento, e tuttavia la sua solitudine è un tema sempre ricorrente. «*Non capisco che bisogno ci sia di mandare a dire ogni mercoledì che la domenica sarai qui: mi pare che ogni venerdì sera ti ripenti - almeno tu me lo mandassi a dire il sabato sera cosicché facessi qualche spesa sbagliata, almeno staremmo bene tutta la domenica*». <sup>5</sup> Il messaggio del testo è evidente: Margherita aspetta speranzosa suo marito tutta la settimana, attende le ultime notizie e non vede l'ora del suo ri-

torno; ma alla fine viene sempre delusa: all'ultimo momento Datini cambia la sua decisione e non torna a casa, o nel caso peggiore ritorna improvvisamente, e così sua moglie non può accoglierlo come vorrebbe. Queste caratteristiche del marito, l'inaffidabilità e l'incostanza, rendono Margherita una donna triste e malinconica. È un dettaglio molto importante che di nuovo la religione e la devozione le diano conforto, come scrive: «*Piaccia Dio di ripagarmi del tempo passato e mi dia qualcosa di cui essere contenta*». <sup>6</sup> Non è difficile capire qual'è il desiderio più grande della donna: la maternità renderebbe la sua vita più felice e allevierebbe la sua solitudine.

Anche la solitudine e la malinconia sono temi frequenti nelle lettere. Margherita fisicamente non è sola, ci sono molti servi, parenti e amici intorno a lei, ma intellettualmente, per quanto riguarda la sua anima, è solitaria. Anche se attraverso le lettere parla con suo marito e discute i problemi quotidiani della famiglia, sente la mancanza del rapporto stretto, fisico, e non può esprimere i propri sentimenti né può condividerli con Francesco: le manca il rapporto usuale di coppia. Ma all'epoca questa cosa non è rara, anzi forse è naturale: le coppie vivono separate e devono passare molto tempo lontane. In questi casi, le donne generalmente sono solitarie e spesso si immalinconiscono. Il rimedio contro la solitudine e la malinconia potrebbe essere la conversazione. Nel caso di Margherita e Francesco, la loro corrispondenza ha le funzioni di questa conversazione. Con l'aiuto delle lettere, i coniugi possono parlare delle loro cose come se fossero vicini.

Anche l'argomento della vita mondana e di quella della società (i rapporti quotidiani con i parenti, le donne, i servi, i vari strati sociali, gli amici e i soci, i clienti) appare spesso. Margherita in senso fisico non era da sola, mandava avanti un'enorme casa, dipendeva da lei molta gente, ed inoltre era lei che si occupava delle cose e dei problemi della numerosa parentela. Le sue lettere sono piene dell'elenco dei propri doveri. Molte volte scrive concretamente a Francesco delle cose familiari: «*Noi stiamo tutti bene; e c'è monna Giovanna con me e la nipote di Tieri* (probabilmente parla di Tiero di Benci che era il socio avignonese di Datini), *e ho cucito il mantello della madre di Tieri e la veste corta della nipote*». Dopo lei scrive: «*Raccomandami a monna Parta e a Michele; abbracciami la Tina da parte mia*». Poi aggiunge: «*Fatti dire da monna Parta se vuole che le mandi il panno così com'è, perché qui non fa altro che piovere; o se vuole aspettare, finché il tempo non si riaggiusti: quello che vuole che faccia*» <sup>7</sup>. Di nuovo ci sembra una cosa pratica, ma banale: per Margherita è molto importante sapere la risposta perché ha fatto una promessa e vuole rispettarla. In molte lettere troviamo informazioni sui suoi doveri e sui compiti ricevuti precedentemente da Datini e anche sulle loro soluzioni. Per esempio, in un testo Margherita scrive: «*ho inteso quel che dici del vino*». È un riferimento alla lettera precedente ricevuta da Francesco, in cui lui le ha dato le disposizioni a proposito del vino, come deve dividerlo, trasportarlo e conservarlo. Lei è una vera e propria padrona di casa: non cura soltanto le proprie cose, ma anche quelle dei parenti e degli amici. Forse possiamo dire che al prestigio di suo marito appartengono anche queste piccole cose e questi piccoli tratti di generosità (visto che Francesco era stato nominato *Francesco ricco* all'epoca, nato sotto una buona stella).

Il tema della Fortuna e della Virtù: le lettere molte volte trattano della fortuna e della grazia divina che i Datini hanno ricevuto. È il tema più importante intorno a cui ruotano i pensieri di Margherita. Ho già menzionato che Margherita aveva sempre paura di perdere il successo. Nei suoi testi la fortuna è un dono di Dio, e l'andamento della vita umana dipende dalla volontà divina. Ma se non si vive una vita degna di un buon cristiano, si può perdere questo dono. In una lettera, lei reagisce alle precedenti parole di Francesco: «...*Tu mi scrivi che hai tante fortune. Mi vien da ridere: piacesse a Dio che qualcuno ne avesse più di te! Ringrazio Iddio delle grazie che t'ha fatto...*». (...) «*Se potessi sapere che fortune sono queste digiunerei il lunedì di santa Caterina, ché ti facesse la grazia e ti consolasse di queste tribolazioni; ma a me hanno detto tutto il contrario: che tu te la godi e te la spassi bene, un bene che non è nel tuo costume; ma io voglio dire come disse il Porcellana che disse: «Chi bene farà, bene avrà» questo è il perdono che i Porcellana dà*».<sup>8</sup>

Il tema della penitenza, dell'orgoglio e della superbia: Margherita nelle sue lettere scrive spesso del comportamento di Datini. Ha paura dell'ira di Dio perché Francesco non si comporta in modo conveniente e così rischia di perdere la sua fortuna. Questi concetti sopraindicati non sono presenti concretamente nelle lettere, ma lei vi allude: teme che per colpa del suo successo Francesco non rispetti più la volontà di Dio e abbandoni la fede; ha paura che a causa dei peccati del passato (la vita dissoluta, i figli illegittimi, la brama di fama e di gloria) la sorte se la prenderà con lui. Finora egli non ha dimostrato penitenza, lascia e rilascia la sua casa e tradisce in continuazione sua moglie. Da ciò possiamo capire perché Margherita abbia paura del futuro, crede in Dio e nella giustizia divina e per questo teme che la punizione divina raggiungerà l'intera famiglia.

Il sesto argomento consiste nel modo di vita, nella salvaguardia della salute fisica e morale, nei costumi alimentari e negli atteggiamenti: nelle lettere possiamo trovare molti consigli pratici e utili a proposito della vita che Francesco dovrebbe vivere. Per mantenere lo stato di salute morale dovrebbe vivere una vita gradita a Dio, comportarsi in modo da essere degno della grazia divina, curare la famiglia e cambiare i suoi cattivi costumi<sup>9</sup>. Ma anche lo stato di salute fisica è molto importante, egli dovrebbe alimentarsi in modo appropriato, andare a letto in tempo, osservare il digiuno ed evitare la golosità<sup>10</sup>. Queste cose sono nocive alla salute, ed occorre cambiare perché ogni cosa va fatta a tempo debito: così si può essere più contenti. Naturalmente qui la golosità non è presente come uno dei sette peccati capitali, è costituisce soltanto un cattivo costume, dannoso alla salute di Datini. Margherita è molto pratica e provvede anche a queste piccole cose.

Anzi, in un testo Margherita parla della conservazione della propria salute: «*Della malvasia mi sono poi accorta che non ne voglio: mi voglio ricordare del detto dei romani, non ne voglio per questa Quaresima, altrimenti quando si digiuna non si potrebbero usare i medicamenti che vanno bene*».<sup>11</sup> Margherita è sobria, sa esattamente che il vino fa male a stomaco vuoto e lei vuole rimaner sana. Il digiuno come mezzo della conservazione della sanità morale e fisica appare molte volte nelle lettere. Margherita spesso scrive a Francesco dei suoi digiuni prima delle feste religiose, anzi, in un testo dice: «*io digiuno per te e per me*». Dopo aggiunge: «*Siccome siamo in*

*Quaresima, ti scriverò poco e di rado, ch  ho poco cervello quando siamo fuori di Quaresima, e ancora meno quand'  Quaresima, perci  considerami scusata*.<sup>12</sup>

Per Margherita tra gli elementi fisici e quelli morali c'  uno stretto legame: il digiuno aiuta a creare un modo di vita conveniente, una vita sobria, ma che allo stesso tempo piace a Dio, che   degna di un buon cristiano, rafforza la fede e conserva la grazia divina. Oltre a queste cose, Margherita mette l'accento sulla calma, sulla pazienza e sulla comprensione. In quasi tutte le lettere d  consigli a Francesco su come essere paziente, tranquillizzarsi ed evitare i conflitti con soci e amici. Secondo lei, il nervosismo   molto nocivo alla salute. Anzi, se non si calmasse, non potrebbe pensare bene le cose e questo causerebbe decisioni e atti avventati. Gli scrive: «*Mi dispiace che tu non abbia le cose buone come qua*». I problemi del marito la muovono a meditare e a trarre conclusioni interessanti: «*ma la ragione   che, chi vuole dei fastidi cos  ne abbia*».   un'affermazione molto semplice e chiara. Dopo aggiunge: «*  bene talvolta di provare il disagio, poi si conosce la differenza del bene*». La conclusione   evidente. La cosa pi  importante  : «*anche se questi disagi fossero per l'anima, ch  quelli che a noi sembrano disagi a molte persone sembrerebbero vantaggi*». <sup>13</sup> Ritengo questo brano la parte pi  bella ed interessante delle lettere di Margherita.   semplice, puro e chiaro. La ruota della fortuna umana non   sempre una: dobbiamo trarre le conclusioni e imparare anche dagli insuccessi, superando le difficolt  dobbiamo aver fiducia nel futuro. Questa   l'essenza, il senso della vita.

Margherita non era soltanto la moglie del ricco e famoso Francesco Datini, e merita di pi  perch  non era una donna qualsiasi. La sua intelligenza e la sua straordinaria personalit  emergono chiaramente dalle sue lettere. La sua sorte   simile a quella di altre donne dell'epoca. Tuttavia, dalle righe scritte da lei si delinea una donna forte e decisa che pu  sopportare le difficolt  della vita, che va sempre avanti e si lascia alle spalle le tragedie, che spera sempre di acquisire un ruolo importante nella vita del marito, che confida nel futuro e crede sempre in Dio e nella grazia divina. Le sue lettere sono quadri dell'epoca, scene di genere, le cronache del Trecento. Dimostrano le circostanze e la situazione dell'epoca in modo pi  realistico ed autentico di ogni libro di storia e di ogni memoriale. Raccontano la storia da un punto di vista particolare con commenti inusuali.   una storia individuale, una successione di avvenimenti vissuti e considerati importanti, la storia del suo microcosmo.

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

Enrico Bensa, *Il testamento di Marco Datini*, in «Archivio storico pratese», V, 1925, pp. 74–78.

Enrico Bensa, *Margherita Datini* in «Archivio Storico Pratese» VI, 1926, pp. 1–14.

Elena Cecchi, (a cura di), *Le lettere di Francesco Datini alla moglie Margherita (1385–1410)*, pres. di Franco Cardini, Prato, Societ  pratese di storia patria 1990.

Federigo Melis, *L'Archivio di un mercante e banchiere trecentesco: Francesco di Marco Datini da Prato*, in «Moneta e credito», 25, VII, 1954, pp. 60–69.

Federigo Melis, *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, I, Siena, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «Francesco Datini», 1962.

Iris Origo, *Il mercante di Prato*, pref. di L. Einaudi, Milano, Rizzoli, 1979.

- Valeria Rosati, (a cura di), *Le lettere di Margherita Datini a Francesco di Marco (1384–1410)*, Prato, Biblioteca dell'Archivio Storico Pratese, 2, 1977.
- Diana Toccafondi - Gianni Cascone (a cura di), *Per la tua Margherita. Scrittura della distanza, lettere di una donna del Trecento al marito mercante: 342 lettere scelte di Margherita a Francesco Datini*, Prato, Comune – Archivio di Stato, 2001.

## NOTE

- <sup>1</sup> Il presente testo si basa sul saggio inedito scritto in occasione del XXIX. Országos Tudományos Diákköri Konferencia, Szeged, 16–18 aprile 2009.
- <sup>2</sup> Federigo Melis, *L'Archivio di un mercante e banchiere trecentesco: Francesco di Marco Datini da Prato*, in «Moneta e credito», 25, VII, 1954, pp. 60-69. e Federigo Melis, *Aspetti della vita economica medievale (studi nell'Archivio Datini di Prato)*, I, Siena, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica «Francesco Datini», 1962 ([www.istitutodatini.it](http://www.istitutodatini.it)).
- <sup>3</sup> in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato ([www.archiviodistato.prato.it](http://www.archiviodistato.prato.it)).
- <sup>4</sup> in Lettera da FIRENZE, 27/8/1389, a PRATO, 29/8/1389, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>5</sup> in Lettera da FIRENZE, 27/8/1389, a PRATO, 29/8/1389, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>6</sup> in Lettera da FIRENZE, 27/8/1389, a PRATO, 29/8/1389, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>7</sup> in Lettera da FIRENZE, 27/8/1389, a PRATO, 29/8/1389, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>8</sup> in Lettera da FIRENZE, 30/8/1389, a PRATO, 2/9/1389, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>9</sup> «*Ti prego di voler fare una vita ordinata questi molti giorni, ché so che vivi male*», in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>10</sup> «*Se tu stai sveglio fino a mezzanotte e mangi a buio: tu non ti fermi mai, sforzati allora di mangiare per amor proprio e della famiglia: dopo si vive più contenti*», in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>11</sup> in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>12</sup> in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.
- <sup>13</sup> in Lettera da FIRENZE, 5/4/1386, a PISA, 6/4/1386, in *Archivio Datini*, Busta 1089 – Lettere di Margherita a Francesco di Marco Datini – Archivio di Stato di Prato.

# Perché l'Italia? Perché la Sicilia. Liriche, dipinti, frammenti

EXTRA HUNGARIAM NON EST VITA,

SI EST VITA, NON EST ITA

(*Ludovicus Caelius Rhodiginus,*

*alias Ludovico Ricchieri*)

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**S**ONO NATO IN UNA PICCOLA CITTÀ DEL SUD-EST, MATERA, UN TEMPO DESCRITTA CON TONI ALLARMATI E APOCALITTICI DA CARLO LEVI IN *CRISTO SI È FERMATO A EBOLI*, OGGI – SPERO – DIVERSAMENTE APPREZZATA NEL MONDO GRAZIE ALLA CINEMATOGRAFIA, EUROPEA E AMERICANA, CHE NE HA UTILIZZATO SPESSE GLI SPLENDIDI PAESAGGI TUFACEI COME SFONDO DI VICENDE EVANGELICHE, E QUANDO NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI OTTANTA M'ISCRISSEI AI CORSI QUADRIENNALI DI LINGUA E LETTERATURA UNGHERESE DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE (OGGI UNIVERSITÀ «L'ORIENTALE» DI NAPOLI), MAI AVEVI IMMAGINATO LA RICCHEZZA DI CONTATTI, RAPPORTI, LEGAMI E INTERTESTUALITÀ TRA ITALIA E L'UNGHERIA. Naturalmente sin dalle prime lezioni i nostri docenti, il comparatista Amedeo Di Francesco, la traduttrice Marinella D'Alessandro e la nostra insegnante di lingua ungherese Mária Tóth, procurarono di citare decine e decine di momenti comuni di queste due culture, ma – come spesso capita – solo le esperienze esistenziali successive resero ben più convincenti quei riferimenti dagli accenti altisonanti che spesso dovevamo ripassare su dotte dissertazioni, prima di presentarci a sostenere un esame. Il primo momento di feed-back esistenziale, per la gran parte dei *magiaristi in erba*, furono i corsi dell'Università Estiva di Debrecen, che ci raccontavano paralleli a quelli dell'Università per Stranieri di Perugia, e che negli ultimi anni del *kádárismo* ci offrirono l'immagine idilliaca di un'isola lontana dai grandi problemi internazionali, un grande crogiuolo di nazioni, lingue e mentalità, da cui sarebbero nate (anche) grandi amicizie «all'ombra dell'asse Roma–Budapest». Vennero ben presto tempi in cui tutto aveva il sapore della rinascita, della riapertura alla collaborazione internazionale, e di lì a poco saremmo stati testimoni oculari degli effetti del grande cambiamento politico del biennio 1989–90: più facile divenne entrare in Ungheria, uscire



dall'Ungheria (per i magiari, naturalmente), subito si fecero avanti gli investitori, le iniziative culturali, i gemellaggi, ma anche le inevitabili commistioni popolar-culturali, le imit-importazioni, e mentre in Italia imperversava il mito ero-politico di Cicciolina, dalle Prealpi Orientali alle ultime propaggini della Grande Pianura si consumavano similpizze e si progettavano grandi viaggi in riva all'Adriatico, agli scavi di Pompei, alle bellezze universali dei Musei Vaticani o degli Uffizi, poiché non bisogna dimenticare che il quarantennale *purgatorio* del socialismo aveva drasticamente limitato – oltre ad altri, forse più importanti diritti – la libertà di spostamento, di allargamento degli orizzonti culturali, *nach Westen*. Sono passati vent'anni appena, e ci sembra un secolo! La politica culturale e formativa magiara, all'indomani del cambiamento di regime, decise di escludere ex abrupto dall'insegnamento scolastico la lingua russa, fino a quel momento materia obbligatoria, così che grazie all'ingresso nei programmi ministeriali delle principali lingue europee, anche per l'italiano si aprirono le porte di una maggiore diffusione, nelle aule scolastiche e universitarie, con il potenziamento delle cattedre già esistenti e la nascita di nuove, che portarono linfa fresca sia negli studi delle relazioni culturali e storiche tra Italia e Ungheria, che nell'attuazione degli stessi, con gli scambi di docenti e studenti (il programma Erasmus ne è ancora oggi un ottimo quadro di promozione), l'ingresso di nuove leve nell'editoria, una maggiore (e migliore) circolazione di opere, spunti, ispirazioni, contatti.

Una ripresa? O forse parliamo di un legame che non si era mai interrotto? La poesia ungherese (in latino e in volgare) sin dai primi grandi autori, Janus Pannonius e Bálint Balassi, aveva intrecciato la sua storia alla vicenda più complessa dell'Umanesimo italiano ed europeo, e per secoli i poeti ungheresi avevano gettato uno sguardo ai paesaggi italiani, prima di comporre alcuni piccoli capolavori in cui si sente tutto il fascino esercitato dalla bellezza e dalla vita *italiane*: saltando subito al XX secolo, ricorderemo che Endre Ady, il *vate* che con la sua opera condizionò tutta la letteratura magiara del Novecento, immortalò la luna di un pomeriggio dell'estate romana in *Nyárdélután hold Rómában* (apparsa nel 1911 sulla rivista letteraria *Nyugat*, con l'epigrafe *A Roma, primi di giugno*), mentre Mihály Babits, il traduttore della *Commedia* di Dante, scrisse la meravigliosa *Esti kéréds* (*Questione della sera*) ponendo al centro della sua riflessione sulla natura del cosmo, l'immagine della Laguna e del ricordo:

Quando la morbida, placida e nera / cortina vellutata della sera / scende a coprir la terra, / da mani immense di balia distesa, / sì delicata ch'ogni filo d'erba / sta dritto sotto il soffice suo velo, / né petali ritorce / né le ali di farfalle / perdon lo smalto d'iride che le orna, / tutto posa sotto il velo placido / all'ombra del suo tocco di velluto / senz'avvertirne il peso: / allora, dovunque tu stia vagando, / che segga nella mesta stanza bruna, / che fuori dal caffè guardi allibito / come s'accendono i lampioni intensi, / stanco, da un colle, col tuo cane accanto / guardi la pigra luna; / che sulla strada impolverata guidi / un torpido cochiere, / che sul ponte rullante venga meno / di una nave, o sul sedil del treno; / che attraversando la città straniera / ti fermi ad ogni angolo a guardare / intorrito delle lontane vie / l'intreccio, e doppie file di lampioni; / o che sulla Laguna / mirando dalla Riva, / ove l'opale specchio / le fiamme opaco frange, /



rimembri immerso nel più che passato, / ricordo che dolcissimo tormenta, / nel tempo tuo passato: / come l'immagine della lanterna / magica, t'appare, è, già non è più, / ricordo che non cede, / ricordo grave, eppure ti arricchisce: / lì chinerai, sulla marmorea terra / il capo appesantito dai ricordi; / immerso tra bellezza e meraviglia / pauroso penserai: a cosa serve, / tutta questa bellezza? / orfano penserai, a cosa serve, / quest'acqua di seta? a che i marmi? / la sera, questa soffice cortina? / i colli? gli alberi? / e il mare, inetto al seminare? / a che le sempre mobili maree, / e le nubi, dolenti Danaidi? / il sole, sisifeo masso afoso? / a che i ricordi? e il passato? / a che i lampioni? a che le lune? / e l'infinito tempo? / prendi quel filo d'erba, per esempio: / a che ricresce, se poi secco muore? / e perché secca, se ricresce ancora?<sup>1</sup>

Tra le due guerre mondiali un altro grande protagonista della letteratura ungherese, Antal Szerb, scrive un romanzo dall'atmosfera di sogno, *Utas és holdvilág*<sup>2</sup> (1937), partendo dal viaggio di nozze di una coppia ungherese, Mihály ed Erzs: quello che sembra un normalissimo viaggio-centone (Venezia, le gondole, le calli, i piccioni) si trasforma ben presto in una narrazione da dormiveglia, in cui si incrociano esistenze e destini e il protagonista, *nel mezzo del cammin di sua vita* (nella finzione del romanzo Mihály ha 36 anni), compie un lungo e affannoso viaggio in Italia, alla ricerca della propria identità. *L'incipit* stesso del romanzo è chiaramente legato all'immagine del viaggio in Italia, dell'ingresso in un'altra *dimensione*:

In treno filò tutto liscio. I problemi cominciarono a Venezia con le calli. La ragnatela di calli apparve a Mihály a destra e sinistra appena il motoscafo si staccò dal pontile della fermata e lasciò il Canal Grande per seguire una scorciatoia. Ma in quel momento non prestò loro grande attenzione perché il suo interesse era totalmente assorbito dalla «venezianità» di Venezia: l'acqua in mezzo alle case, le gondole, la laguna, la limpidezza dei tetti color rosso-rosa. Perché Mihály si trovava in Italia per la prima volta, a trentasei anni, in viaggio di nozze.<sup>3</sup>

Qualche anno più tardi anche Sándor Márai scrive il suo primo *romanzo italiano*, *A nővér* (pubblicato nel 1946), in cui l'Italia è lo sfondo, il grigio – a volte allucinato – palcoscenico del dolore che colpisce l'uomo (potremmo anche dire l'Uomo, con la U maiuscola, l'artista, l'intellettuale, lo spirito libero, che sente tutta la tragedia del suo tempo e tenta di reagire, con i suoi mezzi, con la sua forza spirituale) e lo annichilisce, e quasi per tutto il romanzo non ci appare che attraverso la luce che di tanto in tanto filtra da una finestra, oppure nel vago ricordo di qualcosa, un fiore, un dolce, un particolare architettonico, in contrasto stridente con le aspettative cullate nel corso del viaggio in treno:

il treno correva con un rumore smorzato nella sera, attraverso il paesaggio a me familiare – al mattino sarei stato a Trieste, a mezzogiorno a Firenze, l'indomani sera in una bella sala, davanti a persone devotamente attente ed esperte di musica, mi sarei seduto al pianoforte e avrei provato a dire loro quello che la musica dice a me... Avevo tutte le ragioni per aver fiducia nel destino. (...) Ancora qualche ora e poi, grazie al perfetto funzionamento della civiltà, mi sarei ritrovato di nuovo sulla riva dell'Arno, avrei visto i colli e i campanili, i tetti e le viuzze anguste dove confluisce meravigliosamente tutto ciò che mi è familiare: l'armonia, l'armonia eterna delle forze creatrici, che nella

pietra, nelle linee, nei colori e nei riflessi della luce si erano unite a creare un capolavoro senza tempo al di sopra delle miserie terrene.<sup>4</sup>

Si tratta di un momento di calda intertestualità, poiché rappresenta un richiamo da parte di Márai a un altro grande poeta ungherese fatalmente promotore (anche) della letteratura italiana, Dezső Kosztolányi<sup>5</sup>, che nell'immortale alter ego di Kornél Esti ci ha regalato interminabili racconti di viaggi in treno, uno dei quali – nel terzo capitolo dell'opera – si arresta a Fiume, per poi continuare a nuoto (!), verso *l'Italia*, *l'Italia santa ed amata*.<sup>6</sup>

Anni dopo, durante l'esilio volontario in Italia, Márai vivrà un intenso periodo di *napoletanità* di cui possiamo leggere nel *Sangue di San Gennaro*, uno dei più toccanti affreschi della Napoli immediatamente postbellica, che ancora una volta testimonia la forte attrazione della letteratura ungherese nei confronti della complessa identità mediterranea del nostro Meridione. E ancora anni dopo, nel romanzo storico<sup>7</sup> *erősítő*<sup>8</sup> (letteralmente *fortificatore*, l'opera venne pubblicata per la prima volta nel 1975 a Toronto<sup>9</sup>), Márai ripercorre le strade della Roma accesa, tra il 1598 e il 1600, dalle aspettative del Giubileo e dal processo a Giordano Bruno, con gli occhi di un carmelitano spagnolo, fornendoci un interessante romanzo-parabola sull'eterno problema del rapporto tra fede, sapere e potere. Data la materia del romanzo, e l'intenzione dello scrittore, il dolce suolo italico si trasforma, nella premiazione anche troppo scoperta dell'autore, nella visione infernale dei lager, dei gulag, dei campi di rieducazione, concentramento e sterminio che tanto sovente s'incontrano nella storia del XX secolo:

Bisogna creare dei campi, dove tenere entro recinti di filo spinato e alte palizzate, ospitati in nude baracche, tutti quelli che abbiamo ragione di sospettare, non solo che siano già eretici, ma che prima o poi lo saranno. In campi di questo genere potremmo tenere sotto il nostro controllo non solo qualche dozzina, ma decine di migliaia di individui. È anche vero che nelle carceri è più facile tenere sott'occhio determinate persone: in alcune città, dove il Santo Ufficio agisce con la massima attenzione in questo senso, come per esempio a Venezia, non sono trascurabili i risultati ottenuti da quegli inquisitori che hanno tenuti alcuni imputati, per vari giorni e notti, in celle dove l'acqua arriva al ginocchio. (...) Chi passa qualche giorno e qualche notte in queste condizioni, sarà in breve tempo disposto ad accondiscendere alle richieste di confessione, oltre che a pentirsi delle proprie colpe.»<sup>10</sup>

Con questo parallelo tra la Roma tardorinascimentale e la cruda rappresentazione dei metodi polizieschi dello stalinismo, Márai ottiene una distorsione del *locus amoenus*, della sua visione positiva (eppur sempre problematica) dell'Italia come si legge in un momento intenso del viaggio ad Assisi rappresentato nel *Sangue di San Gennaro*:

Per il momento eravamo ancora lì, ma ben presto saremmo andati lontano... In Australia o in America, o chissà dove... e non saremmo più tornati in Italia. Mi si strinse il cuore a sentirlglielo dire. Ma perché? gli chiesi. Perché mai non dovremmo più tornare in Italia? Perché, mi rispose, l'Italia per noi non è un paese da visitare come

turisti, ma un sentimento. E una volta che l'abbiamo abbandonato, non possiamo più ritrovarlo... non avremmo davanti che città, pietre, uomini. L'Italia è un intreccio di sentimenti, come l'amore. È l'ultimo grande dono che il mondo offre a uomini senza patria, disse, e anche agli italiani, perché molti di loro sono già diventati apolidi, nella loro adorata Italia... Allora non partiamo, gli dissi.<sup>11</sup>

Non è un caso che si siano finora citati romanzi e racconti in cui il viaggio, in particolare il viaggio verso il mare, o per mare, si trova ben al centro dell'immaginario letterario, e nonostante siano non sempre direttamente legati all'Italia i riferimenti al *viaggio* per eccellenza della letteratura antica, all'avventura odissica, dobbiamo ricordare che un'altra arte, la pittura, ha contribuito a diffondere le immagini dell'*altra Italia*, della Magna Grecia, di un mondo sospeso nel tempo storico e nello spazio marino (in quanto *insula*), che nei dipinti del medico e pittore autodidatta Tivadar Csontváry Kosztka (1853–1919) trovano un'interpretazione unica e insieme straordinariamente universalizzante del paesaggio mediterraneo: eccezionale anche per le dimensioni (302 x 570 cm.), l'olio su tela *A görög színház romjai Taorminában* (*Le rovine del teatro greco di Taormina*, 1904–1905, esposto nelle sale della Galleria Nazionale Ungherese di Budapest) può essere considerato non tanto un semplice omaggio, quanto una vera e propria *visione* (ungherese?) della Sicilia. Probabilmente proprio sulla scorta di questa *visione csontváryana* nasce l'opera di Attila Jász *Perché la Sicilia* (*Miért Szicília*, J.A.K. – Kijárat, Budapest 1998), autore che ha appena ricevuto il premio letterario «Quasimodo» in quel di Balatonfüred, città che ospita da un ventennio il festival letterario internazionale intitolato al poeta siciliano, che tra l'altro nel 1940 pubblicò, suscitando un grande dibattito, le sue traduzioni di *Lirici greci* (con uno studio di Luciano Anceschi, Corrente, Milano 1940). I destini letterari s'incrociano, l'opera di Jász parte da un grande momento della storia della filosofia greca, il tentativo di Platone di formare alle proprie teorie po-

*Tivadar Csontváry Kosztka: Le rovine del teatro greco di Taormina*



litiche lo stato siracusano, per passare a considerazioni di altro genere, esposte in maniera frammentaria, poiché il volume è dichiaratamente formato da *frammenti di un diario perduto*:

[E] una nave parte. Rolla attraverso un mare di frasi. Nell'immaginazione del mare. Tra una frase e l'altra, un'isola bianca. La nave approda. Si ambienta. Ripete. Dopo un certo tempo le immagini diventano familiari. Ma non è proprio così. Non esiste una ripetizione perfetta.

Il filosofo, fuggendo da se stesso, approda sulla costa della Sicilia. Arriva in un posto, da cui spera di ottenere il conforto. La purificazione. Ma non l'ottiene. Il suo errore, naturalmente, ha una ripercussione di enorme importanza dal punto di vista dei posteri, poiché la questione è: come diventare se stessi? come conservare la nostra esistenza? come identificarci con il nostro Io?, ovvero *Dove sono? Cosa significa il mondo? Perché sono?*<sup>12</sup>

Come ricorda Jenő Alföldy<sup>13</sup> nella sua analisi, tra le fila del discorso frammentario di Jász, le implicazioni culturali ungheresi sono soprattutto nella sua interpretazione del rapporto tra Csontváry e l'arte (e la Sicilia), che sottolinea la condizione del pittore ungherese di autentico schiavo della *mania* platonica, poiché

[A] Taormina trova un luogo carico di forza, di energia, le rovine del teatro greco. Per Csontváry, dipingere precisamente un luogo concreto, vuol dire *evocare un paesaggio*. Tre volte ritorna a Taormina – così come Platone compie tre viaggi in Sicilia –, attraversando i Carpazi, dopo aver dipinto i monti Tátra, raggiungendo l'isola dal mare, facendo una tappa ad Atene. Dopo due tentativi falliti, ritorna a piantare la tenda di fronte all'Etna, sopra le rovine del teatro. Ci riprova, e gli riesce.<sup>14</sup>

L'identificazione, la sovrapposizione, non è però esclusiva: proprio per il carattere frammentario, quest'opuscolo, fatto di lunghe riflessioni in prosa inframmezzate da versi liberi (*tra una frase e l'altra, un'isola bianca?*), tocca varie sponde di un viaggio per le emozioni che soprattutto le letture precedenti dell'autore stimolano nel momento dell'incontro con i luoghi, con le visioni dei luoghi. Si affacciano alla memoria i grandi viaggiatori, i grandi scrittori, gli *altri* (Virgilio, Thomas Mann, Goethe, Hölderlin) autori, perché questo libro, come ci fa notare Tamás Prágai

è il libro dei viaggiatori. Per essere più precisi, il libro dei viaggiatori in Sicilia, dei Sicilonauti, una categoria a parte, come dimostra il motto stesso dell'opera, del tutto fedele allo spirito ermetico e che, preso in prestito a Kierkegaard, promette *di farci comprendere la diversità delle transizioni*.<sup>15</sup>

Perché Sicilia: la scelta dell'autore di non porre il punto interrogativo al titolo indica chiaramente che si tratta di una domanda inevasa, di una domanda non-domanda, ma dal punto di vista dell'ininterrotta relazione che corre tra il *mare nostrum* e la nazione al di là delle Alpi Orientali, dell'Adriatico, di qua e di là del *limes*, fino al termine delle foreste che diedero il nome alla «terra oltre le selve» (*Transilvania*), la non-domanda è un'affermazione, poetica, figurativa, filosofica, odeporica, simile a

un'erma (nel suo etimo ermetico) che ci guarda dal ciglio della strada nel corso del lungo viaggio, da ripetere sempre, ancora, tra liriche, dipinti, frammenti.

## NOTE

- <sup>1</sup> Traduzione di chi scrive, apparsa nello scritto «Kozmikusz találkozások. Babits és Leopardi. Az *Esti kérdés* fordítási kísérletéről» (Incontri cosmici: Babits e Leopardi. Un tentativo di traduzione della *Questione della sera*), in: Fűzfa Balázs (a cura di), *A tizenkét legszebb magyar vers. 4. Esti kérdés (Le dodici poesie più belle della letteratura ungherese. IV: Esti kérdés)*, Savaria University Press, Szombathely 2009, 357–362. (sottolineatura di A.D.S.)
- <sup>2</sup> Antal Szerb, *Il viaggiatore e il chiaro di luna* (traduzione di Bruno Ventavoli), e/o, Roma 1996.
- <sup>3</sup> Antal Szerb, *Il viaggiatore, cit.*, p. 7.
- <sup>4</sup> Sándor Márai, *La sorella* (traduzione di Antonio Donato Sciacovelli), Adelphi, Milano 2006, pp. 75–6.
- <sup>5</sup> In quanto appassionato critico letterario e curatore di una storica antologia di poesia europea, *Modern költők (Poeti moderni)*, Élet, Budapest 1914. Una nota lirica di Kosztolányi è dedicata a Marco Aurelio (*Marcus Aurelius*, pubblicata su *Nyugat* nel 1929), più precisamente alla statua capitolina dell'imperatore-filosofo, al passato romano della Pannonia, all'attrazione per la Città Eterna.
- <sup>6</sup> Cfr. Kosztolányi Dezső, *Esti Kornél*, Révai, Budapest 1933, p. 71. In traduzione italiana: Kosztolányi Dezső, *Le mirabolanti avventure di Kornél* (traduzione di Bruno Ventavoli), e/o, Roma 1990.
- <sup>7</sup> Huba Lőrinczy, nel suo saggio *Az inkvizitor és az eretnek (L'inquisitore e l'eretico)* parla, a nostro giudizio con grande precisione ed acume, di *parabola storica*, classificando lo scritto nella particolare categoria del *romanzo di crisi* (in Lőrinczy Huba, *Az emigráció jegyében (Nel segno dell'emigrazione)*, Savaria University Press, Szombathely 2005, pp. 79–113).
- <sup>8</sup> Non (ancora?) tradotto in italiano, con il titolo tutto in minuscolo.
- <sup>9</sup> L'edizione da noi consultata è una delle più recenti, apparsa nella serie curata dall'editore Helikon: Márai Sándor, *erősítő*, Budapest 2002.
- <sup>10</sup> Ivi, pp. 57–58.
- <sup>11</sup> Sándor Márai, *Il sangue di San Gennaro* (traduzione di Antonio Donato Sciacovelli), Adelphi, Milano 2010, p. 317
- <sup>12</sup> Jász Attila, *Miért...*, *cit.*, p. 23.
- <sup>13</sup> Nella recensione *Miért Szicília* apparsa sulla rivista *Kortárs* (1999/8).
- <sup>14</sup> Jász Attila, *Miért...*, *cit.*, p. 35.
- <sup>15</sup> Prágai Tamás, «Az átmenet és a hely (Jász Attila: Miért Szicília?)» (*La transizione e il luogo*), in *Bárka* 2000/3, p. 109.

# La Sicilia immaginaria di Béla Hamvas

MICHELE SITÀ

**R**ÉLA HAMVAS (1897–1968) È UNO SCRITTORE DIFFICILE DA INQUADRARE, PRESSOCHÉ SCONOSCIUTO AL DI FUORI DEI CONFINI UNGHERESI, RISCOPERTO SOLTANTO NEGLI ULTIMI DECENNI NELLA STESSA UNGHERIA<sup>1</sup>. Perché quindi parlare di Hamvas e, soprattutto, perché accostarlo alla Sicilia? Prima di rispondere a questa domanda sarà necessario prendere in considerazione la sua formazione, conoscere qualche dettaglio relativo alla sua vita, cominciare quindi a entrare nella sua realtà.

Pensando alla formazione di Hamvas, un nome che viene subito in evidenza è quello di S. Kierkegaard. Spesso accade che alcuni pensatori si avvicinino tra loro quasi per caso, ebbene la stessa cosa avvenne ad Hamvas, che lesse Kierkegaard subito dopo la prima guerra mondiale, quando era tornato dal fronte, ferito per ben due volte in Ucraina e bisognoso di cure. Il periodo di convalescenza lo trascorse in una località sui monti Tatra, non lontano da dov'era nato<sup>2</sup>, in compagnia dei testi di Kierkegaard. Potremmo simbolicamente associare la sua riabilitazione a queste letture, ciò non significa tuttavia che egli accettò il pensiero kierkegaardiano, era sì rimasto affascinato dalle sue opere, tuttavia ebbe modo di criticarle, spesso con quell'ironia che Kierkegaard ben conosceva.

Lo stesso Hamvas, dopo diversi anni, ricorda in un'intervista a se stesso l'importante lettura di Kierkegaard: «Lo ricordo ancora come se fosse oggi, avevo appena compiuto vent'anni e, in biblioteca, non so nemmeno io come, mi capita tra le mani un saggio di Kierkegaard [...] entrai in quel momento nella crisi e, da allora, non ne uscii più<sup>3</sup>». Hamvas, oltre a Kierkegaard, ebbe modo di leggere Nietzsche, Jaspers, Heidegger, Heisenberg, Böhme, Guénon, Evola, ripercorrendo le loro riflessioni e rivisitandole con il suo modo di scrivere. Fu lui stesso ad agevolare la

diffusione in Ungheria di molti di questi autori, anche se non fu affatto facile. Come già si è accennato Hamvas appartiene a quella serie di scrittori che erano ormai sepolti, quasi dimenticati, ma grazie alla loro forza, dopo la caduta del comunismo, trovarono una pur debole riscoperta. Uno di coloro che rese ancor più difficile non solo la diffusione delle sue opere, ma la sua stessa vita, fu György Lukács, a quel tempo ministro della Cultura Popolare. Hamvas attendeva l'incontro con Lukács, lo conosceva di fama ed avrebbe voluto parlare con lui, convinto del fatto che ne sarebbe potuto nascere un proficuo confronto di idee. Le cose non andarono così, non solo Lukács non volle incontrarlo ma, quando l'incontro avvenne, egli fu lapidario nel non voler appoggiare le sue riflessioni e nel giudicarle inattuali. Lukács considerava gli scritti di Hamvas antimarxisti, cominciando a diffondere, negli ambienti culturali, l'idea che si trattasse di un personaggio scomodo e pericoloso. Il nome di Hamvas entrò quindi, nel 1948, nella famosa lista di proscrizione preparata da Lukács, divenendo così vittima del potere imperante. Venne ad esempio interrotta e distrutta la collana *Egyetemi Nyomda kis tanulmányai*<sup>4</sup>, da lui ideata e curata, ma anche un suo testo su Heidegger venne distrutto prima ancora di andare in stampa. Lukács da un lato considerava Heidegger come il «capofila del tenebroso esistenzialismo fascista<sup>5</sup>», dall'altro vedeva in Hamvas uno scrittore mistico ed oscuro, uno di coloro che operavano, in Ungheria, la distruzione della ragione. Lo definì, per l'esattezza, «il più torbido cultore del neomisticismo ungherese<sup>6</sup>», motivo in più che permise di fargli perdere l'incarico presso la biblioteca centrale di Budapest. In un clima avverso non solo non era facile scrivere e pubblicare, persino la vita era diventata ormai, per lui, una sopravvivenza. Cadde in povertà, si trovò a fare il contadino, il magazziniere, ma continuò a scrivere, pur morendo povero e dimenticato.

Vi è certamente un retroterra prettamente filosofico nella formazione di Hamvas, tuttavia definirlo un filosofo è forse eccessivo, non si tratta di un pensatore sistematico, non ha scritto delle vere e proprie opere filosofiche, tuttavia il suo pensiero ricalca la filosofia stessa, se ne nutre e si riveste di un indiscutibile fascino. La crisi a cui accennava Hamvas, quella stessa crisi che gli fu contagiata da Kierkegaard, lo costringeva a vedere con maggiore acutezza le mancanze del mondo moderno. Anche Hamvas concentrò le sue opere sull'esistenza, ne cercava l'autenticità nel presente, nella crisi, in quel modo di porsi di fronte alla vita che, dopo le opere kierkegaardiane, sembrava obbligatorio. Nelle sue opere si respira l'aria di un'etica personale, un'etica per uomini comuni, normali, eppur singoli. Fu quindi partendo da Kierkegaard, dai nuovi orizzonti ai quali il suo pensiero aveva aperto lo sguardo, che Hamvas portò avanti una riflessione sull'esistenza, sulla persona, sulla solitudine in cui l'essere umano si viene a trovare, ma anche su se stesso e sul mondo che ci circonda.

Molte sono, ovviamente, le opere in cui Hamvas si ispira a Kierkegaard, sono però poche le occasioni in cui egli lo cita, vi è tuttavia un breve saggio in cui Kierkegaard compare persino nel titolo. Il saggio in questione è *Kierkegaard in Sicilia*, che si potrebbe definire una satira di alcune concezioni kierkegaardiane e, anche se in apparenza potrebbe sembrare un semplice racconto, gli spunti e i rimandi a Kierkegaard sono certamente numerosi. Il perché dell'accostamento di Hamvas a



Kierkegaard risulta ormai chiaro, un po' meno evidente è questo riferimento forte e marcato alla Sicilia. Per riuscire a comprenderlo, pur se solo in parte, bisognerà far riferimento ad alcune atmosfere pirandelliane che compaiono in alcuni scritti di Hamvas. Pirandello era conosciuto in Ungheria fin dalla metà degli anni '20, lo scrittore siciliano venne a Budapest nel 1925 per presentare la prima de *I sei personaggi in cerca d'autore* per poi tornare nel 1926, quando oltre a *I sei personaggi*, vennero messe in scena a Budapest anche *Così è se vi pare* e *Vestire gli ignudi*. Da quel momento furono numerose le opere di Pirandello portate sui palcoscenici ungheresi, facendo crescere l'interesse letterario e teatrale per questo autore. Hamvas, nel suo romanzo *Karnevál*, scritto tra il 1948 e il 1951, riveste di un clima indubbiamente pirandelliano le idee di Kierkegaard. La vita viene paragonata, per l'appunto, ad un carnevale in cui tutti indossano una maschera, tutti interpretano dei ruoli<sup>7</sup>. Il protagonista lotta per liberarsi da queste maschere, per poter raggiungere se stesso, recuperare la sua individualità e sfuggire alla folla. Se per Kierkegaard la folla non aveva volto, per Hamvas è come se fosse un insieme di maschere, una confusione di ruoli assegnati gli uni agli altri, ruoli dai quali è quasi impossibile liberarsi. Parlando di maschere viene data al concetto di folla una connotazione leggermente diversa rispetto a quella kierkegaardiana, si pone l'accento sui ruoli che la folla assegna ai suoi stessi membri, apparentemente si tratta di una maggiore attenzione dedicata alla parte che viene ad assumere, ogni componente, all'interno della folla. L'apparente approfondimento degli individui si tramuta poi in disperazione, proprio perché, come già accennato in precedenza, la maschera che la folla ci affida non è facilmente dismettibile. La vita sarà un continuo tentativo di levarsi di dosso quel velo che copre il viso vero e, in tal modo, uscire da quel ruolo stretto e scomodo. In fondo gli stessi pseudonimi che Kierkegaard utilizzava potrebbero essere considerati proprio come dei tentativi di sfuggire, passando da una maschera all'altra, ai ruoli che la folla ci vorrebbe imporre. Questo vero e proprio teatro delle maschere ha come sfondo le scelte di fronte a cui l'esistenza ci pone, se tuttavia per Kierkegaard la scelta avviene nell'attimo, per Hamvas essa è principalmente appannaggio dell'immaginazione. Immaginare significa indirizzare la propria scelta, darle un'indicazione che accenda l'animo, che svegli la coscienza e riscaldi i sentimenti: l'immaginazione è quindi sintomo di libertà.

Non si vuol creare qui una rete di affinità tra Hamvas, Kierkegaard e Pirandello, finiremmo per andar contro i loro stessi dettami e ci ritroveremo ad affibbiargli delle maschere troppo strette, poco adatte alle loro personalità. Riscoprire Hamvas significa ritrovare uno pseudonimo perduto, indossare una maschera che era stata sgualcita, che si stava smarrendo ma che, nonostante tutto, è riuscita a sopravvivere al tempo. La Sicilia diventa quindi un frutto dell'immaginazione, un luogo reale che collega il pensiero di Kierkegaard alla finzione creativa di Hamvas. Questa terra, reale e immaginaria al tempo stesso, diventa il punto di connessione tra i due pensatori, una specie di palcoscenico sul quale Hamvas decide di catapultare Kierkegaard.

Il breve saggio *Kierkegaard in Sicilia* compare all'interno del testo intitolato *A babérligetkönyv*<sup>8</sup>, un testo che raccoglie dei saggi scritti tra il 1930 e il 1945.



In questo saggio, precedente al romanzo *Karnevål*, vengono prese in questione due concezioni chiave che richiamano la problematica della scelta e quella della ripetizione, tuttavia già il titolo ci suggerisce qualcosa in più. In realtà né Kierkegaard né Hamvas furono mai in Sicilia, si tratta quindi da un lato di una destinazione sconosciuta, dall'altro, come già si è accennato, di una destinazione immaginata. Il concetto di scelta kierkegaardiano viene qui interpretato in chiave immaginativa, ciò significa che l'uomo sceglie guidato dalla propria immaginazione. Non solo un viaggio ma anche qualsiasi gesto della quotidianità, qualsiasi momento della giornata può aver bisogno di una scelta e, in tal caso, l'immaginazione verrà in nostro aiuto. La ricostruzione delle possibilità, rivisitate in chiave immaginativa, ci offre un'analisi delle circostanze, delle situazioni, una ricostruzione che deve avvenire spesso in fretta, altrimenti potrebbe rischiare di immobilizzare l'uomo, di bloccarlo, di non permettergli di vivere tranquillamente.

L'idea del viaggio ha spesso affascinato filosofi e letterati, Hamvas ne riscopre il mistero, tutto quello spazio ignoto che divide il viaggiatore dalla meta viene riempito di immaginazione e di sogno. Chi pensa alla Sicilia potrà quindi sognare il mare pulito, dei bei panorami, delle prelibate specialità culinarie, una natura meravigliosa ed accogliente, un caldo piacevole e tanto altro ancora. Il viaggio avviene prima nell'immaginazione, che a sua volta viene paragonata al fuoco, si fa strada allo stesso modo delle fiamme, con prepotenza, senza accettare i limiti. È proprio questo il bello dell'immaginazione, nell'immaginazione tutto è possibile, tutto è libertà. Ciò può avvenire standosene tranquilli a casa, gettando lo sguardo del pensiero in mille luoghi, in tempi diversi, ogni viaggio è una conquista, tutto gira intorno a noi. Secondo Hamvas l'ideale sarebbe poter portare quest'idea di viaggio verso l'esterno, il che è ovviamente impossibile, in primo luogo perché non vi è mai coincidenza tra realtà ed immaginazione. All'esterno ci si accorge che il mondo non gira attorno a noi, è quasi come se non fossimo più noi a viaggiare per il mondo ma il mondo a viaggiare verso di noi, talvolta contro di noi, facendoci quindi perdere la posizione di centralità, quella posizione che ci eravamo guadagnati tramite la nostra capacità immaginativa. Uscendo fuori di casa non posso più essere fuoco, non posso più scegliere innumerevoli destinazioni, ne devo inevitabilmente preferire una ad un'altra, mi devo limitare. Nella nostra immaginazione siamo noi a limitare il mondo, fuori di essa è il mondo a limitare noi. Se ogni viaggio dell'immaginazione è un continuo voltar pagina per scriverne una nuova, quando ci gettiamo all'esterno è come se scegliessimo una sola pagina, forse una sola riga, una parola, una lettera, ne siamo costretti, ma ciò è visibilmente troppo poco per renderci conto di quel che accade. Dentro noi il fuoco dell'immaginazione riesce a bruciare il mondo, ma appena l'uomo esce fuori sarà lui ad essere bruciato dal mondo. Il discorso può ovviamente essere ampliato alla vita, all'io stesso, il che richiama quel senso di spaesamento, tutto kierkegaardiano, che si ha di fronte al mondo. Ci troviamo qui senza aver chiaro il motivo della nostra esistenza, senza sapere perché siamo proprio noi, senza sapere perché viviamo proprio questa vita. Già questo ci fa capire che la capacità di scelta dell'uomo avviene solo dentro se stesso, fuori tutto è un'incognita.

Hamvas pare quindi accompagnare con l'immaginazione il viaggio di Kierkegaard in Sicilia, si tratta tuttavia di un viaggio comune che, pur avendo come meta una terra sconosciuta, la rende il simbolo di un percorso formativo ed illuminante. Con un abile gioco narrativo, passando repentinamente dalla prima alla terza persona e viceversa, ci viene descritto il viaggio di qualcuno che ha deciso di andare all'esterno, di non rimanere chiuso nella propria casa. Prima di nominare Kierkegaard scorrono diverse pagine, ad esser nominati prima di lui sono Napoleone, Byron e Stendhal. Napoleone è l'esempio concreto di un eroe che è riuscito a conquistare l'Europa e a risvegliare la voglia d'infinito sopita in ogni uomo; Byron e Stendhal avevano fatto la stessa cosa con le loro opere, avevano incendiato gli animi, avevano scosso i caratteri dandole una nuova forma d'infinito, un nuovo e forte desiderio di regnare. Napoleone aveva conquistato il mondo esterno, Byron e Stendhal avevano invece cominciato a rivolgere le loro conquiste verso l'interno, ma ormai il mondo era cambiato, il mondo aveva bisogno di un nuovo eroe, di un uomo superiore, ed ecco che Hamvas fa entrare in gioco la figura di Kierkegaard. Ovviamente si tratta di un eroe solitario, psicologico, un uomo che ha rivolto tutto verso la propria interiorità, conquistando così se stesso ma sottomettendosi, inevitabilmente, al mondo esteriore. Qui si comincia a percepire l'ironia con cui viene presentata la figura di Kierkegaard, rispetto al quale lo stesso Napoleone sfuggirebbe, sembrerebbe anzi un semplice ragazzotto.

La vita è una continua immaginazione, oggi non è più concepibile la figura dell'imperatore, potrà essere facilmente sostituita con un eroe che se ne sta comodamente seduto in un angolino di casa sua, l'importante non è più il fenomeno esterno, l'importante è decidere dove indirizzare la propria mente, dove dirigere il proprio viaggio interiore. A questo punto viene ripresa la problematica kierkegardiana della ripetizione, di quel tipo particolare di ricordo che, in verità, viene reinterpretato da Hamvas, ancora una volta, come immaginazione. Nel testo di Kierkegaard su *La ripetizione* si parla proprio di un viaggio ripetuto, un viaggio che nel ricordo era bellissimo, di una bellezza ormai totalmente ed unicamente interiore. Ripetere questo viaggio esteriormente significava perdere quel bel ricordo, tutto veniva esteriormente ripetuto, tuttavia questa ripetizione non era e non poteva essere interiore, si trattava di una continua sofferenza, il viaggio esterno, pur se ripetuto per filo e per segno, non reggeva il paragone col ricordo. Hamvas, d'altro canto, mette in viaggio Kierkegaard in persona, questo nuovo eroe dell'interiorità, immaginando per lui un viaggio in Sicilia, un viaggio che nell'immaginazione promette solo cose belle. Ma Kierkegaard non è Napoleone, è quindi inevitabile che il contatto con l'esterno provochi in lui una serie continua di delusioni accompagnate da pseudo-avventure. Il mal di stomaco che già lo tormentava durante il viaggio, una volta giunto in Sicilia persisteva, era una sorta di nausea alla quale si aggiungeva il cattivo odore che proveniva dai dintorni. Il caldo era insopportabile, l'acqua del mare era piena di alghe, pian piano spariva la gioia che aveva immaginato, spariva ogni pensiero, i desideri si ritiravano quatti quatti, si sarebbero accontentati del minimo indispensabile. La capacità decisionale del povero Kierkegaard viene volutamente messa in crisi, la scelta diventa difficile e le situazioni esterne sembrano

paralizzare la sua capacità di prendere una decisione vera e propria. Tra i sentieri Kierkegaard subisce un forte spavento a causa di un serpente, se in acqua intravede una pinna, sicuramente potrebbe essere uno squalo, ogni cosa che accade è negativa, ogni sensazione esterna fa pensare al peggio. Il singolo è voluto uscir fuori dal suo guscio, ma la sua eroicità consisteva unicamente nel potervi star dentro. Fuori c'è la sconfitta, l'eroe dei giorni nostri non è preparato ad affrontare la vita esterna, l'eroe di oggi è in crisi, una crisi forte che non gli permette di vivere il mondo. L'uomo di oggi si lascia vivere, il suo aut-aut è terribile: o fa l'eroe di se stesso, rimanendo chiuso in soffitta, oppure esce per essere ingurgitato e sconfitto dal mondo. L'errore di Kierkegaard sembra essere stato quello di aver disimparato a vedere Dio con semplicità, a vedere Dio nel mondo e, di conseguenza, a vivere il mondo stesso vivendo Dio. Kierkegaard descriveva la capacità che l'uomo aveva o di rimanere a casa, bloccato in un'estetica artificiosa, o di tuffarsi verso il viaggio etico, o ancora, infine, di saltare paradossalmente nella religione. Non vi è legame tra uno stadio e l'altro, l'uomo estetico non si riconosce in quello etico, così come quest'ultimo non riuscirà a comprendere la sospensione dell'etica attuata dall'uomo religioso che, a sua volta, si ritroverebbe a compiangere coloro che rimangono bloccati nei due stadi precedenti. Ciò non era accettabile per Hamvas, il passaggio doveva essere graduale, per lui il rivolgimento interiore di Kierkegaard è un inutile perseverare nel desiderio di essere un eroe, di compiere grandi gesta. Il pathos dell'eroe, tuttavia, ha qualcosa di sarcastico se si lotta solo con se stessi, se si rimane chiusi in mandsarda con le proprie immaginazioni, se non si ha la capacità di affrontare il mondo, la realtà, persino nelle sue scelte più semplici. Bisogna aprirsi al mondo senza perdere se stessi, bisogna comunicare con il singolo senza abbandonare l'altro, dobbiamo toglierci di dosso la maschera dell'eroe, perché volgendosi verso l'interno non vi è nessun eroe. L'uomo di Hamvas dovrebbe quindi capire, dopo questa parentesi interiore, che i tempi sono cambiati, oggi bisogna avere il coraggio di uscire fuori dal guscio, non da eroi ma da semplici uomini.

In un altro testo di Hamvas, *La filosofia del vino*<sup>9</sup>, scritto nel 1945, si racconta di un viaggio nella stessa direzione, perché solo una volta che si esce da quel guscio protettivo, solo quando si ha il coraggio di guardare il mondo mettendo da parte se stessi, solo allora si riuscirà a godere liberamente della bellezza del mondo. Non bisogna quindi rimanere chiusi in se stessi, una volta fuori si dovrà avere il coraggio aprirsi al mondo, di diventare mondo o, riprendendo le parole dello stesso Hamvas «devi cercare di non vivere il mondo sotto il tuo nome, bensì vivere te stesso in nome del mondo<sup>10</sup>». La religione che sembra imporre all'uomo il sacrificio, che sembra chiedergli di andar contro l'etica, contro il mondo e contro se stesso, non deve essere ascoltata. In questa considerazione Hamvas non vuole essere irriverente nei confronti di Dio, il suo obiettivo è proprio quello di vivere appieno la religione, non quella che sembrerebbe rovinare il mondo per mantenere la purezza dell'io, bensì quella che non si intromette, di prepotenza, nel rapporto tra Dio e l'uomo. Si potrebbe pensare, quando Hamvas afferma che Dio è il vento, il serpente, lo squalo, il vino, che si tratti in realtà di una visione panteista, credo tuttavia che una simile interpretazione sia piuttosto riduttiva. Hamvas non vuole sostituire Dio con la

natura, vuole solo far ritornare l'uomo a vivere nel mondo, ammirando il mondo, rappacificandosi e dialogando con esso. Non esiste la sospensione dell'etica, non esistono per lui degli stadi divisi da pericolosi salti, quel che esiste è l'uomo che dovrebbe avere il coraggio di sognare senza rifletterci troppo sopra, instaurando così un dialogo aperto con Dio.

Il saggio *Kierkegaard in Sicilia* non è uno scritto prettamente filosofico, lo si potrebbe anche considerare una novella, tuttavia Hamvas ci fa riflettere utilizzando proprio l'arma dell'ironia socratica. La Sicilia entra quindi nell'immaginario di Hamvas per rivestirsi di significati simbolici, per dimostrare all'uomo che, se non si sta bene con se stessi, persino un soggiorno tra le bellezze dell'isola potrà sembrarci alquanto spiacevole. D'altro canto l'ispirazione kierkegaardiana è non solo evidente ma rappresenta anche una necessaria ed imprescindibile chiave di lettura: solo conoscendo Kierkegaard si possono cogliere le sfumature presenti nel testo. In questo viaggio immaginario in Sicilia ci troviamo di fronte ad un dialogo tra Hamvas e Kierkegaard, vi è un vero e proprio confronto che porta ad una particolare interpretazione dello stesso Kierkegaard. Se quest'ultimo aveva rotto il sistema hegeliano, se aveva tentato di mettere al centro del pensiero l'uomo e la sua esistenza, Hamvas si era accorto, d'altro canto, che l'esistenza di cui parlava Kierkegaard era rivolta eccessivamente verso l'interno. Bisognava inoltre abbattere i tre stadi, solo così l'uomo avrebbe potuto ritrovare il coraggio di accettare se stesso, l'altro, il mondo e Dio. Per Hamvas il pensiero era entrato in crisi proprio a causa di Kierkegaard, o forse erano proprio le riflessioni di quest'ultimo che erano nate in seno ad una crisi. Fatto sta che ormai, essendo dentro la crisi, bisognava convivere con essa, bisognava trovare il modo di comunicare. Hamvas non creò una filosofia di riserva, non aveva una risposta a tutti i perché, tuttavia le sue opere sono capaci di esprimere bene il tentativo che tutti si aspettavano dall'uomo, ovvero quello di ritrovare se stesso. Questo tentò Hamvas col suo pensiero, ovvero riportare a galla l'uomo in crisi, ridargli la forza di guardare il mondo con occhi diversi, di recuperare la fiducia in se stesso, quella consapevolezza di poter essere uomo senza dover, necessariamente, indossare la maschera dell'eroe.

## NOTE

- <sup>1</sup> Indispensabile per la pubblicazione e la diffusione delle opere di Hamvas il teologo Antal Dúl, che divenne erede delle sue opere curandone la pubblicazione.
- <sup>2</sup> Béla Hamvas nasce ad Eperjes, cittadina che oggi si trova in Slovacchia ed è conosciuta con il nome di Prešov (dove studiò anche Sándor Márai, uno degli scrittori ungheresi più conosciuti in Italia). La località in cui trovò ristoro dopo la prima guerra mondiale si chiamava invece Ótátrafüred, anch'essa in territorio attualmente slovacco, oggi sotto il nome di Starý Smokovec.
- <sup>3</sup> H. Béla, *Interview*, in *Patmosz I.*, Szombathely, Életünk 1992, p. 260 (traduzione mia).
- <sup>4</sup> *Piccoli Quaderni della Tipografia Universitaria*, poi ristampata nel 1990 col titolo *Európai műhely*.
- <sup>5</sup> Keszi Imre, *Egy állami intézmény, amelyet ideje lenni államosítani. Az Egyetemi Nyomda kulturális politikája* [Un'istituzione statale che sarebbe ora di statalizzare. La politica culturale della Tipografia Universitaria], «Szabad Nép», 25 aprile 1948.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Si veda K. Thiel, *Maszkjáték – Hamvas Béla Kierkegaard és Nietzsche tükrében*, Veszprémi Egyetem, Veszprém 2002.

<sup>8</sup> Cfr. H. Béla, *Kierkegaard Szicíliában* (pp. 87–102) in *Hamvas Béla művei 5 – A babérligetkönyv – Hexakümon*, Medio Kiadó, Budapest 2005, p. 102 (in traduzione italiana si trovano solo alcuni dei saggi presenti in questo volume).

<sup>9</sup> H. Béla, *A bor filozófiája*, Editio M, Szentendre 2000.

<sup>10</sup> Ivi, p. 102.

# Gli elementi naturali nel romanzo *La palude definitiva* di Giorgio Manganelli

PIROSKA ÁGOSTON

**N**EL ROMANZO DI GIORGIO MANGANELLI INTITOLATO *LA PALUDE DEFINITIVA*, ESAMINERÒ IL RUOLO DEGLI ELEMENTI NATURALI CHE SERVE PER CONOSCERE LO SVILUPPO DELLA FIGURA PRINCIPALE DEL TESTO CHE PROSEGUE IL PROCESSO DI PERCEZIONE DI SÉ STESSO.

Ebe Flamini ha pubblicato l'opera dopo la morte dello scrittore, avvenuta nel 1990. Il correttore ha ricevuto il romanzo nella fase dell'ultima revisione e ha effettuato poche modifiche, secondo le indicazioni precedenti dell'autore. Secondo quanto afferma ha modificato l'ordine delle parole in alcune frasi<sup>1</sup>, cosa di cui mi sono assicurata durante i miei studi del manoscritto a Pavia.

Il romanzo non aveva un titolo, per questo la curatrice ha scelto un'espressione tratta dalla prima frase del capitolo terzo: «la palude definitiva». L'attributo definitivo indica un'ambiguità, anzi 'pluriguità' che caratterizza tutto il testo e che rende impossibile un'analisi testuale tradizionale.

In anteprima devo trattare alcune caratteristiche dell'opera. Nel romanzo troviamo solo due persone umane che parlano. L'intreccio del romanzo è scarso, gli avvenimenti sono collocati in trenta monologhi della figura principale.<sup>2</sup> I luoghi sono due città, la palude e la casa al centro della palude. A metà del testo il protagonista percorre tutti questi luoghi e in seguito continua i monologhi dei suoi sogni, delle sue visioni e del panorama che vede dalla casa. Non si può stabilire in quanto tempo si svolga la storia, perché il tempo nel senso concreto è ininfluenza nella palude. L'assenza degli avvenimenti, l'assenza dei nomi, l'assenza dalle caratteristiche individuali e l'assenza di tratti costitutivi originali dei luoghi descritti, mette il lettore in un'incertezza, come se i monologhi fossero privi di spazio e tempo e i luoghi possano manifestarsi ovunque. Se accettiamo questo si capisce che Manganelli opera con categorie generali, ovvero con archetipi. Per questo sembra plausibile applicare, durante

l'analisi, i pensieri e le definizioni junghiani. Se accettiamo l'analisi secondo il sistema dei simboli, nel romanzo sembra giusto esaminare i quattro elementi dell'opera.

Gli studiosi italiani hanno analizzato meno profondamente il romanzo – ad esempio lo studio di Graziella Pulce si restringe a postare il testo nell'opera manganelliana, così non mi ha fornito aiuto riguardo all'analisi della struttura simbolica. Diverse storie della letteratura parlano di Manganelli, ma soprattutto come membro del gruppo 63.<sup>3</sup> L'opera intera manganelliana non si limita a scritti di letteratura, perché lui ha pubblicato studi filologici in varie riviste<sup>4</sup> e altri brevi scritti in giornali su temi attuali della sua epoca<sup>5</sup>. Da docente della letteratura inglese e da scrittore, Manganelli ha creato la propria teoria della letteratura, che ha elaborato dettagliatamente nel suo libro pubblicato nel 1967, intitolato *La letteratura come menzogna*.<sup>6</sup> La letteratura è una menzogna. Questo vuol dire che la letteratura è una creazione artificiale e innaturale di mondi immaginari e alternativi. L'analisi della teoria pone domande ulteriori, trattare il tema sarebbe uno studio. Il romanzo appartiene alle ultime opere di Manganelli, di cui scrive brevemente Spagnoletti che il romanzo e la raccolta *Dall'inferno* sono una prosa quasi religiosa che tende all'assurdo.<sup>7</sup> Gli articoli e le monografie che conosco e che mi sono state accessibili non hanno accennato al ruolo dei quattro elementi nel testo.

Leggendo il romanzo il lettore si pone numerose domande di cui la più importante è cosa sarà la palude stessa. Gli studi apparsi finora forniscono diverse risposte, secondo varie idee affermano che la palude significhi diversi concetti astratti, queste dichiarazioni risultano discutibili in mancanza di una dimostrazione e argomentazione convincente, dato che il testo parla tutto il tempo della palude, anzi il protagonista del monologo non sa neppure cosa sia la palude, così pone delle ipotesi, analizza le proprie teorie e a volte lascia perdere soluzioni trovate per mettersi a trovare vie nuove. Manganelli usa costantemente dei paradossi, uno strumento caratterizzante del suo linguaggio che mostra come la palude si riferisca ad un'entità assoluta che può essere, allo stesso tempo, qualcosa, ma può essere anche tutto il resto del qualcosa. In un'analisi è impossibile partire dal contenuto dei paradossi, soprattutto se, al tempo stesso, risultano valii una cosa ed anche il suo contrario.

Appunto per questo non intendo scegliere elementi del testo che mi piacciono e poi affermare che la palude sia, secondo la mia opinione, l'aldilà, oppure Dio stesso o la strada per arrivare a un'ampia conoscenza di sè stessi. Scelgo quindi un metodo diverso. Dato che la palude incorpora tutto (tranne i punti di partenza, la città della virtù e la città del peccato) intendo esaminare quale sia la natura di base della palude, di quali elementi sia costituita e quali siano le sue caratteristiche. Davvero sono tutti gli elementi presenti nella palude? Se uno di essi manca cosa significa la sua assenza? Se invece tutto è presente, come è connessa la palude all'assoluto?

La palude è l'unico luogo in natura, una formazione geologica e biologica in cui si trovano contemporaneamente tutti e quattro gli elementi naturali: l'acqua, la terra, l'aria e il fuoco. Ho cercato ogni riferimento nel testo in cui troviamo un elemento, a partire dall'acqua: «In verità a questo punto del mio percorso, tutto l'orizzonte mi si

svela come palude, una instabile piana più o meno acquosa, una distesa grigia, di tutti i modi e le guise del grigio. Talora prossimo al nero, talora bavoso e biancastro; la palude non è uno spazio coerente, ed anzi scrutandola, scrutandola agevolmente vi si scorgono luoghi discontinui, quasi oscure e taciturne nazioni all'interno di un continente. Lenti moti di acque variamente fangose si mescolano a formare brevi gorgi, subito disfatti; altrove acqua sosta, ma chi la indaga scorge continui brividi, un tremolare della carne paludegna, un riassommare di bolle, singulti acquosi, fiati fangosi; ma oltre emerge un'isola, uno spazio di terra.»<sup>8</sup> In questo brano vediamo l'acqua che sta in movimento permanente, che è mossa da qualcosa altro, e l'acqua assume l'energia cinetica di quella materia invisibile e allo stesso modo la vela. Il panorama è eterogeneo e vario, nonostante si vedano soprattutto acque divise della terra ferma. Le acque sono differenti nella loro composizione che nel loro movimento, il luogo sembra essere lo spazio del decedimento e putrefazione. Questi processi si svolgono in una malinconia quieta e silenziosa. Manganelli chiama la materia nascosta dall'acqua la carne della palude: «Mi pare di scorgere sotto il livello dell'acqua meno profonda una traccia di terreno.»<sup>9</sup> L'elemento della terra si trova sotto l'acqua, anzi fa muovere l'acqua soprastante che corre in cavi, trema e si ingorga. Questo presuppone movimenti tettonici la cui causa non sarà sicuramente l'acqua. Ad un certo punto il protagonista, nella palude con il suo cavallo, intuisce che camminare per la strada diventa sempre più difficile, anzi sovraumano. «... io non posso ragionevolmente sperare di riconoscere un qualsiasi itinerario in questo paese d'acqua, non è compito d'uomo;»<sup>10</sup>

Alcune pagine avanti il protagonista cerca l'ambito vivibile, dato che l'uomo non può percorrere né acqua né terra. «Questa, lo capisco, è aria che mi appartiene e ora mi è chiara la mia smania di dissociarmi da ciò che umanamente si proponeva alla mia attenzione, fosse l'orrore della giustizia o l'impudenza dei tagliagole, sebbene questi, non oserei negarlo, fossero pur sempre sulla strada della palude, di cui i giusti maestri dei roghi ignorano l'esistenza.»<sup>11</sup> Il cavaliere trova il proprio ambito nell'aria e ammette che la strada percorsa nella palude rende le regole umane irrilevanti, tutte le regole secondo cui ha vissuto prima da uomo tra gli uomini. In tal modo scopre una parte della realtà che finora mancava nella sua vita e che gli era stata negata dalla società di cui faceva parte.

Finora la terra, l'acqua e l'aria sono apparse nel testo, a cui si aggiunge una caratteristica: «La conoscevo come luogo di acque morte, di boli, di putredine, di sabbie cedevoli, attraversata tuttavia da un sentiero che il cavallo conosceva; ora mi si propone, quasi fosse un omaggio, come un luogo infinitamente vivo, di una vita repellente e inesauribile.»<sup>12</sup> Dove gli elementi appaiono vicini nel testo, generalmente nella stessa frase si trova un riferimento alla palude che è vivo. Quando Manganelli analizza uno stato d'aggregazione, ad esempio l'uomo passa per un luogo acquoso, la terra è fangosa e la superficie dell'acqua trema, perché piccoli animali si muovono: la palude è un luogo infinitamente vivo. Allo stesso tempo torna il motivo della putredine, la palude vive e si dilegua contemporaneamente.

Quindi nella palude la terra viene mossa da un elemento misterioso, la terra muove l'acqua, l'acqua nasconde la terra, e il viaggiatore concepisce solo l'aria al di



sopra dell'acqua, come ambito amichevole e vivibile. L'intero luogo vive e si dissolve contemporaneamente in una malinconia tranquilla.

Continuando la lettura, il monologo descrive le caratteristiche dell'aria: «Non ho mai visto alcunché che possa far pensare ad un vulcano, né vi è traccia di montagne, sebbene debba aggiungere che l'orizzonte è nascosto da una tenda di vapori senza interruzione per cui non mi è dato di vedere oltre»<sup>13</sup> L'uomo a questo punto raggiunge la casa, trova fogli che ribadiscono l'esistenza del fuoco, intuisce che non solo l'acqua nasconde la terra ma anche l'aria può nascondere il fuoco. Il protagonista, in contemplazione, tratta la relazione dell'acqua e della terra: «Ma la palude si muta, si trasforma; talora dalla finestra lunga che sovrasta quella che ho chiamato la prua della casa mi appare come un deserto fangoso, nel quale non riesco a distinguere traccia di acque stagnante; solo dune umide, fradice.»<sup>14</sup> Manganelli descrive qui come la terra si mescoli all'acqua, da sopra sembra che i due elementi si scioglano in un elemento unico, costruendo un passo della metamorfosi permanente. Questo fenomeno ha qualcosa di assoluto: «... ma non sarà forse che la palude imiti uno spazio che posso definire cielagunoso, aquamentum...»<sup>15</sup> Gli elementi tendono quindi ad unirsi per formare una materia speciale, di cui nemmeno l'autore conosce il nome.

L'uomo contempla il cambiamento delle materie, la loro unione e la loro separazione nella permanenza del cambiamento. «La palude è un sistema destinato a generare fatica senza rapporto con alcunché al di fuori di sé; le acque si scontrano con se stesse, le lagune corrodono le lagune, gli acquitrini si assottigliano, si trasformano in pozze, che si lacerano i botri; la palude è in un ininterrotto monologo di acque, fango, mota, melma, un colloqui di mefiti e putredini in cui tutto si scontra, si modifica, si altera, e tutto rimane se stesso.»<sup>16</sup> Qui sappiamo che la palude è un sistema ermeticamente chiuso, ogni movimento e ogni processo è generato da sé, dalla palude stessa, in più sembra trattarsi di una materia o di luogo con la caratteristica di un *perpetuum mobile*, che genera movimento e cambiamento senza energie esterne. Si trova anche un paradosso nel cambiamento: tutto cambia e nello stesso tempo tutto rimane se stesso. Trovo importante che le materie non si trasformino, rimangano se stesse anche durante il loro cambiamento, che si presenta quindi come un cambiamento accidentale.

Solo nella terza parte del testo appare il motivo del fuoco. «Sul fondo, dove in luoghi terreni sarebbe l'orizzonte, vedo segnali di fuoco: pochi, due, tre, né intensi: ma in questo luogo che sperimenta e pratica tutti i gradi dell'argento e della bell'eta, tutti i negri e grigi, quel fuoco – lontano quanto? quanto appartenente alla palude? – è straordinariamente inquietante. Se suppongo che i fuochi siano parte della palude, posso fantasticare che siano stati inventati per rendere perfetto il suo travestimento; in qualche modo questo travestimento è definitivo; il buio particolarmente accurato, pedante, l'allarme taciturno di quei fuochi lontani, fanno sì che la palude sia totalmente invisibile, debbo dire inesistente; giacché è la contemplazione a rendere esistente la palude.»<sup>17</sup> Le acque nascondono la terra, l'aria nasconde il fuoco, e il fuoco nasconde con la sua luce l'intera palude, cioè la rende invisibile e quasi inesistente. Se i vulcani si trovano immediatamente accanto alla pa-

lude, deve essere presente il fuoco anche sotto la terra che determina il movimento della terra della palude. Sono quindi presenti nella palude i quattro elementi, sistemati in quattro strati nell'ordine seguente: fuoco, terra, acqua ed aria. Il protagonista contemplatore non riesce a decidere se il vulcano sia parte della palude oppure no, ma lui è sicuro che il vulcano serve a perfezionare i processi della palude. Il fuoco, come elemento, si distingue dagli altri elementi nella caratteristica che suscita un cambiamento definitivo e non continuo.

Dopo aver scoperto che i quattro elementi sono premio dell'integrità, il protagonista può avanzare nella conoscenza della palude. Il fuoco fa parte della palude e, per vedere la palude intera, doveva prima conoscere ogni suo componente. Più avanti nel testo diventa plausibile che anche l'aria è collegata strettamente con l'acqua e con la terra. «Non di rado la palude emerge dalla notte immersa in una fitta e morbida nebbia che potrebbe far pensare che al di sotto della nebbia avvenga un rifacimento dei suoi lineamenti; in realtà la nebbia è un tipico connotato della palude, una sorte di capigliatura, non già un velo che ne nasconda le procedure; talora non v'è nebbia, ma una sorta di brivido delle acque, un fremere della laguna, delle dune acquose; e ciò pare commovente, perché di rado è dato scorgere tanto movimento nella palude.»<sup>18</sup>

Il fuoco ricopre un luogo centrale nell'ultima parte del romanzo. Manganeli gli attribuisce diverse funzioni, lasciando il lettore in una incertezza perfetta, ad esempio: «il rosso del fuoco; ustioni, forse la palude è coperta delle ustioni»<sup>19</sup>. L'esistenza dell'impero del fuoco diventa chiara al protagonista dopo la sua visione del teatro e della conoscenza di sé stesso. L'uomo si accorge che un disegno si forma nella palude, questo disegno diventa pian piano chiaro e lui riesce a vedere le tre fiamme dell'impero del fuoco. Prima crede che queste appartengano alla palude, la sua seconda idea è che le fiamme provengano dall'inferno. Il cambiamento della palude si svolge al buio solo a prima vista, cioè la trasformazione accade in assenza di luce, in realtà il cambiamento non si vede a causa delle fiamme. La palude in questo contesto appare come negatività, come l'esistenza del non-esistere, come elemento non-attivo, come enigma. Le fiamme non sono i confini della palude, perché la palude va oltre il fuoco.

L'ultima fase della notte si svolge all'improvviso, assistiamo così alla metamorfosi della palude. Questa metamorfosi è così veloce come la metamorfosi dell'uomo che, a teatro, recita ruoli diversi. In questo momento la palude si nasconde nella nebbia, l'uomo scopre che la palude è la malattia del fuoco e il fuoco è la febbre della palude. Il fuoco viene contemplato ed entra in relazione con lui.

L'uomo immagina il re del fuoco al suo fianco, in una stretta relazione.

Bisogna però tornare all'apparire del viso per arrivare a un'analisi più profonda. Il viso della palude è un viso umano, anche se parliamo di un disegno infantile. È significativo che, in tutto il romanzo, questo sia l'unico viso umano visibile. Il muso del cavallo non è umano; il fuoco, l'uomo e la donna indegna del teatro non hanno un viso. L'altro protagonista umano che parla della palude, il vecchio, nasconde il suo viso dietro la luce di una lampada<sup>20</sup>. Quindi l'uomo intravede un viso che davvero esiste, non è solamente illusione. Ma se la palude ha un viso, come po-

trebbe essere immaginata la sua vita? Si tratta di orientità deificata che mostra il suo viso? Ciò non può essere vero perché l'uomo afferma che «... non è un dio, è forse l'escremento di un dio, o di più dei»<sup>21</sup>. Dunque la palude è quella entità tramite la quale diverse forme e l'essenza delle forme possono apparire.

Il viso suggerisce qualcosa, la palude comincia a far vedere all'uomo un suo lato, che rende la sua essenza più concepibile e più trasparente, la palude comincia a diventare familiare all'uomo proprio grazie al suo viso. Il passo successivo è la conoscenza dell'essenza della vita. Questo conoscere non sarà ancora completo, il viso è un disegno abbozzato da un bambino, non si vede bene e diventa chiaro solo alla fine del romanzo. La qualità del viso della palude lascia intuire che la palude si svelerà pian piano davanti all'uomo.

Tramite la contemplazione della palude e delle sue caratteristiche materiali, ma anche tramite il rilevamento della relazione dei quattro elementi della palude, l'uomo arriva al viso della palude e al concepimento del proprio ruolo. L'incontro con il fuoco si trova alla fine del testo, indica un avvenimento che si svolge ancora nel romanzo, ma il protagonista non ci riflette più. Alla fine del testo gli avvenimenti accelerano il loro corso, sono meno elaborati ma più istruiti. Il romanzo, nonostante ciò, non perde il suo valore e si mostra nella sua completezza. I miei studi filologici hanno dimostrato che Manganelli non intendeva aggiungere nulla al manoscritto che, al momento della sua morte, era in fase di correzione, l'editore doveva correggere ormai solo gli errori di battitura.

## BIBLIOGRAFIA

- Manganelli, Giorgio: *La palude definitiva*, Adelphi, Milano, 1991.
- Asor Rosa, Alberto: Dalla «letteratura come vita» alla «letteratura come vita morale», in: *Letteratura Italiana. Storia e geografia*. Vol. III. L'età contemporanea, diretta da Alberto Asor Rosa e Angelo Cichetti, Einaudi, Torino, 1989
- Barberi Squarotti, Giorgio: *Manganelli*, in: *Storia della civiltà letteraria italiana, Il secondo ottocento e il Novecento*, Volume 5, diretta da Barberi Squarotti, Tomo Secondo, UTET, 1996
- Bicci, Grazia – Romanelli, Marco: *Letteratura italiana, con pagine di scrittori stranieri, Storia / Antologia, Il Novecento*, Casa editrice G. D'Anna, Messina – Firenze, 1998
- Flamini, Ebe: *Nota al testo*, In: Manganelli, Giorgio: *La palude definitiva*, Adelphi, Milano, 2002
- Polato, Lorenzo: *Manganelli*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Branca, V., Volume Terzo, UTET
- Parenti, Roberto – Veggezzi, Augusto – Viola, Italo: *La ricerca letteraria, Il tempo storico e le forme, Novecento*, Volume 5, Zanichelli, 1994
- Spagnoletti, Giacinto: *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton, 1994.

## NOTE

<sup>1</sup> Flamini, Ebe: *Nota al testo*, In: Manganelli, Giorgio: *La palude definitiva*, Adelphi, Milano, 2002, 5. p. «La curatrice si è limitata a decifrare le correzioni autografe e a eseguire le indicazioni dell'autore per lo spostamento di alcune parole.»

- <sup>2</sup> Parenti, Roberto – Veggezzi, Augusto – Viola, Italo: *La ricerca letteraria, Il tempo storico e le forme, Novecento*, Volume 5, Zanichelli, 1994, 1047- 1048. p. Parenti nella sua introduzione di pochi versi scritta ai brani del romanzo interpreta il testo come un viaggio immaginario ricostruito in memoria in forma di monologhi. Secondo la mia opinione l'autore non fa sentire lo scorrere del tempo. Il lettore ha l'impressione che la storia – come la palude – non sia statica ma sia nella condizione che precede un possibile cambiamento. La storia non pare passata ma sembra svolgersi nel presente. Il protagonista non fa riferimenti al futuro e le parti descrittive suscitano uno svolgimento allo stesso momento.
- <sup>3</sup> Bicci, Grazia – Romanelli, Marco: *Letteratura italiana, con pagine di scrittori stranieri, Storia / Antologia, Il Novecento*, Casa editrice G. D'Anna, Messina – Firenze, 1998, 761. p. Romanelli accentua che Manganelli faceva parte del gruppo 63, ma nonostante ciò la sua attività artistica è stata caratterizzata dal suo atteggiamento riservato e dal suo essere intellettuale.
- <sup>4</sup> Polato, Lorenzo: *Manganelli*, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Branca, V., Volume Terzo, UTET, 34. p. Palato menziona che Manganelli ha lavorato come docente all'Università di Roma, Dipartimento di Anglistica.
- <sup>5</sup> Asor Rosa, Alberto: Dalla «letteratura come vita» alla «letteratura come vita morale», in: *Letteratura Italiana. Storia e geografia. Vol. III. L'età contemporanea*, diretta da Alberto Asor Rosa e Angelo Cichetti, Einaudi, Torino, 1989, p. 663, Asor Rosa parla di «Il mondo» e della «Corriere della sera» di cui Manganelli era collaboratore per decenni.; Ferroni, Giulio: *Dopo la fine, Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, 67.o. Ferroni facendo un'analisi comparativa delle opere intitolate alle persone morte della letteratura italiana studia profondamente lo scritto di Manganelli *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti*, nella raccolta *Agli dèi ulteriori* (1965).
- <sup>6</sup> Barberi Squarotti, Giorgio: *Manganelli*, in: *Storia della civiltà letteraria italiana, Il secondo ottocento e il Novecento*, Volume 5, diretta da Barberi Squarotti, Tomo Secondo, UTET, 1996, p. 1679.
- <sup>7</sup> Spagnoletti, Giacinto: *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Newton, 1994, p. 694.
- <sup>8</sup> Manganelli, Giorgio: *La palude definitiva*, Adelphi, Milano, 1991. p. 17.
- <sup>9</sup> *idem*. p. 19.
- <sup>10</sup> *ibidem*, pp 19-20.
- <sup>11</sup> *ibidem*, p. 23.
- <sup>12</sup> *ibidem*, p. 39.
- <sup>13</sup> *ibidem*, pp. 41–42.
- <sup>14</sup> *ibidem*, p. 46.
- <sup>15</sup> *ibidem*, p. 53.
- <sup>16</sup> *ibidem*, p. 57.
- <sup>17</sup> *ibidem*, p. 89.
- <sup>18</sup> *ibidem*, p. 93.
- <sup>19</sup> *ibidem*, p. 95.
- <sup>20</sup> *ibidem*, p. 12.
- <sup>21</sup> *ibidem*, p. 115.

# Il personaggio del detective nei gialli di Leonardo Sciascia

ÁGNES LUDMANN

**N**EL SEGUENTE STUDIO ESAMINEREMO IL RUOLO DEL DETECTIVE NEI ROMANZI POLIZIESCHI DI LEONARDO SCIASCIA CHE, DALL'INIZIO ALLA FINE DELLA SUA ATTIVITÀ LETTERARIA, CONDUSSE UNA LOTTA CONTRO L'INGIUSTIZIA DEL SUO PAESE, ESPRIMENDO IN MODO SOFISTICATO LE SUE IDEE, SIA ALL'INTERNO DEI SUOI ROMANZI CHE IN VARI STUDI ED ARTICOLI. La tematica mafiosa viene trattata in maniera diretta, persino nei suoi particolari più spiacevoli, come ad esempio le sue infiltrazioni nella politica, tuttavia nei suoi scritti vi è una profonda sensibilità, volta sempre alla ricerca di verità facenti parte della società in cui viveva.

In quest'analisi cercheremo di dimostrare il cambiamento del genere giallo rispetto ai modelli classici (istituiti da Edgar Allen Poe con il suo scritto *I delitti della Rue Morgue* del 1841, poi perfezionati da Arthur Conan Doyle ed Agatha Christie), ricorrendo all'analisi del mutamento del personaggio del detective. Esamineremo i detective dei tre gialli più noti dello scrittore siciliano, quali *Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo* ed *Il contesto*, con il capitano Bellodi, il professor Laurana e l'ispettore Rogas, cercando di dimostrare la loro perdita di funzione investigativa all'interno del romanzo, ben più diverso sia strutturalmente che tematicamente dal genere originale, nato per divertire il lettore con i rompicapi, che rappresentano la forza organizzatrice della storia. Attraverso il loro mutamento noteremo anche come l'autore amplifica ed attualizza il genere letterario usato per descrivere una situazione non immaginata, ma attuale, viva, ad un luogo ben circoscritto, sia geograficamente sia culturalmente.

Prima di iniziare il nostro studio, dobbiamo sottolineare che i romanzi gialli di Sciascia avevano avuto successo anche in Ungheria: il primo saggio sullo

scrittore siciliano è stato scritto nel marzo del 1964 da Jenő Simó, si intitolava «*Szicília új írója: Leonardo Sciascia*» (*Lo scrittore nuovo della Sicilia: Leonardo Sciascia*) sulle pagine della rivista «Nagyvilág». In questo saggio Simó cerca di negare soprattutto la tesi in base alla quale *Il consiglio d'Egitto* di Sciascia fosse un anti-*Gattopardo*, e nel frattempo rivela importanti caratteristiche dell'opera sciasciana, evidenti nei romanzi come *Il giorno della civetta*, la raccolta *Le parrocchie di Regalpetra* e *Gli zii di Sicilia*. Si parla quindi della sua curiosità, della sua capacità «investigativa», della sua voglia di capire e far capire il mondo siciliano. Come affermano numerosi saggisti italiani, anche Simó riconosce il fatto che Sciascia usava il quadro del giallo come cornice di quella che era la vera immagine che egli voleva rappresentare, ovvero la situazione della Sicilia e la forza della mafia, esprimendo una critica specifica e nello stesso tempo generale, valida per tutta l'umanità.

Sempre nella rivista «Nagyvilág», in cui viene pubblicato successivamente, nel 1967, anche il primo romanzo in lingua ungherese, *A ciascuno il suo*, nella traduzione di László Lontay, che accompagna il breve romanzo anche con una breve descrizione introduttiva per far conoscere ai lettori lo scrittore siciliano. Il saggio di Lontay viene organizzato attorno alla sua opinione secondo la quale i romanzi di Sciascia possono essere familiari anche ai lettori ungheresi, visto che gli scritti rappresentano dei valori e dei richiami non nazionali, bensì internazionali, eterni, validi pertanto anche per altre nazioni. Secondo Lontay i romanzi di Sciascia avevano il merito di fornire elementi utili per comprendere anche la storia ungherese.

Questo romanzo viene seguito ben presto da altri, tradotti da letterati del calibro di Ferenc Szénási, Zoltán Zsámboki o Telegdi-Polgár István. I romanzi vengono pubblicati soprattutto nella rivista «Nagyvilág» (in cui sono presenti dal 1967 al 1990, fino a *Una storia semplice*) e nella collana celeberrima della casa editrice Magvető, «Rakéta Regénytár», seguita poi dalla casa editrice Európa. Le opere di Sciascia non possono mancare neanche tra le opere di raccolte più moderne: basti pensare alla raccolta edita con il titolo *És mégis kopogtatnak* da parte della casa editrice Nagyvilág nel 1998, che presenta lo scritto *Társasjáték* oppure alla raccolta della casa editrice Noran nel 2005 con il titolo *Huszadik századi olasz novellák*, in cui viene pubblicata la novella *Don Alonso Giròn*.<sup>1</sup>

Iniziando la nostra analisi da *Il giorno della civetta*, esaminiamo il capitano Bellodi, che veniamo a conoscere gradualmente durante il romanzo: all'inizio non si conosce neanche il suo nome, nell'intreccio viene rivelato soltanto un particolare della sua vita – quello di aver fatto il partigiano, elemento con cui è già adesso in grave contrasto con la popolazione della Sicilia, tra i ricordi della quale è presente, ancora molto vivamente, il ricordo e l'esperienza del fascismo, creando tensione fin da subito.

L'arrivo di Bellodi in Sicilia crea diffidenza nei suoi confronti, si tratta di un uomo del Nord, di Parma. Lo scrittore lo descrive dicendoci che «era giovane, alto e di colorito chiaro; dalle prime parole che disse i soci di Santa Fara pensarono 'continentale' con sollievo e disprezzo assieme; i continentali sono gentili, ma non capiscono niente.»<sup>2</sup>

In base al pensiero dei fratelli Colasberna riguardante il capitano Bellodi, sarà definito tutto il rapporto di lui con il mondo siciliano, nel quale l'individuo è in continua lotta con la politica locale, cioè la mafia e la Politica con la maiuscola, ovvero lo Stato. Il capitano viene sempre schiacciato o dall'uno o dall'altro, perché tra i due l'unico fattore in comune è la volontà di prendere e praticare il potere sulle persone, dimenticando completamente il concetto della libertà. E' molto interessante vedere, come afferma anche Claude Ambroise, quanto questo contrasto della cultura orale, cioè della mafia, e della cultura scritta, ovvero dello stato, sia vivo anche nella cultura siciliana, basti pensare all'episodio della lettera dei fratelli Colasberna.

Il capitano si trova perciò da solo contro la legge orale della mafia locale, i personaggi per cui le leggi dello Stato sono lontane preferiscono, per questo, affidarsi alle leggi locali, avendo anche conoscenze personali. La legge statale in cui crede Bellodi, un'unità assoluta, ovvero la giustizia in se stessa, non riescono a sopravvivere nel mondo siciliano proprio a causa delle usanze locali. Questo contrasto sarà presente durante tutto il romanzo, come affermerà anche Claude Ambroise che, in connessione con il personaggio di Bellodi, dice che esso «rimanda più alla sfera dell'ideale che non a quella della realtà. L'isolamento in cui opera, le pressioni di cui è oggetto, la sconfitta finale tendono a farne la 'spia', in segno di un'assenza macroscopica: quella dello Stato di diritto. Tale mancanza non può non confermare i siciliani in un atteggiamento negativo nei confronti di chi agisce nel nome della legge, perché è proprio l'agire nel nome della legge che è inconcepibile, anche dopo il Risorgimento, anche dopo l'istituzione della Repubblica nata della Resistenza.»<sup>3</sup>

Bellodi è un'idealista che crede nello Stato, nel potere positivo dello Stato, nella giustizia che vale per tutti, e si ritiene uno che lotta per portare la giustizia a tutti, un partigiano, come abbiamo visto anche all'inizio, quando in base a quest'informazione si poteva sapere che ci saranno cambiamenti nel corso «normale», siciliano delle cose. Come afferma anche Claude Ambroise, forse lo studioso più importante di Sciascia, «Bellodi è un personaggio saturo di significati, lo si può definire addirittura 'un personaggio-semaforo' che in relazione al suo essere venuto dal Nord, dall'Emilia, diventa un simbolo ideologico: egli ha partecipato attivamente alla Resistenza e appartiene ad una famiglia di vecchia tradizione repubblicana.»<sup>4</sup>

Nonostante abbia capito il motivo dei delitti, Bellodi fallisce, proprio perché non ha capito come funzionano le cose all'interno della Sicilia, ha guardato troppo in giù nel pozzo (come afferma Arena: «La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità.»<sup>5</sup>). Bellodi ha trovato la verità, ma non riesce a venirne fuori: o lascia laggiù la verità, o rimarrà lì sotto, nell'acqua fredda, con la verità, che così, all'interno del pozzo, oramai non conta niente.

Nel secondo romanzo che prendiamo in esame, *A ciascuno il suo*, è presente un nuovo tipo di detective. Laurana è un investigatore dilettante, comincia l'indagine per soddisfare la sua pura curiosità intellettuale<sup>6</sup>, per vanità: «Così, per vanità, si trovò a fare il primo passo: quasi senza volerlo.»<sup>7</sup>. L'indagine ha per lui più il significato di un gioco che di un'indagine vera, in cui vuole scoprire la sua verità: la verità stessa è davanti ai suoi occhi durante tutto il tempo, ma non se ne accorge.

Durante il processo incontra non una volta la soluzione del mistero: già all'inizio, quando parla con l'arciprete in base al suo commento ambiguo («Terribile delitto. E poi così oscuro, così misterioso – disse il professore. – Non tanto – affermò l'arciprete.») potrebbe pensare che qualcosa non torna. In tutta la società del piccolo paese è solo lui a buttarsi così tanto nel processo che dovrebbe portare alla risoluzione del delitto, sembra che gli altri non siano interessati. Durante la storia riceve tanti indizi, ma non se ne accorge per la sua incredula ingenuità, per le sue mancate esperienze di vita. Come il lettore viene a sapere nel corso dell'intreccio, Laurana è un professore di scuola media, è «considerato dagli studenti un tipo curioso ma bravo e dai padri degli studenti un tipo bravo ma curioso.», in cui il termine curioso «voleva indicare una stranezza che non arrivava alla bizzarria: opaca, greve, quasi mortificata.»<sup>8</sup>. E' «Un uomo onesto, meticoloso, triste; non molto intelligente, (...)»<sup>9</sup> «Per la sua vita privata era considerato una vittima dell'affetto esclusivo e geloso della madre»<sup>10</sup> per cui lui, «ancora così ingenuo, così sprovveduto, così scoperto alla malizia del mondo e dei tempi, non era in età di fare un passo tanto pericoloso»<sup>11</sup> come il matrimonio. In base a questa descrizione vediamo delinearsi un personaggio incapace di vivere, con la sua ingenuità, con la sua curiosità mista a vanità, con la sua assoluta mancanza di intelligenza sentimentale. La curiosità, che lo stacca dal sentire del mondo in cui si muove e al quale sembra partecipare, almeno negli atteggiamenti e negli interessi, è un motivo fortemente presente nel romanzo. Laurana vive al di fuori del mondo reale, racchiuso nel mondo dei suoi studi, in una vita ideale. Quando si scontra con la morte del farmacista, viene tirato fuori da questo mondo, dalla sua curiosità che lo spinge a indagare in un modo cieco. Proprio la sua incapacità di vivere lo porterà alla morte, ben meritata, come dice anche l'indizio della lettera anonima UNICUIQUE: a ciascuno il suo. Nonostante tutti i segni, dicerie del paesino, opinione della propria madre, consiglio nascosto nella frase del padre del dottor Roscio («Certe cose, certi fatti, è meglio lasciarli nell'oscurità in cui stanno... Proverbio, regola: il morto è morto, diamo aiuto al vivo.»<sup>12</sup>) o dei riferimenti sulla natura della vedova di Roscio (secondo il padre del dottore Luisa è molto bella, ma «forse molto donna, di quelle che quando io ero giovane si dicevano da letto»<sup>13</sup>). Laurana si comporta davvero da «cretino»: non si accorge che non c'è posto nel paesino per la sua indagine, che lui è l'unico ad emozionarsi per la risoluzione del problema. Gli altri sanno sin da subito il motivo del doppio omicidio, come afferma anche la vedova del farmacista Manno: «Lei, si sa, è un uomo che si occupa soltanto dei suoi studi, dei suoi libri... – quasi con disprezzo. – Non ha tempo per vedere certe cose: ma noi – si rivolse per intesa alla vecchia signora Laurana – noi sappiamo...»<sup>14</sup>. Un altro fattore che dimostra l'ingenuità e l'incapacità del personaggio è che condivide proprio con Rosello, l'assassino, i suoi dubbi e sospetti sulla morte dei due cacciatori. Anche se il parroco di Sant'Anna (e non solo lui) definisce Rosello come un avvocato falso, opportunista, che calpesterebbe tutti, egli non si accorge del suo sbaglio, preferisce dire che sicuramente non si tratterà di Rosello.

Come afferma anche Luigi Cattanei nella sua analisi del personaggio di Laurana, «Nel giallo l'autore ha espresso le ragioni della crisi mercé un personaggio tipico del «genere», qui insolitamente sconfitto perché inetto a capire un mondo a



lui estraneo, a seguire fino al fondo l'omertà mafiosa che presiede ai casi che interessano la sua curiosità d'intellettuale tentato dall'avventura. Sciascia non lo salva dal naufragio (...).<sup>15</sup>

Laurana si trova al di fuori della società, è l'unico che non riesce a capire la realtà del piccolo paese siciliano, una realtà non tanto sorprendente che, anzi, fa parte della normalità. Come afferma Cattanei, all'interno di questo contesto lo scontro Bellodi-Arena non avrebbe senso: l'indagine del Laurana non affronta una cosca, ma il modo d'essere d'una società dove la mafia prospera<sup>16</sup>. Sia in questo romanzo, sia ne *Il giorno della civetta*, ci troviamo di fronte a due investigatori outsider: la loro volontà di chiarificazione non viene né sostenuta, né tollerata, tornano così tra i mortali, ai quali viene a mancare la certezza di una giustizia che sia ideale e immanente al mondo insieme<sup>17</sup>. Per questo il professore viene buttato fuori da parte della società stessa e da quelli che la dirigono, fuori dalla comunità e anche dalla vita. Il mondo di un piccolo paese non sopporta questo personaggio con la sua esagerata curiosità, con la sua volontà di risolvere il problema che, per la società, non esiste. Laurana morirà per la sua insistenza, perché è testardo e cieco nello stesso tempo, ascolta più gli istinti che la ragione.

Alla fine del romanzo la società riacquisterà il suo equilibrio perché ha anientato, nella figura dell'investigatore, l'ultimo outsider. Il suo modo di vedere le cose fa sì che egli avverta ancora il crimine, laddove tutti gli altri ravvisano invece solo la normalità.<sup>18</sup> L'isolamento del modo di vedere dell'investigatore significa per la società non solo un modo di essere diversi: significa anche stupidità,<sup>19</sup> come viene affermato alla fine del romanzo: era un cretino.

Anche nell'ultimo romanzo che prendiamo in esame, *Il contesto*, è la sconfitta del protagonista, il commissario Rogas, ad occupare il centro, un protagonista destinato anch'esso a vivere «dentro l'occhio aperto degli 'altri'»<sup>20</sup> Si tratta di un personaggio puro nella menzogna che lo circonda, è l'unico ad avere principi in un paese in cui nessuno ce li aveva, come affermerà anche lui stesso, più tardi, nel corso dell'intreccio.

Per quanto riguarda le capacità investigative del detective, rispetto a Laurana, che era incapace di dare ascolto alle sensazioni d'allarme, di prestar fede alle emozioni autentiche schiacciate sotto il marasma di falsi sentimenti prodotti dalla sua incapacità di vivere, Rogas invece ha sensibilissimi tentacoli, si risveglia vedendo il suo alter ego che sta per «giustiziare».<sup>21</sup>

Come dimostra anche il suo nome (che Sciascia stesso, parlando con Tom O'Neill, ha detto di aver inventato «in riferimento alla sua professione di investigatore: colui che chiede») il personaggio rafforza il parallelismo fra l'investigatore e il ricercatore scientifico (o filosofico). Egli sottopone il caso dei magistrati ammazzati ad un'analisi intellettuale, che consiste non nel ricostruire il puzzle con le prove alla Poirot, ma nel congetturare l'audace ipotesi della vendetta poco ragionevole, ma molto razionale, di un uomo ingiustamente condannato contro i responsabili della sua pena.<sup>22</sup>

Il suo metodo investigativo, basato sulla concezione empiristica della scienza, punta, su ciò che è probabile e che cerca, nei fatti, la conferma della verità un

esempio lo vediamo, affiora re sotto varie forme ne *Il contesto* (abitudine della polizia, elemento dei precedenti, decisione di seguire la cosiddetta linea politica), ma fallisce proprio perché non conta sulle tecnologie nuove degli agenti CIS.<sup>23</sup> Nonostante si tratti di un detective intelligente, sensibile, intuitivo e con esperienze davvero reali di vita, per il suo classicismo e la dimenticanza delle tecniche moderne utilizzabili per l'indagine, anche lui cade in trappola e viene ucciso.

Rogas, tra l'altro, è costretto a non essere certo della colpevolezza di Cres, nonostante i processi classici della polizia dimostrino nella maggior parte dei casi il contrario: ma per poter risolvere il caso deve ipotizzare l'innocenza, un'idea che durante il romanzo si afferma con la complicazione degli eventi, ma solo sotto l'apparenza di fatti ben mascherati dallo Stato.

Per quanto riguarda il personaggio fisico di Rogas, lo scrittore «regala al protagonista alcune nuove sfumature «alla Maigret»: la buona cucina, il radersi, la pagina letteraria, la parentetica inchiesta su misteriose riunioni. Rogas si dissocia dal collega, segue la sua pista personale.»<sup>24</sup> Sapremo delle informazioni, anche per quanto riguarda la sua vita personale, già nel romanzo stesso: «come ogni investigatore che si rispetti, che abbia cioè di se stesso quel rispetto che vuole poi riscuotere dai lettori, Rogas viveva solo; né c'erano donne nella sua vita (pare, pareva anche lui vagamente, avesse avuto moglie una volta.»<sup>25</sup> Il commento sulla probabile moglie avuta in passato, rompe di nuovo il quadro del romanzo giallo classico, in cui il protagonista è sempre solitario: anche se nel presente romanzo Rogas lo è, il riferimento al suo passato mostra nuove caratteristiche nel giallo sciasciano, rafforzando la visione del pamphlet politico.

Così come cambiano, durante un'indagine, il personaggio del detective e le sue noncuranze, anche il nemico cambia nel processo dei romanzi gialli di Sciascia: mentre prima il detective si è trovato a lottare contro una mafia ben delineabile, la *mafia vernacolare*, che occupava un territorio ben delineato, stavolta manca anche la possibilità di identificare il posto ed il male contro il quale si lotta. Sembra quindi che sia lo Stato intero, la *mafia in lingua*, a sbucare dietro ogni angolo e ad ostacolare il detective nelle sue ricerche. L'apparato del potere funziona in modo così globale che la sua forza d'integrazione e di manipolazione si piega, senza condizioni, al più importante partito d'opposizione e anche ai «gruppuscoli» di vecchia e nuova provenienza anarchica, bersaglio di una mordace ironia.<sup>26</sup>

Per questo il detective sembra oramai solo un accessorio, una sorta di aggiunta all'interno del giallo: nonostante sembri lui il protagonista del romanzo, la sua funzione non è più indispensabile. Si tratta, infatti, piuttosto di un peso per lo Stato e per il funzionamento della vita politica, come immaginano i potenti del partito. Per questo verrà travagliato da indizi falsi ed organizzati, in una direzione tutta sbagliata che, in apparenza, potrebbe anche sembrare il motivo della serie di omicidi, ma essendo Rogas una persona troppo intelligente per seguire gli indizi dei rappresentanti dello Stato, preferisce seguire la sua strada, anche se diventerà da pedinatore un pedinato. Con la sua morte vediamo ripetersi la fine del Laurana, solo che qui la morte dell'inquisitore, se può essere, è ancora più deludente: mentre

ne *A ciascuno il suo* tutti conoscono la verità sul motivo della scomparsa di Laurana, ne *Il contesto* anche questo motivo rimane indecifrabile. L'omicidio di Rogas, all'inizio, sembra tra l'altro del tutto insensato. Mentre ne *A ciascuno il suo* Laurana viene allontanato dalla vita perché, con le sue indagini, disturba la sicurezza della posizione di Rosello, la motivazione dell'omicidio di Rogas sembra rivelarsi solo alla fine del romanzo: è avvenuta per evitare la rivoluzione, perché il tempo non è adatto. La sua è una morte programmata dall'alto, eseguita dai servizi segreti, benché anche lui sia un servitore dello Stato. Poiché agiva in nome dello Stato e dei principi che ne regolano l'esistenza, egli si è trovato a dover combattere contro chi, pur rappresentandolo al più alto livello, complottava proprio a scapito di quello Stato (di diritto).<sup>27</sup> Non è Rogas il primo e neanche l'ultimo investigatore sciasciano a vivere il dissidio tra Stato reale e Stato ideale. Non è neanche il primo o l'ultimo a morire ammazzato.<sup>28</sup>

## CONCLUSIONE

Come abbiamo precisato anche nell'introduzione, l'investigatore del romanzo giallo ha sempre tratti di atipicità rispetto al poliziotto comune. Nei romanzi di Sciascia, però, l'atipicità viene ad assumere un significato esistenziale e ideologico, radicato nell'essenza del personaggio: Bellodi è un ex-partigiano, Rogas ha dei principi e il culto dell'opposizione, Laurana invece, in quanto investigatore dilettante è, in altro senso, un uomo curioso che, proprio per questa sua curiosità, verrà punito.<sup>29</sup>

Il protagonista oramai non è un eroe, è un personaggio già fallito fin dall'inizio, non ha bisogno di fare neanche il minimo sforzo, cadrebbe in ogni caso, tuttavia vi è una minima possibilità di poter salvare la pelle. E' un eroe potente con le mani legate, perché nonostante le sue capacità non riesce a fare niente contro le voci non identificabili della politica: se comincia a lottare, verrà ucciso. Non è più l'eroe dei romanzi di Christie, Conan Doyle o Simenon, personaggi con particolari capacità, furbizia, talento, spesso non compreso dalle persone di ogni giorno: questi eroi riescono sempre a risolvere il problema che gli pone davanti il delitto. Gli eroi di Sciascia lottano da soli: anche Bellodi, che teoricamente verrebbe sostenuto dal maresciallo, è in fondo da solo: un emiliano in Sicilia, uno del nord che viene a mettere sottosopra tutta l'apparente tranquillità, con la sua incredulità nei metodi siciliani. Viene trascurato il fattore sentimentale, pur essendo sempre valido, anche perché scavando si può trovare sempre, nella vita di una donna, qualche elemento al quale far sì che l'indagine si appigli: «bisognava non cercare la donna: perché si finiva sempre col trovarla, e a danno della giustizia.»<sup>30</sup> Il contrasto forte tra Nord e Sud viene rappresentato anche in questo romanzo, per la sua dualità culturale, anche attraverso la collaborazione nominale del capitano e del maresciallo che assomigliano un po' alle «coppie» di investigatori, come Sherlock Holmes con Watson, in un rapporto di gerarchia e di ruoli ben precisi, come anche nel caso di Don Chisciotte e Sancho Panza.<sup>31</sup> Non si potrà realizzare mai una vera collaborazione tra i due, essendo diverso anche il loro modo di guardare il mondo.

Come Laurana e Rogas, anche Bellodi fallisce: nonostante abbia risolto il problema del delitto, trovando anche i colpevoli veri, tutti i risultati delle sue ricerche risultano falsi, perché la voce anonima della politica riesce a dare un alibi a Marchica, e così tutti gli altri fattori, che sono in stretto contatto, cadono uno dopo l'altro. Come personaggio Laurana è il più corposo e sfumato: «gentile sino alla timidezza... onesto, meticoloso, triste, non molto intelligente».

Bellodi, invece, ha una realtà più emblematica e perciò meno spessa, è soprattutto il «tipo» di ufficiale dell'Arma postulato dallo spirito nuovo della Costituzione; Rogas, infine («il più acuto investigatore di cui disponesse la polizia, secondo i giornali, il più fortunato, secondo i colleghi») è vulnerabile solo perché «ha dei principi in un paese in cui nessuno ne aveva». <sup>32</sup> Gli inquirenti sciasciani sono destinati ad avere la testa rotta a conclusione della vicenda narrata, per cui la morte di chi indaga diventa un paradigma del giallo sciasciano. <sup>33</sup>

In ogni caso i protagonisti di questi romanzi sembrano deviare dalla norma, anche per il loro status, nella società in cui si trovano: il capitano Bellodi, portando nella sua azione una fede nella verità, una passione di idee, viene sbalzato in un'incarnazione ideale dello Stato, quasi come una costola staccata dallo Stato reale. Il professor Laurana, invece, attraversato da debolezze segrete e da intime diffidenze, che ne mantengono la figura sempre nelle dimensioni di una reale umanità, introduce nella sua vita una «curiosità» non consentita, di cui avverte le oscure vibrazioni sulla sua persona, che lo stacca dal sentire del mondo in cui si muove e di cui sembra partecipare agli atteggiamenti, agli interessi. Per non parlare infine dell'ispettore Rogas che, con i suoi principi in un mondo in cui nessuno li vuole, si fa allontanare involontariamente dal sistema in cui lavora, portando avanti l'indagine in un modo non voluto dallo Stato. <sup>34</sup> Il mondo sciasciano sarà popolato sempre da personaggi che tornano a riproporre, nell'orizzonte ideologico dello scrittore, uno scontro frontale, isolato, ostinato, anche se segnato e destinato alla sconfitta ultima, contro le forze organizzate, occulte o scoperte. <sup>35</sup>

## BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI LEONARDO SCIASCIA, TRADOTTE E PUBBLICATE IN UNGHERIA

Sciascia, Leonardo, *Mint a bagoly nappal (Il giorno della civetta)* (Traduzione di Székely Sándor), Európa, 1963.

Sciascia, Leonardo, *Mindenkinek a magáét (A ciascuno il suo)* (Traduzione di Lontay László) in «Nagyvilág», 3/1967, 362–419.

Sciascia Leonardo, *Majorana eltűnése (La scomparsa di Majorana)* (Traduzione di Szénási Ferenc) in «Nagyvilág», 10/1977, 1501–1533.

Sciascia, Leonardo, *A bérgyilkos és az asszony (Il sicario e la signora)* (Traduzione di Telegdi-Polgár István), «Nagyvilág», 6/1986, 813–819.

Sciascia, Leonardo, *Bűnügyi apróságok: Don Alonso Girón és A sisapkás férfi (Cronachette)* (Traduzione di Zsámboki Zoltán), «Nagyvilág», 11/1988, 1606–1614

Sciascia Leonardo, *Egyszerű történet (Una storia semplice)*, (Traduzione di Szénási Ferenc) «Nagyvilág», 11/1990, 1427–1444.

- Sciascia, Leonardo, *A késelők (I pugnatoriali)* (Traduzione di Pödör László e Kardos György), Magvető Kiadó, Rakéta Regénytár, 1979.
- Sciascia, Leonardo, *Az ember, aki nem emlékezett semmire (Lo smemorato di Collegno)* (Traduzione di Zsámboki Zoltán), Magvető Kiadó, Rakéta Regénytár, 1983.
- Sciascia, Leonardo, *Célok és eszközök (Todo modo)* (Traduzione di Szénási Ferenc), Magvető Kiadó, Világkönyvtár, 1978.
- Sciascia, Leonardo, *Az egyiptomi tanács (Il consiglio d'Egitto)* (Traduzione di Lontay László), Európa Könyvkiadó, 1967.
- Sciascia, Leonardo, *Kiváló holttestek (Il contesto)* (Traduzione di Zsámboki Zoltán) Magvető, Rakéta Regénytár, 1978.
- Sciascia, Leonardo, *Az amerikai nagynéni (La zia d'America)* (Traduzione di Lontay László) in Lator László red., *Mai olasz elbeszélők*, Európa Könyvkiadó, 1969, 308-553.
- Sciascia, Leonardo, *Társasjáték (Gioco di società)* (Traduzione di Lontay László) in Körtvélyessy Klára red., *És mégis kopogtatnak. Modern olasz elbeszélések*, Európa, 1998., 161-173.
- Sciascia, Leonardo, *Don Alonso Girón (Don Alonso Girón)* (Traduzione di Zsámboki Zoltán) in Valcsicsák Dóra red., *Huszadik századi olasz novellák*, Noran Kiadó, Budapest, 2005
- Sciascia, Leonardo, *Catótól Borgesig (Da Cato a Borges)* (Traduzione di Patak Márta), in *Nagyvilág*, 12/1989, 1875-1882.

## SAGGISTICA PUBBLICATA IN UNGHERIA SU LEONARDO SCIASCIA

- Leonardo Sciascia: *Kiváló holttestek*, in *Magvető*, 1/1978, 78-79.
- Bernardini Napoletano Francesca: *Leonardo Sciascia: az írás hatalma*. In *Helikon*, 3/1994, 297-311.
- Lontay László, *Leonardo Sciascia* in *Nagyvilág*, 3/1967, 360-361.
- Sciacovelli Antonio Donato: *L'eredità civile e letteraria del maestro Leonardo Sciascia*. In *Ambra*, 1/2000, 119-123.
- Simó Jenő, *Szicília új írója: Leonardo Sciascia*, in «*Nagyvilág*», 3/1964, 431-434.
- Tassoni Luigi: *Leonardo Sciascia: il bianco e il nero*. In «*Nuova Corvina*», 7/2000, 205-211.

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. con la bibliografia alla fine del saggio.
- <sup>2</sup> SCIASCIA, Leonardo, *Il giorno della civetta*, Adelphi Edizioni, Milano, 1997, p. 17. Questo elemento di diffidenza già all'inizio del romanzo definirà anche i cambiamenti nell'adattamento cinematografico del romanzo, come vedremo più tardi.
- <sup>3</sup> AMBROISE, Claude, *Cultura e segno*, in *Sciascia, scrittore europeo. Atti del convegno internazionale di Ascona 29 marzo-2 aprile 1993* a cura di M. Picone P. De Marchi T. Crivelli, Birkhäuser Verlag, Basel Boston Berlin, 1994, p. 26.
- <sup>4</sup> AMBROISE, Claude, *op. cit.*, p. 25.
- <sup>5</sup> SCIASCIA, Leonardo *Il giorno della civetta*, *op. cit.*, p. 112.
- <sup>6</sup> PICONE, Michelangelo, *L'inquisizione di Sciascia*, in *Sciascia, scrittore europeo. Atti del convegno internazionale di Ascona 29 marzo-2 aprile 1993*, a cura di M. Picone P. De Marchi T. Crivelli, Birkhäuser Verlag, Basel Boston Berlin, 1994, p. 6.
- <sup>7</sup> SCIASCIA, Leonardo, *A ciascuno il suo*, *op. cit.*, p. 28.

- 8 Ivi, p. 41.
- 9 Ivi, p. 42.
- 10 Ibidem
- 11 Ibidem
- 12 Ivi, p. 63.
- 13 Ivi, p. 62.
- 14 Ivi, p. 49.
- 15 CATTANEI, Luigi, op. cit., p. 78.
- 16 CATTANEI, Luigi, op. cit., p. 77.
- 17 SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, op. cit., p. 296.
- 18 Ivi, p. 297.
- 19 Ibidem
- 20 DEDOLA, Rosanna, op. cit., p. 233.
- 21 Ivi, p. 234.
- 22 CHU, Mark, *Sciascia e Dürrenmatt: Il giallo e l'epistemologia*, in *Sciascia, scrittore europeo. Atti del convegno internazionale di Ascona 29 marzo–2 aprile 1993*, a cura di M. Picone P. De Marchi T. Crivelli, Birkhäuser Verlag, Basel Boston Berlin, 1994, p. 109.
- 23 Ivi, p. 111.
- 24 CATTANEI, Luigi, op. cit., p. 98.
- 25 SCIASCIA, Leonardo, *Il contesto*, op. cit., p. 94.
- 26 SCHULZ-BAUHAUS, Ulrich, op. cit., p. 298.
- 27 AMBROISE, Claude *Inquisire/Non inquisire*, op. cit., p. XII.
- 28 Ibidem
- 29 AMBROISE, Claude, *Inquisire/non inquisire*, op. cit., p. XIV.
- 30 SCIASCIA, Leonardo, *Il giorno della civetta*, op. cit., p. 100.
- 31 AMBROISE, Claude, *Cultura e segno*, op. cit., p. 25.
- 32 CILLUFFO, Filippo, *Due scrittori siciliani*, Sciascia, Caltanissetta, 1974, p. 107.
- 33 AMBROISE, Claude, *Cultura e segno*, op. cit., p. 30.
- 34 LO DICO, Onofrio, op. cit., p. 74.
- 35 Ivi, pp. 86–87.

# Un secolo di traduzioni letterarie ungheresi in Italia

CINZIA FRANCHI

QUESTO SAGGIO SI PROPONE DI INTRODURRE IL LETTORE ALLA STORIA DELLA TRADUZIONE E DELLA FORTUNA DELLA LETTERATURA UNGHERESE IN ITALIA NEL XX SECOLO E NELLA PRIMA DECADE DEL SECOLO ATTUALE, UNA STORIA RICCA DI EDIZIONI, SCAMBI, «MIRACOLI» E CONTRADDIZIONI<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda la storia della traduzione letteraria dall'ungherese all'italiano nel secolo scorso, possiamo identificare tre periodi principali: 1) il periodo che precede la II Guerra Mondiale; 2) il periodo che va dalla rivoluzione ungherese del 1956 fino alla metà degli anni Settanta; 3) il periodo compreso tra la fine degli anni Settanta e la conclusione del XX secolo.

Nel primo periodo abbiamo molte traduzioni dalla letteratura coeva degli anni Venti, Trenta e Quaranta. I traduttori sono spesso bilingui, provenienti da Fiume. Nel «cinquantennio ungherese», che va dal 1867 alla fine della I Guerra Mondiale, Fiume fu una città quadrilingue, nella quale l'italiano e l'ungherese erano le lingue che veicolavano la cultura. Ricorda Leo Valiani: «L'italiano lo parlavano quasi tutti, l'ungherese gli insegnanti (le scuole erano italiane ed ungheresi), i ferrovieri, i postelegrafonici, i giudici e i poliziotti»<sup>2</sup>, mentre il tedesco era la lingua del commercio e il croato quella dei lavoratori non specializzati e delle domestiche. Come spesso accade, la lingua segna anche l'appartenenza alla classe sociale. Fiume rappresenta lo spazio culturale nel quale «si formarono i primi veri traduttori italiani della letteratura magiara» e dove si era formato, prima del 1867, anche un noto italianista come Ferenc Császár, che nel 1833 aveva pubblicato una *Grammatica ungherese per l'uso degli italiani*, con «in appendice un *Breve prospetto della letteratura ungarica del XIX secolo*, che segna l'inizio della magiaristica in Italia»<sup>3</sup>.

L'interesse per la letteratura ungherese, in realtà, era già sorto in Italia a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, quando «si formò in Italia un vero culto del poeta ungherese della rivoluzione, Sándor Petőfi, al quale dedicò il suo poema *Sette soldati* (1861) il noto poeta del tempo Aleardo Aleardi e, sulla scia dell'apprezzamento del Carducci, negli anni Ottanta il Petőfi risultò uno dei poeti stranieri più tradotti in Italia»<sup>4</sup>.

A Fiume, dunque, si formano i primi traduttori della letteratura ungherese in italiano: Nelly Vucetich, Ernesto e Mario Brelich, Nicola e Vincenzo Gelletich, Antonio Widmar, Guido Depoli, Riccardo e Silvino Gigante, Silvia e Luigi Rho, Paolo Santarcangeli e Lucia Karsai, tutti impegnati nella traduzione di opere della letteratura ungherese in italiano. Le loro traduzioni non sono sempre di opere della bella letteratura più alta, ma spesso riguardano volumi maggiormente «spendibili» – come i best-seller di Ferenc Körmendi: *Un'avventura a Budapest, Peccatori, Incontrarsi e dirsi addio; L'inquietudine* di stampo decadente di Mihály Földi (dodici i romanzi tradotti tra il 1933 e il 1946), Lajos Zilahy: *Qualcosa galleggia sull'acqua, Primavera mortale, Il disertore, L'anima si spegne*; e, per concludere, la *Passione magiara* di un'autrice forse oggi sconosciuta ai più come Júlia Berend Miklósné, con titoli ben diversi dall'originale, scelti proprio per la loro allusività a un mondo magiaro esotico, palcoscenico di intricate passioni.

Tra i grandi autori da essi tradotti, possiamo però elencare festosamente: Mór Jókai, Kálmán Mikszáth, János Arány, Sándor Petőfi, Imre Madách, Ferenc Molnár, Áron Tamási, Kálmán Mikszáth, Zsigmond Móricz, Ferenc Herczeg, Ferenc Molnár (il suo romanzo, *A Pál utcai fiúk* – I ragazzi della via Pál – resta a tutt'oggi uno dei best-seller ungheresi pubblicati in Italia). E si potrebbe continuare il lunghissimo elenco, aggiungendo Mihály Babits, Frigyes Karinthy, Dezső Kosztolányi, László Németh, Dezső Szabó, János Kodolányi, Aladár Kuncz, Géza Gárdonyi, nonché un autore che sarebbe poi stato riscoperto con un incredibile successo di pubblico e di critica alla fine del secolo, ovvero Sándor Márai, del quale Baldini-Castoldi nel 1938 pubblica *Un divorzio a Buda*<sup>5</sup>.

Nel periodo interbellico viene pubblicata, inoltre, una serie di antologie poetiche e letterarie ungheresi dagli eloquenti titoli, destinati ad attrarre e affascinare il pubblico. Ne cito solo alcune: *Accordi magiari, Amore e dolore in terra magiara, Canti di Ungheria, Palpiti del cuore magiaro*.<sup>6</sup>

Nel secondo periodo, dopo il silenzio sulle rovine della II Guerra Mondiale, vi è un rinnovato interesse nei confronti della letteratura contemporanea ungherese anche a seguito della rivoluzione del 1956. Quest'ultima mise nuovamente sotto i riflettori gli ungheresi, la loro società, cultura e storia. L'Italia accolse gli sfollati, i fuggitivi ungheresi a braccia aperte: essi ricevettero un rifugio e successivamente una casa<sup>7</sup>. L'Italia divenne la loro nuova *Haza*, il Paese e la seconda patria in cui costruirsi un'esistenza, senza mai dimenticare da dove venissero.

Tomaso Kemeny è uno di questi rifugiati. La sua famiglia lasciò l'Ungheria quando egli era ancora un bambino ed egli scoprì le sue radici ungheresi, la lingua e l'anima magiara quando si era ormai costruito una solida esistenza, anche intellettuale, come noto ed apprezzato studioso di letteratura inglese e come poeta di



lingua italiana. Egli iniziò così a riscoprire quella che era originariamente la sua lingua madre, che tuttavia era rimasta come congelata al momento in cui era giunto in Italia: era la lingua madre dell'infanzia. Questa riscoperta è stata durevole e lo ha aiutato a realizzare alcune traduzioni poetiche, belle e importanti, dall'ungherese all'italiano, come solo un poeta può davvero fare, come ad esempio la sua più recente traduzione delle poesie di Attila József, oltre alla composizione di un intenso poema, *La Transilvania liberata*<sup>8</sup>.

Uno degli scrittori più tradotti, in questo secondo periodo, è Tibor Déry, il cui romanzo *Niki. Storia di un cane* venne addirittura utilizzato nella scuola secondaria del nostro Paese, pubblicata in un'edizione speciale adattata per gli studenti<sup>9</sup>. Oltre a Déry, vennero ripubblicati anche prosatori che abbiamo già citato, nelle edizioni della B.U.R. (Biblioteca Universale Rizzoli), come Jókai, Mikszáth, Herczeg, ma anche il Madách de *La tragedia dell'uomo*. In questi anni viene pubblicata anche la traduzione di un romanzo di Magda Szabó, *L'altra Ester*<sup>10</sup>, che successivamente, all'inizio del XXI secolo sarebbe diventata, dopo Sándor Márai, un'autrice ungherese da best-seller, come vedremo più avanti.

Talvolta, la qualità di queste traduzioni non è eccelsa, mentre in alcuni casi abbiamo importanti contributi – anche in forma «cooperativa» – da parte di poeti e scrittori italiani. Un esempio è quello di Franco Lucentini e di István Mészáros<sup>11</sup>, così come il poeta e artista Gianni Toti ha collaborato per anni con l'artista magiara Marinka Dallos nella traduzione di poeti ungheresi come Attila József e Miklós Radnóti<sup>12</sup>.

Nel terzo periodo, diviene sempre più importante il ruolo degli studiosi e dei docenti magiaristi presso le Università italiane. Come scrive Péter Sárközy nel suo saggio *Magyar irodalom Olaszországban* (Letteratura ungherese in Italia): «Grazie al lavoro dei colleghi che insegnano presso la cattedra di ungherese di sette università italiane oggi la letteratura e storia della cultura ungheresi non sono più sconosciute o irraggiungibili, né le opere di Balassi, Petőfi, Madách, Ady, Babits, Kosztolányi, Attila József, Radnóti, né la letteratura postmoderna ungherese contemporanea»<sup>1</sup>.

Coloro che oggi cominciano a studiare la letteratura ungherese nelle università italiane, senza ancora conoscere la lingua magiara, hanno la fortuna di poter avere un approccio più diretto ad essa grazie all'opera realizzata negli ultimi tre decenni da questi docenti e successivamente dai loro allievi. Tra i docenti ricordiamo innanzitutto il sempre rimpianto Gianpiero Cavaglia<sup>14</sup>, a Torino; Marinella D'Alessandro a Napoli, che ha tradotto – tra gli altri – Margit Kaffka, Géza Ottlik, Dezső Kosztolányi, Antal Szerb, Sándor Márai; Roberto Ruspanti a Udine, traduttore di Sándor Petőfi, Endre Ady, Dezső Kosztolányi, Margit Kaffka<sup>15</sup>.

Tra gli allievi di questi grandi docenti ci sono Bruno Ventavoli – giornalista culturale presso il quotidiano La Stampa di Torino e docente di Letteratura ungherese all'Università torinese – una delle ultime fatiche del quale è la trilogia di Miklós Bánffy, ma che ha finora tradotto innumerevoli opere letterarie dall'ungherese, per varie case editrici. Ricordiamo solo alcuni degli autori da lui tradotti: Magda Szabó, György Konrád, Dezső Kosztolányi, Ferenc Molnár, Géza Ottlik, Antal Szerb, Miklós Vámos, Péter Zilahy, Jenő Rejtő.

Mariarosaria Sciglitano, allieva napoletana di Amedeo di Francesco e Marinella D'Alessandro, la quale oggi vive a Budapest, dove insegna all'università e si dedica anche al giornalismo, ha tradotto tra gli altri Péter Eszterházy e Imre Kertész<sup>16</sup>. Un altro allievo della cattedra di Ungherese de «L'Orientale» di Napoli, Sergio Nazzaro, ha tradotto in un bel volume un importante autore della letteratura ungherese contemporanea, il poeta e filosofo György Petri, la cui «poesia «distopica» segna la più forte cesura nella storia della poesia moderna, il distacco più decisivo dalla grande tradizione classica del modernismo, compresa la stessa poesia di Attila József, del resto modello morale ed umano del Petri»<sup>17</sup>. Anche Antonio Sciacovelli, oggi vice-preside della Facoltà di Lettere dell'Ungheria occidentale a Szombathely, oltre che coordinatore della cattedra di Romanistica presso lo stesso ateneo, ha studiato ungherese – e rumeno – presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. È traduttore di alcune opere di Sándor Márai e di Imre Kertész, e ha collaborato nel campo della traduzione anche con Giorgio Pressburger, il noto regista, drammaturgo e scrittore italiano nato a Budapest e giunto in Italia ventenne dopo la rivoluzione del 1956<sup>18</sup>.

Gli ex-allievi degli anni '80 della Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese de «La Sapienza» di Roma, diretta dal prof. Péter Sárközy<sup>19</sup>, hanno a loro volta dato un importante contributo alla storia della traduzione letteraria ungherese in Italia. A cominciare da Armando Nuzzo, spaziando dalla letteratura cinquecentesca a quella del XX secolo, da Bálint Balassi a Jenő Rejtő e Géza Ottlik; Nicoletta Ferroni, che ha non solo tradotto poesie di Attila József, ma ha anche dedicato al grande poeta magiaro una monografia; Stefano De Bartolo, traduttore di Géza Csáth, Cholnoky Victor, Balázs Béla e altri; la sottoscritta, che ha tradotto e pubblicato autori della letteratura antica come Kelemen Mikes e Kata Szidónia Petrőczy, la prima poetessa ungherese<sup>20</sup>. E a testimonianza del tempo che trascorre, ma non inutilmente, è da poco stata pubblicata la traduzione di un romanzo di Magda Szabó, *La notte dell'uccisione del maiale* (titolo originale: *Disznótor*), curata da Francesca Ciccarriello<sup>21</sup>, allieva romana non solo del prof. Sárközy per quanto riguarda i corsi di letteratura ungherese, ma anche della sottoscritta per quelli di Lingua e Traduzione nei primi anni duemila.

Nell'ultima decade la letteratura ungherese si è ricavata uno spazio a sé all'interno della cultura italiana, grazie ad autori come Sándor Márai, Imre Kertész, Magda Szabó pubblicati da case editrici importanti come Adelphi, Einaudi, Feltrinelli e dalle cosiddette editrici «minori» come Fazi, Volland, Anfora, Lithos. La letteratura ungherese ha forse perso l'*allure* esotica che aveva anni fa, ma ha guadagnato un solido e affidabile pubblico di lettori affezionati. In questo senso, internet ha cambiato molto la prospettiva, come si può vedere dai blog sul quale gli affezionati italiani di Magda Szabó si scambiano pareri e consigli su opere e traduttori della loro autrice preferita<sup>22</sup>.

Il fatto che la letteratura ungherese venga oggi pubblicata in modo piuttosto continuativo – anche se non necessariamente seguendo un «filo logico» – e non sia più qualcosa di «alieno» per un pubblico abbastanza vasto, rappresenta già di per sé un primo, grande successo. Bisogna probabilmente ascrivere il merito di questo

rinnovato successo – dopo un periodo di interesse per la cosiddetta «letteratura dell'est» in generale, iniziato negli anni Ottanta e che ha raggiunto l'acme verso la fine di questo decennio per poi scemare gradualmente – a chi ha (ri)scoperto Sándor Márai e lo ha pubblicato, rendendolo un autore da best-seller come forse solo Ferenc Molnár era stato in passato e sulla scia di questo successo ha poi permesso ad altri autori magiari di affermarsi solidamente.

L'incontro tra la letteratura ungherese e il potenziale lettore italiano è stato per lungo tempo, infatti, caratterizzato dicotomicamente dall'attrazione respingente del carattere «esotico», «altro», lontano che il lettore percepisce in essa. Strana gente, gli ungheresi. Strana lingua: forse slava? No, ugro-finnica. E che vorrà mai dire? E poi questa sfumatura mitteleuropea un po' depressa e deprimente, i contenuti semanticamente non sempre afferrabili e spesso anche ambigui...difficile amarli a prima vista, questi autori, a meno che non si tratti di tendenze o stili letterari consolidati e già conosciuti, attraverso altre culture e altri autori, anche in Italia.

Ebbe certo successo, nella prima fase del post-moderno, l'opera di Péter Esterházy: prima con il difficile, enigmatico e talvolta irritante *I verbi ausiliari del cuore* (*A szív segédigéi*), poi con *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn* (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*), infine con *L'edizione corretta* (*Javított kiadás*), di maggior successo rispetto agli altri presso il pubblico italiano perché, sebbene complesso, più comprensibile. *Essere senza destino* di Imre Kertész romanzo con cui l'autore magiario ha vinto il premio Nobel per la letteratura è invece un'opera che può definirsi più vicina alla sensibilità di un lettore italiano, giacché – da Anna Frank a Primo Levi esiste in Italia quella che, per quanto suoni male l'espressione – possiamo chiamare *cultura del lager*. Pubblicato dall'editore Feltrinelli in tre-quattromila copie, quando il suo autore era un completo sconosciuto in Italia, *Essere senza destino* (*Sorstalanság*), era rimasto in parte ancora invenduto nelle librerie quando Kertész ricevette il Nobel. In pochi mesi seguirono quattro ristampe e vennero poi pubblicati altri romanzi di Kertész, il primo dei quali è *Fiasco* (*A kudarc*), pubblicato dalla Feltrinelli nel 2003, un'opera decisamente meno importante, quasi manieristica, dedicata inconsapevolmente a coloro che vogliono «studiare» Kertész; eppure ha avuto successo, perché il nome del suo autore era ormai noto in Italia, «di moda», anche se non si tratta di una «moda fanatica» come quella che ormai da anni riguarda Sándor Márai.

Come si può spiegare l'improvviso successo letterario seguito alla pubblicazione de *Le braci* (*A gyertyák csonkig égnek*), il primo romanzo di Márai presentato dalla raffinata editrice milanese Adelphi al grande pubblico italiano? L'opera in questione, scritta dall'autore magiario nel 1941, è stata pubblicata nella stessa collana dedicata al mondo della monarchia austro-ungarica, accanto a nomi come quelli di Musil, Hoffmansthal, Joseph Roth, che avevano già contribuito a creare un pubblico di alcune decine di migliaia di affezionati seguaci delle proposte letterarie del curatore della collana Roberto Calasso. Il successo di questo romanzo, breve e accattivante così da poter essere proposto «senza traumi» ai fedeli lettori calassiani, proseguì in una edizione tedesca e in una successiva traduzione in lingua inglese, e da allora Adelphi continua regolarmente a sfruttare il filone Márai.

Dello scrittore nato in Alta Ungheria, a Kassa (Kosice) nel 1900 e morto suicida a San Diego (California) nel 1989, sono state pubblicate molte opere, tra queste: *Eszter öröksége* (L'eredità di Ester), *Vendégjáték Bolzánóban* (La recita di Bolzano), *Zendülők* (I ribelli), *Föld* (Terra), oltre al Diario, tradotto in italiano da Marinella d'Alessandro e pubblicato nel 2009 con il titolo *L'ultimo dono* (tit. or. *Napló*, 1984–1989) e così via, tutte opere rimaste a lungo ai primi posti nella classifica dei libri più venduti in Italia. Nel caso di Márai si tratta in realtà di una «riscoperta», giacché – come precedentemente sottolineato – opere come *Divorzio a Buda* (*Válás Budán*, 1938), *La recita di Bolzano* (1941) e *La scuola dei poveri* (*A szegények iskolája*, 1951) erano già state pubblicate oltre cinquant'anni fa in traduzione italiana. La vera impresa è convincere l'editore a pubblicare il suddetto «capolavoro» e per farlo spesso bisogna ricorrere al modello: oggi, infatti, sono diverse le case editrici alla ricerca del «nuovo Márai», tra queste Einaudi, che ha recentemente pubblicato in un unico volume la trilogia di Miklós Bánffy, con il titolo *Dio ha misurato il tuo regno*<sup>23</sup>.

Sono interessanti anche alcuni «esperimenti» di traduzione della letteratura ungherese antica, tutti o quasi «romani»: dagli epigrammi di Janus Pannonius fino ai già citati Balassi, Mikes, Petrőczy<sup>24</sup>.

Per agevolare la pubblicazione di testi non sempre «facili» per il grande pubblico o ritenuti da altre case editrici magari troppo «accademici», l'Accademia d'Ungheria in Roma si è attrezzata da alcuni anni e, con la collaborazione della casa editrice specializzata Lithos di Roma, ha creato una collana tutta magiara, Podium Pannonicum, diretta alla sua creazione da Nóra Pálmai, il cui lavoro di segretario scientifico dell'Accademia è stato per molti anni prezioso e della quale – ora che è tornata a vivere e a lavorare a Budapest – si continua a sentire la mancanza. Insieme a Nóra Pálmai, nel 2003 abbiamo dato vita alla «Officina di traduzione» dell'Accademia d'Ungheria in Roma, che ha visto la partecipazione di studenti italiani di ungherese, non solo di Roma, di ricercatori, studiosi, ma anche borsisti ungheresi dell'Accademia. L'Officina nel tempo ha realizzato alcune iniziative interessanti, come l'antologia poetica al femminile pubblicata nel 2004 *Attraverso i tuoi occhi chiusi vedo. Poesie d'amore di poetesse ungheresi* (*Lehunyt szemeden át látom. Magyar költőnők szerelmes versei*) curata da Nóra Pálmai, la quale successivamente ha anche organizzato un seminario di tre giorni dedicato a *Le traduzioni delle poesie di Lőrinc Szabó* al quale hanno partecipato, oltre ai membri dell'officina di traduzione, anche molte altre persone interessate<sup>25</sup>. E proprio al poeta ungherese è dedicata una antologia pubblicata nella serie Podium Pannonicum della Lithos. Sempre in questa collana sono già apparsi la *Bella commedia ungherese* (*Szép magyar komédia*) di Bálint Balassi, una nuova edizione nella sensibile traduzione di Tomaso Kemény di *Poesie scelte* di Attila József, il già ricordato Kelemen Mikes (*Lettere dalla Turchia*) e le *Poesie* di Kata Szidónia Petrőczy, come pure un volume di György Somlyó, *Favole contro la favola* (*Mesék a mese ellen*) – da me curato, tradotto dai membri dell'Officina di traduzione dell'Accademia –, una *Antologia del teatro ungherese contemporaneo* (*Kortárs magyar színház antológiája*) a cura di Éva Gács, mentre a cura di Amedeo di Francesco è prevista una antologia di poesia di

Jenő Dsida, seguita dal sottile, ma denso volumetto di Péter Apor, *Metamorphosis Transylvaniae*, da me tradotto e curato.

La questione è certamente più complessa e merita una riflessione maggiormente approfondita. Indubbiamente l'editoria italiana – che in questo non è l'unica, in Europa – si trova sotto una (talvolta) inconsapevole, seppure incontestabile influenza americana, o meglio di un ideale «modello editoriale» americano. Una chiara manifestazione di questo è il «fenomeno bestseller», che non significa necessariamente un vero successo commerciale – certo, questo non guasta – quanto rappresenta piuttosto una tipologia. Se paragoniamo alcuni bestseller pubblicati in Italia in tre-quattrocentomila copie, proprio sul modello americano, allora le ottomila copie del romanzo di Péter Esterházy, *Harmonia caelestis*, ci rendiamo conto della realtà della situazione della diffusione nel nostro Paese delle cosiddette «piccole letterature», come quella ungherese è considerata in Italia. E va considerato il fatto che per l'editrice milanese il successo di questo romanzo di non ha rappresentato in nessun modo «l'affare della vita», perché è vero che alla prima edizione ne ha fatto subito seguito un'altra, ma si tratta di cinquemila copie. La letteratura non è certo semplicemente una questione «quantitativa», tuttavia è indubbio che questi numeri indicano chiaramente quale e quanto ampia sia la fetta di pubblico che il Maestro del post-moderno ungherese si è guadagnato in tanti anni di onesto servizio in Italia attraverso le ottime traduzioni dei suoi romanzi.

Non va tuttavia dimenticato che il pubblico dei lettori italiane è, in percentuale, poco numeroso. Secondo le ultime, sconcertanti statistiche, ogni italiano non legge neppure un libro l'anno. Questo significa naturalmente che – a fronte di lettori che divorano decine di libri l'anno – vi sono persone che non si avvicinano mai nella loro vita a una libreria. Il pubblico è inoltre bizzarro, capriccioso. Non fornisce una garanzia di successo neppure il fatto che il libro proposto non sia complicato, non richieda sforzi particolari e abbia una storia netta, chiaramente individuabile, riconoscibile dal potenziale lettore.

In realtà, non si può sempre capire che cosa rende un libro «di moda», mentre un altro – che magari è più interessante, «vale di più», che potrebbe proporsi come il libro di una generazione – rimane lì in vetrina o sullo scaffale, sconosciuto, dimenticato. È quanto accaduto a diversi libri ungheresi, come ad esempio *Il distretto di Sinistra. Capitoli di un romanzo (A Sinistra körzet)*, pubblicato dall'editrice romana E/O nel 1999<sup>26</sup>. Senza dubbio la E/O, come pure altre case editrici quali Voland, Sellerio, Anfora, Edizioni del Labirinto, Fahrenheit 451 e così via, sono considerate «piccole». La distribuzione delle loro pubblicazioni – ma anche la loro presentazione, tramite pubblicità, recensioni, presentazioni – è limitata e anche questo contribuisce a complicare il percorso verso il pubblico della letteratura ungherese, quando non sono Feltrinelli o Adelphi a presentarne le opere. Le case editrici in questione «incontrano difficoltà a volte insormontabili. Giungere in tutte le librerie d'Italia, per una piccola casa editrice, è un compito quasi impossibile, perché i costi della distribuzione aumentano a tal punto il prezzo di copertina, che con la solita tiratura di 1000 o 1500 copie le case editrici minori fallirebbero immediatamente. Preferiscono dunque una distribuzione ragionata, oppure molte case

editrici minori, come per esempio Lithos e Fahrenheit 451 dispongono di librerie proprie»<sup>27</sup>. Non si tratta, tuttavia, solo di una questione legata alla distribuzione:

Per quanto riguarda la situazione della letteratura ungherese in Italia a livello scientifico (universitario, accademico) negli ultimi due decenni numerose sono state le case editrici italiane che hanno dato il loro contributo alla diffusione della cultura magiara in Italia, pubblicando testi di letteratura, filosofia, storia e di altri temi (sia di autori magiari che di autori italiani che si occupano della cultura ungherese), troviamo innanzitutto l'editrice Rubbettino di Soveria Mannelli (Catanzaro), che ha dato in varie collane ampio spazio sia ad autori letterari che a storici, filosofi, critici. Tra le gli altri editori: Einaudi, Marsilio, Bulzoni, Periferia (Cosenza), Sovera Multimedia-Armando Editore, Lucarini, Carucci. Presso quest'ultimo è stata pubblicata nel 2003 l'antologia *Magyar írók olasz tükörben/Scrittori ungheresi allo specchio*, che la stessa curatrice – Beatrice Töttösy – definisce «complicatamente ungherese»<sup>28</sup>, che presenta in modo originale, o meglio fa autopresentare cinquantadue autori contemporanei ungheresi tradotti da una dozzina di traduttori italiani e ungheresi. Si tratta di un volume che è sia un interessante esperimento letterario che una sorta di laboratorio di traduzione aperto. È interessante anche l'«esperimento» del prof. Csillaghy, già ordinario presso la Cattedra di Lingua e Letteratura ungherese dell'Università di Udine, che ha dedicato una bella e ricca antologia – con proprie traduzioni – alla poesia ungherese dai suoi inizi («ugro-finnici») all'inizio del Novecento, antologia che – passando per Janus Pannonius, Bálint Balassi, Sándor Petőfi, MihályVörösmarty e via elencando – si chiude con la chicca delle traduzioni delle parodie di Frigyes Karinthy dei suoi amici e colleghi poeti dell'epoca, da Endre Ady a Ernő Szép, seguite dagli originali dei medesimi<sup>29</sup>.

Dopo l'esperienza della romana E/O, la milanese Anfora si propone come «una casa editrice per la letteratura centro-europea in Italia». Sorte nel 2003, le edizioni Anfora, basano la propria «politica editoriale» su una concezione – portata avanti sia da Oscar Halecki<sup>30</sup> che da Jenő Szűcs<sup>31</sup> – secondo la quale l'Europa centrale non è uno Stato, ma una cultura, ovvero un destino. Questa è una «Mitteleuropa rediviva», poco decadente e molto moderna, la quale, non avendo confini definiti, li vede ogni volta ridisegnati (Milan Kundera)<sup>32</sup> allorché si modifica la situazione storica. Le edizioni Anfora si occupano soprattutto degli autori centro-europei meno conosciuti in Italia, ma che invece sono già noti e apprezzati in Europa (Francia, Gran Bretagna, Germania) ovvero negli Stati Uniti. La casa editrice ha chiesto la collaborazione di docenti e ricercatori delle università e dei centri culturali italiani, affidando ad alcuni di loro traduzioni di opere o la cura delle medesime. Ha inoltre istituito un premio per la migliore traduzione di opere appartenenti alle citate letterature, il Premio Anfora, che nel 2007 è stato assegnato ad Armando Nuzzo per la sua trasposizione dell'opera di Jenő Rejtő, *Szóke ciklon* (in it. Nel ventre del Buddha), premio che però negli ultimi due anni non è stato più assegnato.

Una riflessione particolare merita il lavoro dei traduttori di origine ungherese che vivono in Italia. Oltre alla già citata Nóra Pálmai, che oltre alla cura della collana Podium Pannonicum e alla guida dell'Officina di Traduzione dell'Accademia d'Ungheria è anche traduttrice, tra le altre opere, del romanzo di Alaine Polcz, *Egy*

*asszony a fronton*<sup>33</sup>, mentre Zsuzsanna Rozsnyói ha trasposto Ervin Lázár<sup>34</sup>, Éva Gács ha tradotto e curato *Il testimone oculare cieco e Shalim*<sup>35</sup>, Krisztina Sándor (cultore della materia presso la Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese di Milano) ha tradotto tra gli altri – anche con la collaborazione di Laura Sgarioto<sup>36</sup> – Sándor Márai e Imre Kertész<sup>37</sup>. Andrea Rényi, infine, che vive a Roma da alcuni decenni, traduce soprattutto autori della letteratura ungherese contemporanea<sup>38</sup> ed è risultata vincitrice, tra i numerosi partecipanti italiani e qualche ungherese, del Concorso in traduzione letteraria organizzato dall'Accademia d'Ungheria in Roma e dalla Casa dei Traduttori (Fordítók Háza) di Balatonfüred<sup>39</sup>.

Ma questa è un'altra, lunga storia, che merita un capitolo a parte che sottolinei anche la vulnerabilità di alcune traduzioni e il rischio che una attività eccessiva, frenetica, quasi onnivora del traduttore madrelingua ungherese ben acclimatato con la lingua italiana, ma non per questo necessariamente del tutto «italiano» può trovarsi ad affrontare senza essere sufficientemente strutturato e attrezzato per superarla – e senza magari rendersi conto, perché non ha un riscontro adeguato (positivo o negativo che sia) – dell'esistenza di tale fragilità intrinseca. Mi riferisco ovviamente ad alcuni, singoli casi che non riguardano soltanto la letteratura ungherese ma anche altre piccole letterature – ad esempio anche quella rumena, come in modo sconcertante ha sottolineato in un'occasione pubblica il prof. Bruno Mazzoni, ordinario di Lingua e letteratura rumena all'Università di Pisa, oltre che traduttore di Ana Blandiana, una delle maggiori poetesse contemporanee rumene, e del grande romanziere rumeno Mircea Cartarescu<sup>40</sup>.

Ci sono poi i traduttori perfettamente bilingui, che tuttavia sono culturalmente cresciuti in Italia e che per quanto riguarda la traduzione letteraria hanno scelto di essere «madrelingua italiani», come Alexandra Foresto – docente a contratto presso l'università di Udine dei corsi di lingua e traduzione ungherese, nonché autrice di una ottima *Grammatica Ungherese* per l'editrice Vallardi (2007) – che ha tradotto importanti autori magiari contemporanei come György Miklós Száraz e Lajos Grendel<sup>42</sup>. Sono traduttori consapevoli dell'importanza e della dignità del loro lavoro professionale di mediazione e trasmissione culturale – ciò che, tuttavia, alcuni loro colleghi, forse per la fretta e il desiderio di essere «arruolati», talvolta mettono in secondo piano. Questi traduttori consapevoli sanno che, per il lavoro che svolgono e per la professionalità con cui lo fanno, hanno il diritto e il dovere di essere retribuiti adeguatamente per tale opera intellettuale e l'obbligo morale di non svendersi. Altrimenti rischiano di svendere anche l'opera che vanno a realizzare.

Ma anche questa è un'altra, lunga storia, un nuovo capitolo della infinita – speriamo! – storia della traduzione e diffusione della letteratura e della cultura ungherese in Italia.

## NOTE

<sup>1</sup> Sulla traduzione della letteratura ungherese in italiano si veda anche: Pál Fábíán (et alii), *Il problema della traduzione e la diffusione della letteratura ungherese in Italia*. Secondo incontro dei



- professori di ungherese in Italia, I.U.O., Seminario di Studi dell'Europa Orientale Napoli 5–7 novembre 1975; Sárközy P., *Magyar irodalom Olaszországban*, Kortárs, 6/2002, pp. 92–101. Id., *Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi*, in: RSU (Rivista di Studi Ungheresi), III/2004, pp. 7–16; Id., *Letteratura ungherese – Letteratura italiana. Problemi e momenti dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Carucci editore, Roma 1990; Id., *Letteratura ungherese – Letteratura italiana*, Sovera, Roma, 1997; Id., *Dai fiumi di Ungaretti al Danubio di Attila József*, Sovera, Roma, 1994; Id., «*La Beata Ungheria*». *Saggi sulla cultura ungherese*. Quaderni del Duale. Collana di saggi e testi diretta da R. Paternostro, Editrice Lithos, Roma 2009; Franchi, C., Id., *Tradurre la letteratura ungherese oggi*. «*Mediatori*», editori, autori, lettori. In: RSU, Rivista di Studi Ungheresi, 7/2008. Id., *Olasz hungarológusok – Műfordítók, műhelyek*. In: Korunk, 2007/10, Kolozsvár.
- <sup>2</sup> Leo Valiani, «Prefazione», in Paolo Santarcangeli, *In cattività babilonese (Avventure e disavventure in tempo di guerra di un giovane giuliano ebreo e fumano per giunta)*, Udine, Del Bianco 1987, p. 10.
- <sup>3</sup> Péter Sárközy, *Fiume – Punto d'incontro della cultura italiana ed ungherese nell'Ottocento*, in: *Letteratura ungherese, letteratura italiana, op. cit.*, p. 189.
- <sup>4</sup> Péter Sárközy, *Le traduzioni italiane delle opere letterarie ungheresi*, in: RSU, Rivista di Studi Ungheresi III/2004, p. 8. Cfr. R. Ruspanti, «L'immagine romantica di Petőfi in Italia», in Rivista di Studi Ungheresi 13–1998 (Numero in memoria di Sándor Petőfi, 1823–1849, a cura di P. Sárközy), Sovera, Roma, 1999, pp. 11–20.
- <sup>5</sup> Per un elenco completo delle opere letterarie ungheresi pubblicate in lingua italiana in questo periodo, si veda: László Palinkás, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese*, Cymba, Napoli 1970. Di Márai furono tradotti altri due romanzi: *L'amante del sogno* (Vendégjáték Bolzánóban), trad. di F. Faber, Baldini & Castoldi, Milano 1941; *La scuola dei poveri* (A szegények iskolája), trad. di L. Tóth e M. T. Papalardo, ed. Macchia, Roma 1951.
- <sup>6</sup> Le antologie elencate furono pubblicate rispettivamente a cura di G. Sirola, Trieste 1928; Id, La Nuova Italia, Firenze 1932; M. Giacomo, Verona 1936; O. Márfy, Paravia, Torino 1937.
- <sup>7</sup> Cfr. *Ungheria 1956. La cultura si interroga*, Atti del convegno (Udine 1993), a cura di Roberto Ruspanti, ed. Rubbettino, Soveria Mannelli 1996.
- <sup>8</sup> Attila József, *Poesie scelte* (a cura di Nóra Pálmai, traduzione di Tomaso Kemeny), ed. Lithos, Roma 2005. Tomaso Kemeny, *La Transilvania liberata. Poema epiconirico*, ed. Effegie, collana le Stelle-filanti, Milano 2005.
- <sup>9</sup> Tibor Déry, *Niki. Storia di un cane* (Niki, egy kutya története), trad. di I. Mészáros e F. Lucentini, Einaudi, Torino 1957.
- <sup>10</sup> Titolo originale: *Az őz* (Il capriolo), trad. (dal tedesco) di L. Secci, Feltrinelli, Milano 1964.
- <sup>11</sup> Cfr. *Il gigante*. Novelle, racconti, romanzi, 1937–1962. Trad. di Gianni Toti e Marinka Dallos, István Beckman, István Mészáros e Franco Lucentini, Umberto Albini e Miklós Fogarasi. Feltrinelli, Milano 1963.
- <sup>12</sup> Miklós Radnóti, *Ero fiore e sono diventato radice*, a c. di P. Sárközy, traduzione di G. Toti e Marinka Dallos, ed. Fahrenheit451, Roma 1995.
- <sup>13</sup> Sárközy, P., op. cit., p. 92.
- <sup>14</sup> Su Gianpiero Cavaglià magiarista, traduttore e fine studioso si veda Péter Sárközy, *Gianpiero Cavaglià studioso della cultura ungherese*, In: L'Ungheria e l'Europa, a cura di K. Roggero, P. Sárközy, G. Vattimo, Bulzoni, Roma 1996, pp.430–437. Le sue traduzioni di Kúdy sono state pubblicate dall'editore Marietti: *Via della Mano d'Oro* (Arany utcai szép napok) nel 1982; *La carrozza cremisi* (A vörös postakocsi) nel 1987; per l'editrice E/O ha tradotto le seguenti opere di Örkény: *Egyperces novellák* (Novelle da un minuto, 1985), *Macskajáték* (Giochi di gatti, 1987). Ha scritto anche delle monografie sulla letteratura e cultura ungherese della fine del XIX secolo: *Gli eroi dei miraggi* (1987) e *Fuori dal ghetto. La questione ebraica nella letteratura ungherese del XIX–XX secolo* (1989).



- <sup>15</sup> Nel 1997, Roberto Ruspanti ha vinto il Primo premio per la traduzione letteraria dall'ungherese in italiano del poema nazionale ungherese „Giovanni il Prode» (*János vitéz*) di Sándor Petőfi, assegnato dal Ministero della Cultura Ungherese. Del poeta magiaro ha – tra l'altro – tradotto: Sándor Petőfi, *Nuvole*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002; Id., *Viaggio nella Magna Ungheria*, Rubbettino, 1999; una scelta di prose e poesie, inserita all'interno del volume curato dal medesimo: *Petőfi, l'inconfondibile Magiaro: la vita e l'opera di Sándor Petőfi attraverso una scelta degli scritti e delle poesie*, Istituto di lingue e letterature straniere dell'Europa orientale, Università degli studi di Udine, 1991. Gli altri autori citati: Margit Kaffka, *Destino di donna* (Mária évei, 1913), Alberto Gaffi editore in Roma, 2006; Dezső Kosztolányi, *Il medico incapace*, Rubbettino, 2009.
- <sup>16</sup> *Storia poliziesca (Detektivtörténet)*, Feltrinelli 2007; *Kaddish per il bambino non nato (Kaddish a nem született gyermekért)* Feltrinelli 2006.
- <sup>17</sup> Péter Sárközy (recensione), Sergio Nazzaro, *Qualcosa di sconosciuto. La poesia di György Petri*, Aracne ed., Roma 2003. In: *Rivista di Studi Ungheresi* III/2004, p. 158.
- <sup>18</sup> Tra le traduzioni di Sciacovelli vi sono: Imre Kertész, *Liquidazione (Felszámolás)*, Feltrinelli 2005; *Fiasco* (A kudarc), ib. 2003; Sándor Márai, *La sorella (A nővér)*, Adelphi, Milano 2006; Id., *Il sangue di San Gennaro (San Gennaro vére)*, ib., 2010. Di Imre Kertész, Pressburger ha tradotto *Il vessillo britannico (Az angol lobogó)*, Bompiani 2004; *Verbale di polizia* (con Péter Esterházy), Casagrande 2007. Insieme, Sciacovelli e Pressburger hanno tradotto *Harmonia caelestis* di P. Esterházy, Feltrinelli, 2003.
- <sup>19</sup> Il prof. Sárközy ha dato il suo contributo alla storia della traduzione letteraria ungherese in Italia non solo come studioso, ma anche come curatore di una antologia poetica: Marta Dal Zuffo – Péter Sárközy, *Amore e libertà. Antologia bilingue di poeti ungheresi di sette secoli*, Lithos Editrice, Roma 1997.
- <sup>20</sup> Per l'elenco dettagliato degli autori e dei titoli si veda, oltre ai titoli citati, anche Nóra Pálmai (a cura di), *Due decenni di letteratura ungherese in traduzione italiana (1988–2008)*, Hungarian Book Foundation, Budapest 2009.
- <sup>21</sup> Magda Szabó, *La notte dell'uccisione del maiale* (titolo originale: *Disznótor*), trad. di Francesca Ciccariello, a cura di M. Szilágyi, ed. Anfora, Milano 2011.
- <sup>22</sup> In particolare: nonsoloproust.splinder.com.
- <sup>23</sup> Titolo originale: *Erdélyi Története*; I. *Megszámlátattál* (1934); II: *És hűjával találtattál* (1937); III: *Darabokra szaggattattól* (1940). L'opera è stata ripubblicata in ungherese, in un unico volume, dall'editrice Balassi, Budapest 2006.
- <sup>24</sup> Janus Pannonius, *Epigrammi lascivi*, introduzione di P. Sárközy, trad. G. Toti, ed. Fahrenheit 451, Roma 1993. Armando Nuzzo (a cura di), Balassi Bálint, *Canzoni per Julia e altre cose*. Bologna: 2004. 268 p., 3 serie, anno II, numero secondo, In Forma di Parole; Romina Cinanni (a cura di), Balassi Bálint, *La bella commedia ungherese*, ed. Lithos, Roma 2004; Cinzia Franchi (a cura di), Kelemen Mikés, *Lettere dalla Turchia*, ed. Lithos, Roma 2006; Id. (a cura di), Kata Szidónia Petrőczy, *Poesie*, ed. Lithos, Roma 2009.
- <sup>25</sup> Le traduzioni delle poesie di Lőrinc Szabó. Seminario di traduzione presso l'Accademia d'Ungheria in Roma, 17–19 giugno 2004. Nella collana «I Segnalibri» dell'Accademia d'Ungheria in Roma sono stati pubblicati diversi volumi: Mari Falcsik, Orsolya Karafiáth, Can Togay, *Me ne andrei per il mondo... ma sono qui nel mondo* (antologia poetica, 2005); Mihály Kornis, *Condizione straordinaria. Cabaret contemporaneo* (monologhi, 2006); Krisztina Tóth, *Poesie* (2006); István Kemény, *Discorso vivo* (2007).
- <sup>26</sup> La storia dell'editrice E/O (Est/Ovest) mostra d'altra parte meglio di altre la linea di tendenza discendente dell'interesse che per circa un decennio (dai primi anni '80 all'inizio dei '90) si è avuto per le letterature dell'Europa centro-orientale. I suoi fondatori, i coniugi Sandro Ferri e Sandra Ozzola, allievi di Angelo Ripellino, aprirono negli anni '70 prima una piccola libreria, „La vecchia

talpa», per poi fondare successivamente la casa editrice ancora oggi in piena attività. Agli esperti slavisti si affiancò un magiarista come Alfredo Lavarini (oggi direttore editoriale della Fanucci), il quale – con l'aiuto di Marinella D'Alessandro e Gianpiero Cavaglià – fece conoscere al pubblico italiano a partire dal 1984 autori come Béla Balázs, Géza Csáth e molti altri importanti scrittori ungheresi<sup>2</sup>. Le pubblicazioni della E/O – che, oltre alla letteratura ungherese, ha pubblicato opere di autori cechi, russi, polacchi, tedeschi dell'allora DDR, come pure testi jiddish – hanno sempre ottenuto una incredibile eco critica, con articoli sui principali quotidiani e riviste, saggi sulle riviste letterarie da parte di voci importanti della critica letteraria italiana, alle quali non ha però quasi mai corrisposto un successo commerciale di pari portata. E proprio questo, a lungo andare, insieme forse all'esaurirsi di una curiosità verso letterature che andavano «normalizzandosi» insieme alla situazione politica dei Paesi dell'ex blocco sovietico, ha portato la casa editrice a spostarsi verso altri spazi geografici e letterari. Oggi la E/O mantiene il suo carattere sperimentale, ma l'est è diventato uno spazio molto più ampio di quello europeo, è l'Oriente, e infatti gli editori hanno lanciato una ardita operazione culturale, una collana che traduce in lingua araba testi italiani, così da farli conoscere a un potenziale immenso pubblico. In Italia, intanto, preferisce pubblicare romanzi di autori italiani, francesi, latinoamericani e, dopo il mancato successo del *Distretto di Sinistra* del 1999, solo recentemente ha di nuovo pubblicato un romanzo ungherese. Si tratta di *Budapest noir*, di Vilmos Kondor (trad. di Laura Sgarioto, 2009).

- <sup>27</sup> N. Pálmai, Introduzione, *Due decenni...*, op. cit., p. 4.
- <sup>28</sup> Beatrice Tóttösy, *Magyar írók olasz tükörben*, in *Lettre*, 2002 tél, 47. szám
- <sup>29</sup> Andrea/András Csillaghy, *Sotto la maschera santa*, ed. Forum, Udine 2010.
- <sup>30</sup> I Paesi ovvero le regioni culturali che interessano l'editrice milanese, quindi, sono le seguenti: Germania, Austria, Repubblica Ceca, Slovacchia, Polonia, Slovenia, Ungheria, Romania (Transilvania), Croazia, Serbia, Ucraina, Bosnia, Montenegro.
- <sup>31</sup> Jenő Szűcs, *Disegno delle tre regioni storiche d'Europa* (a cura di F. Argentieri), Rubbettino, Soveria Mannelli 1996.
- <sup>32</sup> Tra le opere pubblicate dal 2003 ad oggi dalla casa editrice Anfora: Magda Szabó, *Lolò, il principe delle Fate*; Oravecz Imre, *Settembre, 1972*; Békes Pál, *Il Maestro Maldestro* (traduzioni di Vera Gheno); Grendel Lajos, *Le campane di Einstein* (vincitore del Premio Acerbi 2006); Száraz György Miklós, *Alla locanda del gatto d'argento* (traduzioni di Alexandra Foresto); Milán Füst, *Il Cicisbeo e altri racconti* (traduzioni di Chiara Fumagalli, Vera Gheno, Raffaella Biasin, Mónika Szilágyi). Jenő Rejtő, *Szöke ciklon* (Nel ventre del Buddha, traduzione di Armando Nuzzo).
- <sup>33</sup> *Una donna sul fronte*, Antonio Stango Editore, Roma 2006.
- <sup>34</sup> *Rapsodia ungherese* (illustrazioni di Líviusz Gyulai), Quaderni del Circolo degli Artisti, 2004, *Re Barbaverde*, traduzione e cura di Zs. Rozsnyói (in collaborazione con C. Fumagalli, S. Minnicucci, R. Biasini e D. Mizza) fiabe popolari ungheresi, Maurizio Tosi, 2000.
- <sup>35</sup> A. Szilágyi, *Il testimone oculare cieco*, Edizioni del Labirinto, 2001; Id., *Shalim*, Edizioni del Labirinto, 2002.
- <sup>36</sup> Laurea in russo e ungherese presso l'Università di Pavia, dottorato in linguistica a Padova, Laura Sgarioto è una delle traduttrici emergenti nel panorama italiano. Sua è (anche) la più recente traduzione di un'opera di Sándor Márai, *Il gabbiano*, Adelphi, Milano 2011.
- <sup>37</sup> Di Márai: *Truciolo* (Csutora), Milano, Adelphi, 2002 (con Laura Sgarioto); *La donna giusta* (Az igaz Judit... és az utóhang), Adelphi, 2004 (con Laura Sgarioto). Di Imre Kertész: *Il secolo infelice* (A száműzött nyelv), Bompiani, 2007.
- <sup>38</sup> Martin Gerlóczy, *Assenza giustificata*, Roma, Fazi editore, 2007. Ha tradotto anche saggi, tra questi: András Nagy, *Il caso Bang-Jelsen. Ungheria 1956: un paese lasciato solo*, Milano, Baldini, Castoldi e Dalai, 2006.

- <sup>39</sup> Le prove di traduzione per i partecipanti sono dall'ungherese in italiano. I testi (prosa e poesia) scelti per il concorso del 2007 erano i seguenti: Iván Mándy, *Kulikabát*; György Somlyó, *Esti kérdés*; Sándor Weöres, *Déli felhők*.
- <sup>40</sup> Constatazione emersa nel corso della tavola rotonda «Traduttore delle lingue non veicolari: osservazioni ed esperienze», Roma 18 giugno 2010, Biblioteca Villa Mercede – Progetto «Casa delle Traduzioni». Moderatore. Umberto d'Angelo (Centro per il libro e la lettura). Partecipanti: proff. Bruno Mazzoni (Università di Pisa), Luisa Valmarin (Cattedra di Lingua e Letteratura Rumena, Università «La Sapienza» di Roma), Péter Sárközy (Cattedra di Lingua e Letteratura Ungherese, «La Sapienza»), dott.ssa Cinzia Franchi (Lingua e Letteratura Ungherese, «La Sapienza»).
- <sup>41</sup> Cfr. nota 27.

# Seicento giorni a Milano

JUDIT JÓZSA

## P R E M E S S A

NELLA STORIA DEI RAPPORTI ITALO-UNGHERESI ACCANTO AGLI ITALIANISTI DI PROFESSIONE, CUI VITA E ATTIVITÀ SONO ORMAI BEN NOTI A TUTTI, SONO SEMPRE STATE ATTIVE ANCHE PERSONE CHE NON POSSONO ESSER CHIAMATE DEI VERI E PROPRI ITALIANISTI, NEL SIGNIFICATO ORIGINALE DI QUESTA PAROLA, MA CHE DURANTE LA LORO VITA SI SONO OCCUPATE TALMENTE TANTO ANCHE DI «cose italiane», che a buon diritto dovrebbero esser ricordate sulle pagine di una rivista che dedica questo suo numero al tema dei rapporti tra l'Italia e l'Ungheria.

La persona di cui si parlerà di seguito è László Passuth (Kolozsvár, 1900 – Budapest, 1979) scrittore, traduttore, storico, critico.

## 1 . L O S C R I T T O R E

Nelle pagine che presentano l'opera di Passuth si leggono le seguenti parole: «Per decenni è stato lo scrittore che ha guidato le classifiche sia per il numero delle edizioni che per le copie vendute. Ed è questo che non gli è stato mai perdonato, né durante la vita, né dopo la morte»<sup>1</sup>

Autore di 17 libri, in 63 edizioni, tradotti in una decina di lingue.

Fra i romanzi di argomento italiano, tradotti in italiano tra le due guerre troviamo:

*La rosa d'oro* («Nápolyi Johanna») Milano, Baldini, 1942, *I sette quadri* («A lombard kastély») Milano, Baldini–Castoldi, 1945.

Quei pochi che si sono occupati del fenomeno Passuth, a parte i giudizi piuttosto negativi, riconoscono la sua enorme conoscenza della storia, i meriti nella divulgazione dei mondi culturali, quel suo modo originale di scrivere romanzi storici in cui ha praticamente violato tutte le tradizionali regole del genere, inoltre molte virtù dello stile.<sup>2</sup>

In un'intervista, sua figlia, nota storica d'arte dell'Università di Studi di Budapest, ricordando il padre in occasione dei 110 anni della sua nascita, osserva:

Una virtù di mio padre era quella di leggere in sette lingue, ma anche nel parlato con mirabile facilità passava da una lingua all'altra. I suoi romanzi storici sono sempre rigorosamente basati sui documenti, nessuno storico di professione ebbe mai da ridire sull'autenticità di quello che ha scritto.<sup>3</sup>

Per motivi politici, negli anni '50 fu allontanato dall'Alleanza degli Scrittori Ungheresi, ma a Napoli fu eletto membro del PEN, fece molto per mantenere rapporti tra gli scrittori ungheresi e quelli dell'Europa Occidentale.

Molti critici parlano addirittura di un «mistero Passuth», nel senso che i suoi romanzi non sono di facile lettura, né nella scelta degli argomenti, né nello stile, ma ciononostante ebbero un grande successo di pubblico. Forse per i motivi che ricorda Gábor Lipták, letterato suo contemporaneo:

I libri di Passuth appartengono ai più bei ricordi della nostra giovinezza. Questi libri non solo confermavano, ma addirittura accrescevano la nostra nostalgia verso le terre del Mediterraneo. L'Impero Romano, Bisanzio e l'Italia sono stati il mondo dei nostri sogni, e come tutte le culture, ambita meta dei nostri eterni desideri.

Quantone sapeva di questo mondo Passuth, e quanto di questa conoscenza depositava nei libri che facevano sognare! A volte si ebbe la sensazione che il nostro scrittore si orientasse meglio nel mondo dei Comuni, Principati e Signorie del medioevo italiano che nel mondo ungherese contemporaneo.<sup>4</sup>

In questa sede non ci siamo prefissi l'obiettivo di riflettere su Passuth come romanziere, speriamo che sia fatto da altri, ma leggere le sue memorie legate ai primi contatti con il mondo italiano, così stimolante e decisivo per lui e per il mondo culturale ungherese del Novecento.

## 2. MILANO, 1922 – 24.

Le memorie, gli appunti e i diari, quando appartengono ad un letterato, sono a buon diritto opere letterarie. Passuth ha pubblicato quattro volumi di memorie, un misto di ricordi, di registrazione degli eventi culturali politici, giorno per giorno, di riflessioni immediate e quelle nate dopo, durante la stesura del libro.

Il primo volume intitolato *Kutatóárak* («Scavi archeologici»), è dedicato ai primi ricordi dello scrittore.<sup>5</sup> Pur essendo interessantissime le impressioni e le esperienze vissute in una città come Kolozsvár, la rievocazione degli eventi che por-

tano alla decisione di espatriare, lasciare, come tanti altri, la città natale ormai appartenente alla Romania, siamo costretti per motivi tecnici a sorvolare su questi capitoli.

Arrivato a Budapest con la madre, il giovane trova lavoro presso la Banca Commerciale Italiana di Budapest che, dopo un anno, lo trasferisce nella filiale di Milano per fargli imparare mestiere e lingua.

Il giovane Passuth arriva a Milano, « nella seconda capitale di un Paese vincitore» ai primi di gennaio del 1922.

È partito con mille lire e con un consiglio, ricevuti entrambi da parte dello zio:

Cerca di apprendere il modo di comportarsi cordiale degli italiani. Per loro non è un sacrificio, non rinunciano a nessuno dei loro interessi, ma creano un'atmosfera piacevole. Tu sei ancora giovane, speriamo che possa acquisirlo da loro.<sup>6</sup>

Il giorno dopo l'arrivo il giovane impiegato si presenta nella banca e cominciano le sue giornate di lavoro. Fra i colleghi trova persone ungheresi e italiane. Sono loro che lo influenzano e lo guidano inizialmente nel mondo della città meneghina. Passuth li presenta al lettore, ne dà le prime impressioni e informazioni anche sulla loro successiva sorte.

## 2.1.1. PROBLEMA NUMERO UNO: LA LINGUA

I primi mesi li trascorre impegnato nell'apprendimento della lingua. L'esempio dei colleghi influenza, nel bene e nel male, le sue scelte. Il modo in cui si accosta alla nuova lingua sembra un elemento che tradisce molto anche le loro personalità. Di un collega osserva:

Era quello che si chiamava un artista delle lingue. Già prima di arrivare a Milano parlava benissimo il tedesco, il francese, l'inglese, piuttosto bene l'italiano, in questo ultimo si perfezionava sul posto. Scriveva bene, in tutte le lingue acquisite, parlava con cura, perfezionava la pronuncia, raccoglieva sinonimi, seguiva un preciso metodo su come imparare e mantenere una lingua.<sup>7</sup>

Mentre lui parlava in modo fluente, ma evitando volutamente di parlare troppo velocemente, selezionando con cura parole ed espressioni, il direttore parlava molte rapidamente, a volte anche in lombardo, ma aveva grosse lacune anche nella coniugazione dei verbi. Nella conversazione con i clienti passava dal «Lei», al «Voi», ormai in disuso a Milano, causando fraintendimenti, offendendo, senza rendersi conto, persone.

Siccome la conoscenza della lingua era lo strumento principale nella lotta per la sopravvivenza ne abbiamo fatto quasi una filosofia. Numerosi esempi hanno dimostrato che coloro che a casa non avevano studiato la grammatica, e volevano imparare la lingua solo dal vivo, in contatto diretto con le persone, anche dopo diversi anni di permanenza in Italia parlavano una lingua sgrammaticata.<sup>8</sup>

Attento osservatore del comportamento linguistico degli altri, Passuth riflette spesso sul proprio cammino verso la lingua italiana: oltre il collega che gli serviva da modello e che gli trovò un'insegnante di italiano, le ore di ufficio non lo aiutavano molto: la lingua del lavoro, infatti, era l'ungherese.

Di grande aiuto era invece il padrone di casa, da cui affittava una camera, un architetto in pensione, toscano di nascita, con moglie francese. In casa si parlava una lingua mista tra francese e italiano, ma con l'ospite parlava in lingua, gli correggeva con pazienza gli errori. Disprezzava il dialetto locale, con la domestica, che non parlava che vernacolo, non si capivano. Lei pensava che il padrone, rivolgendole la parola in toscano, in realtà parlasse francese. Una volta si rivolsero a lui, allo straniero, con la richiesta che facesse da interprete tra di loro.

Per migliorare l'italiano fu molto utile – sempre su consiglio dell'amico-collega – frequentare gli spettacoli del teatro drammatico (anzi, dei diversi teatri).

Tutto sommato ci mise tre mesi per raggiungere un livello sufficiente che gli permettesse di non avere complessi e di aprire bocca anche in presenza di ungheresi italofoni più competenti di lui. Il successo, secondo lui, sarebbe dovuto anche alla sintassi latina, bene imparata a suo tempo a scuola e alle lezioni di italiano prese a Budapest e a Milano.

Dopo alcuni mesi dal suo arrivo, presso la banca venne assunta una giovane ragazza italiana che ebbe un ruolo importante per perfezionare l'italiano dei colleghi ungheresi.

Tutti eravamo ossessionati da un purismo linguistico. L'italiano nei suoi strati superiori è una lingua tremendamente difficile, con le sue migliaia di sfumature. E l'atteggiamento degli italiani è diverso: gentilissimi con quelli che masticano una lingua maccheronica, ma sono crudeli con quelli che credono di padroneggiare la lingua di Dante. «Lei comincia a spiegarsi» – mi ha detto un giorno un compagno di gita, quando io mi credevo già prossimo alla perfezione. Come un pugno nel cuore, lo ricordo anche a distanza di quattro decenni.<sup>9</sup>

Molte considerazioni possono esser confermate, anche se a quasi un secolo di distanza sono stati cambiati molti aspetti: la stessa situazione sociolinguistica in Italia, concezioni sull'apprendimento linguistico e sulle competenze dell'apprendente di una lingua straniera.

A parte la lingua, che era il problema principale per lui, e particolarmente interessante per motivi professionali di chi scrive, nelle memorie si parla di tante altre cose, in seguito ne segnaleremo alcune, degne di essere approfondite in altre occasioni.

## 2.2. MONDO UNGHERESE A MILANO, CITTÀ COSMOPOLITA

Per Passuth la conoscenza della lingua ha aperto la porta verso gli italiani, ma anche verso una comunità di stranieri che, come lingua veicolare, usavano l'italiano. Si tratta di giovani arrivati a Milano per diversi motivi. Due ragazze, ad esempio, una

gallese e l'altra di Odessa, con l'ambizione di diventare cantanti. Facevano parte del gruppo due ex-ufficiali della Marina della Monarchia e un signore spagnolo con la moglie greca.

Quel mondo internazionale, quelle amicizie, quegli incontri erano importanti lezioni di vita, servivano ad allargargli le vedute e arricchirlo sul piano umano. Del resto il giovane, nelle lettere scritte alla madre e ad un amico, citate spesso nelle memorie, soffre molto di solitudine.

Ma a Milano viveva anche una comunità di ungheresi e il direttore della filiale aveva un sogno nel cassetto: quello di diventare console onorario. Una volta, su incarico del principale, Passuth si recò a Genova per convincere la delegazione ungherese che si trovava ad un importante congresso internazionale di andare a Milano, visitare la Fiera Internazionale, naturalmente nella speranza che l'invito tornasse utile al principale per ottenere il posto ambito di console (sogno mai avverato). La missione fu coronata con successo solo in parte, perché il Ministro degli Esteri accettò di andare a Milano, ma era più interessato a visitare l'Accademia di Brera e la Scala piuttosto che andare alla Fiera.

A Milano non esisteva nessuna rappresentanza ungherese, la banca era sede dell'Associazione Italo-ungherese, l'istituzione che aiutava, in forma di soccorsi, i connazionali in difficoltà. Gli ungheresi di Milano erano un gruppo piuttosto eterogeneo:

Leggendo il libro di Gyula Illyés, *Unni a Parigi*, sono stato travolto da ricordi. Molti di quelli che avevano come meta la Gallia, raggiunsero Parigi via Milano. Costava meno attraversare la Jugoslavia, era più facile ottenere il visto, il permesso di soggiorno non ci voleva. Queste sono le spiegazioni oggettive, in realtà credo che molti ungheresi fossero partiti a causa del clima: fine della guerra, l'inflazione, il terrore bianco, un futuro senza speranza, la voglia di avventure.<sup>10</sup>

Il contatto con questo mondo, la conoscenza delle storie di vita di quelle persone, ha avuto una rilevante importanza per il futuro scrittore.

### 2.3. AMBIENTE SOCIO-POLITICO

Passuth ebbe modo di conoscere anche la vita di tutti i giorni: non gli sfuggono usi e costumi diversi da quelli a cui era abituato: trovò un mondo in un certo senso più aperto, in un altro più chiuso da quello esistente in Ungheria. Ad esempio, le feste e le ricorrenze che vive sono occasioni per una riflessione sugli usi e costumi.

La politica, anche quella ungherese, s'infiltra nei rapporti di lavoro ed è presente nelle memorie. Il ricordo di uno sciopero, organizzato dal partito fascista, una conversazione telefonica avuta con un certo Mussolini dalla redazione del Popolo d'Italia, tutto questo acquisisce importanza dopo. Passuth ha vissuto a Milano gli avvenimenti precedenti la Marcia su Roma, ma come osserva:



Avevo 22 anni, sarebbe assurdo pretendere che avessi capito, riconosciuto l'importanza dell'evento con tutte le sue conseguenze, l'enorme significato che ebbe non solo sulla storia italiana ma anche su quella internazionale. Siamo stati degli osservatori, ma stranieri, e fu così che dovevamo comportarci anche secondo le aspettative degli stessi italiani.<sup>11</sup>

#### 2.4. VIAGGI

Dopo aver conosciuto bene Milano e dintorni, il giovane certamente avrà voluto conoscere altre città italiane. Il primo viaggio che compie è una visita di amici ad Abbazia, che dà occasione anche di fare una gita a Venezia. Per prepararsi comprò *Storia della vita privata di Venezia* di Molmenti, e la lettura de *Il Fuoco* di D'Annunzio. Ha ammirato *La Tempesta* di Giorgione, che sarebbe stato poi, decenni dopo, il tema del suo romanzo, *Le Lagune*, il suo preferito. Al momento ancora non ci aveva pensato. «Ma in buoni e cattivi anni, mi venne in mente spesso, che a Venezia c'è un dipinto che devo ancora assolutamente rivedere».

Davanti al monumento a Colleoni gli viene il pensiero di rassegnarsi alla sua sorte. Avrebbe fatto, sí, la doppia vita, rimanendo impiegato ma dedicandosi anche alla letteratura. Come un atto di ribellione, una specie di vendetta contro l'angusto mondo delle finanze, avrebbe scritto poesie, romanzi, saggi...

Prima di rientrare in Ungheria (la Banca di Budapest considera compiuto il periodo di formazione professionale e lo fa rientrare), si concede un viaggio per l'Italia, una specie di Gran Tour, percorrendo in lungo e in largo la penisola. Le impressioni siciliane e napoletane saranno poi decisive per la sua attività di scrittore.

#### 2.5. CULTURA

Durante gli anni passati in giro visita musei e gallerie, assiste a spettacoli, e non solo per motivi di studio della lingua. Ricorda numerose rappresentazioni: Il *Parsifal* alla Scala con Toscanini, vede attrici come Duse, Maria Melato (di cui confessa di esser stato un po' innamorato), assiste ad uno spettacolo del teatro futurista con Marinetti. Da tutto questo nasce il suo primo saggio, dedicato al teatro italiano, apparso nella rivista «*Nyugat*». È il primo che apre la serie dei suoi studi dedicati alla cultura italiana, raccolti e pubblicati poi in un volume, assieme a quelli dedicati alla Spagna e alle culture:<sup>12</sup> Alcuni titoli: Ambrogio, Ravenna, Caterina da Sena, Monteverdi, Gesualdo, Il mondo dei madrigali, Leopardi, Pirandello, Riccardo Bachelli, Ada Negri, Guido Piovene, Mario Tobino, Marcello Venturi, Maria Bellonci.

Nel diario il giovane, appassionato di arte e di letteratura, parla spesso delle sue letture: i classici della letteratura francese, i volumi di Horatius, Suetonius, Tacitus, Vergilius, tra gli italiani contemporanei Fogazzaro, Verga, Deledda, D'Annunzio.

### 3 . C O N C L U S I O N E

Tornando a casa in treno fa lui stesso un primo bilancio di quei 600 giorni trascorsi a Milano.

Seicento giorni: conto correnti chiusi, corrispondenza commerciale ne sono la cornice.

E le centinaia di libri che ho comprato e portato con me: i volumi di Deledda, di Fogazzaro, di Negri, di D'Annunzio. Petrarca, Pascoli, Carducci. *Il Mille e una notte* in italiano. Classici latini e francesi. Libri sulla storia, e sulla storia d'arte. Manoscritti. Articoli, saggi non compiuti. Un romanzo, il primo, intitolato *Milano*.<sup>13</sup>

E poi elenca: ha imparato una lingua (anzi, anche un po' di inglese), ha cambiato il modo di vestirsi, ha imparato a comportarsi in un ambiente internazionale. Senza contare gli innumerevoli incontri e stimoli culturali... ma parla anche delle cose di cui ha sentito la mancanza in questi anni, come prendere una tazza di té con una ragazza, seduti in una camera, solo loro due. Una cosa che nella società italiana degli anni Venti, secondo la sua esperienza, non era ancora possibile.

Questo primo contatto Milano durerà per tutta la vita, anche se nei decenni successivi fu attratto anche da altri mondi e da altre culture, in prim'ordine da quello ispanico e latino-americano.

L'italiano, diventato per lui una seconda lingua, in seguito assume anche altri valori e usi simbolici. Quando viaggiando in treno nell'Alta Ungheria incontra una ragazza ungherese, dopo aver scoperto che anche lei aveva passato un periodo in Italia, i due passano all'italiano come lingua di comunicazione. Un po' per gioco, un po' per complicità. E per loro anche in seguito, ormai diventati coniugi, l'italiano rimane una lingua segreta in cui parlare di cose importanti.<sup>14</sup>

Studiare a fondo i rapporti che ebbe il Nostro con il mondo della cultura italiana richiederebbe un lavoro di anni: decine di viaggi, in parte annotati nei tre volumi successivi.

Un amore, un'ammirazione verso la cultura, le città d'arte italiane, tante amicizie con persone italiane. Più problematico è il suo rapporto con i principali mandati dall'Italia nella banca di Budapest, che si comportarono da colonizzatori. Quando appaiono le leggi razziali in Italia, volevano automaticamente applicarle anche da noi, anche se le leggi corrispondenti ungheresi furono molto meno rigide, ammettevano molte eccezioni.<sup>15</sup>

Ma nella sua vita contemporaneamente c'erano i contatti diretti con scrittori italiani, numerosi studi, tra articoli, recensioni, saggi ed i romanzi ambientati in Italia, proprio quelli che hanno avuto l'indiscutibile merito di accendere e/o tener vivo l'interesse verso la cultura italiana di generazioni di lettori ungheresi.

Si spera che, leggendo questo piccolo contributo, a qualche giovane studioso venga la curiosità per approfondire lo studio dell'opera di questo scrittore, una volta molto letto, ultimamente più apprezzato all'estero che da noi.

## NOTE

<sup>1</sup> <http://mek.oszk.hu/01100/01149/html/passuth.htm>

<sup>2</sup> Cfr. i contributi di Péter Agárdi, Imre Loránd, László Rónay, István Szerdahelyi ed altri.

<sup>3</sup> Tamás Pallós: Az «ismeretlen» Passuth László [László Passuth, lo «sconosciuto» in: <http://ujember.katolikus.hu/Archivum/2005.08.21/1101.html>

<sup>4</sup> Gábor Lipták *Nyitott kapu* [Porta aperta], Magvető Könyvkiadó, Budapest 1982.p. 303–307.

<sup>5</sup> László Passuth *Kutatóárok* [Scavi archeologici], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966.p.

<sup>6</sup> Ivi, p.367.

<sup>7</sup> Ivi, p.371.

<sup>8</sup> Ivi, p.383.

<sup>9</sup> Ivi, p.409.

<sup>10</sup> Ivi, p.416.

<sup>11</sup> Ivi, p.436.

<sup>12</sup> Id. *Tornyok árnyékában* [All'ombra di torri], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.

<sup>13</sup> Ivi, p.492.

<sup>14</sup> Id. *Rézkor* [Epoca di Rame], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1969.p.645.

<sup>15</sup> Id. *Gyilkjáró* [Corridoio di sicurezza], Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1973.p.473.



# *Linguistica*

# Elementi di origine italiana del linguaggio marinaresco ungherese

ZSUZSANNA FÁBIÁN

**F**INO AD OGGI NON È STATO ALLARGATO AGLI ELEMENTI DEL LINGUAGGIO MARINARESCO UNGHERESE LO STUDIO DEI PRESTITI ITALIANI. Si registra un'incresciosa omissione di questo dominio del lessico anche per quanto concerne il recente volume che in qualche modo raccoglie i prestiti italo-ungheresi (Fábián–Szabó 2010). Il presente studio si propone di colmare queste lacune almeno in una certa misura.

La storia della marina ungherese è stata ampiamente studiata secondo i più svariati punti di vista.<sup>1</sup> In base a ragioni geografiche e storiche risulta ovvio che in epoche più lontane sotto un profilo linguistico furono le lingue parlate nelle zone adriatiche (e in secondo luogo nell'area danubiana e del Mar Nero) ad esercitare una maggiore influenza sul linguaggio dei marinai ungheresi: durante l'Impero Austro-Ungarico soprattutto il tedesco, il croato e l'italiano che comincia a prestare i suoi termini marinareschi all'ungherese fin dal Medioevo (Metzeltin 1992, con speciale riguardo al cap. IV: «La marina asburgica e le sue lingue», pp. 327–333; Szabó 1997, Tomasin 2010 pp. 275–276). Nell'Ottocento il lessico marinaresco italiano «antico e tramandato quasi totalmente per via orale, era abbastanza uniforme e comprensibile in qualsiasi porto [...] i comandi a bordo delle navi dovevano rispondere al rigoroso criterio dell'inequivocabilità per essere compresi perfettamente ed evitare o ridurre il più possibile danni e perdite durante i naufragi o altri incidenti» (Lisma 2007 p. 171). Non meraviglia quindi che anche per gli Ungheresi l'italiano è diventata la prima lingua della comunicazione in mare, come infatti constatata ancora nel 1912 Artúr Elek: «la lingua ufficiale della nostra marina mercantile è l'italiano».<sup>2</sup> – Dopo il 1945 grazie al commercio di lungo corso si sono rafforzati anche gli influssi inglesi. Secondo le fonti a mia disposizione, la marina ungherese nei

giorni nostri praticamente non esiste più: negli anni '90 l'intera flotta ungherese è stata messa in vendita e, con questo atto, sono venute a cessare anche le scuole di formazione per marinai. Proprio per questo, prima della sua probabile scomparsa, risulta necessario registrare le espressioni impiegate in questa lingua settoriale aggiungendo che espressioni tipiche del linguaggio marinaresco ungherese possono sopravvivere in quello dello sport velico praticato da sempre più numerosi nostri connazionali sul Mare Adriatico (fenomeno che può essere immediatamente verificato tramite una consultazione di siti specifici atti ad aprire nuovi orizzonti dinanzi ai «topi di terra»<sup>3</sup>).

Il lato linguistico non è stato studiato nella misura che sarebbe auspicabile vista la sua importanza, riconosciuta all'inizio del Novecento anche dall'Accademia delle Scienze Ungherese che affidò al noto viaggiatore e promotore della marina ungherese Antal Reményi (1825–1912) il compito di redigere un vocabolario ungherese della nautica;<sup>4</sup> l'opera, però, non fu mai realizzata. Nel primo grande dizionario italiano-ungherese di Sándor Kőrösi (Kőrösi 1912), professore del Ginnasio Superiore Ungherese di Fiume e quindi consapevole del cospicuo apporto italiano al lessico ungherese marinaresco, sono stati inclusi numerosi termini marinareschi italiani assieme agli equivalenti ungheresi che sfociano spesso in minuziose esplicitazioni (v. sotto, per esempio, il lemma di *fikázás*). Questi lemmi sono stati elaborati da Ernő Roediger (1860–1939), capitano del porto di Fiume nell'ultimo decennio dell'800, incaricato di questo compito dallo stesso Kőrösi per le sue indubie qualità di esperto dell'argomento. – Un dizionario contemporaneo oggi a nostra disposizione è il lavoro di Ödön Vass che contiene italianismi in numero limitato, appartenenti tutti al lessico di base della marina ungherese (Vass 2006). I lemmi di sicura origine italiana da lui elencati sono: *barba* 'capitano della nave', *barbetta* 'struttura in rilievo sul ponte delle navi corazzate della fine del sec. XIX entro la quale ruotava l'affusto del cannone' (Zingarelli 2008), *bóra* 'tipo di vento', *burcsella* 'tipo di barca', *gálya* 'galea', *pupa* 'poppa', *raskéta* 'raschietto', *rév* 'riva', *rollázás* 'il rollare della nave', *roló* 'ruolo di bordo, elenco del personale', *sirokkó* 'tipo di vento'. Vi appaiono inoltre alcuni nomi propri di attinenza italiana quali *Amalfi-táblázatok* 'Tavola amalfitana' [codice nautico della repubblica marinara di Amalfi, sec. XI], *Consolato del Mare* 'l'insieme di norme vigenti tra le antiche repubbliche marinare italiane che disciplinavano la navigazione' (Zingarelli 2008), *Genua-vitorla* 'vela genoa', *Raccolta* 'raccolta delle regole marittime ungheresi in lingua ungherese e italiana, dell'anno 1912', *Registro Italiano Navale* 'costituito nel 1861, è un ente di diritto privato senza scopo di lucro che, oltre ad avere il pieno controllo di RINA SpA, cui ha delegato l'attività operativa, svolge principalmente attività di promozione della salvaguardia della vita umana, dei beni e dell'ambiente'.<sup>5</sup> – Un saggio su alcuni termini marinareschi ormai consolidati di origine italiana (*rév* 'riva', *part* 'riva', *bárka* 'barca', *gálya* 'galea', *sajka* 'saica', *náva* 'nave', *gondola* 'gondola', *vaporetto* 'vaporetto' ecc.) è stato pubblicato da Győző Szabó (Szabó 1997). Accompagnato anche da una descrizione del «ruolo dell'Italia come crocevia commerciale e militare del Mediterraneo» e «delle ripercussioni sullo scambio linguistico» nella stessa area si trova un breve riassunto sul linguaggio marinaresco ungherese anche nel

saggio intitolato *Sulla diffusione del lessico marinaresco italiano* di Lorenzo Tomasin, in cui sono elencati italianismi addomesticati saldamente nell'ungherese quali *bárka, gálya, gondola, medúza, osztriga, sirokkó, szardínia, pilóta, móló, ponton e arzenál* (Tomasin 2010 pp. 275–276).

2. I seguenti esempi tratti da un testo del capitano István Székely<sup>6</sup> ci possono offrire una panoramica delle espressioni di origine italiana nel linguaggio dei marinai ungheresi: *primó* 'primo ufficiale di marina', *pupa* 'poppa', *kanizsella* 'corridoio aperto ad un lato ma coperto dall'alto', *sior* 'ufficiale', *barba* 'capitano', *bokaportázik* 'verbo che deriva da *boccaporto*', *kunyózik* 'fissare tele con cunei', *lama* 'asse di metallo per fissare le tende di copertura', *picó* 'magazzino sottocoperta del nostromo', *sztromó* 'maestro di bordo, nostromo', *fasál* 'fasciare, avvolgere', *piombál* 'intrecciare corde', *braga* 'corda', *vázó* 'contenitore, recipiente', *lata* 'contenitore, recipiente (più piccolo del *vázó*)', *marinájó* 'marinaio', *boszkorina* 'scala fatta di corde', *stiva* 'stiva, magazzino sottocoperta'.<sup>7</sup>

Questo linguaggio mostra evidentemente caratteristiche dello slang (vedi Fenyvesi–Kis–Várnai 1999, Szabó 2008 ecc.). Non avendo a disposizione una definizione universalmente accettata<sup>8</sup>, ci basti sentire le parole del linguista László Cseresnyési: «Lo slang non è un lingua particolare di un gruppo d'uomini, non è un gergo e non è la variante non curata, negligente, spesso errata, a volte volgare o rozza della lingua standard [...] Lo slang in genere è la sostituzione di certe espressioni primarie, accettate dall'intera società in un modo giocoso e scherzoso» (Cseresnyési 2004: 69–70). Sempre Cseresnyési aveva già formulato questa definizione anche precedentemente: «Lo slang non rientra nell'oggetto di studio della sociolinguistica, bensì in quello della stilistica»; «Il termine slang non si riferisce propriamente al linguaggio usato da un gruppo ma piuttosto allo stile del linguaggio usato dallo stesso gruppo» (Cseresnyési 1999 p. 142). Riguardo alla nascita dello slang, invece, Cseresnyési afferma: «Lo slang [...] consiste in un trasferimento contestuale giocoso (Cseresnyési 1999 p. 144); e l'essenza di questo gioco è «il piacere del decifrare» (Cseresnyési 1999 p. 145). – Le definizioni italiane dello slang (oltre ad evidenziarne la caratteristica proprietà di appartenere ad un gruppo) ritengono importante sottolinearne la capacità espressiva, la spontaneità e l'efficacia in campo comunicativo (Zingarelli, DISC<sup>9</sup>). Lo Zingarelli aggiunge inoltre che si tratta della «sostituzione di espressioni usuali e consuete».

Applicando le sopracitate definizioni allo slang dei marinai ungheresi, riceveremo la seguente immagine: il linguaggio dei marinai è una lingua di gruppo che ingloba in primo luogo espressioni «conosciute e accettate dall'intera società» le quali formano la terminologia «ufficiale» ungherese della marina (ungh. *fedéltetmester* 'nostromo', *kormányos* 'timoniere', *első tiszt* 'primo ufficiale' ecc.). In conseguenza al «trasferimento giocoso» – che nel nostro caso consiste nel concreto trasferimento di parole straniere nella lingua ungherese – allargando la cerchia della terminologia ufficiale appaiono forme di origine straniera appartenenti allo slang (*nostromo* diventa *sztromó*). Il «piacere del decifrare» è dato dal riconoscimento della parola straniera e dal deciframento del suo significato. L'adottamento e



l'utilizzo di tali espressioni nelle lingue settoriali rafforza il sentimento di appartenenza al gruppo.

3. I lessemi appartenenti alla terminologia ufficiale (che sono divenuti poi elementi anche del lessico comune quali: nomi dei venti: *bora*, *tramontana*; denominazioni dei tipi di navi: *gondola*, *brigantino* ecc.) fanno parte dello strato meno recente degli elementi italiani del lessico marinaresco ungherese; in questa sede saranno però presentati solo i termini usati nello slang dei marinai. Secondo il tipo di italiano a cui la parola presa a prestito appartiene si possono distinguere diversi sottogruppi: a) parola italiana (toscana); b) variante settentrionale di una parola italiana (ven. *bita* = it. *bitta*, qui con lo scempiamento delle consonanti geminate tipico nei dialetti dell'Italia settentrionale); c) parola dialettale dell'Italia settentrionale (*britula*).

4. La base del materiale esposto nel paragrafo che segue è la lista dei termini raccolta e messa gentilmente a mia disposizione dal capitano István Székely. Le voci (che appaiono assieme alle varianti di ciascuna, reperite anche in altre fonti) sono state riportate secondo le regole della pronuncia ungherese. Sono stati inseriti nei lemmi (ma non con la tipografia originale) dati dei dizionari (segnalate tra parentesi tramite abbreviazioni) e sono state aggiunte anche considerazioni linguistiche. Gli eventuali esempi sono dati sempre nell'originale ungherese, con la traduzione in italiano nelle note. I lemmi presentati qui di seguito possono essere considerati un primo risultato di ricerche ancora in corso.

5. Termini marinareschi<sup>10</sup>

*banyasuga*, *banyasugár*, *baniyasuga* (Ho) sost.

Sp: parte dello scafo che si trova sott'acqua se la nave è carica di merce e si trova fuori dall'acqua se la nave è scarica

Equivalenti ungh.: száraz-nedves oldal (Sz), a hajó vízvonala, bemerülési vonala (Kő), legnagyobb és legkisebb merülés közötti hajófalsáv (H-J). (Non figura in Fóris 2002, 2005.)

← it. *bagnasciuga*

[*mar.* 'porzione dello scafo di un natante compresa tra la linea minima e massima di galleggiamento ed è quindi, a seconda del carico, asciutta o bagnata' (GDLI, DISC, Z1, Z2). In B non figura come lemma, ma è presente nell'indice dove rimanda alla voce *regia* che significa ugualmente: 'quella parte della nave che è la linea di fior d'acqua'. Da ciò emerge che nel momento dell'edizione di B, ossia intorno al 1867, a Venezia si usava la parola *regia* per indicare il referente qui descritto. Comunque, la parola *bagnasciuga* apparsa nell'italiano nel 1797 (Z2) non figura come lemma neppure in Ko (datata al 1889). Nella lingua italiana (dal 1943 in modo documentato, DISC) si ha anche l'accezione di 'frangiflutti' (He-J), assente ancora in He in cui è invece riportata l'espressione *discorso del bagnasciuga*<sup>11</sup> di Mussolini.]

**barankó, paranco** sost.

Sp: Carrucola mobile con le apposite corde, curricula, serie di curricole. Nei nostri vocabolari bilingui figura solo in forma di *paranco*.

Equivalenti ungh.: hordozható csigasor kötélzettel együtt (Sz), csigázó (Kő), csiga, emelőcsiga (Fó), csigasor (H–J)

← it. *paranco*

[*mar.* 'sistema meccanico usato per il sollevamento di carichi pesanti, costituito da due o più carrucole collegate da un cavo' (GDLI, DISC; Z1, Z2, B, Ko). Termine di origine genovese che deriva dal lat. medievale (1261) *paranchus*: GDLI.]

**barba** sost.

Sp: comandante della nave (Sz)

Equivalenti ungh.: parancsnok (Sz); Kő: solo nagybácsi 'zio' <raro>; He–J: solo szakállas férfi 'uomo barbuto'.

Es.: «Ekkor kinyílt a **Barba** kabinjának egyik ablaka és megjelent a parancsnok álmos és nem kevésbé dühös arca.»<sup>12</sup> (V)

← it. sett. *barba* 'zio'

**barba1** [...] 'uomo che porta la barba' [...] 'persona saggia, che la sa lunga' (DISC; Z2); **barba2** *region* 'zio, persona anziana (della famiglia)' (GDLI: «antico e dialettale»; DISC, Z2: «setentrionale».)

[I vocabolari ungheresi odierni riportano in due voci distinte (vengono quindi considerati omonimi) i significati di 'peli sulle guance' (*szakáll*) e 'zio' o 'persona anziana e saggia' (*nagybácsi*). Quest'ultima è nata dalla prima in ambiente settentrionale e dialettale. B (e Ko) riportano i due significati nello stesso lemma (diviso in due accezioni: 'peli sulle guance' e 'zio') con la seguente nota: «Il popolo, soprattutto a Chioggia, chiama *barba*, ossia 'zio' la persona adulta, leggermente più anziana, anche se quella persona non appartiene alla famiglia». Il significato ungherese di *barba* origina quindi chiaramente nell'uso veneziano.]

**britula** sost.

Sp: tipo di coltellino affilato (Sz)

Equivalenti ungh.: éles bicska seklinyító tuskével (Sz); non figura sui nostri dizionari bilingui

← ven. *britola* (B), friuli *britule* (P) 'coltellino'; forme vezzeggiate: ven. *britolin* (B), triestino *britolin*, *britulin* (Ko)

[Prestito di origine slava nei dialetti veneti e friulani, cfr. croato, sloveno *britva* 'idem' (Cortelazzo 1989 p. 351)]

**fikázás** sost.

Sp: detto di nave, fare dei grandi balzi in condizioni di mare avverse (Sz)

Equivalenti ungh.: bukdácsolás rossz időben (Sz); «*mar.* bukdál, bukdácsol; *La nave ficca* bukdál a hajó (A hullámos tengeren a hajó orra lebukik, majd ismét felágaskodik, vagyis a hajó a hossza irányában bukdácsol a hullámokon; V.ö. *rollare*)»<sup>13</sup> (Kő)

Es.: «A hullámokat [...] oldalból kapom. A hajó ostorozó mozgása (rollázás) és

**fikázás**) nem zavar, nyomát sem érzem a tengeribetegség kialakulásának.» (<http://meduza.uw.hu/fejez03.htm>)

← it. *ficcare*

[Sostantivo nato dal verbo *ficcare*. I vocabolari italiani più antichi conoscono l'espressione: *ficàr mar.* = beccheggiare «dicesi quel moto che fa la nave barcollando da poppa a prua» (B); *ficar* 'beccheggiare' (Ko); ma in Z1 figura come «parola estinta»: *mar.* † 'beccheggiare'. I vocabolari odierni (*GDLI*, *DISC*, *Z2*), inoltre He, He-J e Fóris 2005 riportano solo le forme transitive e pronominali del verbo. – La voce slang omonima ungh. *fikázás* non ha nessuna connessione con il termine nautico e significa 'esprimere un'opinione negativa, stuzzicare, insultare qualcuno, usando termini anche volgari', equivalente quindi di *diss*, *dissing* usato nel linguaggio del rap (<http://www.hogymondom.hu/showslang.php?slang=fikázás>).]

**gassza, gassa** sost.

Sp: gassa all'estremità della corda che viene messa sulla bitta d'attracco (Sz) Equivalenti ungh.: hurok a kötél végén (Sz), *mar.* kötél szem (Kő), *haj.* kötél-hurok (He)

Es.: «Mivel ez gyakorlati oktatás, csak a legfontosabb [...] csomókat tanította meg a Tibor. Ilyen volt pl. a *palstek* vagy más néven *gyorsgassa*. Ezt igen sok célra lehet használni, legfőbb előnye a [...] könnyű oldhatóság.»<sup>14</sup>

([http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43)).

← it. *gassa*

[Secondo *GDLI*, *DISC* è voce genovese (e veneziana), di etimologia incerta, si suppone il legame con le parole spagnole *gaza*, *gasa*; nell'italiano è documentata dal 1798. B la riporta con il significato di 'corda spessa', anche secondo *GDLI* indica il significato di 'corda in senso generale'; Ko non lo riporta. In ungherese sono noti i termini *dupla gassza* 'gassa doppia' e *gyorsgassza* 'gassa rapida' o 'gassa d'amante' ([http://csomok.ro/dupla\\_gassza.html](http://csomok.ro/dupla_gassza.html)).]<sup>15</sup>

**kalafatál** v.

Sp: calafatare, stoppare e rincatramare le fessure del fasciame di un'imbarcazione in legno per renderlo impermeabile (Z2)

Equivalenti ungh.: fedélzetet dugaroz (Sz), «*mar.* eszkábál, duggat, daggat <kócot ver a hasadékba>; csónakot főd; kátrányoz» (Kő); *haj.* kóccal, kátránnyal dugaroz; vasvázú hajóknál lemezéleket tömít (He, He-J). (In Fóris 2002, 2005 non figura né *calafatare*, né *dugaroz*.)

← it. *calafatare*

[Figura con il significato qui sopra esposto in tutte le nostre fonti: *calafatar*, *calafatare*, *calefatare* (B), *calafatar* (Ko), *calafatare* (*GDLI*, *DISC*, *Z1*). Il verbo italiano sta in connessione col sostantivo *calafato* 'operaio specializzato nel calafataggio delle navi, stoppatore'; questo termine, a sua volta, risale alla parola greca *kalaphátēs*, di «etimologia incerta» (Z2). Il *GDLI* fa invece risalire la parola all'arabo *qalfat* 'stoppare una nave col *qilf* ('scorza d'albero usata per la stoppatura'). Il *DISC* menziona anche il latino *calefacere* 'riscaldare' come

possibile parola di origine. Z2 ci informa che la parola è apparsa per la prima volta nel 1314 ma secondo *DISC* era presente nell'italiano già nel XII secolo. Va ricordato che la stessa famiglia lessicale è presente anche in altre lingue tra cui il rumeno (*calafat* 'stoppa, capecchio'; *călăfățui* 'stoppare, calafatare') e che vi si connette anche il nome della città rumena Calafat. Infatti, la città sulla sponda sinistra del Danubio (di fronte a Vidin) venne fondata nel XIV secolo da coloni genovesi, i quali per riparare le navi impiegavano operai denominati *calafat*, da cui il poleonimo.<sup>16</sup>

### *kanizsella* sost.

Sp: il corridoio intorno alle cabine, coperta dall'alto ma aperto verso il mare; il termine non viene mai usato in assoluto, solo in espressioni locative come: *kanizsella alatt/alá* 'sotto la canisela' ecc. (Sz); corridoio adiacente alla sovrastruttura, coperto dall'alto ma aperto di lato (V)

Equivalenti ungh.: *szélfolyosó* (Sz)

Es.: «Vacsorakor lementem, jót vigyorgtam, mert akinek laptopja van, az kint ücsörgött a **kanizsella alatt**, és serényen interneteztek.»<sup>17</sup> (Sz); «A baloldali **kanizsella alatt** Ferenc, az egyik igen izmos matrózunk a testével torlaszolta el az utat egy girhes [...] ember elől.»<sup>18</sup> (V); «Még egy cigarettát sem tudtam végigszívni – méltatlankodtam, miközben a **kanizsella alatt** előrecammogtunk. Pechemre éppen akkor lépett ki a Chief a deckre.»<sup>19</sup> (V); «Ekkor Péter, a hajóács bukkant fel a **kanizsella alól** és a IV-es raktár duplafenekét és fenékárkait kezdte szondázni.»<sup>20</sup> (H)

← triestino *canisela* 'viuzza, vicolo, sentiero' (Ko), ven. *canesela* (B)

[Ko: 'stradiciuola, viuzza, sentiero, viottolo, vicolo'; B: *canesela* → *calesela del leto* 'stretta o stradetta del letto' = 'lo spazio tra il letto e il muro'. Trasferimento di significato basato su un'associazione di somiglianza.]

### *passzál* v.

Sp: passare accanto a qualcosa (Sz)

Equivalenti ungh.: *elhalad valami mellett* (Sz)

Es.: «addig kellett a sziget felé hajózni, amíg a bal oldali világítótornyot nem **passzáljuk**, azaz éppen merőleges helyzetben látjuk a hajónkra»<sup>21</sup> (Sz); «Lavdara sziget déli végén lévő Lavdara világítótornyot **passzálva** befordultunk a katinai átjáró felé.»<sup>22</sup> ([http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43))

← it. *passare*

[Parola con vari significati, molto frequente nell'italiano, qui significa: 'passare accanto a qualcosa', 'toccare qualcosa'. Forme dialettali settentrionali: *passàr* (B, Ko). Tra i significati di *passare* (transitivo) nel *GDLI* troviamo: 'oltrepassare, superare o anche toccare nel caso di un viaggio (una località, un punto di riferimento geografico)'; es. «Stessemo sette giorni quivi: poi pigliassimo la via del maestrale, passando prima cinque isole, cioè Ceylon, Bohol [...]» (Pigafetta). La parola ungherese, con desinenza verbale ungherese, potrebbe risalire alla terza persona singolare sia della forma italiana sia della forma dialettale.]

***pertresszó, peltresszó*** sost.

Sp: angolo retto, a 90° a destra o a sinistra dalla prua. Per esempio: un faro si trova in angolo retto (*pertresszóban van*) rispetto alla nave se da uno dei due lati lo si vede chiudere un angolo di 90°. Spesso indica anche un punto rispetto al quale si cambia rotta. (Sz)

Equivalenti ungh.: –

← ven. *per tresso* ← *tresso*

[B: *tresso* = 'bieco, torvo' (in riferimento per lo più agli occhi); *andàr per tresso traverso*; Ko: *tresso* 'piuolo traversino'; *per tresso* 'attraverso, obliquamente [sic!], per traverso'. In ultima analisi si tratta quindi della parola ven. *tresso* 'obliquo' (in riferimento agli occhi 'strabico'), usata nell'espressione *per tresso*.]

***piombál v.***

Sp: intrecciare le estremità delle corde (Sz)

Equivalenti ungh.: kötélvégeket összefon (Sz); *impiombare*: mar. összebújtat, összever <kötelet (Kő); *impiombare*: haj. összebújtat, tőröz, összever <kötelet (He)

← it. *impiombare*, ven. *piombar*,

[B: *piombar o impiombar una corda* 'intrecciare o congiungere capo a capo due funi per tal modo che non ne formino che una sola'. Nei vocabolari odierni (*GDLI, DISC, Z2; Kő, He*) questo significato è dato solo nella voce *impiombare*. Così l'origine veneziana della nostra parola marinaresca, in base anche a Boerio, è certa.]

***piombálás, biumbálás*** sost.

Sp: l'intrecciamento durevole (delle estremità) di due corde, la fissazione dell'una all'altra (<http://www.vitorlazes.hu/fuxolas.html>)

Equivalenti ungh.: kötélvégek összefonása (Sz); sotto voce *impiombatura*: mar. összefuttatás, összebújtatás, összeverés (Kő); sotto voce *impiombatura*: haj. kötél tőrözése, összebújtatása, összeverése (He); két kötél tartós összefonása, egymáshoz való tartós rögzítése (<http://www.vitorlazes.hu/fuxolas.html>); elfonás, bandázsolás, babázás, fuxolás. (Nessuno dei termini ungh. qui riportati figura in Fóris 2002; in Fóris 2005 *imbiombatura, piombare* vengono riportati solo con il significato di 'chiudere o sigillare con il piombo' e non nel contesto suddetto.) Es.: «Igazából a fuxolás (tengerészül **piombálás**) viseli a terhet [...]»<sup>23</sup> (<http://amapola.blog.hu/page/15>); «[...] következett egy szép régi tengerész-hagyományt felelevenítő gyakorlat, a kötélfonás vagy más néven fuxolás. Ezt a tengerészek **biumbálásnak** is hívják.»<sup>24</sup> ([http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43))

*piombatura longa/lunga* sost. (Sz)

Sp: corda infinita, corda unita alle due estremità (Sz)

Equivalenti ungheresi: végtelenített, két végén összefonott kötél (Sz)

← it. *impiombatura*

[In B e Ko questo sostantivo non fa lemma. Nei vocabolari italiani odierni *impiombatura* viene definita termine marittimo dal significato 'collegamento tra due cavi, fatto intrecciando i trefoli' (*GDLI, DISC*).]

**próva** sost.

Sp: prua (Sz)

Equivalenti ungh.: orrfedélzet (Sz)

← ven. **prova**

[Si tratta della variante dialettale veneta della parola it. *prua* 'estremità anteriore di un'imbarcazione, di una nave' (*DISC, Z2*); B: *prova de le barche* = prova o prua, 'la parte dinnanzi del navilio, opposta alla poppa', e dicesi anche *proda*; Ko: *prova mar.* 'proda, prora, e poet. prua'). Nei vocabolari bilingui figura sia la voce *prua* (Kő: *mar.* hajóorr; He: hajóorr; Fó: orr) sia la voce *prora* (Kó: *mar.* hajóorr; He: hajóorr; Fó: orr).]

**pupa** sost.Sp: poppa (Sz, Ho); ciò che i «non-addetti ai lavori» ungheresi chiamano *tat* (Sz)

Equivalenti ungh.: farfedélzet (Sz), tatfedélzet (Ho)

← ven. **pupa**

[Si tratta della variante dialettale veneta della parola it. *poppa* 'parte posteriore di un'imbarcazione, opposta alla prua' (*DISC, Z2*); B: *pupa* = poppa, 'parte detetana della barca opposta alla prova'; Ko: *mar. pupa* 'poppa'). Nei vocabolari bilingui figura la voce *poppa*: Kő: *mar.* hajófar; He: *haj. far.* (In Fóris 2005 *poppa* non è lemma, *prua* e *prora* sono invece voci del vocabolario.)]

**rotta** sost.

Sp: rotta, ciò che è segnalato sulla mappa (Sz); direzione, destinazione (Kő, He)

Equivalenti ungh.: útvonal &lt;a térképen&gt; (Sz), irány, útirány (Kő, He)

Es.: «A ceruzabeles körzővel hamar be is rajzolta a térképre a húszórás helyzetünket, mely egy hajszálnyira a berajzolt **rotta** mellett jött ki. – Hát ez remek. Szinte pontosan a **rottán** vagyunk – jegyeztem meg.»<sup>25</sup> (V); «Gondosan megtervezte, hogy milyen útvonalon – olaszból átvett nevén **ROTTÁN** – megyünk.»<sup>26</sup>; «Innen kezdve a már szokásos módon, pusztán a radar képernyőn látható kép alapján kellett [...] a térképen kijelölt **rottán** hajózni.»<sup>27</sup>; «megtervezte a **rottánkat**, majd bejelöltük a GPS-en is az útvonalat (*route*)»

([http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43))<sup>28</sup>

← it. **rotta**

[Parola dell'italiano standard (*DISC, Z2*). Secondo Ko la sua variante dialettale settentrionale è *rota*.]

**sior** sost.

Sp: (secondo e terzo) ufficiale della marina (Sz); nella navigazione marittima ungherese è la denominazione arcaizzante (di origine italiana) degli ufficiali (V)

Equivalenti ungh.: beosztott tiszt, második és harmadik tiszt (Sz)

Es.: «Pista beszólt az ajtón: – Valami köd jön, **Sior**.»<sup>29</sup> (V)← ven. **sior**

[Variante dialettale veneta di it. *signore* (B: *siòr* 'signòr'; Ko: *sior* 'padrone, signore').]

**sztromó, sztromi, nosztromó** sost.

Sp: maestro di bordo, nostromo (Sz); deriva dall'espressione it. *nostro uomo* (V)

Equivalenti ungh.: fedélzetmester (Sz); *nostromo*: «*mar. hajómester; öregmatróz* (aki a matrózok munkáját igazgatja)» (Kő); *haj.* hajómester, öregmatróz (He); hajómester (He–J)

Es.: «Az első tisztet *chief*nek hívjuk és a másodiknak *sior* a megszólítása, míg a fedélzetmesternek a **sztromó** dukál.»<sup>30</sup> (Sz); «– Pistikám, sose nézd a hullámokat, a horizontot figyeld, az nem billeg ... – mondja a **sztromó**.»<sup>31</sup> (Sz); «Az öreg «**sztromó**» pár hét múlva 70 lesz, és ez a könyv mindenképp ott lesz az ajándékok között.»<sup>32</sup> (ilweran.freeblog.hu/.../08/.../Temesi\_Tamas\_14/)

← it. **nostromo**

[Etimologia incerta (*GDLI, DISC*), secondo la spiegazione più accettata l'espressione italiana è di origine spagnola (*Z2*): *nuestro* 'nostro' + *amo* 'padrone', quest'ultima è stata confusa con la parola (*u*)*omo*; La prima testimonianza della sua presenza nell'italiano risale al 1614. B: «*mar. maestro dell'equipaggio, primo fra i marinai sopra una nave, che comanda alla ciurma e soprintende gli attrezzi*». Le varianti *sztrómó* e *sztromi* dell'ungherese sono forme vezzegiate, risultato di aferesi.]

## BIBLIOGRAFIA

- Boerio, Giuseppe 1867. *Dizionario del dialetto veneziano*. Venezia, Reale Tipografia di Giovanni Cechin Edit.
- Cortelazzo, Manlio 1989. *Venezia, il Levante e il mare*. Pisa, Pacini.
- Cseresnyési László 2004. *Nyelvek és stratégiák avagy a nyelv antropológiája [Lingue e strategie ovvero l'antropologia della lingua]* Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- Cseresnyési László 1999. *Esszé a szlengről [Saggio sullo sleng]* in Fenyvesi, Kis, Várnai pp. 141–156. *DISC = Dizionario italiano Sabatini–Coletti*. Firenze, Giunti, 1997.
- Fábián, Zsuzsanna – Szabó, Győző 2010. *Dall'Italia all'Ungheria. Parole di origine italiana nell'ungherese*. Udine, Forum Editrice.
- Fenyvesi Anna – Kis Tamás – Várnai Judit Szilvia 1999. *Mi a szleng? Tanulmányok a szleng fogalmáról [Che cos'è lo slang? Saggi sullo slang]* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. ([http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/szl\\_kut/03miaszl](http://mnytud.arts.klte.hu/szleng/szl_kut/03miaszl))
- Fóris Ágota 2002, 2005. *Magyar–olasz műszaki-tudományos szótár, Olasz–magyar műszaki-tudományos szótár. Vocabolario tecnico-scientifico ungherese-italiano, italiano-ungherese*. Budapest – Pécs, Dialóg Campus Kiadó.
- GDLI = Grande dizionario della lingua italiana*. Torino, UTET, 1961–2002.
- Herczeg Gyula 1978. *Olasz–magyar szótár I–II. Függelékkel. Vocabolario italiano-ungherese, con agiunte*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Herczeg Gyula – Juhász Zsuzsanna 2000. *Olasz–magyar szótár. Vocabolario italiano-ungherese*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Kosovitz, Ernesto 1889. *Dizionario-vocabolario del dialetto triestino e della lingua italiana*. Trieste, Tipografia Figli di C. Amati.
- Kőrösi Sándor 1912. *Olasz–magyar szótár. Dizionario italiano-ungherese*. Budapest, Lampel.

- Lisma, Grazia M. 2007. *Sul lessico marinaresco dell'Ottocento*. «Studi di lessicografia italiana», Vol. XXIV, pp. 165-194.
- Metzeltin, Michele 1992. La Dalmazia e l'Italia. In: *L'italiano nelle regioni*. Torino, UTET.
- Pirona, Giulio Andrea – Carletti, Ercole – Corgnali, Giov. Batt. 1977. *Il nuovo Pirona. Vocabolario friulano*. Udine, Società Filologica Friulana.
- Szabó Edina 2008. *A magyar börtönszleng szótára [Dizionario dello slang ungherese usato nelle carceri]* Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. /Serie Szlengkutatás 5./
- Szabó Győző 1997. Termini nautici ungheresi di origine italiana. In: *I dialetti e il mare, Atti del congresso internazionale di studi in onore di Manlio Cortelazzo*, Padova, Unipress, pp. 353–355.
- Tomasin, Lorenzo 2010. *Sulla diffusione del lessico marinaresco italiano*. «Studi linguistici italiani», Vol. XXXVI, 263–292.
- Vass Ödön 2006. *Hajózási értelmező szótár [Dizionario nautico]* Budapest, Alapítvány a Hajósoktatásért.
- Zingarelli, Nicola 1942. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli.
- Zingarelli 2008. *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli.

## S I T O G R A F I A

- [www.szekelyistvan.hu/](http://www.szekelyistvan.hu/) = sito del capitano István Székely
- [www.bookmania.eu/](http://www.bookmania.eu/) = siti con le varie opere di carattere letterario di István Székely (*Hajóablak a nagyvilágra, Egy magyar tengerész élményei, Tengerész-szimfónia*)
- <http://www.uskok.eoldal.hu/> = sito del capitano József Horváth
- <http://www.uskok.eoldal.hu/> = scritti di András Veperdi, marinaio (sotto „*Barátaim írásai*”)
- <http://mateinfo.hu/irasok/veperdi/behajozas.htm> = scritti di András Veperdi, marinaio
- <http://amapola.blog.hu> = blog di Vilmos Bartyik, marinaio
- <http://meduza.uw.hu/> = descrizioni dei viaggi di Endre Szabó
- [http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43)

## N O T E

- <sup>1</sup> Cfr. per esempio il sito del capitano Horváth József: «Quo vadis res Nautice Hungarice?» [sic!] [http://www.uskok.eoldal.hu/cikkek/cikkeim\\_-irasaim/quo-vadis-res-nautice-hungarice\\_-ii\\_.html](http://www.uskok.eoldal.hu/cikkek/cikkeim_-irasaim/quo-vadis-res-nautice-hungarice_-ii_.html), e ancora: <http://portfume.gportal.hu>, <http://www.kriegsmarine.hu>, ecc.
- <sup>2</sup> Elek Artúr: *Az első olasz–magyar szótár* (recensione a Körösi 1912). «Nyugat», dicembre 1912, p. 858.
- <sup>3</sup> Cfr. per esempio [http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura\\_id=43](http://www.vitorla.com/index.php?page=hajonaplo&subpage=reszletes&tura_id=43)
- <sup>4</sup> «A Tudományos Akadémia Reményi Antalt megbízta magyar tengerészeti szótár elkészítésével.» [L'Accademia delle Scienze ha incaricato Antal Reményi di redigere un vocabolario della marina ungherese.] «Vasárnapi Újság», 1903, N. 5, p. 75.
- <sup>5</sup> <http://www.federazioneidmare.it/Home/organizzazioni/rina.htm>
- <sup>6</sup> Qui vorrei esprimere la mia gratitudine al capitano Székely per aver messo a mia disposizione la sua raccolta di parole italiane, per aver partecipato alla presentazione del volume Fábrián–Szabó 2010 all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest (15 ottobre 2010) e per aver aiutato queste ricerche con consigli utili.



- <sup>7</sup> «A *primó* leadta a szolgálatot és jön le a hídról. A *pupán* találkozik a *dekbojja*. – Na fiam – szólítja meg – keresse meg a *karpentert*, aki a *kanizsella* alatt van, és mondja meg, hogy küldje fel a hidra a *siorokat* és a *kambúzert* a *barba* parancsára. Aztán menjen előre a fedélzeten, de ne zavarja a *dekhendet* akik *bokaportáznak* és *kunyózzák* a *lamákat*. A *picóban* a *sztromó fasálja* a most *piombált brágát*, kérjen tőle egy *vázó* miniumot, de abból a *latából*, amit tegnap kevert, és aztán mutassa meg, milyen *marinájó*: menjen le a *boszkorinán* a *stívába* és *matyálja* le a *hecskomingot*.» (Testo letto dal capitano Székely alla presentazione di Fábíán–Szabó 2010, 15 ottobre 2010.)
- <sup>8</sup> «La linguistica non possiede alcuna definizione dello slang che riassume le sue caratteristiche principali e in base alle quali potremmo essere certi che almeno due ricercatori indichino lo stesso concetto con la parola slang.» (Fenyvesi, Kis, Várnai 1995, p. 5)
- <sup>9</sup> «linguaggio gergale di determinate categorie, classi, gruppi di persone, usato in luogo di quello comune, perché più espressivo e immediato» (Zingarelli); «gergo che si parla abitualmente in ambienti e in gruppi sociali circoscritti, caratterizzato da estrema comunicabilità e immediatezza» (DISC)
- <sup>10</sup> Nei lemmi sono state adoperate le seguenti abbreviazioni: it. = italiano, ven. = veneto, ungh. = ungherese; B = Boerio, Z1 = Zingarelli 1942, Z2 = Zingarelli 2008; Ko = Kosovitz, Kő = Kőrösi, He = Herczeg, He–J = Herczeg–Juhász, Fó = Fóris 2002, 2005; Sz = István Székely, Ho = József Horváth, V = András Veperdi; Sp = spiegazione del significato che la parola ha nell'ungherese, Es. = esempio; *mar.* = termine specifico della marina, *nau.* = termine specifico della nautica, *haj.* = termine specifico della nautica < abbreviazioni usate nei dizionari consultati >; [...] considerazioni di carattere linguistico o omissione.
- <sup>11</sup> «La parola è spesso impropriamente utilizzata anche per indicare la battigia, ossia quella parte della spiaggia che si bagna e asciuga per effetto del moto ondoso. In questo significato celebre è il discorso di Benito Mussolini del 24 giugno 1943, il quale, di fronte alle voci su un prossimo sbarco alleato in Sicilia avvenuto effettivamente dopo pochi giorni, il 10 luglio, proclamò che ogni tentativo di sbarco sarebbe stato »congelato su quella linea che i marinai chiamano bagnasciuga«. Tale discorso è poi passato alla storia come il *discorso del bagnasciuga*.» (<http://it.wikipedia.org/wiki/Bagnasciuga>)
- <sup>12</sup> «In questo momento si aprì uno degli oblò della cabina del Barba e apparve il viso assonnato e nello stesso tempo arrabbiato del capitano.»
- <sup>13</sup> «Nel mare ondeggiante la prua della nave si abbassa e poi si rialza, ossia fa dei balzi sulle onde nella direzione della lunghezza dell'imbarcazione.»
- <sup>14</sup> «Trattandosi di un corso di nozioni pratiche, Tibor ci ha mostrato solo i nodi più importanti. Uno di questi era il *palstek* o altrimenti detto *gassa veloce*. Questo può essere usato per molti scopi, il suo vantaggio più importante è che può essere sciolto facilmente.» – Dall'esempio diventa chiaro che nel linguaggio marinareesco ungherese convivono tuttora espressioni parallele entrate nell'ungherese da diverse lingue straniere (ted. *palstek* convive con it. *gassza*).
- <sup>15</sup> Essendo presenti in questa breve raccolta lessicale sia *gassa* che *impiombare*, noto che in Herczeg–Juhász 2000 l'equivalente ungh. dell'it. *gassa impiombata* è sbagliata. Questa infatti non sarebbe 'leplombált csomó' (che, d'altronde, non dà nessun risultato nel motore di ricerca Google) ma 'kötélesszefonással készült hurok' (cfr. «se la cima è fissata al resto del cavo con una impiombatura, si chiama *gassa impiombata*» [www.sullacrestadellonda.it/vele/nodo.htm](http://www.sullacrestadellonda.it/vele/nodo.htm)). Se ne può trovare una descrizione dettagliata con immagini sotto [http://www.gommonirib.com/gassa\\_impimpiombata.htm](http://www.gommonirib.com/gassa_impimpiombata.htm).
- <sup>16</sup> <http://it.wikipedia.org/wiki/Calafat>
- <sup>17</sup> «All'ora di cena sono sceso e mi sono fatto una bella risata perché tutti coloro che avevano il PC portatile sedevano lungo il corridoio coperto e navigavano alacrememente su Internet.»

- 18 «Lungo il corridoio di sinistra Ferenc, uno dei nostri marinai assai muscoloso, ingombrava la strada davanti ad un uomo mingherlino.»
- 19 «Non ho potuto fumare nemmeno una sigaretta – mi lamentavo mentre ci incamminavamo lungo il corridoio. Per mia sfortuna il Chief apparve sul deck proprio in quel momento!»
- 20 «In quel momento dal corridoio sbucò Péter, il carpentiere, e cominciò a sondare il doppio fondo e il fossato del deposito numero IV.»
- 21 «Dovevamo navigare verso l'isola fino a quando non saremmo giunti all'altezza del faro sinistro, ossia fino al punto quando esso si sarebbe trovato in posizione perpendicolare alla nostra nave.»
- 22 «Passando il faro di Lavdara ubicato all'estremità meridionale dell'isola di Lavdara, imboccammo lo stretto di Katina.»
- 23 «In verità è l'intrecciamento (*fluxolás*, e nella navigazione marittima: *piombálás*) che regge il peso [...]»
- 24 «[...] allora seguì una bella e antica manovra che richiama alla memoria le vecchie tradizioni marinare: l'intrecciamento delle corde detta in ungherese anche *fluxolás*. I marinai chiamano quest'attività anche *biumbálás*.» [Sul sito segue qui una descrizione dettagliata dell'impimatura.]
- 25 «Con il compasso tracciò rapidamente sulla mappa la nostra posizione delle ore venti che risultò essere ad un pelo dalla rotta prestabilita. – Perfetto! Manca poco per essere esattamente sulla rotta – dissi.»
- 26 «Avevamo pianificato accuratamente quale via – o col termine preso dall'italiano ROTTA – seguire.»
- 27 «Da questo punto dovevamo navigare nel solito modo, seguendo la rotta tracciata sulla mappa usando solo il radar.»
- 28 «avevamo pianificato la nostra rotta e e poi abbiamo digitato l'itinerario (*route*) anche sul GPS»
- 29 «Pista disse sull'uscio: – Nebbia in arrivo, Signore.»
- 30 «Chiamiamo il primo ufficiale *chief*, il secondo *sior* e al maestro di bordo tocca l'appellativo *sztromó*.»
- 31 «– Mio caro Pista, non guardare mai le onde. Guarda piuttosto l'orizzonte: quello non balla ... – dice il nostromo.»
- 32 «In pochi giorni il vecchio nostromo compirà 70 anni e questo libro ci sarà sicuramente, tra i regali.»

# I vocabolari culturali e la traduzione dei realia: nodi problematici nella prassi dell'insegnamento della lingua italiana in Ungheria

CSILLA KUN ROZNÁR

**I**MMAGINE CHE SI È DIFFUSA DELL'ITALIA, DEGLI ITALIANI NEL MONDO, E IN PARTICOLARE NEI PAESI DELL'EUROPA CENTRALE (QUINDI ANCHE IN UNGHERIA), È LEGATA AD UNA SERIE DI IMMAGINI, PIÙ O MENO STEREOTIPATE, COME LE PIACEVOLI SENSAZIONI DELLE VACANZE ESTIVE IN RIVA AL MARE, I SAPORI DELLA CUCINA (E DELLA PIZZA!), IL COMPORTAMENTO AMICHEVOLE, ANZI SPESSE LUSINGHIERO E SFACCIATAMENTE «CORTEGGIATORE» DEGLI UOMINI, LA BELLEZZA SELVAGGIA E MEDITERRANEA delle donne dalle folte chiome nere, e poi il chiasso nelle strade, per i vicoli delle città piccole e grandi, etc. etc. Da un altro punto di vista, l'Italia è il Paese dell'arte che conquista e irretisce il turista con il suo fascino intramontabile, della modernità che convive con i monumenti del passato (più o meno glorioso), della letteratura che ispira, della musica e delle canzoni che hanno conquistato e conquistano lettori e ascoltatori di tutto il mondo e di tutte le età: per quanto spesso si vogliano ignorare alcuni di questi stereotipi, bisogna pur ammettere che essi costituiscono alcune delle tessere di quel mosaico di popoli, lingue, tradizioni che centocinquanta anni fa si unirono per formare un'unica nazione, che nonostante le innumerevoli crisi politiche ed economiche, morali e spirituali, continua a produrre cultura e a diffondere la sua immagine (le sue immagini), anche e soprattutto attraverso la lingua italiana, così che compito dei traduttori è costruire quel ponte in grado di comunicare tutto questo in altre lingue nazionali. L'insegnamento dell'italiano e la tradizione della traduzione in ungherese, sono una realtà storica e sociale notevole, in un Paese come l'Ungheria che sin dalla sua fondazione ha intrattenuto contatti con gli Italiani e con gli Stati della Penisola: lungi dal volerne qui fornire una rassegna, ci soffermeremo su un fenomeno editoriale notevole, che non riguarda soltanto la lingua italiana, ma che registra – negli ultimi 3-4 anni – la pub-

blicazione di ben due «vocabolari culturali» relativi alla lingua e cultura d'Italia, ad uso e consumo del pubblico ungherese: *Olasz élet – olasz kultúra. Kulturális szótár* (Vita italiana – cultura italiana: un vocabolario culturale) di Zsuzsanna Juhász (Holnap, Budapest 2007) e *Olasz–magyar kulturális szótár* (Vocabolario culturale italiano-ungherese) di László Sztánó (Corvina, Budapest 2008).

Come ben sa chi insegna una lingua straniera, o chi si trova di fronte a un testo da tradurre (al di là della specificità di forma e contenuto del testo), per quanto precise e ben fondate dall'esercizio siano le nostre conoscenze grammaticali e lessicali, pure la lingua «straniera» nasconde in alcuni lessemi una serie di informazioni che derivano dall'evoluzione culturale della lingua stessa, e che possono addirittura variare in una prospettiva cronologica (generazionale) o geografica (regionale, cittadina): parliamo in questo caso dei cosiddetti *realia*, che l'insegnamento delle lingue straniere e la pratica della traduzione hanno particolarmente messo in evidenza come nodi problematici, non solo dal punto di vista – evidente – della comprensione di un testo, ma soprattutto nel momento della resa in un'altra lingua del determinato lessema. In genere, al di là del livello di comprensione intuitiva della difficoltà di traduzione, la letteratura specializzata tende a passare dall'ambito «pessimistico» della intraducibilità, a possibili definizioni che diano maggiore giustizia al carattere interculturale delle scelte del traduttore: si parla in questi casi di *lessemi non-equivalenti*, di *termini culturalmente specifici*, di *etnoculturemi*, o si utilizza l'ormai tradizionale *idioma*, proprio perché, come registra Lendvai (2005:68), non esistono definizioni universalmente accettate, a causa dell'approccio interdisciplinare e, forse, anche a causa della dimensione creativa innata nel problema stesso. In realtà, nella specificità della ricezione di queste interessantissime tematiche interculturali tra Italia e Ungheria (immaginiamo che lo stesso accada per gli studenti di lingua e letteratura ungherese delle università italiane), i docenti non possono limitarsi a considerare gli aspetti teorici della questione, ma devono fornire da un lato approcci metodologici, dall'altro soluzioni pratiche, modelli di traduzione e traducibilità, da cui i discenti potranno poi creare il proprio metodo, fermo restando il fatto che proprio nella resa di un determinato elemento culturalmente specifico, potremo sempre trovarci di fronte a più soluzioni, tutte ugualmente valide. La nostra riflessione vuole ora considerare il trattamento di alcune voci dei già citati vocabolari (con il dovuto controllo in un'opera lessicografica generalmente dotata del carattere di oggettività e autorità, lo Zingarelli) e presentare – anche al lettore italiano – alcune difficoltà di comprensione e di resa degli stessi.

Partiamo da *Azzurri*: al di là del significato cromatico evidente, non è detto che tutti gli ungheresi sappiano che dal colore araldico dei Savoia derivò l'uso di adottarlo per la confezione delle uniformi sportive, e che quindi questo sostantivo indichi in special modo la nazionale di calcio. A questo proposito Sztánó collega la popolarità della canzone *Azzurro* con la vittoria della nazionale azzurra ai Mondiali del 2006, fornendo le giuste coordinate della penetrazione culturale del termine. Il termine ungherese consigliato è *Azúrkék*, in cui si nota (anche) un richiamo fonetico al termine italiano.

Sulla stessa linea tematica si trova la metaforizzazione della squadra di calcio torinese *Juventus*: nonostante il nome ufficiale contenga un chiaro riferimento alla gioventù, in realtà una delle espressioni più insidiose per il traduttore è *Vecchia Signora*, per la spiegazione del quale Sztánó ci indirizza alla consultazione della voce *bianconeri*, senza offrire chiose che ci permettano di capire che si tratterebbe, alla fin fine, di un riferimento all'età della squadra (fondata nel 1897), alle tecniche di gioco, o all'età media dei calciatori nelle formazioni juventine degli anni Trenta: insomma, poiché non esiste una ricostruzione filologica attendibile, nessuno dei due testi si sbilancia. Per il traduttore ungherese è invece più prudente non tradurre alla lettera, poiché *Öreg Hölgy* si usa in riferimento al vecchio continente.

Poiché il calcio è considerato anche uno *sport da bar*, almeno nelle sue manifestazioni *retoriche*, ci sembra doveroso dedicare la nostra analisi ai termini *bar* e *caffè*: la Juhász dedica una complessa voce alla *cultura del bar*, per far meglio comprendere ai lettori magiari la complessità e diversità del *fenomeno* rispetto alle abitudini centroeuropee, nonostante la globalizzazione abbia da tempo diffuso in tutto il mondo una bevanda un tempo tipicamente italiana come il *cappuccino*, sottolineando come il bar e il consumo giornaliero di alcuni prodotti di pasticceria e di un caffè o dei suoi derivati, rappresenti per l'italiano medio una sorta di rito mattutino (Juhász 2007:35), chiarendo come rispetto all'idea (e alla esperienza pratica) di *bár* diffusa in Ungheria, esistano delle chiare differenze strutturali e comportamentali. Sztánó si sofferma invece sul *culto del caffè* (2008:53), come bevanda che entrata nella tradizione di molte città italiane già nel XVIII secolo, ha poi finito per divenire un elemento di quotidianità, pur nelle mille versioni che di volta in volta scopriamo anche nei testi letterari: dall'ormai anche in Ungheria popolare *espresso* al più concentrato *caffè ristretto* o al più diluito *lungo*, dal *caffè macchiato* al *caffè latte*, per poi chiarire come venga *corretto* il caffè così detto, e come si diffondano (siano diffuse) mode particolari, quale quella del *caffè freddo* o del *caffè affogato*. La Juhász specifica – più a uso pratico che traduttologico – come non sia elegante ordinare un cappuccino dopo pranzo (2007:63), suggerendo possibili accostamenti con la cultura gastronomica ungherese.

Sempre in ambito alimentare e culinario troviamo il nutrito gruppo di significati e idiomi legati alla *pasta*, che viene scissa nelle due grandi categorie di *pasta dolce* (v. la *pasta alla crema*) e *pasta secca* o *fresca* destinata alla preparazione dei primi piatti (in Ungheria è piuttosto un contorno, in alcune tradizioni gastronomiche regionali soprattutto): sia la Juhász (2007:239) che Sztánó (2008:211) si soffermano sulla funzione sociale della *pasta* come alimento principale della dieta italiana, mentre il problema più generale della traduzione dei nomi dei vari tipi di pasta alimentare (pensiamo qui alle varie forme, le cui denominazioni spesso cambiano anche a seconda degli usi regionali o cittadini) non viene qui affrontato direttamente, poiché più che di intraducibilità dovremmo parlare di *superfluità* di una traduzione puntuale.

Nell'ambito semantico della voce *pasta* troviamo l'espressione *avere le mani in pasta*, la cui energia significativa viene particolarmente apprezzata da Sztánó (2008:29), anche perché di solito accompagnata da un gesto significativo: proprio

per l'intraducibilità a livello gestuale, l'autore propone alcune figure a spiegazione di gesti particolarmente diffusi nell'uso non solo regionale, soffermandosi anche sul valore letterario del gesto in quanto oggetto di descrizione, che quindi deve essere reso in una lingua che quel gesto definisce, ma non conosce nel suo corrispondente effettivo, e per questo il lettore ungherese viene edotto con una notevole casistica ed alcuni esempi, tratti dal repertorio gestuale napoletano (Sztánó 2008:125).

L'ambito semantico seguente è quello dei mezzi di trasporto, che rappresentano una particolare immagine dell'Italia nella letteratura, nelle canzoni, nella cinematografia e anche nel linguaggio dei giovani, presentando spesso elementi recepiti da altre lingue, con o senza tentativi di integrazione o adattamento: pensiamo qui ad alcuni modelli della FIAT, come la *Cinquecento*, la *Seicento*, la *Topolino*, o ai più agili rappresentanti della categoria a due ruote, come la *Vespa* o altri modelli della *Piaggio*. Ad alcuni di questi oggetti-immagine sono legati modi di dire, slogan pubblicitari (il celeberrimo *chi vespa mangia le mele*, ad esempio), che sicuramente rappresentano dei grattacapi per i nostri studenti, che invano cercheranno verbi come *vespare* in qualsivoglia vocabolario, ma faranno bene a consultare questi vocabolari speciali, anche per comprendere i legami con la storia della cultura e della società italiana dagli anni del cosiddetto *boom* fino alle più svariate contaminazioni a cui si espongono le culture giovanili dei nostri tempi.

Altro problema sono quelle espressioni che troviamo in parte esplicate nei grandi vocabolari come lo Zingarelli, ma che necessitano di maggiori delucidazioni per una possibile resa in ungherese, o per le quali il *gap generazionale* crea un vero vuoto di conoscenze: pensiamo alla popolare espressione *dolce vita*, o al termine *paparazzo* (contemporanea e fortemente *felliniana* nell'origine), che Sztánó (2008:97-8) approfondisce nelle voci del suo vocabolario, fornendoci il retroterra culturale per una comprensione adatta dei termini e dell'immaginario che ad essi è legato, fino alla loro sopravvivenza nella cultura mediatica attuale.

Di qui alle espressioni tipiche usate da un gruppo particolare di persone, il passo è breve: non è lusinghiero che una delle parole di origine italiana più diffuse negli altri idiomi, sia *mafia*, eppure bisogna riconoscere che questa definizione della criminalità organizzata ha avuto e ha ancora, soprattutto nell'italiano, una grande produttività, anche (purtroppo) a causa della decadenza dei valori che favoriscono le associazioni a delinquere nello sport, negli ambienti accademici, nella politica, etc. Sztánó cerca di chiarire alcuni aspetti della complessa storia di questo fenomeno ormai globale (2008:165), offrendo al lettore ungherese alcune *pezze di appoggio* necessarie a collocare giustamente l'uso del termine nei suoi diversi usi (letterario, giornalistico, cinematografico, etc.), dopo di che inserisce alcune parole-chiave come *omertà* o *vendetta*, contestualizzandole e rendendole meno inafferrabili a chi volesse renderle in un contesto ungherese. Bisogna qui sottolineare il fatto – spiacevole – che a differenza della gestualità, questi termini trovano sempre più spesso il loro significato effettivo nella realtà sociale di sempre più numerose lingue diverse dall'italiano.

Concludendo, ed invitando esperti, studiosi, docenti e discenti a sfogliare queste interessanti opere lessicografiche «alternative» al vocabolario tradizionale,

vorremmo ricordare che quanto da noi esposto per alcuni esempi particolarmente rilevanti, è vero per tantissimi altri casi, in cui il traduttore si trova davanti a difficili scelte di traduzione/traducibilità, e che naturalmente questi temi sono notevoli proprio nell'insegnamento della cosiddetta *civiltà italiana*, nelle scuole e nelle università ungheresi: poiché è impossibile soffermarsi su tutti gli aspetti latamente culturali che ingenerano questi lessemi di particolare problematicità, e la tradizione accademica preferisce di gran lunga – giustamente – la riflessione sui testi letterari che rientrano nel *canone* ufficiale, dobbiamo sacrificare – volentieri – parte del nostro tempo a questi approfondimenti, per i quali in passato esistevano pochissimi mezzi, mentre oggi il pubblico ungherese può contare su due vocabolari culturali, oltre all'onnipresente *internet*.

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

- Fóris Ágota (2006), «A magyar terminológia helyzete és fejlesztésének feladatai napjainkban», in: *Magyar Tudomány*, 2006/6, 737. (<http://www.matud.iif.hu/06jun/15.html>)
- Herczeg Gyula – Juhász Zsuzsanna (2000), *Olasz–Magyar Szótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Juhász Zsuzsanna (2007), *Olasz élet – olasz kultúra. Kulturális szótár*, Holnap kiadó, Budapest.
- Lendvai Endre (2005), «Reáliafelfogások napjaink magyar fordításelméletében», in: Dobos Csilla et Al. (szerk.): *„Mindent fordítunk, és mindenki fordít». Értékek teremtése és közvetítése a nyelvészetben*. SZAK, Bicske, 2005, 67–71.o.
- Solly, Martin (2003), *Miért nem bírjuk a digókat?*, Pannonica Kiadó, Budapest.
- Szijj Mária (2010), «Fordítsuk-e paellának a ludaskását? Reáliák fordítása» In: *NyelvVilág* 2010.március 30. ([www.kvif.bgf.hu/upload/menu.../doc/20100330172529V\\_NyV8\\_Szjj.pdf](http://www.kvif.bgf.hu/upload/menu.../doc/20100330172529V_NyV8_Szjj.pdf))
- Sztanó László (2008), *Olasz–magyar kulturális szótár*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Zingarelli, Nicola (1990), *Il nuovo Zingarelli minore*, Zanichelli, Bologna.

# Lingua sacra, simboli e mistero in Cristina Campo

INTRODUZIONE

LINGUA E PAROLE (SAUSSURE)

LA LINGUA SACRA NEL CRISTIANESIMO

CRISTINA CAMPO ED IL SEGNO-MISTERO DELLA LITURGIA

MONIKA FONTANINI  
WALTER FONTANINI

## I N T R O D U Z I O N E

UN TELO COLORATO.

SOLO UN TELO COLORATO.

Centinaia di uomini possono arrivare a dare la vita o ad uccidere per un telo colorato? Sicuramente no, se lo chiamano «strofinaccio», sicuramente sì, se lo chiamano «bandiera».

Le azioni umane non derivano tanto dall'oggetto che le ha stimulate o a cui esse mirano, quanto dal significato che a tale oggetto viene attribuito. La difesa del nostro telo colorato, per esempio, qualora esso venga definito una «bandiera», può assumere una rilevanza tanto grande da comportare il volontario sacrificio di molteplici vite umane. Ancora, lo stesso gesto (per esempio, un colpo sulla spalla) provoca azioni diverse a seconda che sia inteso come pacca amichevole, segno di scherno o urto accidentale.

Si tratta di ciò che il sociologo americano George H. Mead definisce «gesto significativo» distinguendolo dal gesto automatico. Nel caso del gesto significativo, allo stimolo non segue immediatamente la risposta, ma l'interpretazione che ne valuta l'intenzionalità. A questo proposito chi interpreta l'azione cercherà di porsi «nei panni dell'altro». Va rilevato che il processo di significazione proprio della specie umana è dotato di una portata universale; il significato non viene cioè riconosciuto unicamente dal singolo soggetto, ma da un intero gruppo sociale.

Nel momento in cui qualcosa (si tratti di un evento, un'azione, un oggetto) non indica unicamente se stessa, ma rimanda a un significato altro da sé (per esem-



pio, il telo colorato che significa la propria terra, la patria ecc.), essa viene detta simbolo. Ora, poiché l'apprendimento dei significati dei simboli avviene tramite l'interazione sociale, i loro significati sono comprensibili da tutti i membri del medesimo ambito sociale. In ultima analisi si può pertanto affermare che è proprio la conoscenza condivisa dei simboli che consente di interagire sulla base di una comprensione delle azioni e intenzioni altrui. Il fatto forse più straordinario dell'interazione è che intere collettività siano concordi nell'attribuire il medesimo significato a un determinato oggetto o a una certa azione.

La capacità tipicamente umana di comprendere e tramandare ad altri individui il rapporto tra significante e significato (cioè la condizione di decodificazione dei simboli) deriva sia dal processo di evoluzione fisica della specie, che ne ha consentito lo sviluppo di certe parti fisiologiche (come il cervello, la scatola cranica etc.), sia dallo sviluppo sociale, che ha consentito la preservazione e la trasmissione del patrimonio simbolico via via elaborato dai singoli. Mediante l'interazione sociale, infatti, l'uomo ha migliorato le capacità di gestire i simboli, mentre la società è sempre più divenuta la depositaria dei simboli accumulati.

La linguistica pone la sua attenzione nei confronti dei simboli, soprattutto in chiave comunicativa e partecipativa. Infatti, gli individui comunicano grazie a simboli, cioè a realtà che rimandano a un significato comune noto a entrambi gli interlocutori. Oltre a questo compito, i simboli ne svolgono un altro altrettanto importante per la vita sociale: rafforzano i legami di appartenenza tra gli individui, consentendo la sopravvivenza della comunità secondo le modalità che la caratterizzano. Un simbolo come la bandiera della propria nazione quando rappresenta concretamente delle collettività, rinforza il senso di solidarietà degli appartenenti.

Secondo Maurice Halbwachs<sup>1</sup> esistono simboli che formano quella che definisce «memoria collettiva», cioè l'insieme, a volte deformato, dei grandi personaggi mitizzati, delle date e dei luoghi carichi di ricordi e ritenuti particolarmente significativi dagli individui di una società. È una memoria selettiva, ricca di simboli, ed è ritenuta uno dei più potenti fattori di solidarietà sociale.

Una forte funzione partecipativa è presente anche nel simbolismo religioso e, seppure in modo differente, in quello magico. Luoghi sacri, paramenti, gesti particolari, una lingua sacra, etc. contribuiscono a rafforzare nel fedele il senso di appartenenza a un gruppo, una setta, una comunità.

## LINGUA E PAROLE (SAUSSURE)

Nel corso delle mie psicoanalisi di nevrotici devo avere già analizzato più di un migliaio di sogni; ma non intendo servirmi di questo materiale per l'introduzione alla tecnica e alla teoria dell'interpretazione dei sogni [...] io mi aspetto di trovare che lo stesso contenuto nasconda un significato diverso a seconda delle persone diverse e dei contesti diversi. E così devo rivolgermi ai miei propri sogni.<sup>2</sup>

Freud non era solo nel suo sforzo. Anche il tentativo di Saussure è particolarmente utile alla nostra ricerca, in quanto ci fa scoprire nuovi aspetti dell'attività semiotica,

posta in un contesto culturale e linguistico ed arrivando alla conclusione chiave che il simbolico è più ampio del simbolo stesso. Vediamo concretamente, almeno a grandi linee, di cosa si tratta.

La linguistica ha una materia (oggetto materiale), che è la totalità delle manifestazioni del linguaggio umano, ed un oggetto (oggetto formale), che è la lingua «come sistema di segni distinti, corrispondenti ha delle idee distinte»<sup>3</sup>. È chiara la distinzione tra linguaggio e lingua: il linguaggio è un fenomeno multiforme ed eterogeneo, si realizza mediante una sintesi di percezioni acustiche e di suoni articolati, di suoni e di idee (contenuti di coscienza), di atti espressivi individuali e dei contesti sociali, di significazione stabili (sistema) e significazioni implicite (evoluzione).

La lingua non si confonde con il linguaggio; essa non è che una determinata parte, quantunque, è vero, essenziale. Essere al tempo stesso un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie, adottata dal corpo sociale, per consentire l'esercizio di questa facoltà negli individui. Per trovare nell'insieme del linguaggio la sfera che corrisponde alla lingua, occorre collocarsi dinanzi all'atto individuale che permette di ricostituire il circuito delle parole. Questo atto presuppone almeno due individui, il minimo esigibile, perché il circuito sia completo<sup>4</sup>.

Separando la lingua dalle parole, in un solo momento si separano: quello che sociale da quello che individuale; quello che è essenziale per quello che è accessorio o accidentale.

Esiste di una differenza sostanziale tra lingua e parole, in quanto la lingua non è una funzione del soggetto ma il prodotto sociale che un individuo registra passivamente; le parole, al contrario, sono un atto individuale di volontà e di intelligenza.

Le parole sono quindi un atto espressivo dell'individuo e realizzano una relazione tra due elementi: uno fisiologico (atto fonetico) e uno psichico (attribuzione di significazione al suono). Le parole, essendo un atto di comunicazione, svelano e mettono in azione il passaggio alla lingua; la parola parlata è però accompagnata da una fonìa (volume, riflessione, tono, intensità, calore della voce...) e questa fonìa dona un valore e un senso preciso nel contesto: così il treno Budapest-Vienna delle 10:30 è ogni giorno lo stesso treno in quanto rappresenta lo stesso valore o la stessa funzione ma in realtà cambiano le carrozze, i viaggiatori, il personale di servizio.

Fonie dello stesso valore si raggruppano in unità dette significanti; le significazioni dello stesso valore si raggruppano in unità dette significati. Perciò il significante è dato dall'identità di funzione di più fonie, mentre il significato dall'identità di funzione di più significazioni. L'insieme dei significanti e dei significati, nella loro reciprocità e nella loro opposizione, costituisce la lingua. La relazione che associa un significante ad un significato costituisce l'unità profonda del fatto linguistico; e tale unità di base è il segno. «Il segno linguistico unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica. Quest'ultima non è il suono materiale, cosa puramente fisica, ma la traccia psichica del suono e la conseguente rappresentazione che ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi.»<sup>5</sup> Possiamo quindi concludere dicendo che intendiamo la lingua come un sistema di segni, in cui è essenziale soltanto l'unione del concetto con l'immagine acustica, mentre le parole sono il mo-

mento individuale della realizzazione di un segno. La lingua è la situazione comune e ripetibile per sapere che rende possibile ogni parola. Il rapporto tra parole e lingua si compie secondo lo schema della potenza (lingua) e dell'atto (parole); oppure secondo lo schema più semplice e più comprensibile del rapporto tra sostanza (parole come unione di una forma con un senso concreto) e forma (lingua). Sono quindi pienamente d'accordo con Saussure quando afferma che

la lingua è una forma e non una sostanza. Tutti gli errori della nostra terminologia, tutti i modi scorretti di designare le cose della lingua, provengono dalla supposizione involontaria che vi sia una sostanza del fenomeno linguistico<sup>6</sup>

## LA LINGUA SACRA NEL CRISTIANESIMO

Il Cristianesimo non dispone propriamente di una lingua sacra. In questo si differenzia dal Giudaismo, dall'Islam e dall'Induismo. Le parole di Gesù sono tradotte in greco nel testo canonico del Nuovo Testamento e anche l'Antico Testamento è citato nella traduzione dei Settanta, il cui valore ed il cui significato per il Cristianesimo è da tutti conosciuto.

Il Cristianesimo, paradossalmente, non conosce una lingua sacra, per il suo carattere strutturalmente universale, come religione del *Lógos* che illumina ogni uomo in questo mondo e che supera quindi escatologicamente lo stadio «etnico» del popolo della promessa. Infatti, il Cristianesimo conosce più lingue sacre, cioè delle «lingue antiche»: le lingue liturgiche. Le grandi tradizioni derivate dagli Apostoli dell'antichità cristiana si focalizzano attorno a delle lingue liturgiche e alla lingua in cui è tradotta la Bibbia. Abbiamo la Tradizione Bizantina con il greco, la lingua della traduzione dei Settanta, a cui appartengono le liturgie di S. Basilio e S. Giovanni Crisostomo, la tradizione Antiochena con il siriano (un dialetto dell'aramaico orientale), la lingua della traduzione detta Peshitta. A questa tradizione appartengono le liturgie siro-occidentale e siro-orientale (detta anche «assira» o «caldea»), che – in India – è divenuta la liturgia siro-malabarese.

La Tradizione Alessandrina che si esprime in copto. Il copto deriva dall'antica lingua degli egiziani e in questa lingua è celebrata la liturgia di S. Marco. Da questa liturgia – con influssi antiocheni – deriva la liturgia etiopica, celebrata nell'etiopico antico, il *ghe'ez*, di cui esiste anche una traduzione della Bibbia, nel cui canone sono inclusi diversi libri apocrifi che ci sono giunti solo attraverso questa traduzione.

C'è quindi la Tradizione Romana, a cui corrisponde ovviamente il latino con la traduzione *Vetus Latina* e la più nota *Vulgata*. In questa lingua sono (o furono) celebrate venerabili liturgie: romana, ambrosiana, celtica, gallicana, visigotico-mozarabica.

La Chiesa bizantina ha sempre ammesso la possibilità di traduzioni totali o parziali. Sono così nate le liturgie bizantino-slava, bizantino-rumena, ecc. Le Chiese orientali hanno ammesso – nel tempo – traduzioni parziali. Sia i copti, per es., che i Maroniti, passano alternativamente dall'arabo alla lingua liturgica copta o siriana.

Si pone qui il non facile problema della traduzione. Che cosa vuol dire tradurre? Il greco *hermeneuô* significa sia interpretare che tradurre. Come il latino *interpretari*. Tradurre è – in ultima analisi – un dispositivo linguistico finalizzato a «far comprendere». Ma appunto, che cosa far comprendere? Si tratta di un mistero: questo è ciò che deve essere capito. Ma non è contraddittorio «capire il mistero»? Qui sono indispensabili alcune precisazioni. Innanzitutto il mistero della rivelazione biblica non è propriamente una «cosa», ma un'azione. Un'azione la si capisce propriamente se – almeno in qualche modo – vi si partecipa. Non dobbiamo poi intendere il mistero come ciò in cui «non c'è niente da capire», ma esattamente come il contrario: «ciò in cui vi è troppo da capire». Non quindi mistero come realtà «opaca», come somma di oscurità, ma come eccesso di luce. Il buio è – secondo l'efficace metafora usata da Aristotele – l'effetto che fa la luce del sole sull'occhio della «nottola» cioè l'animale notturno, il pipistrello o la civetta... Davanti all'effetto di buio del mistero si rimane stupiti e quindi silenziosi. *Myô* in greco vuol dire «tacere» (è un verbo che esprime bene lo sforzo di due labbra che premono l'una contro l'altra) e di lì viene il termine *mysterion*.

Si tratta quindi di un mistero, ma di un mistero da capire almeno un po', perché bisogna parteciparvi. Anche qui sarebbe opportuna una distinzione tra capire (o sapere) e comprendere, che non sono affatto la stessa cosa... Per sant'Agostino anzi il comprendere – quando è in gioco il mistero di Dio – diventa paradossalmente un ostacolo per il capire.

Cosa potremo dunque dire di Dio? Poiché se tu dichiari di poterne dare una definizione, quella non sarebbe la definizione di Dio. Se tu dichiari di aver compreso cosa Dio sia, ciò significa che tu hai compreso qualcosa di diverso e che non è Dio. Se tu dichiari di averlo compreso con il pensiero, ciò significa che con tale pensiero hai voluto ingannarti. Ciò, quindi, non è Dio, se dichiari di averlo compreso. E se lo è, allora non puoi averlo davvero compreso. Perché dunque vuoi parlare di ciò che non hai potuto comprendere? ... se lo comprendi, non è Dio.<sup>7</sup>

In quest'ordine di cose infatti «*in rebus divini pia ignorantia melior quam praesumpta scientia*»<sup>8</sup>.

Per capire bisogna dunque far attenzione che vi sia qualcosa che non si capisce, pena il non capire del tutto! A Sant'Agostino fa eco Sant'Anselmo che riconduce anzi il compito della «comprensione» razionale ad evidenziare l'incomprensibilità di Dio: «*rationaliter comprehendit [Deum] incomprehensibile esse*»<sup>9</sup>. Ci sovengono qui le parole di Giovanni Paolo II che fissa proprio nel «senso del mistero» uno degli obiettivi della Nuova Evangelizzazione. Il mistero dunque va conosciuto come ciò che non può essere compreso. La partecipazione segue ovviamente a questa intelligenza, ma – trattandosi di una azione – l'intelligenza piena dell'azione la si può avere solo partecipandovi. Qui più che altrove vale il «*crede ut intelligas*», «credi se vuoi capire», considerando qui la fede dal punto di vista «performativo»<sup>10</sup>, cioè come *actio*, che certamente le compete. L'*actio ritualis* è dunque un momento importante – direi fontale – del nostro vivere cristiano, proprio in quanto ad essa appartiene in radice l'esercizio della fede. Una

affermazione può quindi e deve essere fatta in tutta sicurezza: la Chiesa in tutte le sue tradizioni ammette come plausibile pregare in una lingua che non tutti conoscono.

## CRISTINA CAMPO ED IL SEGNO - MISTERO DELLA LITURGIA

La lingua «antica» e relativamente sconosciuta diventa cioè un simbolo liturgico. Un «oggetto» liturgico che si affianca agli altri: altare, vesti, vasi, etc. Come la traduzione è un dispositivo al servizio della comprensione, la lingua un po' «sconosciuta» diventa un dispositivo al servizio del mistero.

Il mistero si dà per simboli e per figure, accenna Cristina Campo<sup>11</sup>, con echi che rinviano alle atmosfere dei Vangeli gnostici, alla cripticità della verità<sup>12</sup>, che pur nascosta è seminata ovunque, e tuttavia pochi la vedono e la raccolgono. Una delle sue opere che più richiama il senso di mistero è il *Diario Bizantino*, come esempio di poesia arricchita ed impreziosita dal linguaggio simbolico della liturgia. Lo stato di attenzione legato alla ricerca della verità rinvia all'atteggiamento della preghiera, come leggiamo in Giovanni Vannucci, figura con la quale la Campo ebbe per anni una consuetudine di amicizia e di dialogo:

La via per comunicare con lo Spirito è quella di mettersi in uno stato di perfetta disponibilità al suo influsso; non è possibile raggiungere rapidamente un tale stato per tutta l'esistenza, ma insistendo nell'esercizio di scegliere alcuni momenti del giorno per isolarci da tutto ciò che in noi viene dall'esterno, la realtà dello Spirito discenderà in noi accrescendo le nostre energie vitali.<sup>13</sup>

L'uomo, attraverso il linguaggio, riflette in sé le tracce degli archetipi originari che sono andate coprendosi e occultandosi nel corso del lungo cammino della civiltà. Risvegliare l'uomo archetipale che è in ognuno di noi, ridando vita alle forme sepolte dalla polvere e cadute nell'oblio di noi stessi, significa recuperare l'interezza che siamo<sup>14</sup>

Ma risvegliare l'uomo sembra un'impresa difficile, in quanto, secondo la Campo, la crisi della civiltà è così profonda e accentuata da rendere quasi impossibile il risveglio dell'umanità. Allora, come nel film «Matrix» vivremo addormentati in un insano realismo, dove ciò che appare viene scambiato come il vero. In un mondo così confuso e disperso quale la salvezza? La Campo esprime una speranza, anche se incrinata da un'ombra di dubbio e da un velato scetticismo:

Forse unicamente i poeti, che hanno dimora simultaneamente nella vecchiaia e nella fanciullezza, nel sogno e nella visione, nel senso e in ciò a cui il senso allude perennemente. E' un poeta, il solo poeta religioso oggi vivente, Andrej Sinjavskij, ad aver chiuso in due parole la gesta perduta della quale sembra divenga sempre più imperativo ricordarsi: «Non si tratta di superare la natura ma di sostituirla con un'altra natura a noi ignota».<sup>15</sup>

La parola del poeta evoca e suggerisce, e l'incontro con questa parola è paradossalmente l'incontro con il silenzio<sup>16</sup>. Il silenzio non è solo assenza di suoni, ma un *topos*, uno spazio virtuale dove avviene la conversione al sacro ed alla poesia, che, nel linguaggio della Campo, indicano in un'unica forma la vecchiaia e la fanciullezza dell'umanità. Nella parola si condensa il risultato di una lunga sedimentazione che nello stesso tempo, come in una fenice, genera una sempre nuova rinascita. Probabilmente Cristina Campo avrebbe condiviso quanto Vannucci scriverà dopo la sua morte:

La parola sacra interrompe il consueto fluire del quotidiano per far irrompere nella coscienza la presenza del divino, costituisce una rottura ontologica del livello in cui abitualmente viviamo e ci porta verso una dimensione differente.<sup>17</sup>

Lingua sacra e silenzio. Parole e silenzio. Non si può parlare di spettacolarità perché il mistero cristiano non è osservabile dall'esterno. L'interiorità del sacro non è chiusa in se stessa ma è intersoggettiva: il rito è lo stare dentro insieme agli altri. Questa dimensione si gioca tra il pubblico della condivisione di più persone e il privato dell'intimo di ciascuno.

Cristina Campo ci insegna che l'interiorità vissuta nella forma di una esteriorità non pubblicizzata, e l'esteriorità vissuta nella forma di un'interiorità non privatizzata, sono il segreto che abilita il rito ad essere una forma comunicativa congeniale alla fede.

Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile. Essa è regolata da armoniose forme e ritmi che, ispirati alla creazione, la superano nell'estasi. In realtà la poesia si è sempre posta come segno ideale la liturgia ed appare inevitabile che, declinando la poesia da visione a cronaca, anche la liturgia abbia a soffrirne offesa. Sempre il sacro sofferse della degradazione del profano.<sup>18</sup>

## NOTE

<sup>1</sup> George Herbert Mead (South Hadley, 27 febbraio 1863 – Chicago, 26 aprile 1931) filosofo, sociologo e psicologo statunitense, uno dei padri fondatori della psicologia sociale. In Mead troviamo un filosofo pragmatico concentrato sullo sviluppo del sé e sull'oggettività del mondo all'interno della sfera sociale. Le due più importanti fondamenta dell'opera di Mead è dell'interazionismo simbolico, in generale, sono la filosofia del pragmatismo e del comportamentismo psicologico.

<sup>2</sup> Maurice Halbwachs (Reims, 11 marzo 1877 – Buchenwald, 16 marzo 1945) filosofo e sociologo francese, conosciuto soprattutto per la sua teoria sulla memoria collettiva.

<sup>3</sup> Freud S., *L'Interpretazione dei Sogni*, 1900, Ed. It Newton Compton Ed. 1988 – pp. 102–103

<sup>4</sup> Saussure F. de, *Corso di linguistica generale*, 1967, 26

<sup>5</sup> Ivi, p. 27

<sup>6</sup> op.cit., 98

<sup>7</sup> op.cit. 169

<sup>8</sup> Quid ergo dicamus, fratres, de Deo? Si enim quod vis dicere, si cepisti, non est Deus: si comprehendere potuisti, aliud pro Deo comprehendisti. Si quasi comprehendere potuisti, cogitatione

- tua te decepisti. Hoc ergo non est, si comprehendisti: si autem hoc est, non comprehendisti». «Si enim comprehendis non est Deus». Agostino di Ippona, Sermo 52, 16: Patrologia Latina 38, 360
- <sup>9</sup> «Nelle cose divine, una pia ignoranza è migliore di una scienza presuntuosa», Agostino, Sermo 117, 3.5, visto in [http://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso\\_152\\_testo.htm](http://www.augustinus.it/latino/discorsi/discorso_152_testo.htm) il 2 gennaio 2011
- <sup>10</sup> «comprende razionalmente che Dio è incomprendibile.» Sant'Anselmo d'Aosta, *Monologion*, LXIV, trad. it. con testo latino a fronte e con Introduzione, Note e Apparati a cura di Italo Sciuoto, Rusconi, Milano 1995, p. 200.
- <sup>11</sup> cfr. la teoria degli atti linguistici di John Langshaw Austin.
- <sup>12</sup> Vittoria Guerrini, in arte Cristina Campo (1923–1977)
- <sup>13</sup> «La verità non è venuta nuda in questo mondo, ma in simboli e immagini. Non la si può afferrare che in questo modo», Vangelo di Filippo, in *Vangeli gnostici*, a cura di Luigi Moraldi, Adelphi, Milano, 1993, p. 61.
- <sup>14</sup> C. Vannucci, *Invito alla preghiera*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1979, p. 20.
- <sup>15</sup> Su questi temi vedasi il libro di Annick de Souzenelle, *Il simbolismo del corpo umano. Dall'albero della vita allo schema corporeo*, trad. it. di Patrizia longo e Yvonne Mollard, Servitium Editrice, Gorle (BG), 2000. La de Souzenelle lavora sulla interpretazione e decifrazione dello schema corporeo alla luce degli archetipi viventi nelle religioni e nei miti dell'umanità agenti in ogni organo corporeo. L'itinerario conduce alla scoperta dell' «albero» dei qabbalisti. Se l'uomo è creato a immagine di Dio, la figura del corpo che è un «libro di carne», va letta come riflesso terrestre di quell'albero della vita.
- <sup>16</sup> C. Campo, *Sensi soprannaturali*, in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 232.
- <sup>17</sup> a questo proposito la Campo parlò opportunamente dello stile come analogia salvatrice e seconda vita, non solo orpello, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 88.
- <sup>18</sup> Vannucci G., *Le vie della preghiera. La parola*, in *Pellegrino dell'Assoluto*, cit., p. 187.
- <sup>19</sup> Campo C., *Note sopra la liturgia in Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 129–135





# *Arte e storia*

# Il terremoto di Messina e la campagna aiuti ungherese all'Italia terremotata

«LE PEUPLE HONGROIS QUE TANT DE LIENS DE PROFONDE SYMPATHIE LIENT Á VOTRE VAILLANTE NATION, EST NAVRÉ DE CETTE CATASTROPHE DÉSASTREUSE ET RESSENT UNE VIVE ET PROFONDE COMPASSION POUR SES FRÈRES SI ÉPROUVÉS»<sup>1</sup>

GÁBOR ANDREIDES

**A**LLA FREDDA ALBA DEL 28 DICEMBRE 1908, LE CITTÀ DI MESSINA E REGGIO CALABRIA VENNERO CANCELLATE DAL PIÙ DEVASTANTE TERREMOTO CHE IL VECCHIO CONTINENTE RICORDI. Il sisma di Messina e Reggio Calabria vide per la prima volta la mobilitazione sia di ogni città e regione d'Italia che delle diverse nazioni dell'Europa e degli altri continenti, che si attivarono tanto a livello di assistenza diretta sui luoghi della tragedia quanto nella raccolta di fondi e di beni necessari per i sopravvissuti. Fu così anche per l'Impero austro-ungarico (di cui faceva parte il Regno d'Ungheria, *Magyar Királyság*), sorto, come è noto, in seguito al compromesso (*Ausgleich/Kiegyezés*) stipulato nel 1867 tra le due componenti dell'Impero. Al suo interno il Regno d'Ungheria si autogovernava, aveva ed esercitava una sua politica autonoma (tranne che per la politica estera, la difesa e le finanze).

Nell'Ungheria della *belle Époque* il giornalismo godeva di una popolarità estrema, il ruolo dei giornali nella diffusione delle informazioni era importantissimo. Il mondo era diventato veloce, e in questo nuovo ambiente il giornalista era il rappresentante della modernità. Le corrispondenze europee dei giornali ungheresi nacquero proprio in quegli anni e nelle principali città del continente furono inviati rappresentanti dei maggiori quotidiani del tempo. La giovane stampa ungherese cercava così di annullare il suo svantaggio rispetto a quella austriaca. Budapest, la capitale ungherese dell'Impero, cercava di tenersi costantemente aggiornata e i giornalisti contribuivano adeguatamente a portare in Ungheria tutti gli eventi del mondo.

Nella tragedia del terremoto uno dei quotidiani più informati fu stranamente il *Népszava* [la Voce del Popolo], lo storico foglio dei movimenti socialdemocratici

ungheresi. Questo giornale diede la sua prima notizia sul sisma già il 29 dicembre, affermando che in Italia, dopo quello del 1905, si era verificato di nuovo un grandissimo evento tellurico: «In Italia c'è stato ancora una volta il terremoto, che ha causato una devastazione crudele. Lunedì mattina, alle ore 5 e 30, gli strumenti dell'Osservatorio sismico dell'Università di Budapest hanno registrato un movimento tellurico. Il centro della scossa era probabilmente nell'Europa meridionale. [...] Lo dimostrano anche i telegrammi arrivati dall'Europa meridionale, i quali parlano del terremoto».<sup>2</sup>

E, siccome stiamo parlando di un organo socialdemocratico, non c'è molto da meravigliarsi se all'indomani, cioè il 30 dicembre 1908, la drammatica notizia viene accompagnata da queste inconfondibili note di commento: «La terra d'Italia *bagnata dal clericalismo* e piena delle ossa dei santi è la patria della catastrofe. La forza della natura non rispetta i *monumenti della superstizione* e della cultura, le chiese, le scuole, le fabbriche: li calpesta tutti».<sup>3</sup>

Le prime notizie, ancora incerte, sugli ungheresi presenti a Messina arrivarono a Budapest il 31 dicembre. Paula Koralek<sup>4</sup>, la cantante lirica del teatro lirico di Budapest, sopravvisse alla tragedia gettandosi dal terzo piano dell'Albergo Trinacria di Messina<sup>5</sup>, mentre accanto alla costa di Reggio Calabria gli occupanti della nave «Andrássy» si salvarono non senza difficoltà<sup>6</sup>.

La signora Koralek in quel tempo viveva già da 6 anni in Italia, ed era anche membro del Teatro Lirico di Messina:

Alla vigilia della catastrofe – avrebbe dichiarato a distanza di qualche giorno – recitavo la parte principale nell'*Aida*. Il pubblico di Messina aveva accolto con favore la mia interpretazione artistica. Dopo mezzanotte sono tornata a casa, al terzo piano dell'albergo Trinacria. Sono andata a letto, ma non potevo addormentarmi [...]. Trascorsi la notte vegliando. Le ore passavano, quando, all'improvviso, ho sentito che stava succedendo qualcosa terribile intorno a me. Sono balzata giù dal letto e son corsa verso il corridoio. Ma le scale si erano staccate, davanti a me c'era un vuoto nero. Che fare? Ho chiuso gli occhi e mi sono gettata nel profondo. La disperazione mi dava coraggio e forza e arrivai subito all'aperto. Dalla piazza Mercato mi precipitai verso il porto. Dietro di me c'era Messina in fiamme.<sup>7</sup>

La capitale magiara festeggiava già San Silvestro e gli abitanti di Budapest aspettavano il nuovo anno, il 1909, quando Gyula Justh (1850–1917), il presidente della Camera dei Deputati del Parlamento Ungherese (*Képviselőház*) dovette adempiere al suo triste dovere, quello cioè di mandare un telegramma di condoglianze al presidente della Camera dei Deputati del regno d'Italia, Giuseppe Marcora (1841–1927):

Monsieur le Président de la Chambre des Députés du Parlement du Royaume d'Italie,  
Rome. Profondément consterné par l'effroyable catastrophe, qui vient de sevir dans



*Paula Koralek (Budapest 1882 – Viareggio 1924), una dei sopravvissuti ungheresi (fonte:Internet)*

les pays du Sud du Royaume d'Italie – le peuple hongrois que tant de liens de profonde sympathie lient á votre vaillante nation, est navré de cette catastrophe désastreuse et ressent une vive et profonde compassion pour ses frères si éprouvés. Je vous témoigne, Monsieur le Président, les sentiments de sympathie et de chálereuse compassion de la Chambre des Députés du Parlement Hongrois et je vous prie de recevoir l'assurance de ma très hautes consideration. Jules de Juth, Président de la Chambre des Députés du Parlement Hongrois.<sup>8</sup>

Giuseppe Marcora rispose alla lettera di Justh, porgendo ringraziamenti e sottolineando che «Il nostro popolo ferito porterà sempre nel suo cuore le dimostrazioni d'amicizia del popolo ungherese, che Lei ci ha comunicato con simpatia».<sup>9</sup>

Nello stesso giorno, cioè il 31 dicembre 1908, la sezione ungherese dei *Corda Fratres*<sup>10</sup>, federazione internazionale studentesca, prese la decisione di avviare un'azione caritatevole per i sopravvissuti del terremoto. A nome dei *Corda Fratres*, il presidente della sezione ungherese, dottor István Zsembery, e il segretario generale, Zoltán Hindy, si rivolsero anche al console generale del Regno d'Italia a Budapest. Nella loro lettera espressero dolore e lutto profondi, comunicando nel contempo il loro progetto umanitario:

Secondo la decisione presa dalla nostra commissione, aderiamo all'azione di soccorso messa in moto in tutto il mondo e, con la partecipazione della società ungherese, cerchiamo di organizzare un concerto imponente. Avvertiamo il desiderio di portare ciò alla conoscenza del signor Console Generale e La preghiamo di accettare una delle cariche di patrocinatore di questa serata.<sup>11</sup>

Anche il presidente della Camera dei Magnati (*Főrendiház*), a sua volta, si rivolse al presidente del Consiglio dei ministri italiano, Giovanni Giolitti:

A Sua Eccellenza, il primo ministro Giolitti, Roma. Mi permetta di porgere, a nome della Camera dei Magnati Ungheresi, le nostre condoglianze per la tragedia che ha distrutto il vostro bel Paese. Il conte Dessewffy, presidente della camera dei Magnati Ungheresi.<sup>12</sup>

Il giorno dopo, puntualmente, veniva data notizia del messaggio con cui il primo ministro Giolitti, in un telegramma, ringraziava il rappresentante della nazione ungherese:

Interpretando i sentimenti del popolo italiano, ringrazio la Camera dei Magnati Ungheresi per la simpatia intensa manifestata in occasione della nostra disgrazia. Giolitti, presidente del Consiglio dei ministri.<sup>13</sup>

Direttamente dagli ambienti governativi ungheresi la prima reazione arrivò il 1° gennaio 1909, allorché il primo ministro ungherese, Sándor Wekerle (1848–1921), scrisse una lettera all'ambasciatore italiano a Vienna, il conte Avarna, in cui, a nome del suo governo, esprimeva le sue condoglianze al popolo italiano.

Più di una famiglia ungherese si trovò in Sicilia proprio durante i giorni della catastrofe. Pál Thassy per esempio, procuratore della Corona, aveva presso alloggio

con la sua famiglia a Taormina per passarvi le feste natalizie. Anche il dottor Imre Hódossy, uomo politico ungherese, era lì con sua moglie e suo figlio.

Il primo sopravvissuto ungherese, József Feuermann, dipendente della filiale di Messina della «Società di navigazione marittima Adria», raggiunse la capitale magiara il 2 gennaio<sup>14</sup>. Feuermann così rievocò, davanti ai giornalisti ungheresi, gli eventi da lui vissuti in prima persona:

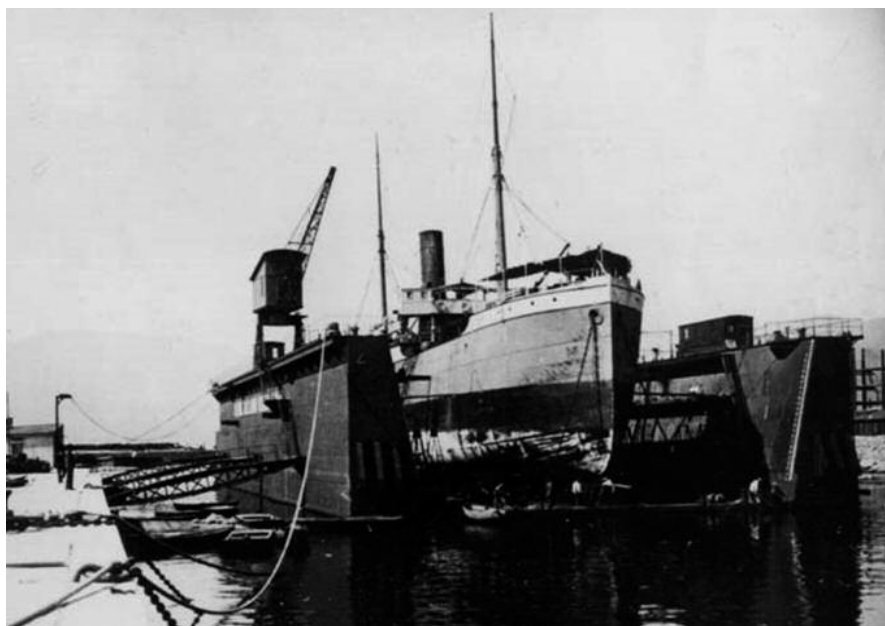
La mia salvezza è un miracolo. Anche all'alba di Natale mi sono svegliato per una scossa forte. Mi sono reso conto immediatamente di che cosa stava succedendo e mi stringevo alla parete. Braun, un mio collega che aveva vissuto a Messina durante il terremoto del 1894, mi ha dato il consiglio di stringermi sempre alla parete, perché se il soffitto cade, cade nel centro della stanza [...]. Per quanto riguarda la devastazione, questa è semplicemente indescrivibile. La città è distrutta, la catastrofe è pesante anche perché ci sono scosse nel mare e fuochi in città.<sup>15</sup>

Alle operazioni di salvataggio cooperarono anche i piroscafi della sopra citata società di navigazione «Adria», sia quelli rimaste inviolati dalle conseguenze delle scosse telluriche (il «Nagy Lajos» e il «Matlekovits»)<sup>16</sup> che quello danneggiato dal sisma (l'«An-



*Intestazione della società di navigazione «Adria» dopo la prima guerra mondiale (fonte:Internet)*

*La «Andrássy» a Fiume (fonte: Internet)*

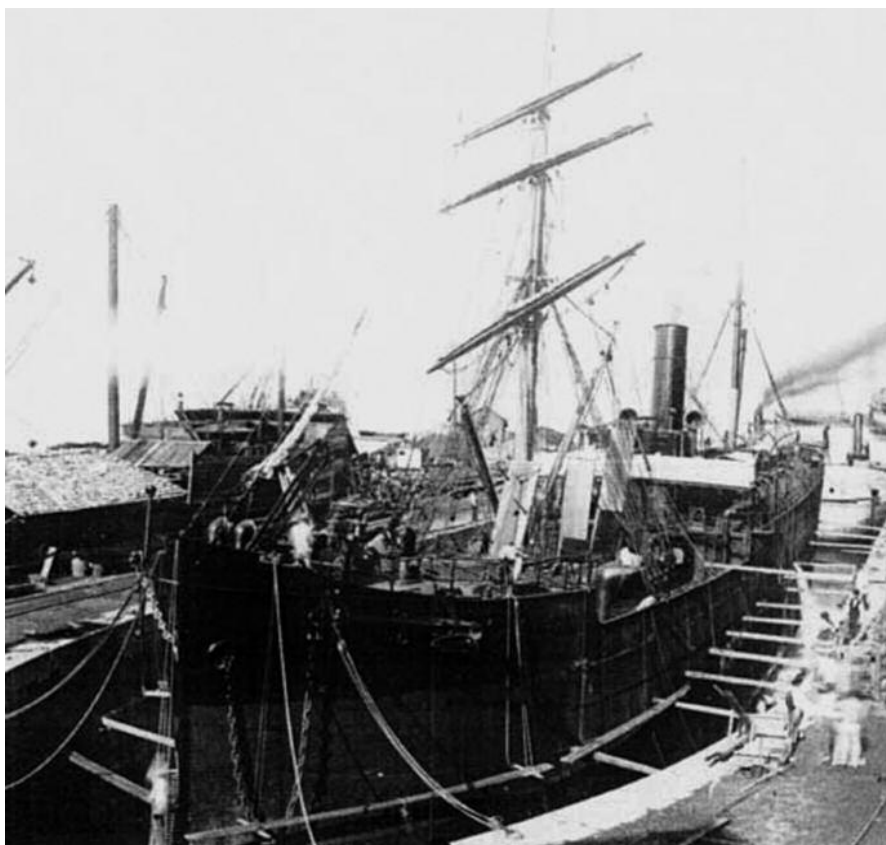


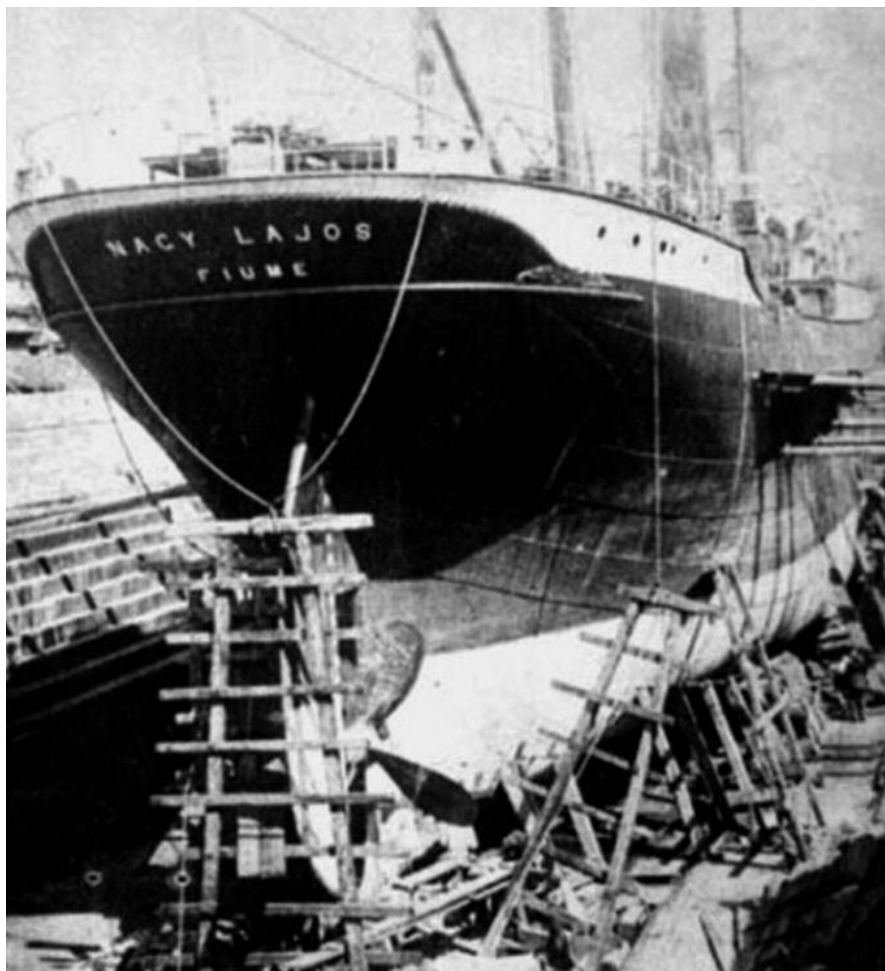
drássy»). Il direttore dell'ufficio della compagnia di navigazione, Imre Lustig, nel giorno della tragedia ritornò al suo posto di lavoro per salvare il salvabile<sup>17</sup>.

L'Ungheria, il paese intero, cominciò ad organizzare gli aiuti il 4 gennaio 1909 attraverso il Comitato «*Pro Sicilia et Calabria*» e sotto il patronato del primo ministro ungherese. Qualche giorno dopo, l'Assemblea di Budapest approvò lo stanziamento di 30.000 corone per le vittime del terremoto<sup>18</sup>. L'8 gennaio, la «*Szent László*», della società di navigazione «*Adria*», con gli studenti universitari a Messina Miklós Blessy e suo fratello Péter a bordo, raggiunse il porto di Fiume<sup>19</sup>. I due giovani si erano salvati miracolosamente dalla catastrofe che aveva distrutto le città di Messina e di Reggio Calabria<sup>20</sup>. Nello stesso giorno la Croce Rossa Ungherese fece un'offerta di 10.000 corone in favore delle popolazioni colpite dal sisma.

Si può comprendere molto bene che in una città «ungherese» come Fiume, dove la maggior parte della popolazione era italiana, anche questa comunità non fece mancare il suo sostegno. Nel 1905 era nata «*La Giovine Fiume*», una società irredentista la cui rivista ufficiale scrisse nei giorni del sisma:

*La «Matlekovits» nel porto di Fiume (fonte: Internet)*





*La «Nagy Lajos» nel bacino di carenaggio subito dopo il terremoto di Messina  
(fonte:Internet)*

La terra della classica bellezza sacra alla virtù e all'arte in pochi attimi è ridotta a triste regno della distruzione e della morte [...] La sciagura immane non è sciagura italica soltanto, è la sciagura e il lutto profondo di tutte le anime che amano, soffrono e piangono. È il lutto di tutta la civiltà, ma è d'italiani il dolore che ci prostra, è d'italiani il pianto che ci serra alla gola nel sentimento della nostra impotenza di arrecar soccorso valido ai fratelli cui la terra natia si apre per inghiottirli. Pace a voi tutti, poveri morti! Le nostre lagrime a Voi tutti miseri fratelli di Sicilia e Calabria.<sup>21</sup>

La Camera dei Deputati ungherese, accogliendo l'idea lanciata dal deputato della sinistra dottor György Nagy, fece sua la proposta deliberando che ogni deputato devolvesse 50 corone del suo onorario per le vittime del terremoto.<sup>22</sup>



Il Comitato «*Pro Sicilia et Calabria*» tenne la prima tavola rotonda il 9 gennaio 1909 sotto la presidenza del futuro ministro dell'Economia, allora sottosegretario di Stato, József Sztérényi (1861–1948). Il Comitato espresse la volontà di:

formare delle commissioni sia nelle province che nelle città dell'Ungheria;  
avviare la raccolta di denaro e aiuti per i danneggiati in tutte le chiese cattoliche;  
avviare la raccolta di denaro e aiuti per i danneggiati in tutte le sinagoghe;  
organizzare un concerto di beneficenza al Teatro Lirico e al Park Club di Budapest.<sup>23</sup>

Anche le banche e i maggiori istituti finanziari (*Magyar Általános Takarékpénztár, Magyar Általános Hitelbank, Pesti Magyar Kereskedelmi Bank*) iniziarono la raccolta di fondi. I primi comuni ungheresi (Budapest, Arad, Temesvár, Sopron, Nagyvárad, Pozsony) raccolsero 41.000 corone. Anche il comune di Szeged avviò una sua iniziativa di sostegno. Attraverso il console generale italiano a Budapest fece pervenire 2.000 corone agli scampati dal terremoto. Nella lettera con la quale la città si rivolgeva al consolato generale di Budapest il sindaco di Szeged faceva appello all'amicizia italo-magiar, dato che, quando Szeged aveva avuto bisogno di aiuto, l'Italia era stata tra i primi ad aiutarla:

[...] trent'anni fa anche la città fu distrutta da un'inondazione sporca (di fiume Tisza), e allora nella nostra disgrazia, il nobile popolo italiano ci venne in soccorso coi soldi dell'amore e della misericordia tra i popoli.<sup>24</sup>



*Italo Santelli  
(1866–1945), uno dei  
primi benefattori della  
colonia italiana a  
Budapest (fonte: Internet)*

Al consolato generale italiano di Budapest questa iniziativa di solidarietà fruttò 7.120 corone fino all'8 gennaio. I primi benefattori furono il vice console, conte Carlo di Durazzo, il cavaliere Italo Santelli<sup>25</sup>, la ditta Vali e Vignali.

Il 15 gennaio 1909 anche il governo ungherese offrì l'aiuto dello Stato ungherese agli sventurati italiani vittime del sisma. Il Consiglio dei Ministri Ungheresi decise di stanziare 100.000 corone. Questa somma – senza il fondo del budget – fu registrata come spesa straordinaria nel budget ungherese<sup>26</sup>.

L'opinione pubblica ungherese dai primi giorni della tragedia agli ultimi giorni di gennaio del 1909 fu informata ampiamente dai giornali ungheresi. Basti pensare alle prime edizioni di gennaio di *Vasárnapi Újság* [Giornale della Domenica], che aggiunsero immagini fotografiche sulle città distrutte. In questa zona si trovò per alcuni giorni il capitano Győző Scheidelhuber, comandante della nave ungherese «SS. Nagy Lajos». Il capitano, in una lettera pubblicata sul *Pesti Hírlap*, scrisse così:

Il primo giorno la Nagy Lajos, la Andrassy, la Matlekovits e due navi inglesi diedero il primo soccorso ai feriti. [...] Più tardi, nonostante il fatto che la nostra nave fosse in condizioni pessime, io personalmente con il personale portai più di 50 feriti al castello, che si trovava in buono stato [...] Il secondo giorno entrò in porto la nave da guerra



rusa Admiral Makharoff, il cui equipaggio salvò molte vite [...]. La nostra nave Nagy Lajos lasciò Messina il 2 gennaio 1909.<sup>27</sup>

La notizia del terremoto provocò fortissime reazioni e solidarietà in Ungheria. Dal governo reale ungherese fino ai singoli cittadini, tutta la nazione si schierò con il popolo italiano. All'interno del Paese furono avviate iniziative di beneficenza e numerose offerte giunsero sia all'ambasciata italiana a Vienna che al consolato generale italiano a Budapest. Nobili, cittadini, gente semplice, ognuno secondo le proprie possibilità aiutò l'Italia ferita. La scrittrice ungherese Cécile Tormay (1875–1937) scrisse nell'anno della tragedia:

Noi piangiamo il fratello, il fratello della nostra malasorte di un tempo. Il popolo ungherese non dimentica, nelle nostre anime vive il sentimento per il quale l'Italia offrì la patria ai nostri grandi esiliati. Aiutiamo a livellare la strada piena di rovine che condurrà a casa tutti gli sfortunati. Ognuno sacrifichi quanto può, e se la tassa delle nostre condoglianze fosse più piccola di quella dei popoli occidentali, l'Italia l'accetterebbe comunque con piacere, perché sa benissimo che *i ricchi davano, il povero divide tutto quello che possiede*.<sup>28</sup>

## NOTE

- <sup>1</sup> Brano del telegramma di condoglianze (in lingua francese) di Gyula Justh, presidente della Camera dei Deputati del Parlamento Ungherese al Presidente della Camera dei Deputati del Regno d'Italia. in: *Az Újság* [Il Giornale], 31 dicembre 1908, p. 10.
- <sup>2</sup> *Népszava*, 29 dicembre 1908 p. 8.
- <sup>3</sup> *Népszava*, 30 dicembre 1908. p. 8 (i corsivi sono nostri).
- <sup>4</sup> Iniziò a cantare nel coro del Teatro Reale di Budapest dove, durante un concerto, venne notata dal direttore d'orchestra ed incoraggiata a studiare da solista. Studiò al Conservatorio con Nikisch e Richter e debuttò al Reale di Budapest nella *Regina di Saba* di K. Goldmark. Nel 1908 fu tra i sopravvissuti al terribile terremoto che colpì Messina mentre era impegnata in una recita dell'*Aida*. Questa esperienza la colpì fortemente e ne condizionò la carriera. In: [www.voceantica.it](http://www.voceantica.it)
- <sup>5</sup> Sulla rovina dell'albergo Trinacria dà notizia anche il *Pesti Hírlap* [Il Giornale di Pest], 30 dicembre 1908, p. 11.
- <sup>6</sup> *Az Újság* [Il Giornale], 30 dicembre 1908, pp. 6–8.
- <sup>7</sup> *Pesti Hírlap* [Il Giornale di Pest], 2 gennaio 1909, p. 12.
- <sup>8</sup> *Az Újság*, 31 dicembre 1908, p. 10.
- <sup>9</sup> *Pesti Hírlap*, 31 dicembre 1908, p.9.
- <sup>10</sup> La federazione fu fondata nel 1898 dal torinese Efsio Giglio Tos. Ebbe, tra i suoi presidenti e soci, anche personaggi come Angelo Fortunato Formiggini, Giovanni Pascoli, Guglielmo Marconi. Promosse convegni ispirati ad un'universale fratellanza studentesca e ad un ideale di pace e solidarietà tra i popoli.
- <sup>11</sup> *Pesti Hírlap*, 2 gennaio 1909, p. 12.
- <sup>12</sup> *Az Újság*, 5 gennaio 1909, p. 5.
- <sup>13</sup> *Az Újság*, 6 gennaio 1909, p. 6.
- <sup>14</sup> *Népszava*, 3 gennaio 1909, p. 8.
- <sup>15</sup> *Pesti Hírlap*, 3 gennaio 1909, p 10.

<sup>16</sup> Quest'ultima nave, nei primi mesi della prima guerra mondiale, si sarebbe rifugiata in Italia.

<sup>17</sup> *Az Újság*, 3 gennaio 1909, p. 7.

<sup>18</sup> In questo tempo il prezzo dell'abbonamento di *Népszava* fu 19, 20 corone all'anno.

<sup>19</sup> Fiume (in croato: Rijeka) dal 1779 al 1919 appartenne al Regno d'Ungheria come *Separatum sacrae coronae adnexum corpus*.

<sup>20</sup> *Népszava*, 9 gennaio 1909, p. 8.

<sup>21</sup> *La Giovine Fiume*, giornale politico, 2 gennaio 1909, p. 1.

<sup>22</sup> *Népszava*, 8 gennaio 1909, p. 7.

<sup>23</sup> *Népszava*, 10 gennaio 1909, p. 3.

<sup>24</sup> *Pesti Hírlap*, 5 gennaio 1919, p.5.

<sup>25</sup> Italo Santelli, maestro di sciabola, su invito del governo ungherese nel 1896 si trasferì nella capitale ungherese e, con le sovvenzioni statali ricevute, aprì una palestra di scherma. L'anno successivo nacque a Budapest suo figlio, che avrebbe poi seguito le orme paterne come atleta ed istruttore di scherma. Santelli fu uno degli allenatori della nazionale ungherese alle Olimpiadi del 1924. Durante il torneo individuale di sciabola scoppiò un battibecco tra schermidori italiani ed ungheresi. Santelli tradusse per gli ungheresi le frasi degli italiani, con il risultato che, dopo la protesta ungherese, il Comitato Internazionale Olimpico squalificò l'italiano Oreste Puliti, in corsa per l'oro, per comportamento antisportivo. In Italia l'intervento di Santelli fu visto come un tradimento della patria. La stampa gli si scagliò contro, al punto da ripudiarne perfino il nome di battesimo: «*Italo? No, Ungaro*».

<sup>26</sup> *Részlet a magyar kormány 1909. január 15-i ülésének jegyzőkönyvéből* [Estratto del verbale della seduta del governo ungherese, 15 gennaio 1909], Magyar Országos Levéltár [Archivio Nazionale Ungherese], K 27 (1919. 01. 15.) 4R/30. In: [www.digitarchiv.hu/faces/frameContentGenerator.jsp?ADT\\_ID=92021&MT=1](http://www.digitarchiv.hu/faces/frameContentGenerator.jsp?ADT_ID=92021&MT=1).

<sup>27</sup> *Pesti Hírlap*, 8 gennaio 1909, p. 10.

<sup>28</sup> [http://www.geocities.com/tormayc/tc\\_kuzdelmek2.html](http://www.geocities.com/tormayc/tc_kuzdelmek2.html)

# Affreschi di affiliazione italiana in Ungheria

EMANUELE CHIACCHIERA

C'É UN FILO CONDUTTORE FRA KESZTHELY,  
GYÖNGYÖSPATA E SIKLÓS?

IL TITOLO ASSOLUTAMENTE INUSUALE DI QUESTO ARTICOLO, FAREBBE PENSARE CHE SE SI INIZIA CON UNA DOMANDA, SI DOVREBBE FINIRE CON UNA RISPOSTA, MA IN UNGHERIA NON È COSÌ SEMPLICE POTER DARE DELLE RISPOSTE.

La storia ungherese ha molto di complicato. Ciò che esisteva precedentemente all'invasione tartara è in gran parte scomparso, ciò che era prima dell'invasione turca, lo si ritrova sotto forma di tracce, sotto strati e strati di intonaco. Più volte è capitato ai restauratori di trovarsi in una situazione piuttosto complicata, ossia essere alla presenza di più strati di affreschi di epoche diverse, o distanti fra loro appena una cinquantina d'anni e dover decidere quale salvare e quale conservare in frammenti staccati (per ciò che è stato possibile).

In seguito all'invasione turca, la riforma protestante ha fatto del suo meglio per nascondere le parti di affreschi superstiti, imbiancando completamente l'interno delle chiese, con l'avvento del Barocco si è ricostruito dove si poteva, piuttosto che conservare, e in ultimo, ma non per importanza, in quanto al potenziale distruttivo, l'energia elettrica ha fatto più danni degli stessi turchi, scavando tracce profonde e continue lungo i muri perimetrali interni delle chiese per nascondere i cavi nel muro, rovinando irrimediabilmente grandi parti di affreschi.

Questo è accaduto perché gli operai che realizzavano gli impianti elettrici non erano a conoscenza dell'esistenza degli affreschi celati sotto spessi strati di vernice bianca e intonaci, che per un verso li hanno conservati, ma per contro ne hanno

causato le perdite, così da creare irrimediabili danni. Solo anni e anni dopo la realizzazione dei lavori ci si è accorti del danno provocato alle pitture murali. Ci sono stati anche casi più felici come ad esempio Ócsa e Tereske, in quest'ultima chiesa, per proteggere il ciclo di affreschi che illustra la leggenda di re San Ladislao, si è costruito addirittura un muro, e gli affreschi sono rimasti celati nell'intercapedine fra i due muri per secoli.

Sempre nel corso del Seicento, dopo l'invasione turca, e durante gli ampliamenti barocchi, si è preferito il più delle volte aprire alte e multiple finestrate per far entrare più grandi quantità di luce naturale, così da illuminare meglio gli ambienti, piuttosto che conservare gli affreschi tre-quattrocenteschi, immediatamente ricoperti da nuove pitture barocche.

Questo è un destino più o meno simile a tutte le chiese gotiche presenti in Ungheria, e anche Siklós, Keszthely e Gyöngyöspata, non sono state risparmiate né dall'invasione turca, né dagli ampliamenti barocchi, né dall'energia elettrica.

Purtroppo i documenti riguardanti le chiese e le opere in esse realizzate scarseggiano, e il più delle volte bisogna affidarsi all'iconografia e all'iconologia per riconoscere una scuola di provenienza, esaminando qualche particolare, o la disposizione iconografica del ciclo di affreschi, ecc.

Ho già affrontato, in un'altra mia precedente pubblicazione, la disposizione iconografica degli apostoli negli affreschi della chiesa parrocchiale di Siklós rispetto alle precedenti pitture murali dello stesso genere in Ungheria, dove ho fatto osservare come l'inusuale disposizione degli apostoli negli affreschi di Siklós, sia figlia della pittura gotica italiana, perché si distacca molto dalle stesse rappresentazioni ungheresi di poco precedenti, dove gli apostoli vengono rappresentati alla maniera bizantina, ossia allineati, sei a destra, sei a sinistra, in posizione stante.

Non è mai semplice capire, in assenza di documentazione, se c'è stato un contatto fra i diversi cantieri attivi sotto il regno di Sigismondo in Ungheria, un aiuto potrebbe però essere fornito dai patronati, ossia dalle famiglie di nobili mecenati, che possedevano i feudi nei luoghi di realizzazione degli affreschi.

## LA CHIESA FRANCESCANA DI KESZTHELY

Nel 1974 nella chiesa gotico-medievale di Keszthely furono rinvenuti numerosi affreschi gotici.

Il mecenate di questi affreschi va riconosciuto nel nome di István II Lackfi, uno degli uomini più potenti nel 14° secolo in Ungheria, uomo di fiducia di Luigi il Grande prima, e di Sigismondo di Lussemburgo poi. Voivoda di Transilvania aiutò Sigismondo nella scalata al trono (come l'altro mecenate, nádor, ossia palatino, della nobile famiglia ungherese dei Garai, che possedeva il feudo di Siklós: Garai Miklós), István Lackfi fu uno dei governatori del Paese in assenza di Sigismondo, sostenne militarmente Ladislao di Napoli, pagando con la propria vita questo atto nel 1397 (PROKOPP M. '95).

Anche la lapide in marmo rosso che ricopriva la tomba di István II Lackfi era un elemento importante della decorazione della chiesa di Keszthely, suo padre fu co-

mandante delle truppe di Luigi il Grande durante la campagna di Napoli. (PROKOPP M. '80).

István II Lackfi ricevette il feudo di Keszthely nel 1346, e solo dopo il 1367/8 chiamò alcuni francescani per i quali fondò un monastero in periferia dell'allora città. Della costruzione della chiesa non si hanno dati scritti. CSEMEGI JÓZSEF nella sua pubblicazione: «*A keszthelyi ferences templom építéstörténete*» (*La storia della costruzione della chiesa francescana di Keszthely*) indica come periodo di costruzione della stessa, la seconda metà del XIV secolo. Sulla chiave di volta dell'abside troviamo lo stemma con il drago della famiglia Lackfi, che ci indica con certezza che quindi la chiesa è stata costruita prima del 1397. KARÁCSONYI JÁNOS, che ha cercato di indagare la storia dell'ordine francescano in Ungheria, ci informa



*Abside di Keszthely*

del fatto che, secondo un'iscrizione sull'arco di trionfo, ormai non più visibile, ma conservata da una nota in un manoscritto del 16° secolo, siamo a conoscenza che la chiesa fu finita nel 1386 (Eugenius Kósa: *Antiquarii Provinciae S.Mariae in Hungaria Ordinis Minorum S.P.N. Francisci Strictioris Observantiae Collectanea...*).

La realizzazione dei dipinti è probabilmente successiva a questo anno e realizzata in due tempi.

Non si possono analizzare le decorazioni del presbiterio di Keszthely senza descriverne le raffigurazioni e senza presentarne l'iconografia. L'abside poligonale coperta da una volta a tre vele chiude un presbiterio alto e spazioso, le bifore sulla parete orientale e quella meridionale sono alte ben dieci metri. Solo sulla parete di fondo dell'abside vi si trova una trifora, più grande delle altre finestrate. Sotto le finestre sulle pareti laterali, in una fascia continua, sono rappresentati, a mezzo busto, gli apostoli e profeti, inquadri in cornici circolari all'interno di riquadrature quadrangolari, ma sotto le tre finestre dell'abside purtroppo non si sono conservati e restano solamente pochi frammenti sotto la trifora centrale. Sempre in corrispondenza della fascia con i ritratti degli apostoli e profeti, sotto la trifora dell'abside, è stato rinvenuto invece un «Volto Santo».

Sopra questa fascia di decorazione, sulla parete nord, si possono riconoscere disposte in quattro fasce le tracce di più grandi composizioni, queste sono le parti meno conservate degli affreschi, che più hanno risentito delle ristrutturazioni del XVI e XVIII secolo. Sulla parete nord si possono vedere alcune scene della vita di Cristo: L'ingresso in Gerusalemme, l'Ultima Cena, il Monte degli Ulivi, il tradimento di Giuda, Gesù davanti a Pilato. Sotto queste scene, si può riconoscere la salita al Calvario. Le scene centrali sono andate perdute. Sulle due fasce superiori trovavano posto scene della vita di Gesù da bambino, come la «Presentazione al tempio» ma di tutto ciò non è rimasto molto. Sulla parete sud-ovest, troviamo le scene della vita

di Maria, anche di queste è rimasto ben poco. Sulle pareti dell'abside (tranne quella centrale dove la finestra ha una larghezza maggiore), troviamo disposti su tre fasce delle figure stanti.

Nella fascia inferiore dieci fra santi e sante, nella fascia mediana dieci vescovi santi e in quella superiore i re santi. Fra le sante, da destra verso sinistra, possiamo riconoscere: Sant'Elena, Maria Maddalena, Santa Margherita d'Antiochia, S. Dorothea, Santa Caterina d'Alessandria, S. Barbara, Santa Clara, Sant'Elisabetta, e infine due francescani: Sant'Antonio e San Francesco. Nella fascia superiore, fra i santi-vescovi, riconosciamo: San Luigi di Tolosa, Sant'Erasmo. Della fascia superiore, fra i re, in posizione dominante troviamo: Santo Stefano I e San Ladislao re.

Le parti maggiormente conservate della decorazione di Keszthely, sono stranamente i dieci metri di svasatura delle finestrate (stipiti), dove sono stati dipinti numerosi volti umani e stranamente senza aureola, e per ogni finestra lo stile con cui questi volti sono stati inseriti all'interno di inquadrature geometriche, cambia. Li troviamo infatti incorniciati in rombi, quadrati e cerchi, questi visi, sono realizzati dal capomastro e allievi, infatti si possono riconoscere diverse mani, eseguiti con molta cura, tutti hanno una propria espressività. A Keszthely questa maniera di incorniciare i volti assomiglia molto a quello che possiamo vedere nelle opere di Maso di Banco. (fig. 1) (Prokopp M. '95).

Nella maniera di rappresentazione degli edifici e nella loro prospettiva, riconosciamo l'Italia del Trecento: la struttura degli affreschi di Keszthely è molto ben organizzata e i colori vivaci sono stati usati con molta cura, il blu domina sullo sfondo delle figure dipinte, e l'iconografia sottolinea l'appartenenza trecentesca italiana (PROKOPP M. '80).

Il 1386 è un'importante data per l'Ungheria medievale e anche nella vita di István Lackfi, perché è la data della morte di Carlo di Durazzo, e di Garai Miklós I., Lackfi capisce che è giunto il momento di sostenere re Sigismondo, quindi gli affreschi di Keszthely devono essere stati realizzati prima di questi eventi politici, in quanto nell'abside in una posizione di prestigio troviamo San Luigi di Tolosa che è un santo angioino.

#### *Maso di Banco*



Lungo la navata non furono trovate decorazioni, ma nella sacrestia, alcuni frammenti ci suggeriscono che fosse dipinta.

István II Lackfi molto probabilmente considerava originalmente la chiesa di Keszthely come cappella funeraria per la propria famiglia, alla stessa stregua di Garai Miklós per la chiesa di Siklós.

Negli affreschi di Keszthely si possono riconoscere due diversi stili, di due diversi Maestri. Il principale dei due è l'autore del Volto Santo, e della maggior parte dei santi della prima fascia, tranne Sant'Elena e Santa Maria Maddalena. Ad egli si possono attribuire anche il ciclo della Passione, Cristo davanti a Pilato e la Crocifissione, oltre agli apostoli sulla parete nord e i volti della finestra verso sud.

Il secondo Maestro di Keszthely ha uno stile più plastico, realistico, monumentale, più determinato del primo Maestro. La sua opera più importante fra gli affreschi è l'ingresso di Gesù a Gerusalemme, e ancora Sant'Elena e Maria Maddalena. Questo Maestro è colui che ha realizzato la fascia dei profeti a mezzobusto, sulla parete meridionale, e altre scene, come la Presentazione al Tempio. Si possono riconoscere nella sua pittura dei rimandi al Trecento dell'Italia settentrionale, accostati al gotico di natura ceca. Il primo decoratore dimostra di conoscere bene la pittura senese trecentesca, lasciandoci il primo esempio di gotico internazionale a Keszthely. (fig. 2)

István II Lackfi nel 1370 spese diversi anni in Italia come capitano dell'esercito reale, aveva combattuto dalla parte di Francesco da Carrara contro Venezia per Luigi il Grande nel 1383/4, appena prima della decorazione della chiesa, aveva già avuto uno stretto rapporto con la cultura italiana essendo egli Bano di Croazia e Dalmazia (PROKOPP M. '95).

In seguito l'intera chiesa venne intonacata e ricoperta con decorazione neogotiche.

## LA CHIESA DI NOSTRA SIGNORA DI GYÖNGYÖSPATA

Gli scavi archeologici e l'indagine storica della chiesa di Gyöngyöspata sono cominciati nel 1970 con la partecipazione di Béla Kovács, archeologo, Tibor Koppány, architetto e FERENC LEVÁRDY, storico dell'arte e con l'appoggio della Soprintendenza Nazionale ai Monumenti.

Durante gli scavi nella parte nord-occidentale della chiesa gotica si sono scoperte le fondamenta di una chiesa romanica. La posizione dei muri permette d'intuire che al posto della torre odierna ve ne fosse una precedente, appartenente alla chiesa originale, ma costruita più tardi. Questa torre rimase invariata fino al secolo XIV quando fu ristrutturata in stile gotico durante l'allargamento della chiesa, lasciando la struttura originale della torre che inizia a forma quadrata e si innalza in forma ottagonale. Questa soluzione architettonica è riscontrabile anche nella costruzione di altre chiese ungheresi del secolo XIII, come nella torre di San Demetrio a Szeged o quella della chiesa di Somogyvámos. Kovács sostiene che la torre di C fu co-





*Storie della vita di Cristo. Gyöngyöspata*

struita contemporaneamente alla cappella connessa al lato settentrionale della chiesa, la quale in seguito verrà menzionata da più documenti scritti, come anche dal verbale di una canonica *visitatio* del 1746, denominandola «*Cappella di Sant'Andrea*». Le ricerche dimostrano che la chiesa parrocchiale è stata allargata e ristrutturata



più volte anche nei secoli XIII–XIV. Il primo maggiore ampliamento poteva essere conseguenza delle invasioni tartare del 1241, che devastarono Pata distruggendo forse anche la Chiesa di San Pietro al castello, costringendo l'arciprete a rifugiarsi e trasferirsi nella chiesa parrocchiale, a valle.

## GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA

Durante i lavori di scavo hanno trovato alcuni frammenti di affresco sulle mura settentrionali, dietro le arcate costruite posteriormente nel Seicento. Dopo la scoperta di una testa barbata si vedeva che la composizione continuava anche sopra le arcate. Dall'affresco superiore a forma di arco a tutto sesto s'intravedeva una figura femminile sdraiata su un letto, ai piedi del quale sta un giovane con un fagotto sospeso ad un bastone sulle spalle e sta facendo un passo verso il letto, indossando una tunica corta e calzamaglia. Dietro alla figura femminile emerge la parte sottostante del corpo di un uomo, troneggiante, finemente vestito e si può appena vedere anche il piede di un infante.

Il resoconto del restauratore, ATTILA PINTÉR ci informa della particolarità che l'affresco era ricoperto da un altro, che non poteva essere conservato correttamente perciò è stato eliminato perché si potesse preservare lo strato retrostante nel suo complesso. Alcuni frammenti meglio conservati furono però staccati e riposizionati su supporti separatamente, poi sospesi sulla parete settentrionale.

Nel corso del restauro furono scoperti anche altri affreschi che rappresentano delle scene della vita di Cristo, tra i quali l'incontro di Gesù e l'apostolo Tommaso (fig. 3) è quello che si è maggiormente mantenuto. Dello stesso ciclo si possono ammirare all'interno della chiesa numerose cornici dipinte che inquadravano le scene, insieme a più scritte bibliche e alla scena del Vir Dolorum sopra uno degli archi nord-orientali, datata al secolo XVI. (KOVÁCS B. '71)

## GYÖNGYÖSPATA SOTTO IL PATRONATO DEI NEKCSEI

A favore delle successive ricerche è necessario esaminare anche la storia dei possessori del villaggio di Pata e commisurarla ai risultati archeologici. I primi documenti scritti che nominano il villaggio sono del 1234. Da questi documenti ricaviamo la notizia della donazione del territorio che includeva i paesi di Pata e Pely, precedentemente appartenenti alla contea reale (*várispánság*), a Demeter, figlio di Sukkosd, discendente della casata Aba. Demeter, figlio di Sukkosd era considerato uomo di fiducia, che servì per tanti anni nella corte del re Andrea II come scalco e può essere considerato l'antenato della famiglia Nécsei, discendenti dalla stirpe Lipoci della casata.

Alla fine del secolo XIII anche Gyöngyöspata diviene vittima dell'anarchia feudale delle oligarchie, ben nota nella storia ungherese. Dal 1301, dopo l'estinzione

della casata Arpad, la maggior parte degli Aba perdono i loro feudi, perché molti di loro si alleano con Mate Csak e Amade Aba contro il nuovo re angiono, il giovane Carlo Roberto. Nel 1299 i discendenti Lipoci della casata Aba riuscirono ancora a conciliarsi, dividendo il territorio di Pata tra i figli del comes, chiamato Sándor, figlio di Demeter (László, Demeter, Sándor, Miklós). I Lipoci rimangono fedeli al re: Sándor, fratello di Demeter combatterà a fianco di Carlo Roberto nella battaglia di Rozgony del 1312, contro gli eserciti dei figli di Amade Aba, alleati di Máté Csák. Nello stesso anno, come riconoscimento, riceveranno il permesso reale per costruire un castello nel podere di Nekcse e d'ora in poi si chiameranno i Nekcsei. Il possedimento di Pata poteva rimanere quindi nelle mani dei Lipoci-Nekcsei fino al 1403, quando re Sigismondo lo requisisce con l'accusa di infedeltà dei discendenti della famiglia.

Nel 1316 Demeter Nekcsei viene nominato tesoriere da Carlo Roberto e mantiene il titolo fino alla sua morte avvenuta nel 1338. Per sua volontà fu preparata la Bibbia di due volumi che è custodita attualmente nella Biblioteca del Congresso di Washington. LEVARDY è convinto che il miniatore della Bibbia Nekcsei sia lo stesso pittore di parte degli affreschi di Gyöngyöspata. (LEVÁRDY F. '78)

## LA CHIESA PARROCCHIALE DI SIKLÓS

L'ordine agostiniano aveva più di venti monasteri nell'Ungheria medievale, ma la maggior parte di essi furono distrutti. Per questo è importante che sia stato possibile identificare una chiesa e un monastero dell'ordine a Siklós. Il coro della chiesa era decorato con dipinti medievali di alta qualità.

La fondazione del monastero dovrebbe essere in connessione con la nobile famiglia degli Siklósi, feudatari del villaggio. Viene menzionato per la prima volta nel 1333, quando la chiesa doveva già essere completata. Più tardi, quando il feudo passò in mano alla famiglia Garai, la volta originale del coro venne abbattuta (forse per problemi di stabilità), e agli inizi del 15° secolo il coro fu completamente dotato di una nuova volta con nuovi e moderni costoloni (che permettevano di scaricare meglio il peso della struttura). Durante i restauri si è riusciti a individuare l'impronta della precedente volta originale, insieme ai dipinti che finivano proprio dove iniziavano le vele della vecchia volta.

In seguito alla ricostruzione della nuova volta anche i dipinti vennero coperti e l'intero presbiterio riaffrescato. Al centro della volta si potevano vedere: Cristo con il libro della parola (quasi interamente distrutto), e le figure a mezzo busto della Vergine con il bambino e Sant'Anna, alla quale è dedicata la chiesa, i re David e Salomone, i profeti Daniele, Zaccaria, Geremia e un terzo non identificabile, e i simboli dei quattro Evangelisti e infine i quattro padri della Chiesa. I profeti e i simboli degli evangelisti reggono un cartiglio con delle iscrizioni latine e i propri nomi.

Sul muro orientale, sono presenti tre finestrate. Qui nella svasatura delle finestre si possono vedere dei volti incorniciati in cerchi e l'intero stipite, leggermente ogivale, è decorato con dei motivi geometrici, diversi per ogni finestra. Ai lati delle

finestre troviamo le figure intere degli apostoli, stanti, disposti su due fasce, una sopra l'altra, l'immagine di Cristo è stata rinvenuta dietro al tabernacolo che di conseguenza ha danneggiato metà della figura, durante la sua installazione.

Le grandi rappresentazioni sulle pareti laterali del presbiterio purtroppo non ci sono pervenute intatte. La Crocefissione della parete nord è stata letteralmente distrutta dall'apertura di due grandi finestre, e durante i restauri venivano riscoperti sotto lo stesso intonaco due affreschi dello stesso tema, uno sopra l'altro ma realizzati in epoche diverse, entrambi gravemente danneggiati e conservabili solo in frammenti.

Sulla parete opposta, si può vedere l'incoronazione della Vergine, circondata da angeli, dipinta all'interno di un magnifico edificio realizzato in maniera prospettica. Nella parte ovest è stata trovata un'alta feritoia, e vicino l'arco trionfale si può ammirare la figura del Battista.

Nella parte interna dell'arco trionfale possiamo vedere Cristo all'interno della mandorla, che reca un libro e consegna le chiavi a Pietro e Paolo, «Traslato Legis», al lato le figure di due Marie: la Maddalena e Maria Egiziaca, dai lunghissimi capelli che le rivestono, preganti, all'interno di grotte, o rocce scavate, paesaggi realizzati nel perfetto stile gotico.

Accanto all'accesso medievale della sacrestia, possiamo ammirare tre santi, dipinti in posizione seduta, in una nicchia tripartita, precedente alla decorazione dell'abside che ho illustrato finora. Al centro c'è la figura di un vescovo, probabilmente S. Agostino, ai lati Santo Stefano protomartire e San Lorenzo.

Sulla chiave di volta dell'abside troviamo lo stemma dei Garai e sulla feritoia della parete sud lo stemma dell'Ordine del Dragone. Il palatino Miklós II Garai (†1433) e suo fratello Janos (†1428) erano fondatori dell'ordine istituito da re Sigismondo nel 1408, quindi gli affreschi a Siklós furono realizzati dopo questa data, sotto il patronato della famiglia Garai.

Nel corso degli scavi è stata rinvenuta una pietra tombale dove è rappresentato un guerriero con armatura, ma senza iscrizioni. In base agli studi, dovrebbe risalire al 1380, e per quanto riguarda gli stemmi su di essa scolpiti può essere identificata come la pietra sepolcrale del palatino Miklós I Garai (†1386). Suo figlio trasformò Siklós in una residenza rappresentativa, creando con molta probabilità una cappella funeraria nel coro della chiesa gotica, facendola decorare con un ricco ciclo di affreschi. Più tardi Miklós II cambiò idea, realizzando, come tradizione fra le famiglie nobili ungheresi, una nuova cappella funeraria più prestigiosa, a Buda, nella chiesa della Santa Vergine, dove egli stesso nel 1433 fu sepolto.



*Abside di Siklós*

Sulla base di tutto questo, le pitture di Siklós possono essere datate fra il 1410 e il 1420, in accordo anche con il loro stile. (fig. 4)

In conclusione, lo scopo era quello di presentare brevemente, non solo tre chiese, la loro simile storia, e i loro cicli di affreschi, danneggiati dal tempo e soprattutto dall'opera dell'uomo.

La mia inchiesta cerca di indagare se ci sia stato, o meglio, se potrebbe esserci stato, un punto di contatto, fra gli artisti che si sono trovati a lavorare in questi tre diversi cantieri.

In assenza di documentazioni chiare, sarebbe opportuno procedere allo studio iconografico degli stessi affreschi, accostandoli l'uno all'altro, portando avanti un'indagine approfondita con un gruppo di specialisti (storici, storici dell'arte, restauratori, archeologi) raccogliendo la più grande quantità possibile di manoscritti e pubblicazioni sul tema. Bisognerebbe inoltre riuscire a capire e provare se ci sia la possibilità che quest'indagine, una volta fatta, abbia un valido fondamento.

Secondo il mio punto di vista, la prima cosa che bisogna fare, ed è ciò di cui mi sto occupando in questo momento, è studiare esaustivamente il mecenatismo ungherese.

Capendo l'evoluzione storica dell'Ungheria pre-rinascimentale, la storia di queste nobili famiglie medievali ungheresi, le ragioni per cui i mecenati ungheresi facevano realizzare queste opere nelle loro proprietà, i patronati ungheresi, la logica, o i problemi di successione e le lotte al trono, si riesce a capire: in primo luogo, quale rapporto poteva esserci fra un mecenate e l'altro, quali contatti con l'Italia hanno avuto, e in questa maniera si potrebbe ipotizzare un contatto fra i diversi cantieri tre-quattrocenteschi ungheresi. Quindi se Lackfi e Garai sono vissuti servendo lo stesso re e combattendo nelle stesse battaglie, deve esserci pur stato un contatto stretto fra di loro, e quindi è possibile ipotizzare persino che, fra i cantieri di Keszthely e Siklós (la prima fase della decorazione), possa esserci stato un contatto, tanto più che le immediate future generazioni ossia Miklós II e István II e i figli di quest'ultimo, seguendo l'esempio dei padri erano palatini di re Sigismondo. Per Gyöngyöspata il discorso è più complicato e va meglio approfondito, perché dopo tre generazioni della famiglia Néksei (Sándor, Miklós e Péter, nipoti di Demeter), per evitare che il feudo di Pata passasse di mano in mano, Sigismondo di Lussemburgo, decise di venderlo a un esponente della famiglia Szécsényi: Frank, anch'egli voivoda di Transilvania (circa venti anni dopo István Lackfi). Vista l'importanza della famiglia alla quale fu affidato il feudo e la chiesa, è ipotizzabile anche con Gyöngyöspata un contatto diretto con la famiglia Garai, sudditi fedeli di Sigismondo.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

KARACSONYI JÁNOS: Szent Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig. I. Budapest, 1922.

PROKOPP MÁRIA: A keszthelyi plébániatemplom gótikus falképei. Építés-Építészettudomány, XII. 1980

PROKOPP MÁRIA: Keszthely és Siklós újonnan feltárt gótikus falképei. Ars Hungarica XXIII. 1995

LÓVEI PÁL: A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei. Műemlékvédelmi 1995

KOVÁCS BÉLA: Gyöngyöspata – templom, Régészeti Füzetek Ser. I. No. 24., 1971

LEVÁRDY FERENC: Gyöngyöspata plébániatemplom. (Tájak–Korok–Múzeumok sorozat) Budapest, 1984.

PINTÉR ATTILA: «A gyöngyöspatai r. k. templom falképeinek helyreállítása» in Műemlékvédelem. XXII. Budapest 1978

BOROMISSZA PÉTER: A siklósi plébániatemplom középkori falképeinek restaurálása Műemlékvédelmi Budapest 1995

# La Transilvania di Antonio Possevino

TAMÁS JÓZSEF SZABÓ

## ANTONIO POSSEVINO, UN GESUITA

È UN FATTO BEN NOTO CHE SOPRATTUTTO DURANTE IL RINASCIMENTO FIORIRONO I CONTATTI TRA L'ITALIA E L'UNGHERIA TUTTA, NON ESCLUSA LA TRANSILVANIA, PARTE DEL REGNO FONDATO DA SANTO STEFANO. Tra i personaggi di spicco che ebbero rapporti con questa *provincia orientale* troviamo il gesuita italiano Antonio Possevino. Per lungo tempo egli fu celebrato come diplomatico eccellente della Santa Sede, costantemente impegnato per la causa della pace in Europa. Né si deve dimenticare il suo zelo nel diffondere la fede cattolica in una Europa divisa dalla riforma protestante, nel processo di formazione cattolica e sacerdotale della gioventù, o nel ripristino dell'unità dei cristiani orientali e occidentali. I suoi scritti, come la stessa *Transilvania*, rispecchiano una personalità di vasta cultura, con una visione globale dei temi più attuali discussi nei campi della teologia, storia, civiltà, letteratura, geografia e politica. Ricordiamo inoltre una importante ricorrenza che lo rende ancora più attuale, il fatto che egli morì appunto 400 anni fa, il 26 febbraio 1611.

Antonio Possevino nacque a Mantova nel 1533 (o 1534) da una famiglia di orfici. Alcuni suppongono che fosse di discendenza israelitica<sup>1</sup>, altri lo mettono in dubbio<sup>2</sup>: l'unica biografia completa di Possevino uscì a Parigi nel 1712<sup>3</sup>, dopo che, in tempi recenti, è stato il Gesuita statunitense John Patrick Donnelly a intraprendere ricerche finalizzate alla compilazione di una biografia moderna.<sup>4</sup> Nell'agosto del 2008, però, Padre Donnelly informò personalmente chi scrive del fatto che, a causa della sua età avanzata, aveva abbandonato il progetto di scrivere la biografia, consegnando a un altro esperto il materiale raccolto durante 30 anni di ricerca, per continuarne l'elaborazione.

Possevino aveva 26 anni quando decise di entrare nella Compagnia di Gesù. Di lì a poco fu inviato in Piemonte per partecipare a una disputa teologica<sup>5</sup>: sempre in Piemonte ricevette l'ordinazione sacerdotale nel 1561. Tra il 1563 e il 1573 operò nel sud della Francia, soprattutto ad Avignone e a Lione, ove fondò alcuni collegi gesuiti e li gestì in qualità di rettore.<sup>6</sup> Furono anni che ebbero un influsso decisivo perché per tutta la sua vita ebbe sempre una particolare inclinazione per la tutela della gioventù e la formazione dei sacerdoti.

## POSSEVINO E BÁTHORI

Dal 1573 lavorò a Roma per quattro anni come segretario dell'Ordine: è in questo periodo che appaiono i suoi primi contatti con la Transilvania. In una lettera dell'8 settembre 1574 indirizzata al padre gesuita ungherese István Szántó (Arator) Possevino dedica una particolare attenzione a quella provincia.<sup>7</sup> Probabilmente era stata una lettera del sacerdote ungherese a suscitare l'interesse per la Transilvania: in una lettera del 15 luglio 1574 a Padre Everardo Mercurian, il già citato Szántó informava il Padre Generale degli sforzi del Principe di Transilvania István Báthori miranti a rafforzare il cattolicesimo, per la riuscita del quale progetto si chiedeva l'aiuto dei gesuiti.<sup>8</sup>

Un altro indizio dell'interesse del Possevino è un resoconto dell'anno 1576 al Padre Generale sulla situazione in Grecia, in cui scrive: ... *molti anni ho havuto speciale desiderio che si aiuti l'Oriente. ... doppo haver fatto gli essertitii et confessione generale, pregai già due anni V. Paternità di mandarmi in Transilvania, era perchè io sperava con l'aiuto divino che per quel mezzo si potrebbe spuntare più inanti verso Turchia.*<sup>9</sup>

Nel 1578 Possevino fu nominato legato pontificio e in questa funzione dovette effettuare numerosi viaggi: István Báthori lo incontrò durante il suo secondo viaggio in Svezia, nella primavera del 1579. Questo incontro ebbe un decisivo influsso sul fatto che nell'autunno dello stesso anno, il duca transilvano riuscì a farsi inviare 12 gesuiti in Transilvania. Tra i due uomini era nata non soltanto una collaborazione politica e religiosa, ma una vera amicizia, una confidenza che cadde sotto la critica del censore della *Transilvania*, P. Paul Hoffaeus: *Saepe dicit, sibi haec et illa fuisse dicta a Rege. Non aedificabit pandere mundo iesuitam fuisse tam intimum Regi.*<sup>10</sup>

Due anni dopo i due s'incontrarono di nuovo, in occasione della missione con cui Papa Gregorio XIII inviò Possevino a Mosca, con l'incarico di mediare per la pace tra Báthori e lo Zar Ivan il Terribile. Il Papa sperava di convincere lo Zar ad abbracciare un progetto di coalizione contro i Turchi: anche se la pace fu conclusa, il tentativo di coalizione fallì. L'incontro diede a Báthori la possibilità di presentare dettagliatamente al Possevino la situazione della Transilvania, indicando le vie più concrete per consolidare il cattolicesimo in quella provincia.<sup>11</sup>

Nell'estate del 1582 Possevino si recò ad Augusta (Augsburg, Baviera) per mediare una controversia territoriale tra l'Imperatore Rodolfo II e il Báthori.<sup>12</sup> A settembre lo troviamo di nuovo a Roma, dove prende forma il suo impegno a favore

della Transilvania: se consideriamo che il giorno dopo il suo ritorno a Roma egli s'interessò del seminario da fondare e di chi nominare vescovo, dobbiamo evincere un impegno davvero particolare ed energico.<sup>13</sup>

In ottobre Possevino si mise di nuovo in viaggio per mediare tra l'Imperatore e Báthori: ecco l'occasione adatta per visitare la Transilvania. Degli ulteriori scopi del suo viaggio in Transilvania siamo informati dalla lettera di Alberto Bolognetti, Nunzio in Polonia, inviata il 20 gennaio 1583 al Cardinale Filippo Guastavillani. Possevino dovette, come già ricordato, trattare della fondazione di un seminario e della nomina di un vescovo nonché, come rappresentante del Papa, visitare il giovane Principe Zsigmond Báthori e assicurarne la protezione della Santa Sede, rafforzando in lui la devozione verso la Sede Apostolica.<sup>14</sup>

Prima della partenza per la Transilvania, il 13 febbraio 1583 Possevino scrisse una lunga lettera al Cardinale Segretario di Stato, nella quale ricordava che il monarca lo aveva chiamato due volte per consigliarsi con lui riguardo ai suoi intendimenti sulla Transilvania. Possevino iniziò il viaggio il 16 febbraio.<sup>15</sup> P. Thomas Saily, che lo accompagnò per l'intera durata della missione, scrisse due rapporti, uno datato 4 settembre 1583 e un altro (molto più breve) nei primi giorni del 1585.<sup>16</sup>

Fu questo l'unico vero viaggio del Possevino in Transilvania, ma – come abbiamo detto – il suo rapporto con la provincia era già «nei voti». Dopo la missione Possevino ebbe molti altri impegni, eppure la Transilvania spesso riappare in lettere e altri scritti. Nonostante István Báthori lo incoraggiasse a intraprendere un altro viaggio per visitare anche la Moldavia e la Valacchia, tale piano non fu realizzato.<sup>17</sup>

## GENESI DELLA *TRANSILVANIA*

Come molti altri religiosi che dimorarono in una provincia particolare o furono protagonisti di missioni diplomatiche che li portarono a viaggiare, anche Possevino redigeva resoconti dei suoi viaggi e illustrava i paesi da lui visitati. Sono ben noti i suoi *Commentari* sulla Svezia, la Livonia<sup>18</sup>, la Russia e l'Ungheria. Dati questa tradizione e l'interesse particolare del Padre per la Transilvania, era evidente che ne avrebbe scritto in un'opera a parte.

Prima di lui altri autori avevano già descritto la situazione in Ungheria e in Transilvania, facendo anche proposte su come consolidarvi il cattolicesimo. Già verso la fine del 1574 Padre István Szántó aveva redatto uno scritto indirizzato al Generale dei Gesuiti Padre Everardo Mercurian, descrivendo le condizioni dei cattolici ungheresi e transilvani, proponendo una missione che visitasse la Transilvania ben presto, l'anno seguente.<sup>19</sup> Verso la fine del 1580 Padre Márton Undó, che in seguito insegnerà nel collegio di Kolozsvár, descrisse brevemente in un memoriale lo stato politico e religioso dell'Ungheria,<sup>20</sup> e nell'aprile del 1583 lo stesso Possevino preparò un memoriale diretto al Papa, in cui si illustravano le vie e i modi di rafforzamento del cattolicesimo in Livonia e in Transilvania.<sup>21</sup>

In questo ambito tematico ha una particolare importanza lo scritto di Padre Mátyás Thomány, procuratore del collegio di Kolozsvár al tempo della visita del



Possevino,<sup>22</sup> redatto nel marzo del 1583, contemporaneamente alla missione da noi ricordata: l'originale, che si trova nell'Archivio della Compagnia di Gesù a Roma, porta numerose note a margine, di pugno del Possevino. Fu presumibilmente Padre Thomány a consegnargli lo scritto e, date le note del Possevino, è quasi certo che nella redazione della *Transilvania* l'autore si rivolse al Thomány stesso, poiché vi leggiamo alcune proposte tematiche che poi si ritroveranno nel quinto libro della *Transilvania*: l'attività dei Gesuiti, lo zelo del re Báthori, la necessità della nomina di un vescovo, la fondazione di un seminario per la Moldavia e per la Valacchia.

Come già menzionato, prima del suo viaggio in Transilvania il Possevino ebbe diversi colloqui con il re Báthori: in uno dei resoconti al Cardinale Segretario su queste trattative, egli ricorda l'auspicio espresso da Báthori d'informare dettagliatamente il Papa sullo stato della Transilvania. Sembra fondato il sospetto che – come nota Padre László Lukács –, fu proprio questo colloquio a far nascere nel Possevino la decisione di scrivere un commentario sulla Transilvania,<sup>23</sup> intenzione che viene concretamente menzionata per la prima volta nella sua lettera del 6 marzo 1583 al Cardinale Segretario: *Il restante poi (il che ardisco dire essere somma importanza) conoscerà da un breve commentario delle cose di Transilvania.*<sup>24</sup> In questo scritto egli parla del suo progetto, già maturato, che attraverso la Transilvania si potrebbe giungere fino a Costantinopoli.<sup>25</sup> In un'altra lettera del 20 ottobre 1583, indirizzata al nunzio Bolognetti, si esprime di nuovo il progetto di un'opera che descriva la Transilvania: *... poiché viddi l'istoria del Bruto, mi animai molto di più a scrivere il commentario di Transilvania più copiosamente delgi altri...*<sup>26</sup> Sul suo modo di scrivere tali commentari, il Possevino informa, nella sua lettera del 10 febbraio 1583, Giovanni Francesco Bonomi, nunzio presso la corte imperiale: *...prima pongo lo stato in che si trova la provincia quando ci si introdusse la fede christiana, perciò che così si veggono i mezzi che tenne Dio; dappoi come cadde, oltre ciò come si va rihavendo, ultimamente dei mezzi che potrebbono tenersi per ripiantarsi la fede. Aggiungesi il catalogo dei principi et famiglie cattoliche perché si possa fare provisione di persone più atte per aiutarla.*<sup>27</sup>

Possevino lavorò alla *Transilvania* nel corso del 1583, e la maggior parte del lavoro prese forma durante un soggiorno di quattro mesi a Cassovia (Kassa) che iniziò nel settembre di quell'anno.<sup>28</sup> Ulteriori informazioni relative all'opera si trovano nella già citata lettera del 20 ottobre 1583, inviata al Bolognetti.<sup>29</sup> Una delle fonti principali del commentario è l'opera storica di Gian Michele Bruto (1517–1592), storiografo italiano di István Báthori, che lo stesso re consegnò al Padre.<sup>30</sup> Poiché però Bruto era di confessione protestante, la pubblicità della sua opera venne fortemente messa in dubbio dal Possevino (*...quell'istoria sarebbe proibita a leggersi da catolici.*), che ne criticò anche il rigore scientifico: *Quanto alle cose poi inserite in quell'istoria et contra Clemente VII et contra altri, si vedeva che questa, oltre altre imperfezioni, le derogherebbe appresso i buoni molta fede.*<sup>31</sup> Questa lettura critica fu un'ulteriore ragione, per il Possevino, a che scrivesse un commentario dettagliato sulla Transilvania.

LA QUESTIONE DELL' *IMPRIMATUR*

Nella lettera con la quale il Possevino inviava il suo commentario al Cardinale Segretario, l'autore elencava i motivi che lo avevano spinto a realizzare l'opera, da un lato<sup>32</sup> il già citato intento di emendare le *contraffazioni* del Bruto (...*acciocché si precesse il credito all'istoria del Bruto come huomo alieno dalla nostra fede...*), dall'altro una serie di motivi programmatici, che riassumeremo di seguito: 1. con l'opera si vuole spingere il re a prendere delle decisioni provvide in alcuni affari di particolare importanza; 2. nel descrivere la situazione religiosa, si cerca di formulare proposte adeguate a confermare il cattolicesimo ed estromettere l'eresia; la parte storica e le proposte vogliono motivare le decisioni dei regnanti; 3. infine si vuole informare il Papa e il Cardinale Segretario, della situazione della Transilvania, affinché anch'essi possano agire secondo le necessità contingenti.

L'intenzione originale del Possevino era di scrivere l'opera in quattro libri o capitoli principali, a cui pose fine intorno alla metà d'ottobre. Più tardi, ma comunque prima del 10 dicembre, egli ne aggiunse un quinto.<sup>33</sup> Possevino scrisse la sua opera in italiano, esprimendo la sua intenzione di tradurla in latino, se ciò fosse stato necessario.

Possevino inviò una copia della *Transilvania* al Cardinale Segretario che la ricevette nell'aprile seguente accompagnandola con una lettera datata 12 febbraio 1584.<sup>34</sup> L'originale era rimasto a Cracovia, poiché l'autore aveva chiesto al Bolognetti di leggerla e fargli conoscere le sue osservazioni.<sup>35</sup> Dopo aver presentato lo scritto al Papa, il Cardinale Segretario lo trasmise al Generale dei Gesuiti, Padre Claudio Acquaviva, per l'approvazione: il 3 maggio il Generale scrisse una lettera al Possevino, nella quale comunicava il suo parere con parole lusinghiere:...*l'ho già letto et scorso quasi tutto, et mi è piaciuto assai*.<sup>36</sup> Eppure il Generale avrebbe preferito che Possevino trattasse separatamente le proposte riguardante i gesuiti, anziché inserirle in un'opera di chiaro argomento storico. Sarebbe stato più facile consegnare ai gesuiti uno scritto a sé stante, che quell'opera tanto lunga – osservava il Generale.

Più di una volta Possevino espresse il desiderio che il suo commentario sulla Transilvania fosse stampato e diffuso.<sup>37</sup> La prassi, secondo gli statuti dei gesuiti, voleva che due censori lo esaminassero e approvassero:<sup>38</sup> uno di essi fu il padre italiano Fabrizio Pallavicino – in quel tempo di stanza in Polonia –, che stese il suo parere nel luglio del 1586,<sup>39</sup> mentre l'altro fu l'assistente tedesco del tempo, Paul Hoffaeus, che probabilmente terminò il suo giudizio lo stesso anno. Mentre però il Pallavicino, a prescindere da alcuni ammennicoli, diede il suo consenso alle stampe, Hoffaeus disapprovò lo scritto e sconsigliò di stamparlo e diffonderlo.<sup>40</sup>

Per illustrare brevemente il parere dell'Hoffaeus, ne riassumiamo due appunti critici: in generale egli dovette pensare che nessuno poteva convincerlo che un tale scritto, tanto dannoso alla missione della Compagnia di Gesù, fosse ispirato da Dio e non da uno spirito maligno, e in particolare riteneva necessario che venisse espunto l'intero libro quinto, affinché non capitatesse nelle mani di «estranei». <sup>41</sup> Con parole fortemente critiche viene descritta la persona (lità) del Possevino: *Passim de seipso loquens, prodit se esse hominem vagum, curiosum, negotiosum et persaeacula-*

rem.<sup>42</sup> Benché non proibisse esplicitamente la pubblicazione del commentario, pure il Generale prese le distanze dal parere favorevole dato in precedenza, abbracciando la posizione dell'assistente tedesco e rimandando la pubblicazione dell'opera «a miglior tempo»: ... *nostro parere, dopo qualche consideratione in ciò fatta, è stato che sia più ispediente il differir per ora et aspettar miglior occasione...*<sup>43</sup>

Dovettero passare più di trecento anni affinché il testo italiano della *Transilvania* fosse pubblicato nel terzo volume delle *Fontes Rerum Transylvanicarum*, a cura dell'illustre storico ungherese Endre Veress. In seguito (nel 1931), sulla base di un manoscritto scoperto più tardi, un testo italiano con apparato critico vide le stampe nel volume *Le relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI*, a cura di Giacomo Bascapè. Chi scrive è attualmente impegnato (come curatore e traduttore) nella edizione commentata di una traduzione moderna in lingua ungherese dell'opera posseviniana.

## NOTE

- 1 Cfr. J. P. DONNELLY, *Antonio Possevino and the Jesuits of Jewish Ancestry* in: *Archivum Historicum Societatis Iesu* (AHSI) 55(1986), pp. 3–32.
- 2 Tra gli altri, László Lukács mette in dubbio l'origine ebraica del Possevino (cfr. *Monumenta Antiquae Hungariae* (MAH) II, p. 768, nota 4).
- 3 J. DORIGNY, *La vie du Père Antoine Possevin de la Compagnie de Jésus*. Paris 1712.
- 4 Cfr. J. P. DONNELLY, *Antonio Possevino's tribute to Edmund Campion* in: AHSI 57(1988), p. 163, nota 4.
- 5 Cfr. C. CRIVELLI, *La disputa di Antonio Possevino con i valdesi (20 luglio 1560). Da una relazione inedita del medesimo* in: AHSI 7(1938), pp. 19–91.
- 6 Cfr. M. VENARD, *L'apostolat de P. Antonio Possevino en France (1562–1570)* in: *Les Jésuits parmi les hommes aux XVI. et XVII. siècles*, Clermont-Ferrand 1987, pp. 247–256.
- 7 Cfr. MAH I, pp. 440–441.
- 8 Cfr. MAH I, pp. 411–434.
- 9 MAH I, p. 441 nota 2.
- 10 V. MAH II, p. 958.
- 11 V. il rapporto del Possevino scritto il 27 maggio 1582 al Cardinale Segretario Tolomeo Gallio in: MAH II, pp. 268–271. Per Gallio vedi G. GULIK – C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi III*. Münster 1923<sup>2</sup>, p. 40.
- 12 V.: FRAKNÓI V., *Egy jezsuita diplomata hazánkban 1583-1584* in: *Katholikus Szemle* 16(1902), 585ss, 685ss, 796ss.
- 13 Cfr. MAH II, pp. 297–299.
- 14 V. MAH II, pp. 364–367. Per il Guastavillani vedi: G. GULIK - C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi III*. Münster 1923<sup>2</sup>, p. 45.
- 15 Cfr. MAH II, p. 403 nota 2.
- 16 Cfr. MAH II, pp. 519–540 e 731–738.
- 17 V. la lettera del Padre del 16 luglio 1583 al Cardinale Segretario in: MAH II, pp. 498–501.
- 18 Regione baltica che si estende attorno al Golfo di Riga, compresa tra l'Estonia a nord e la Lettonia a sud: un tempo unità territoriale a sé stante, è attualmente parte integrante della Lettonia.
- 19 V. MAH I, pp. 460–474.

- 20 V. MAH II, pp. 95–96.  
21 V. MAH II, pp. 469–471.  
22 V. MAH II, pp. 442–448.  
23 Cfr. MAH II, p. 372 nota 5.  
24 V. la lettera in: MAH II, pp. 413–415.  
25 V. MAH I, p. 441 nota 2.  
26 V. MAH II, pp. 556–559.  
27 V. MAH II, pp. 391–393.  
28 V. la lettera del 12 febbraio 1584 al Cardinale Segretario Galli in: MAH II, pp. 652–654.  
29 V. MAH II, pp. 556–559.  
30 Cfr. MAH II, p. 558 nota 11.  
31 Cfr. Possevino a Galli, 17 aprile 1583 in: MAH II, pp. 462–466.  
32 La lettera porta la data del 12 febbraio 1584 (in MAH II, pp. 652–654).  
33 Cfr. MAH II, p. 559 nota 13 e p. 579.  
34 Cfr. MAH II, p. 654 nota 4.  
35 Cfr. la sua lettera del 20 febbraio 1584 in MAH II, pp. 657–658.  
36 V. MAH II, pp. 696–697.  
37 Si v. per esempio la lettera del 20 ottobre 1583 al Bolognetti: *...forse un giorno questa mia fatica uscirà in luce* (in MAH II, p. 558), oppure la lettera del 9 agosto 1585 alla duchessa di Mantova: *...rimettendomi nel restante a quel che in breve dovrà uscire in luce, havendone scritto cinque libri in lingua italiana*. in: VERESS E., *Epistolae et acta iesuitarum Transylvaniae temporibus principum Báthory (1571–1613) II*. Kolozsvár–Budapest 1913. (=Fontes rerum transylvanicarum II.), p. 124.  
38 Cfr. MAH II, p. 953.  
39 V. MAH II, pp. 953–955.  
40 Per le osservazioni dell’Hoffaeus v. MAH II, pp. 955–958. A questo riguardo vedi anche: B. SCHNEIDER, *Der Konflikt zwischen Claudius Acquaviva und Paul Hoffaeus* in: AHSI 26(1957), pp. 7–8.  
41 *Totus quintus liber videtur reseandus, ne veniat in manus externorum*. MAH II, p. 958.  
42 *Ibidem*.  
43 Vedi la lettera del Generale datata 9 luglio 1587 al Possevino (in MAH II, p. 953).

# *Recensioni*

# Quattordici volte Boccaccio – qualche parola intorno a *Boccaccio etal.on*

Volume di saggi, convegno  
dei ricercatori giovani su  
Boccaccio, Budapest, 2009

ZSÓFIA BABICS

Quattordici saggi su Boccaccio, quattordici temi, quattordici punti di vista. Quattordici giovani ricercatori, membri di diverse scuole di dottorato delle università ungheresi, dottorandi che hanno scelto il Certaldese come tema di ricerca. Quattordici saggi in ungherese, tutti seguiti da un riassunto in italiano, inglese, tedesco, o francese, ca. 140 pagine. In Ungheria, come si legge nell'introduzione, è la prima volta che sono i dottorandi stessi a organizzare un convegno a loro destinato, e a curarne il volume dei relativi atti. Per me è stato un grande onore potervi partecipare come relatrice, e colgo l'occasione per esprimere la mia personale gratitudine alle tre colleghe che si sono sobbarcate il lavoro, la responsabilità e la fatica della curatela del volume, che ci permette di ripercorrere con calma e con rinnovati spunti di riflessione i numerosi stimoli suscitati da quella giornata. Quattordici saggi su differenti problematiche rappresentano infatti per noi (per me sicuramente), ancora all'inizio delle nostre ricerche su Boccaccio, una vera miniera d'oro. Ma sicuramente anche per gli altri, compresi i più grandi e più esperti di noi, non sarà una cosa

inutile: ogni nuovo punto di vista, ed ogni nuovo metodo di pensiero getta una nuova luce sulla multiforme figura del Boccaccio. Nella speranza che tutti trovino almeno un tassello del mosaico, che ciascuno sta componendo del suo proprio Boccaccio, farò nelle righe che seguono un breve elenco dei temi trattati dal volume. Prima non posso però esimermi dall'osservare che il lettore che vorrà sfogliare il volume, incapperà in qualche fastidioso refuso. (*Danaosz e Danaos* nella stessa pagina, p.12, *Danaida e danaida*, p. 12, *Sfozáé* al posto di *Sforzáé* p. 60, *smeper* a posto di *semper*, p. 102. *megteremteni* al posto di *megteremteni* p. 107, più parole fluentemente senza di intervalli, p. 112) Mi permetto di farne menzione solo perché proprio il mio articolo offre, purtroppo, un esempio di non consequenzialità dei nomi.

Gli articoli del volume sono distinti in tre gruppi: sotto il titolo di *Boccaccio* (3 saggi), *Medioevo, Rinascimento, Barocco* (7 saggi), *Novecento* (4 saggi). Trattandosi di temi e punti di vista ben diversi, non proverò a fare una tematica scelta da me, ma seguirò l'ordine ideato dalle redattrici. Nel saggio che si in-

contra per primo (Zsófia Babics), tramite qualche figura mitologica possiamo riconoscere la minuziosità di Boccaccio nel raccogliere tutto lo scibile delle fonti disponibili, al suo tempo, in tema di mitologia antica. Prendiamo poi confidenza col suo umanesimo particolare, caratterizzato da una certa duplicità, di cui è imbevuta tutta la *Genealogia*: il cristiano Boccaccio ritiene le storie mitologiche, prese per sé, ridicole e da respingere; nello stesso tempo rispetta, tuttavia, i poeti che hanno descritto queste cose ridicole. Nell'articolo successivo (Éva Jakab) accompagnamo il giovane poeta nell'*Amorosa visione*, guardando insieme a lui i dipinti nelle sale. Il tema centrale del saggio lo dà la storia del concetto di memoria, personale e collettiva, di cui è unametafora il percorso tra le figure allegoriche. Guardando i trionfi della Sapienza, o di Amore, siamo introdotti nelle esperienze personali del Boccaccio che, come diventa chiaro dall'articolo, con le sue concezioni avrà in seguito un ruolo importante nel formare la cultura collettiva della sua età. Accanto a tutto questo riceviamo un sommario della storia culturale della memoria: il ruolo della memoria dall'antichità al Rinascimento. Il tema del terzo saggio (Ágnes Máté) parte dell'idea di Romeo De Maio, secondo cui la donna nel Rinascimento meritava ogni rispetto, anzi, veniva ritenuta quasi perfetta, se si appropriava delle virtù virili, come «virago», o donna «virilis». Il saggio mette in comparazione tre storie, le cui protagoniste hanno ricevuto l'aggettivo «virilis»: Didone nel *De mulieribus claris* del Boccaccio, poi Griselda, ma come la rappresenta Petrarca nelle *Seniles*, in una versione un po' diversa da quella del *Decameron*, poi la figura di Lucrezia di Enea Silvio Piccolomini, pur se dotata di virtù piuttosto diverse da quelle della Lucrezia romana. L'analogia tra loro non si trova solo nella virtù «virile», in una situazione drammatica della vita e nel destino tragico, ma anche nella critica che nasce istintivamente verso i loro uomini.

Il primo saggio (Péter Ertl) della sezione seguente (*Medioevo, Rinascimento, Barocco*) si dedica al *topos* di Babilonia nel *Liber sine no-*

*mine* di Petrarca. Il rapporto del tema con il Boccaccio viene dall'influsso che il Certaldese riceve anche riguardo a tali tematiche, dall'opera di Petrarca. Mentre, esaminando lo scopo del *Liber sine nomine*, diventa chiaro che l'influsso questa volta è stato bilaterale, e anche il Boccaccio ha avuto un ruolo nella nascita di questa raccolta delle lettere petrarchesche. Nella ricerca riceviamo inoltre un'immagine del problema del mutare nel tempo del *topos*: dall'antichità al cristianesimo, alle opere dei padri della Chiesa. Poi si chiarisce in che senso usava Petrarca il simbolo di questa città nella sua opera, in un modo sorprendente, diverso da quello dell'ufficialità ecclesiastica: criticando proprio Avignone e lodando Roma. Possiamo incontrare ancora la critica del Boccaccio verso il suo amico per un atto politico a Milano e, tra le altre cose, il problema della traduzione del *Liber sine nomine*. All'inizio del saggio seguente (Emőke Rita Szilágyi) si può trovare un'ulteriore occorrenza di un problema analogo: il titolo *De plurimis claris selectisque/scelestisque mulieribus* è scritto in modo diverso nella stessa edizione: *selectisque* nel colophon, e nella forma *scelestisque* sul frontespizio, che crea qualche confusione anche nella bibliografia di tale edizione, registrata ora secondo l'una, ora secondo l'altra forma. L'articolo ci fa vedere il modo in cui viene trasformato il *De mulieribus claris* da Giacomo Filippo Foresti, affinché le storie delle donne siano adatte a fini di propaganda politica. Tramite un'analisi dettagliata (delle differenze tra le due opere, quanto p.e. al numero dei capitoli, alla proporzione tra donne pagane e cristiane, al modo di scegliere i temi, alle illustrazioni) il saggio ci convince che l'opera di Foresti non è una semplice compilazione sulle tracce della raccolta biografica di Boccaccio, ma è stata realizzata, in tale modo, con grande consapevolezza. Il metodo comparativo accomuna anche l'articolo seguente (Ágnes Veres), dove partendo dal ruolo delle donne del *Decameron* ci vengono rappresentate alcune figure nelle novelle del *Bandello*. Possiamo riconoscere 5 novelle della raccolta, quelle poche, in cui le narratrici

sono donne. Anche questo ci accerta che Bandello non è epigono del Boccaccio. L'articolo, tramite queste 5 novelle e per mezzo di una descrizione dettagliata del sistema dell'opera di Bandello presenta al lettore le altre differenze. Mentre fa vedere piccoli interessanti paragoni, come p.e. che il tema macabro viene introdotto, sia dal Boccaccio, sia dal Bandello, da una donna. Nello stesso tempo fa vedere analogie e differenze tra le novelle prescelte accoppiandole (due, da cui si possono conoscere donne vendicative, due, in cui si tratta dell'amore tra madre e figlio, e una che eccezionalmente racconta di una donna innocente). Mentre si leggono le circostanze delle novelle, le dediche, o p.e. l'uso delle parole, il modo, con il quale Bandello fa parlare le sue narratrici, possiamo conoscere un panorama culturale e religioso, un mondo, in cui appare ormai evidente la rottura dell'armonia rinascimentale. Il paragone tra Bandello e Boccaccio costituisce una parte anche del saggio seguente (Borbála Lovas), quale il motivo del triangolo amoroso (padre, figlia, e il suo amante). Il tema scelto è la storia di Ghismonda e Guiscardo, e l'articolo tra gli episodi vari ci presenta quale ricchezza si nasconde in questa storia. Derivando della versione di Niklas von Wyle, pubblicata nel 1478 con illustrazioni di Iohann Zainer, il saggio ci offre un panorama molto complesso della fortuna di questa novella. Si comincia dall'analisi del rapporto tra illustrazioni e testo, e viene analizzato il ruolo della quantità, ambientazione delle scene figurate o l'assenza delle illustrazioni, anzi, dei motivi, che l'illustratore usa qua o là. Esaminando i motivi e i caratteri fondamentali delle illustrazioni, si fa vedere il ruolo dei luoghi, (la camera, la città, e il territorio fuori della città) della storia. Poi, nello specchio del simbolo dei luoghi, si esprime con logica stretta il rapporto tra quelli, rispetto ai personaggi e alle situazioni della storia stessa. In quanto ai luoghi sopraelencati possiamo riconoscere, p.e., che la versione ungherese differisce da quella europea. Altre versioni dell'articolo sul Rinascimento e sul Barocco rappresentano le differenze tra i

due periodi. Dall'elenco delle opere possiamo sapere p.e. che, nel Rinascimento, la storia di Ghismonda non è particolarmente sfruttata, mentre diversa ne è la fortuna in epoca barocca. Viene proposto un elenco delle opere letterarie e di quelle figurative dedicate a questo tema e, nel caso di Francesco Furini, possiamo leggere una descrizione dettagliata delle sua Ghismonda, di Maria Maddalena e Malinconia, che secondo l'autrice potrebbero legarsi iconologicamente, ma le cui somiglianze pare più logico ricondurre, in verità, a una certa tipicità dell'eroina femminile prediletta dal pittore e dal suo pubblico. Poi, quando l'articolo procede nella storia, e tra l'altro si sta occupando del regalo crudele di Tancredi, vediamo p.e. come cambia l'uso della parola: mentre secondo Boccaccio Ghismonda riceve il cuore del suo amante nella *coppa*, nelle versioni tarde il dono nefando è presentato su una *patena*. Così la storia viene arricchita da un sapore di religiosità: come se il cuore fosse una reliquia, anche se profana. Il saggio seguente (Karina Horváth) è, per tematica, ben diverso dai precedenti. Si esplora il difficile campo della traduzione: in che cosa consiste una traduzione buona, qual è il suo metodo, dove cade l'accento, sulla forma o sul contenuto. Riceviamo un panorama dettagliato del compito, delle difficoltà prima della traduzione di opere in prosa, (e diventa chiaro che ci sono proprie regole e leggi severe) poi di quella delle poesie. L'esperienza diventa ancora più ricca, perché possiamo conoscere l'opinione di traduttori ungheresi d'oggi (dall'italiano all'ungherese), e poi tramite due traduzioni della poesia XXII. del Boccaccio, viene illustrato il problema, che non esistono due traduzioni simili, sebbene conservino la forma e rime originali. Come non esiste nemmeno un'unica risposta perfetta in sé alle domande iniziali. Il nono articolo (Péter Jakab) parte della novella di Nastagio degli Onesti, i cui episodi sono rappresentati in quattro tavole di Botticelli. L'autore esplica il ruolo dei pittori della bottega del maestro, il lettore può conoscere tra l'altro il ruolo delle tavolette da cassone. Si parla



inoltre della storia di queste 4 tavolette, degli argomenti che rafforzano il lavoro degli allievi del maestro, come p.e. un titolo mancante nell'inventario della famiglia Pucci, o i motivi che si caratterizzano non solo nelle prime due tavolette da cassone in questione, ma anche in due altre dipinte da Jacopo del Sellaio, un seguace di Botticelli. Derivando da questa novella del giorno quinto del *Decameron*, tramite vari modi ed esempi si può riconoscere anche il ruolo notevole del Boccaccio e del Petrarca nella pittura italiana quattrocentesca, dal punto di vista di opere allegoriche e moralizzanti. Nell'articolo seguente, che tratta le teorie del sogno (Nóra Emőke Dobozy) il rapporto con il Boccaccio prende le mosse da due capitoli della *Genealogia*, e del *De casibus virorum illustrium*. Il saggio esamina dettagliatamente il cambiamento delle teorie del sogno, dandoci un riassunto dall'antichità fino al Quattrocento (e oltre) illustrando questo processo con citazioni di Aristotele, Macrobio, Giovanni di Salisbury, Bartholomeus Anglicus, Raimondo Lullo, poi interpreta i capitoli delle due opere, dove il Certaldese descrive il Sonno. Qui possiamo vedere di nuovo una certa ambiguità nel pensiero del Boccaccio, che da una parte riprende, sogni che già non appartengono esclusivamente al mondo di Dio o dei demoni (e anche il fisico deve averne un ruolo importante) ma dall'altra, basandosi su esempi classici e biblici è chiaro, che non si è staccato ancora dalle tradizioni medioevali. Accanto a tutto ciò, tra l'altro, ci vicine mostrato anche che il cambiamento dell'uso della parola, nelle lingue europee, segue il corso della scienza dei sogni (p.e. in francese nel Settecento, alla parola già esistente, se ne affianca una nuova).

Il primo articolo (Zsuzsanna Lőrincz) dell'ultima sezione (*Novecento*) ci guida nel mondo del teatro. Il lettore riceve, come dice il titolo, *10 decagrammata di Decameron*, cioè 10 novelle presenti nell'opera. Lo scopo del saggio è quello di guardare se il *Decameron* sia adatto non solo alla lettura, ma anche a essere presentato in teatro, e con quali mezzi si possa realizzarlo. L'idea viene rafforzata

dalla produzione del Teatro Csokonai di Debrecen, (2006) in cui il pubblico ha potuto assistere alla rappresentazione di 10 novelle dell'opera del Boccaccio. Dalla descrizione, che fa desiderare al lettore poter vedere il *Sólyompecsenye* («Arrosto di falcone»), possiamo conoscere i trucchi del mondo del teatro. Il regista risolve così il problema: da 100 novelle ne sceglie 10, facendo assaporare, in tal modo, il mondo del *Decameron*. Vediamo come e secondo quali idee di regia vengono sistemate le novelle in un ordine, che guidi con sé il pubblico, dallo scherzo attraverso la tragedia fino alla virtù (p.e. si comincia con l'apologia del Boccaccio all'inizio del giorno quarto, la novella prima del *Decameron* è sul culmine narrativo della produzione, l'ultima è la novella di Federigo) mentre è diminuito il numero degli attori, o sono cambiati i nomi dei narratori secondo le esigenze e possibilità di una scena. Leggendo la descrizione della produzione, il lettore viene indirizzato nella storia e nelle regole del dramma. Il dodicesimo saggio (Borbála Édes) sceglie il suo tema da una raccolta uscita in ungherese nel 2008, che contiene 12 racconti brevi hindù, nell'interpretazione ottocentesca di Francis William Bain. L'articolo accennai paragoni tra i racconti hindù e il *Decameron*, essendo tutte e due raccolte di «favole», in cui il tema centrale è l'amore. A prima vista si può pensare, che la somiglianza sia molto ricercata, ma andando avanti nell'articolo possiamo considerare i rapporti tra la mitologia antica, il mondo hindù e le novelle del Boccaccio, vedere l'influenza dell'una sull'altra e, le analogie tra le storie mitologiche dei due mondi teoricamente lontani, riconoscendo la radice comune delle due raccolte: la tradizione antica indoariana, e l'antica mitologia greca. Accanto a tutto questo si può conoscere un po' la filosofia dell'amore, il ruolo della Sorte, che hanno importanza sia in Bain, sia in Boccaccio, pur con una sfumatura diversa. Il penultimo saggio (Mária Roskó) si occupa del progetto di un *Decameron* digitale. Nella prima parte tramite le teorie del Novecento (Todorov, Holland, Landow), si riconoscono i ca-

ratteri dell'ipertesto. Poi dopo l'elenco dei siti già esistenti relativi al *Decameron* (enciclopedia, testo critico), arriviamo al problema relativo alla creazione un sito ad uso scolastico. L'articolo esamina le possibilità che possono essere offerte da un *Decameron* ipertestuale, eventualmente indirizzato ad un liceo, dando una bozza del sito, che conterrebbe compiti, informazioni su ogni tema che si può connettere ad una figura, caso atto culturale. Poi, sottolineando che questo sito non avrebbe lo scopo di sostituire il libro, come forma stampata, non dimentica di fare l'elenco dei vantaggi e dei potenziali pericoli di un tale *Decameron* digitale, dal punto di vista pedagogico. L'articolo che chiude il volume, (Zsófia Ferencz; Bálint Terjék) dopo campi diversi e ricchi, ci porta nel mondo del film. Partendo dalla definizione di Jane Smiley, secondo cui il *Decameron* è la descrizione della tecnica di scrittura di un romanzo e di come si raccontano storie, si cerca di paragonarlo all'opera di Pasolini, che rappresenta il processo dell'adattamento cinematografico. L'*Autore*, creato dal Boccaccio (di cui personal-

mente non sappiamo niente, se non per caso), rimane fuori dalle novelle, interpreta le storie raccontate dai narratori, realizza la cornice della raccolta, inizia il suo lettore al mondo della scrittura. Il *Giotto* di Pasolini ha il medesimo compito, pur trattandosi del film e non del romanzo, avvero quello di far vedere al pubblico il mestiere di regista. Mentre anche lui partecipa alle scene, cioè alla storia, organizza le scene da dentro. Sia l'*Autore* del Boccaccio, sia *Giotto* di Pasolini sottolineano la consapevolezza della creazione, uno nella scrittura, l'altro nella regia. Finita la lettura dei paragoni tra il modo di narrazione del Boccaccio, gli episodi del film e le tecniche del regista, è evidente che si cerca l'occasione di guardarlo da questa nuova prospettiva.

Letteratura, filosofia, mitologia antica e orientale, storia dell'arte, teatro, informatica, film: quattordici temi, quattordici facce dell'unico stesso Boccaccio. La nostra speranza è che ogni saggio del volume trovi il suo lettore, o puramente per diletto, o per seguire tracce lasciate dalle riflessioni di giovani ricercatori.

# L'eco dell'Eco

*Visszhang II. Madarász Imre könyvei a kritika tükrében*  
a cura di Gábor Szappanos

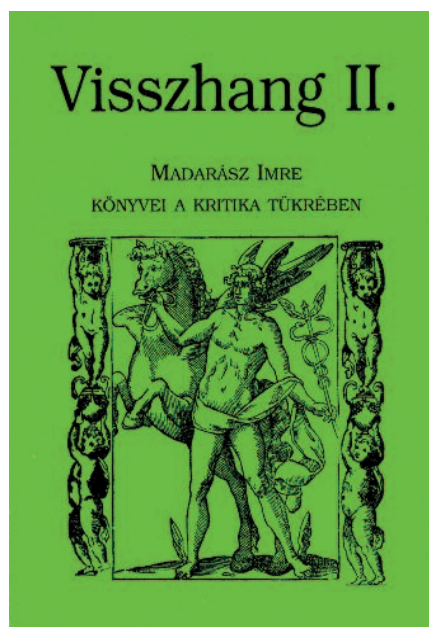
MÁRK BERÉNYI

**I**l volume *Visszhang II. Madarász Imre könyvei a kritika tükrében* [Eco II. I libri di Imre Madarász sotto l'aspetto della critica], Hungarvox Kiadó, Budapest, 2010, è la continuazione del primo volume omonimo del celebre e stimato storico della letteratura, italianista e scrittore ungherese, nonché direttore e fondatore del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen Imre Madarász (1962-).

*Visszhang. Madarász Imre könyvei a kritika tükrében* [Eco. I libri di Imre Madarász sotto l'aspetto della critica], Hungarvox Kiadó, Budapest, 2005, è la raccolta delle recensioni dei volumi autonomi scritti da Imre Madarász fino all'anno 2005. Non contiene, quindi, quelle pubblicazioni minori che sommati raggiungerebbero i settecentocinquanta. Le recensioni presenti nel volume seguono un ordine cronologico e sono riportate per intero senza alcuna modifica. Tali parametri (elencati) valgono anche per *Visszhang II*.

Il libro pubblicato nel 2010, gradevole persino all'occhio per l'elegante incisione di Cesare Ripa raffigurante Mercurio in copertina, contiene le recensioni dei volumi editi da

Imre Madarász nel lustro 2005-2010. I pensieri dei critici ungheresi e stranieri si estendono agevolmente per tutte le 280 pagine del volu-



NC  
12:2011

me come se fossero stati trasportati dallo stesso Mercurio della copertina e inseriti come per comporre un'unica ghirlanda di al loro tesa ad eternare le riflessioni del professore su Vittorio Alfieri, la letteratura italiana dei secoli XVIII e XIX, le questioni della cultura italiana nei secoli passati, l'ontologia dello scrittore e l'opera letteraria fino a comprendere la situazione dell'intellettuale nell'Ungheria del secondo Novecento.

A questo punto, analizziamo la produzione letteraria di Imre Madarász nel lustro 2005-2010 e vediamo come essa sia stata recepita dal pubblico.

Nonostante abbia fatto riferimento alla produzione letteraria a cominciare dall'anno 2005, la prima opera riportata in *Visszhang II*, risale in effetti ancora al 2004. Le recensioni del libro *Vittorio Alfieri életműve felvilágosodás és Risorgimento, klasszicizmus és romantika között* [Vita e opere di Vittorio Alfieri tra Illuminismo e Risorgimento, Classicismo e Romanticismo], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2004, sono state riportate sia in *Visszhang*, che in *Visszhang II*. Ovviamente *Visszhang II* raccoglie le critiche dell'opera sulla vita dell'Astigliano nate dopo l'edizione di *Visszhang*.

I critici e i recensori tendono a sottolineare che Madarász, con la propria scelta di presentare Vittorio Alfieri ai lettori ungheresi, si era fatto carico di una missione forse imprevedibilmente difficile: quello di far accettare all'ampio pubblico ungherese la personalità di Alfieri che indubbiamente era contraddittoria, polemica, critica nei confronti della propria epoca; insomma, la personalità di un «titano», come potremmo definire l'Astigliano, tanto noto in Italia ma non adeguatamente conosciuto nell'oltralpe orientale. Benché il volume su Alfieri non sia la prima opera di Madarász pubblicata in Ungheria (v. A «*zsarnokölő*» Alfieri [Alfieri il «tirannicida»], Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1990), esso colma una grossa lacuna. Il professore di Debrecen aveva già pubblicato in precedenza opere e saggi su Alfieri; ma la loro raccolta in un unico volume di oltre mezzo migliaio di pagine, con la rivalutazione di concetti, pensieri e

idee pubblicati già in vari libri, aiutano ad avere una visione più raffinata e sofisticata del grande tragediografo. Infine, un popolo amante della libertà, come il popolo ungherese, doveva assolutamente conoscere Alfieri. Nelle opere di Imre Madarász l'Astigliano appare come il nemico di ogni tirannia e amante della libertà umana. Considerando il carattere del popolo ungherese, è possibile affermare che questo era appunto quello che esso da tanto tempo, e persino da troppo tempo, era pronto ad accogliere dopo che per decenni era stato privato dell'opportunità di prendere in mano un così ampio volume sul letterato piemontese. Grazie alla monografia di Madarász questa possibilità gli venne concessa nel 2004. Madarász è dichiaratamente un grande ammiratore di ogni aspirazione libertaria e come tale, sin da giovane è stato un grande ammiratore anche di Vittorio Alfieri. In ambienti accademici il nome di Imre Madarász e quello di Vittorio Alfieri sono pressoché inerentemente connessi; e Madarász, sia a livello nazionale che internazionale, è uno degli studiosi più riconosciuti e stimati di Alfieri. Dopo numerosissimi anni trascorsi nello studio (non esclusivo) del grande tragediografo, Madarász Imre giustamente può fare delle dichiarazioni molto precise e nette. Come István Puskás, collega di Madarász a Debrecen, sottolinea, tali dichiarazioni possono suscitare avversione in certi studiosi e letterati ma, se lo scopo dell'opera di Madarász è quello di iniziare un dialogo e di conseguenza un eventuale dibattito costruttivo sulla vita e le opere di Alfieri, risulta impossibile svolgere tale attività senza che i partecipanti al dibattito stabiliscano chiaramente le proprie posizioni e le proprie idee. È lecito, dunque, discutere su Alfieri ed è lecito discutere su questioni letterarie; è addirittura doveroso farlo, ma Madarász, in quanto italianista vissuto a lungo in Italia, ritiene di avere diritto all'ultima parola mettendo in chiaro la propria posizione secondo il famoso detto: patti chiari, amicizia lunga.

Il volume di cui si è parlato non è l'unico libro su Alfieri e l'epoca alfieriana recensito in

*Visszhang II*. Vi sono altri volumi quali: *Romanitas alfieriana e altri aggi sulla letteratura italiana e sui rapporti italo-ungheresi*, Delle-Carte Editrice, Roma, 2006; *Halhatatlan Vitorio. Alfieri utóélete: kultusz és kritika* [Vittorio immortale. Recezione di Alfieri: culto e critica], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2006; *A legfényesebb századforduló. Tanulmányok a XVIII–XIX. századi olasz irodalomról* [Il più fulgido scorcio di secolo. Studi sulla letteratura italiana dei secoli XVIII e XIX], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2009.

Un altro libro, che potremmo tranquillamente definire «libricino», le cui recensioni popolano le pagine bianche di *Visszhang II*, è *Irodalomkönyvecske* [Libricino di letteratura], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2005. Forse vale la pena considerare la recensione di Gábor Szappanos, scrittore e traduttore. Szappanos parte dal presupposto che il lettore di oggi, entrando in una libreria, aprendo un giornale, o guardando la televisione, si trova a disagio nel vedere l'immensa quantità di prodotti letterari che oggi giorno gli editori pubblicano ormai quotidianamente. *Irodalomkönyvecske*, secondo l'espressione usata da Szappanos, è un vero e proprio «compagno di viaggio» dell'uomo contemporaneo e lo aiuta ad orientarsi nel labirinto del mercato librario. Szappanos ci propone di osservare alcuni titoli dei capitoli: *Che cosa si intende per autore? A chi è indirizzata l'opera?*

Le domande continuano e diventa palese che *Irodalomkönyvecske* non ha semplicemente lo scopo di aiutare solo ed esclusivamente il lettore nelle proprie scelte. Vuole assecondare anche l'autore: *Quando scrivere? Di cosa scrivere? Quanto scrivere? In che lingua scrivere?*

I recensori (in parte scrittori anche loro), come Koppány Zsolt, Szappanos Gábor, Sztanó László, Thimár Attila, V. Tóth László, tendono a porre in rilievo che il «libricino» è consigliabile a tutti coloro – studenti, professori, pensatori e... sì, perché no? Anche scrittori – che vorrebbero avere una visione più ampia di questo dominio assai vorticoso della cultura che è la letteratura.

Con il volume «*Legendák ébredése*». *Karczag György, az ismeretlen remekíró* [«Il risveglio delle leggende». György Karczag il classico sconosciuto], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2005, Madarász si distacca dal proprio profilo di italianista. Ma è giusto che a volte avvenga così. Bisogna infatti tenere presente che il professore di Debrecen non è solo italianista. All'inizio della propria carriera insegnò anche lingua e letteratura ungherese nei licei e come tale ha una grande dimestichezza nel riconoscere il valore artistico e letterario anche delle opere letterarie ungheresi. Nel volume in questione Madarász propone uno scrittore poco noto in Ungheria, o meglio, noto solo a una cerchia molto ristretta di studiosi. Ma la letteratura non è forse strapiena di scrittori indegnamente emarginati dal palcoscenico della letteratura mondiale? In ogni caso, il volume di Imre Madarász ha risvegliato l'attenzione della critica e forse, grazie anche agli scritti dei critici, il suddetto autore riuscirà ad occupare finalmente il suo degno posto nell'immaginario pantheon degli scrittori ungheresi. Come Gabriella Komáromi informa i lettori tramite la propria recensione, la mancata conoscenza di György Karczag trova la sua spiegazione in un fatto: in primo luogo non era poeta. Era soprattutto scrittore di prosa e spesso è più facile diventare famoso in breve tempo per un poeta. Uno scrittore, nella maggior parte dei casi, non diventa celebre in qualche decennio. György Karczag visse solo 37 anni. La morte prematura gli impedì di diventare uno scrittore noto. Eppure Karczag scrisse tanto: Il trittico composto da *Zúgó nyilak* [Frecce stromenti] (1970), *A trónon a harmadik* [Il terzo sul trono] (1974) e *Idegen páncél* [Corazza straniera] (1977) che sommati danno una quantità di pagine che si aggirano intorno ai millecinquecento. Karczag scrisse soprattutto romanzi storici ambientati nell'Ungheria reale e descrittivi avvenimenti storici come per esempio l'invasione dei Tartari.

Nel caso del volume *Kultusz, vita, feledés. Olasz irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok* [Culto, dibattito e oblio. Saggi sulla let-

teratura e sulla cultura italiana], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2008, quasi tutti i recensori e critici sottolineano lo stile sciolto e privo di ogni pesantezza retorica dell'opera. Non è pura casualità che il professore László Sztanó, collega di Madarász a Debrecen, inizia la propria recensione scusandosi per lo scioglilingua adoperato nel titolo della propria critica (*Ritratti ritrattati e tratti dall'oblio*) ma, secondo lui, è lo scioglilingua che esprime nel modo migliore la giocosità e lo stile piacevole dei saggi raccolti nel volume. Anche János Lukáts appoggia le posizioni di Sztanó affermando che una volta iniziato a leggere, è impossibile accantonare la raccolta di saggi per il suo carattere interessante ed emozionante. Ma cosa può trattare il volume di così emozionante? Imre Madarász ha la capacità di riuscire a parlare in modo emozionante di qualsiasi fenomeno letterario. In questo caso il panorama sul quale si affaccia il lettore leggendo il libro è vastissimo. In questo libro Madarász si propone di rivalutare la fortuna dei grandi personaggi e delle grandi opere della letteratura mondiale del passato e anche la loro fortuna. I temi trattati vanno da Campanella a Artemisia Gentileschi, da Maria Stuarda al burattino di legno, Pinocchio.

Un libro che si distingue del tutto da quelli già trattati è *Antiretró. Portrét és problémák a pártállami korszak irodalmi és tudományos életéből* [Contro la nostalgia. Ritratti e problematiche della vita scientifica dell'epoca del partito-stato], Hungarovox Kiadó, Budapest, 2007. *Antiretró* si avventura su un terreno molto più delicato ed incerto rispetto alle opere letterarie sopra riportate, e che erano ben lungi dal trattare questioni esplicitamente politiche; questioni che tutt'oggi, in alcuni circoli della società (accademica e non), vengono visti come tabù. Sotto certi aspetti, quindi, risulta lodevole il coraggio di tuffarsi in un oceano colmo di mostri marini generati dalla paura che la gente ha nel dialogare sulle vicende del passato recente. Forse i principali problemi della società ungherese ai nostri giorni, nascono proprio dalle frustrazioni collettive accumulate in epoche passate e

mai superate, mai accantonate, ma vissute sempre con sopportazione fino al punto da crearne un fardello oppure una croce (c'è la possibilità di scelta: *fardello* o *croce* – ognuno scelga quello più conforme alla propria ideologia). L'Ungheria della nostra epoca risulta più che mai divisa tra due schieramenti politici e questo fenomeno si rispecchia anche nelle critiche di *Antiretró*. Mentre i libri finora presentati non hanno mai raccolto critiche pungenti e aspre, *Antiretró* ha suscitato enormi polemiche nelle pagine di giornali e riviste, sia conservatori che social-liberali, quantunque tratti di vicende concluse più di due decenni fa. O forse non si è concluso nulla? La risposta certo non verrà trovata in questa sede. In ogni caso, *Antiretró*, oltre ad essere una lettura molto interessante, emozionante, a volte rattristante, ma comunque dal tono sempre elegante, sarcastico e ironico (quindi testo degno di essere letto), ha causato una certa magia: giornalisti appartenenti a schieramenti diversi criticano contemporaneamente l'opera. Certo, non bisogna essere ingenui: si riesce a restare divisi anche nella critica. Per citare i due opposti schieramenti, il quotidiano social-liberale *Népszabadság* e la rivista destrista *Magyar Demokrata* scelgono vari aspetti della critica; mentre in *Magyar Demokrata* è apparsa una critica *ad personam* contro Madarász, *Népszabadság* ha tentato di attenuare l'importanza del volume cercando di ridicolizzare alcuni tentativi dello scrittore, come quello di giustificare l'importanza letteraria del già citato Karczag György. E se un'opera letteraria viene criticata da ambedue gli schieramenti politici, allora nasce spontaneamente un dubbio: un nocciolo di verità deve pur esserci in quell'opera.

Passate in rassegna tutte le opere, presenti in *Visszhang II*, della produzione letteraria di Imre Madarász nell'ultimo quinquennio, forse vale la pena ora soffermarsi brevemente sulla struttura del volume.

Il libro, facile e comodo da maneggiare per il formato (14 cm x 20 cm), contiene un prologo, un'appendice, una bibliografia di Imre Madarász e otto capitoli aventi i nomi delle

singole pubblicazioni. Trovo un'ottima idea inserire, all'inizio di ogni capitolo, la copertina del volume in questione.

Tra gli autori delle recensioni e delle critiche si possono trovare scrittori, traduttori, professori dei quali se dovessi riportare qui i nomi, la lista risulterebbe estremamente lunga. Essendo stato Imre Madarász sempre molto amato e apprezzato dai propri studenti, certamente non possono mancare neanche

le loro recensioni sul volume. Alla fine di ogni recensione, naturalmente, si possono trovare i titoli dei giornali o delle riviste scientifiche o politiche dove la recensione riportata è stata pubblicata. I titoli più ricorrenti sono: *Új Könyvek*, *Nuova Corvina*, *PoLiSz*, *Ezredvég*, *Búvópatak* per quanto riguarda le riviste specializzate, e *Népszabadság*, *Magyar Nemzet*, per citare alcuni titoli di organi di stampa di carattere politico.



# Variazioni per l'immortalità

MADARÁSZ IMRE

*Változatok a halhatatlanságra*

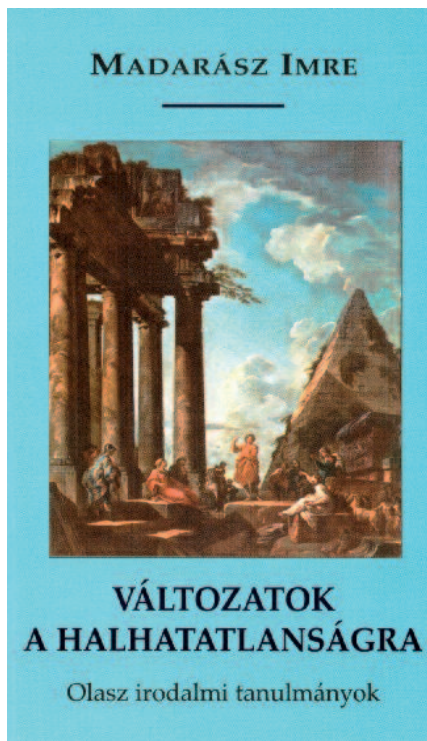
[*Variazioni per l'immortalità*]

Hungarovox, Budapest, 2011, pp. 216.

ANNA BOGNÁR

Imre Madarász, noto professore e studioso di italianistica, ha pubblicato il suo ventottesimo libro intitolato: *Variazioni per l'immortalità*. Chi conosce l'attività professionale di Imre Madarász, si accorge in questo libro di uno dei suoi temi preferiti: l'immortalità dell'artista. La parola chiave del volume è l'eredità dei poeti del passato letterario. È degno di fare riflessioni su questo tema umano, con una guida esperta.

Chi altro potrebbe aprire i capitoli del libro se non Dante, il sommo poeta, colui che era particolarmente sensibile alla questione del valore delle opere letterarie, la loro vita eterna, che conferisce immortalità all'autore. È importante sottolineare che, a causa del costume morale-teologico dell'epoca, Dante teme di cadere nel peccato della superbia, desiderando una fama immortale e appropriandosi di una superiorità di valore delle sue opere. Nel canto quindicesimo dell'*Inferno* rievoca la figura del suo caro maestro, Brunetto Latini. I critici hanno già esaminato questo canto da molti punti di vista; il saggio madarásziano si concentra sul tema del ruolo del patrimonio letterario e l'apoteosi dell'autore tramite la propria opera.





«La *Divina Commedia* oltre ad essere considerata il poema epico dell'immortalità, ci presenta anche l'ideologia dell'immortalità terrena.» – scrive l'autore, e mette in risalto la seguente citazione. «...sieti raccomandato il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio.» Il maestro di Dante gli raccomanda il suo capolavoro, e rappresentando quell'atto, Dante tramanda alla posterità la figura e l'opera di Brunetto.

Ora dedichiamo la nostra attenzione al saggio terzo del volume, parlando della «lettera piú bella della letteratura italiana». Niccolò Machiavelli dall'esilio penoso, manda una lettera a Francesco Vettori, in cui svela con grande sincerità come sia inumano il suo ambiente «volgare a fangoso», e come sia doloroso per lui trascorrere i giorni senza far niente, senza parlare con persone colte. C'è un movimento spirituale duplice nella descrizione machiavelliana; prima rappresenta il suo cadere in un profondo avvillimento, vivendo in un atmosfera priva di ogni abito intellettuale, poi narra il suo innalzamento spirituale tramite il dialogo continuo con gli autori colti, leggendo le opere delle persone di grande cultura. A questo punto il professor Madarász fa, giustamente, un paragone con l'avvilimento-rialzamento morale di Dante, mettendo in evidenza che per Machiavelli non esisteva il supporto della fede, la quale per Dante significava l'unico sostegno nella «via smarrita». Il credo machiavelliano è considerato dagli studiosi una testimonianza letteraria universale-eterna della dignità umana. Ecco il brano piú commovente dell'opera, che è una dimostrazione perfetta del rapporto inseparabile tra l'uomo e la letteratura: «*Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango et di loto, et mi metto panni reali et curiali; et rivestito condecientemente antro nelle antique corti degli antiqui huomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, et che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, et domandarli della ragione delle loro actioni; et quelli per loro hu-*

*manità mi rispondono; et non sento per quattro hore di tempo alcuna noia, sdimenticho ogni affanno, non temo la povertà, non mi sbigottisce la morte: tucto mi transferisco in loro.»*

Il seguente saggio ci presenta un'analisi comparatistica del *Diario della mia prigionia (Fogságom naplója)* di Ferenc Kazinczy, e de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico. Imre Madarász mette in rilievo i parallelismi piú importanti e interessanti. Ne menzionerei alcuni per incuriosire il lettore, e per incoraggiarlo a scoprire i tratti simili delle due opere classiche. Loro hanno vissuto nella stessa epoca, entrambi detenuti politici sotto il dominio asburgico. Per quanto riguarda i titoli dei diari, prima di tutto scopriamo in entrambi la soggettività e il personalismo. Entrambe le opere sono state scritte con l'intenzione di testimoniare la propria sofferenza. Mentre per Pellico la testimonianza era un atto di fede, infatti il testo è pieno di indicazioni bibliche, per il Kazinczy, era una documentazione delle vicende storiche del suo popolo. L'autore del saggio ci presenta varie citazioni con cui possiamo capire meglio l'atteggiamento del due geni ottocenteschi.

Oltre ai capitoli già analizzati, Imre Madarász presenta anche in seguito un quadro completamente ricco della letteratura italiana. Dedicava un capitolo generale agli ideali umanistici: culto del libro, rapporto dell'ideologia della libertà e dell'egocentrismo nella genesi e nella moralità dell'umanesimo storico. Si occupa anche della figura di Federico II di Prussia, rappresentata nella *Vita* di Vittorio Alfieri, e dell'analisi de *La vita di Erostrato* di Alessandro Verri. Al capitolo dedicato a Guido Gozzano dà il titolo *Crepuscolo splendido*, che esprime e riassume bene l'essenza artistica della produzione lirica di Gozzano. In seguito, leggiamo un saggio su Filippo Tommaso Marinetti. Il tema si è presentato in un modo particolare, dandoci un punto di vista retrospettivo dell'analisi delle opere di Marinetti, siccome il saggio inizia con il termine della biografia marinettiana.

*Solitudine, luce, morte; Salvatore Quasimodo: Ed è subito sera.* Il tema di questo capitolo

è la poesia più breve del poeta, di cui d'altronde Imre Madarász è il traduttore ispirato.

Il penultimo capitolo ha un titolo molto originale: *Politica, polemia e politecnico*. Sottotitolo: *Elio Vittorini tra l'illuminismo e Togliatti*. È un interessante saggio su argomenti politico-letterari, con riferimenti ungheresi.

L'argomento dell'ultimo capitolo è il romanzo drammatico e struggente di Niccolò Ammaniti. Il romanzo *Io non ho paura* è no-

to in Italia, e ha anche una traduzione ungherese.

Per concludere la mia recensione direi che quando ero alla presentazione del libro all'Írószövetség, l'opera ha riscosso un successo significativo; il pubblico riconosceva che questo volume ha un ruolo integrativo nell'italianistica ungherese.

Lo offro con affetto a tutti i lettori interessati.

# Le droghe della nuova narrativa

## *Drugs*

A cura di Divier Nelli, con Gianni Biondillo, Teresa Ciabatti, Marcello Fois, Elisa Genghini, Laura Del Lama, Gianluca Morozzi, Divier Nelli, Valerio Varesi, Marco Vichi, Guanda Parma 2011, pp.260, € 16,50.

MILLY CURCIO

**F**buona in partenza l'idea dell'editore Guanda di riunire un gruppo di nove scrittori italiani, diversi per linguaggio e per temperamento, intorno a un tema che fungesse da filo conduttore di altrettanti racconti che, con varie soluzioni narrative e con esiti originali, avrebbero potuto riflettere efficacemente la sfaccettata realtà dei nostri tempi. Con tutte quelle forme di dipendenza da cui nessuno è immune, e che ciascuno di noi assume, più o meno consapevolmente, per le più svariate ragioni: per colmare un vuoto, per incapacità di affrontare le inevitabili difficoltà del vivere, per quell'oscuro senso di inadeguatezza o di disagio che talvolta ci attanaglia, per il terrore di rimanere soli. Oppure, semplicemente perché si è alla ricerca del piacere in sé, o perché si coltiva una passione senza misura, con una dedizione tale da sconfinare nel patologico: può succedere con uno sport, con un videogioco, con un social network, o, più nobilmente, con un'arte (si pensi alla magnifica ossessione che rappresentò la pittura per Gauguin: egli finì i suoi giorni senza smettere mai di dipingere su ogni pezzo di tela e di muro e in ogni spazio della propria stanza). La parola chiave è dunque *Drugs*.

A differenza di quello che ci saremmo aspettati, *Drugs*, il libro edito da Guanda, contiene nove storie che narrano proprio di dipendenza,



NC  
12:2011

fisica o psicologica, dalle droghe in senso stretto: le sostanze stupefacenti, per intenderci. Questa interpretazione letterale del termine – che solo in due casi di cui dirò è il pretesto per una rielaborazione davvero personale del tema – restringe il campo e gli orizzonti, conferisce alla raccolta un tono monocorde, paralizza gli scrittori che ora annaspiano alla ricerca di qualcosa di non-detto, ora faticano a «chiudere» il racconto (come Morozzi in *Quel cielo così bianco*), li àncora su formulette scontate e, senza apprezzabili guizzi di creatività, consegna al lettore storie scialbe e indecise (*Lo sciopero* di Vichi), confuse (Che caos, *Cosmedin* di Biondillo!), o già sentite (*Melancolia* della Genghini, *Un lavoro per vecchi* di Nelli), immagini già viste sui giornali (il palazzinaro, gli escort, l'omosessuale derubato ne *Il tuffo* della Ciabatti); o nelle innumerevoli fiction televisive (lo squallido ispettore Carnevali in *Visto, ma mai guardato* di Fois).

I racconti proposti appaiono, per lo più, esercitazioni da laboratorio di scrittura, fotografano circostanze, ambienti, esistenze dal di fuori, fermandosi alla superficie, senza indagare sugli stati d'animo e sulle dinamiche profonde che sono all'origine dei comportamenti umani. Personaggi scipiti, situazioni tipo, niente di emotivamente coinvolgente, fatta eccezione per due racconti, al contrario notevoli, firmati da Valerio Varesi e Laura Del Lama.

Tanto Varesi (*Bisogna esserci stati in mezzo*) quanto Del Lama (*La cagna*) costruiscono due storie appassionanti e convincenti, sia nell'elaborazione dell'intreccio sia nell'uso del linguaggio. La voce narrante, in entrambi i casi, è un io che racconta (il genere è quello della confessione, rispettivamente di un ciclista dopato ad un giudice e di una madre eroinomane alla propria figlia), in un'operazione maieutica che, con un movimento che va dal basso verso l'alto, dall'interno verso l'esterno, è prima di tutto un atto liberatorio. Non a caso i due racconti si presentano come due lunghi monologhi, nei quali l'altro non ha ragione di esprimersi (le battute del giudice in Varesi sono riportate sotto forma di discorso

indiretto o comunque sempre filtrate dalla voce del protagonista), e non assume dignità di interlocutore perché, nelle intenzioni del parlante, è il muto destinatario di un messaggio così drammaticamente perentorio da non prevedere repliche. Così ne *La cagna*, una sorta di lettera-testamento cui non ne seguiranno altre (c'è un tempo anche per la confessione, passato il quale, nulla ha più senso!) e che, com'è giusto che sia, finirà «in fondo al cestino della carta straccia»; così in *Bisogna esserci stati in mezzo*, in cui incolmabile appare la distanza tra chi parla e chi ascolta, inconciliabili i mondi a cui i due appartengono. Qui, più che il *così fan tutti* invocato per autoassolversi, sono le accurate parole di uno che «si è rotto il culo in sella» per campare (al contrario di «sto giudice che prende lo stipendio tutti i mesi sia che lavori sia che scaldi la sedia») a catturare il lettore; è il racconto sofferto di una vita di fatica, di sudore, di sforzi sovrumani, di paura di non farcela a turbare, inaspettatamente, persino il giudice (è quel che dice il narratore), come se in lui si «fosse smosso un fondale torbido decantato da tempo».

Ma, nonostante la bella prova di Varesi, occorre dire onestamente che se questo libro ha un senso lo si deve esclusivamente alla scrittura originale, non conformista rispetto al tema e particolarmente stimolante di quel piccolo gioiello di narrazione che è *La Cagna* di Laura Del Lama.

La scrittrice fiorentina non si lascia mettere in soggezione dal tema; al contrario, e qui sta la sua forza, fa finta di dimenticarsene: descrivere gli effetti della dipendenza da eroina poco interessa alla sensibilità della Del Lama di fronte all'urgenza di affondare le unghie (e graffiare) nel complesso e intricato rapporto tra due donne adulte che si sono dette tutto, o forse niente: una madre e la propria figlia neomamma. Come dire: attenzione, le dinamiche familiari sono spesso imperscrutabili e tali possono rimanere per tutta l'esistenza, irrisolte e irrisolvibili, grovigli inestricabili, grumi che possono non sciogliersi mai e divenire più devastanti delle droghe stesse!

Con acutezza psicologica non comune Laura Del Lama narra il perché e il come una matura signora di mezza età, non un'adolescente, decida improvvisamente di «farsi di eroina». E' un discorso incalzante, che spiazza il lettore, che non risparmia nessuno: i padri che scompaiono dopo il primo sussulto di paternità, i figli che ti succhiano la linfa vitale finché campi, le donne lasciate sole, impaurite, col corpo sfatto «perché poi alla fine i figli sono di chi li fa».

In un colpo solo la scrittrice sbaraglia coraggiosamente luoghi comuni, fa a pezzi la melensa retorica legata all'idea di maternità, infrange impudicamente un antico tabù nonché la sacralità di un ruolo che già fu della Madonna, madre di Cristo e madre di tutte le madri: «Ma i discorsi che hai sentito finora sulla maternità non erano forse universali, uguali per ogni donna? Non sono altro che frasi fatte, ecco la verità. Nessuno ti ha mai detto che quei momenti meravigliosi hanno un prezzo molto alto, che diventare madre è per tante donne un'esperienza drammatica. Per me è stato così».

In una scrittura caustica, con parole affilate come la lama di un coltello, e che suonano scandalose perché più vicine all'istintivo sentire di una «cagna» (mi guardavi come si guarda una cagna che ha appena abbandonato il suo cucciolo...) che ai sentimenti propri di una madre («la verità è che non ti

volevo, non ti ho mai desiderato»; «Invece ho desiderato che tu morissi. Alcune volte l'ho desiderato davvero tanto»), Del Lama confessa l'inconfessabile: l'atroce sofferenza che si può provare nel diventare madre, quel punto di non ritorno che fa sì che una donna uccida se stessa nell'attimo stesso in cui dà la vita alla sua creatura: «Poi sei nata tu. Di tutte le cose che avevo fatto, di tutti i pensieri positivi per il mio futuro, non è rimasto che una manciata di polvere. Come se fosse passato un prestigiatore e avesse fatto la magia: sparito tutto». Ad una dipendenza non voluta perché arrivata nel momento sbagliato (Teresa è giovane, ha tanti sogni, è una brillante ricercatrice) e poi subita per lungo tempo, Teresa ne sostituirà un'altra, quella dall'eroina: questa sì voluta e cercata e trovata nel momento giusto, l'estremo anelito di libertà quando tutti i sogni sono ormai infranti, quando l'ultima felicità possibile è quella indotta dalla droga.

Laura Del Lama, dopo il romanzo d'esordio *Non so dove ho sbagliato* (edizioni Cult, Firenze 2009), conferma con *La cagna* il suo talento nel narrare i sentimenti più profondi e contrastanti che albergano nell'animo femminile, la sua naturale capacità di andar dritto alla sostanza delle cose, con un linguaggio che nulla concede agli stereotipi in cui sembra cadere tanta parte della narrativa contemporanea.

# Le storie di Irina Turcanu

IRINA TURCANU

*La frivolezza del cristallo liquido*  
Absolutely Free Editore, Roma  
2011, pp. 146, € 9,90.

MILLY CURCIO

Cosa ha a che fare il cristallo liquido con la storia raccontata da Irina Turcanu, giovane scrittrice rumena in Italia da oltre un decennio, lo scopriremo, forse, solo dopo la lettura di questo breve e denso romanzo, uscito per l'editore romano Absolutely Free nella primavera del 2011 e presentato in maggio all'ultima Fiera del libro di Torino. Perché il titolo, *La frivolezza del cristallo liquido*, che avrebbe sicuramente attratto Calvino e molto piacerebbe a Kundera, se appare subito intrigante ed enigmatico, non riassume e non chiarisce e non richiama, se non per raffinati e nascosti sillogismi, associazioni di idee o antifrasi, la complessità (piuttosto che la frivolezza) di vite multiformi, difficili, fragili e violente che sopravvivono in una realtà fatta di poco, in un mondo dove ardua è la lotta per una dignitosa esistenza, e che ricordano semmai quelle di oscuri protagonisti della cronaca dei nostri tempi.

Il cristallo liquido è quello stato intermedio della materia tra solido e liquido, ibrido, estremamente sensibile a qualsiasi sollecitazione esterna; esattamente come è ibrida, indefinita e in balia degli eventi la fase della vita

in cui si trova Marta, un'adolescente-bambina che, suo malgrado, diventa donna in fretta e con la violenza che, in alcune zone del mondo più che in altre, è riservata a chi appartiene al genere femminile.



Ma il cristallo è anche quel tipo di vetro di elevata lucentezza e trasparenza, simbolo di purezza e candore, come la neve che qui costantemente cade a ricoprire le lordure di uomini senza scrupoli né coscienza, ad ovattare i rumori della vita e il pianto di chi non ha voce. E quella neve che in tante favole, non ultima la *Biancaneve* dei fratelli Grimm, regala innocenza e pulizia, ne *La frivolezza del cristallo liquido* non basta a assicurare. Tutt'altro. La neve diventa ghiaccio e il ghiaccio, si sa, è silente, insidioso, spesso invisibile. Perché qui la *favola* di Marta, al contrario di quella di Biancaneve, finisce male ed inizia, narrativamente, ancor peggio: con uno stupro di cui la vittima cerca, disperatamente, con acqua gelida e abbondante detergente, di cancellare i segni almeno sulla pelle (questo l'esordio), chiusa nel bagno dal pavimento glaciale in una Chisinau, in Moldavia, a quaranta gradi sotto lo zero («ma il suo corpo era ancora più freddo»).

Lì il corpo di Biancaneve, conservato in una bara di cristallo (ancora il cristallo) non imputridisce, anzi è in tal modo preservato dalle ingiurie del tempo e degli uomini, in attesa del principe che la libererà dal maleficio; qui il corpo di Marta, precocemente oltraggiato, che si consuma velocemente da un uomo all'altro: «Così uno dopo l'altro, alla tenera età di quattordici anni annotava tra i suoi amanti una cifra di gran lunga superiore ad una prostituta in una notte di intensa attività. Avrebbe avuto bisogno di molte altre delusioni prima di capire quanto era tenue il dolore percepito dagli uomini per la sua gentile licenza».

Per Marta non ci sarà un principe a scioglierla dal maleficio, dopo Bogdan, quel primo autentico amore atteso a lungo di fronte alla scuola e mai arrivato, partito all'improvviso, insieme ai genitori, per una terra promessa, senza un addio, senza una parola. E tutti quei principi, che nel corso del romanzo incessantemente appariranno e scompariranno, la illuderanno e la deluderanno, esalteranno e poi calpesteranno la sua bellezza e si susseguiranno sotto sembianze dapprima mera-

vigliose, si trasformeranno, dopo il piacere effimero di una facile conquista e di uno sbrigliativo amplesso, in carnefici insensibili e spocchiosi.

Lì la perfida matrigna, che solo temporaneamente nuocerà alla creatura dalla pelle biancolatte; qui Sandu, il carnefice numero uno, il più pericoloso, colui che, da poliziotto, dovrebbe tutelare la legge e invece commette le azioni più ignobili: non a caso lo chiamano l'«orco di Chisinau». E', Sandu, l'uomo predatore per eccellenza, cinico, volgare, prepotente: nella società fortemente maschilista descritta dalla Turcanu (qui si tratta di Moldavia ma il discorso può allargarsi ad altri paesi più progrediti), quelli come lui ritengono che la vita e la dignità di una donna, meglio se giovane dalla carne tenera, valga poco o niente, al massimo qualche migliaio di vecchi lei, se la si può vendere a chi ha l'arroganza di investire su quel «miserico» capitale umano. Le donne, se non sono figlie o mogli, si infangano, si comprano per poco («Era veramente economico deliziarsi di quella carne fresca: bastava una maglietta o un braccialeto rubato dai supermercati spagnoli»), si stuprano, si avviano alla prostituzione. Se, invece, sono mogli, come nel caso di Maria, la bella, ignara e docile compagna di Sandu, le si rinchioda in una lussuosa villa a fare le madri, si impedisce loro di lavorare e, nel frattempo, le si inganna e le si tradisce.

Sarà Sandu a minare irrimediabilmente l'esistenza di Marta, a spingerla oltre il limite ultimo. Ne verranno travolti il fratello di lei, Florin, che tenterà l'estremo atto riparatore e sconterà per questo sette anni di carcere; e Vica, la fragile madre che espierà con la follia la sua colpevole miopia; e Paul, il padre, che troverà conforto nell'alcool; e infine Ioana, che da ingenua amante-vittima di Sandu, nonché infida amica di Marta, si trasformerà in crudele giustiziera complice di Florin.

Il gelo, metaforico e reale, che «scintilla sotto la luce sbiadita dei lampioni», avvolge, nel romanzo di Irina, uomini e cose, rende i cuori insensibili, non lascia intravedere una possibile, se pur lontana, primavera.

Quel gelo, che dovrebbe rallentare le funzioni vitali e impedire il normale fluire del tempo, qui accelera la fine di sogni infantili, di speranze appena nate, brucia esistenze, anime e sentimenti, alimenta odi e vendette e fa precipitare i personaggi, nessuno escluso, nell'ineluttabile catastrofe finale che, come nelle migliori tragedie, è annunciata fin dall'esordio: «Gli uomini sono bestie», sussurra Marta alla fine del primo capitolo, e come tali non meritano la salvezza. La *hybris* (la colpa) e la *nemesis* (quella che Marta chiama impropriamente vendetta) camminano insieme, dalla prima all'ultima pagina.

*La frivolezza del cristallo liquido*, secondo romanzo della Turcanu dopo *Alia, su un sentiero diverso*, ci consegna dunque una storia a tinte forti ma credibile, con personaggi ben caratterizzati, con spazi e tempi ben definiti. E' ai ricordi della nonna che, seduta davanti alla stufa racconta a Marta storie dei tempi passati, che la Turcanu consegna un pezzo di storia di questa parte d'Europa: la fame, la carestia, il regime comunista, il giorno in cui la Moldavia fu dichiarata Repubblica democratica. Ed è uno spazio reale, il magnifico parco di Chisinau dall'ingannevole nome, la Valle delle Rose, che diviene, per contrasto, il teatro delle atroci violenze che il narratore racconta (prima Iona, poi Sandu), dopo aver avvertito il lettore – e qui si tratta di una abile contraddizione – che «erano leggende metropolitane, voci che giravano, ma era un pensiero comune a tutte le ragazze. Nessuna mai avrebbe osato penetrare quell'enorme posto, colmo di sempreverdi e il tacito lago custode di inenarrabili morti e torture. Erano solo le persone a pensarlo, nessun fatto di cronaca ufficiale aveva mai portato prove per confermare quelle notizie».

Irina Turcanu, nata nel 1984 in Bucovina, regione settentrionale della Romania, fa parte

di quel nutrito gruppo di stranieri che si è stabilito da tempo in Italia, dove ha studiato, ha fatto i primi passi nel mondo della scrittura e dell'editoria e ha coraggiosamente scelto di cimentarsi nella narrativa o nella poesia direttamente nella lingua acquisita (li chiamano «scrittori migranti»; «figlia di due terre» si definisce Irina). Una voce, quella della Turcanu, che merita di essere ascoltata, perché sa raccontare, con tocco delicato e crudo ad un tempo, senza retorica o sdolcinature, le storie senza lieto fine di personaggi inventati ma resi verosimili dal contesto in cui agiscono, osservati dall'interno e dall'altra parte del confine, come non potrebbe fare efficacemente uno scrittore italiano. L'unico limite, nel romanzo, – ed è un vero peccato! – sta, a volte, in certe ingenuità linguistiche e in alcune farraginosità espressive che tradiscono un editing poco accurato. Irina parla e scrive utilizzando l'italiano, si è perfettamente integrata nella cultura del paese in cui vive, ma non ha azzerato né sostituito la cultura primigenia. Al contrario, la lingua italiana è lo strumento, il codice privilegiato per veicolare temi e contenuti che appartengono al suo mondo, un tempo a noi lontano e oggi sempre più vicino grazie anche a giovani scrittori che, come lei, cercano di abbattere le frontiere culturali e di avvicinare, affiancandole e non sovrapponendole, culture diverse. Essere in Italia, viverci, usare la lingua italiana per esprimersi non solo nella comunicazione di base ma, soprattutto, per raccontare e raccontarsi ha consentito alla Turcanu (e all'albanese Ibrahim, all'africana Fofana e a tanti altri scrittori) di allargare il loro potenziale pubblico, di dialogare con altre realtà e, al contempo, di rafforzare, enfatizzare, valorizzare la propria identità. Di accorciare la distanza tra i due mondi, di sottolinearne le diversità e, qualora esistano, le incompatibilità.



# Un bus chiamato racconto

*Arancione-one-one*

Racconti fantastici a cura di Rino Garro, con Valerio Aiolfi, Marcello Bertini, Rino Garro, Emiliano Gucci, Valeria Parrella, Marco Vichi Sarnus, Firenze 2010, pp. 64, € 12,00.

MILLY CURCIO

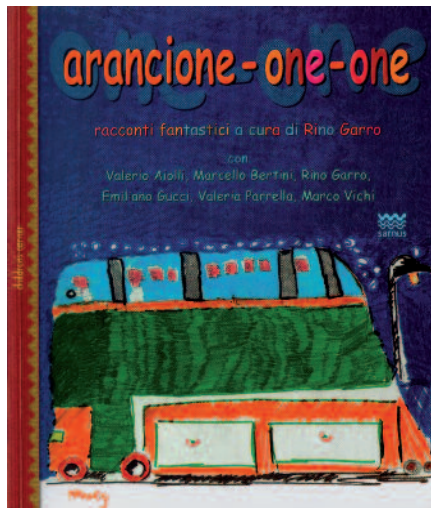
È una strana ragazza che abita nel duomo di Firenze e va a lavoro in monopattino. Si chiama Chiara Camilla, è formosa, ha i capelli neri e lunghi che a volte porta raccolti col nastro adesivo. Un giorno diventa amica di un gatto-mago, si trasforma quindi in giraffa per un sortilegio e da giraffa vive felice per sempre nel duomo fiorentino: quando scende la sera e l'ultimo turista se ne va, allunga il collo e con la lingua fa interventi di pulizia e di restauro agli affreschi della Cupola del Brunelleschi.

E c'è poi Catorcio, un professore di economia che se ne va a giocare a calcio, scappa di casa con l'accappatoio viola a pois bianchi e con le ciabatte di Paperino e arriva tardi a scuola.

E che dire della fornaia pazza dal cappello bianco a pois grigio metallizzato a forma di ombrello, nel cui negozio entrano due carabinieri e saccheggiano pane e ogni altro ben di Dio, finché arriva la polizia e chiede loro i documenti come farebbe con dei volgarissimi delinquenti? Si incontra persino una mucca pazza che «parlava in italiano perché già non si capisce nulla delle mucche» e un toro che

fa le corna alla mucca perché «nel mucchese fare le corna è un gesto di galanteria».

Personaggi strampalati, buffi, surreali che infine «si ritrovano non si sa dove perché è un posto dove nessuno può parlare la propria lingua. Eppure tutti si capiscono molto bene».



NC  
12/2011

E' un mondo capovolto quello che si sprigiona dalle pagine di «Arancione-one-one», un'interessante e deliziosa raccolta di racconti fantastici che, sotto la cura di Rino Garro e con le illustrazioni curate dal pittore Marcello Bertini, è uscita per i tipi della Sarnus negli ultimi mesi del 2010.

Un mondo trasfigurato, inventato, gioioso, comico e insieme amaro, così come lo percepisce, lo vuole, lo costruisce un gruppo di ragazzi «diversamente abili», che una straordinaria abilità la possiede di sicuro: quella di riuscire a liberare la fantasia, a lasciarsi andare apertamente senza filtri e senza regole, senza inibizioni o pregiudizi.

E quando la parola si fa leggera e riesce a volare e nel suo volo incontra altre parole leggere, tutte insieme concorrono a dipingere una realtà fatta di tutti i colori dell'arcobaleno, di strisce, di pois e di molto arancione: arancione sono i riccioli della fornaia pazza tifosa della Rondinella, arancione è il colore degli autobus di Firenze cui fa riferimento il titolo del libro. Un titolo scelto dagli stessi ragazzi, sedotti dall'accrescitivo che la parola in sé contiene (come non pensare alle dimensioni di questi bus spesso doppi e lunghi decine e decine di metri?), che ha ispirato loro un sonetto, scritto insieme a Marco Vichi, dove «una grande bocca s'apre a più non posso, come un orribil diavolon dantesco...E invece era soltanto un tram vestito».

A camminare allegramente insieme a questi specialissimi ragazzi ci sono un pugno di scrittori professionisti e sensibilissimi – Valerio Aiolfi, Rino Garro, Emiliano Gucci, Valeria Parrella, Marco Vichi – che si sono fatti per l'occasione capicantiere di un eccezionale cantiere-laboratorio, condividendo con i giovani scrittori in erba la meravigliosa avventura della scrittura creativa.

«Arancione-one-one» non è un libro di favole per bambini, come potrebbe sembrare dalla allegra veste editoriale, dai disegni che lo corredano e da quanto si è detto fin qui. «Arancione-one-one» è qualcosa di più. E' un esempio – tra i pochissimi in Italia – di come anche la scuola pubblica, sempre più morti-

ficata, annientata e privata ormai dei più elementari mezzi di sussistenza, possa invece rappresentare, se c'è qualcuno animato di passione e di buona volontà, un sorprendente punto di riferimento per genitori ed alunni in difficoltà e trasformarsi in un luogo di effettivo recupero per quelle fasce più deboli (nella fattispecie i diversamente abili contro i quali si è abbattuta insensatamente la mannaia dei tagli del ministro Gelmini), alle quali poche volte, o distrattamente, pensano i nostri governanti quando pianificano le grandi riforme per la scuola del futuro.

La bacchetta magica l'ha trovata, e non miracolosamente, Rino Garro, cinquantenne scrittore e docente calabrese che da diversi decenni vive e opera a Firenze dove, lui anglista di formazione, si è trovato prima per caso e poi per scelta di vita a vestire con soddisfazione i panni dell'insegnante di sostegno. Da questa esperienza di lavoro Garro, con pochi mezzi e con molta tenacia, è riuscito a trarre frutti inimmaginabili nella scuola di oggi e, grazie alla sua sensibilità e alle sue capacità inventive, ad ideare il progetto che sta alla base non solo di «Arancione-one-one», ma di altri due libri già usciti per case editrici fiorentine: «Oh issa, Oh issa oh!», pubblicato da Fatatrac nel 2004 e dedicato «a tutti gli studenti e a quei pescatori che siedono attorno allo stagno del pensiero e della parola»; e «Pri-pri e Pe-pe. Le strambe avventure di Primavera e Pedro», edito da Sarnus nel 2010 e realizzato con Emiliano Gucci e Maria Paola Mugnaini per l'associazione Trisomia 21. E' stata l'AICS Solidarietà Firenze, con «Arancione-one-one», a dare forma editoriale a «L'ingenuo creativo», il progetto che, come recita la quarta di copertina, è fatto «di divertimento linguistico, vagabondaggio fabulatorio e produzione creativa, una sorta di cantiere-officina» destinato, in ore extracurricolari, ai ragazzi diversamente abili che frequentano le scuole fiorentine. La parola diventa terapeutica e, allo stesso tempo, «produce» divertimento: è per questo che nell'originale cantiere-laboratorio niente è scontato, o prestabilito, o programmato.

E il metodo? Se c'è sicuramente non si vede, così come non si vede lo scrittore: questi, discretamente all'interno del cantiere, guida, stimola, coinvolge ed è coinvolto (e travolto) da pensieri e immagini in libertà che si inseguono, si sovrappongono e alla fine vengono «intrapolati» e fissati sulla pagina. E succede così che, in una stanza, un gruppo di ragazzi si riunisce periodicamente intorno ad un tavolo (vi partecipano scrittori, educatori e volontari) con i capicantiere che assumono buffi nomi d'arte quali Rino Sgarro, Emiliano Bellamarca, Valeria Mozzarella, Marco Nero, Valerio Il Professore: sono loro a tirar fuori curiosità, fantasia, espressività e ad aiutare gli operai-apprendisti scrittori a dar vita a racconti, fiabe, poesie, filastrocche, disegni. Tutti insieme, nessuno escluso: sono storie scritte a più mani alle quali ognuno contribuisce secondo le proprie qualità, le proprie convinzioni, il proprio modo di vedere, interpretare, colorare e deformare il mondo e secondo l'estro del momento. «E' così – racconta Garro – che nascono le storie, con una naturalezza che ha dello stupefacente: qualcuno butta lì una frase casualmente perché magari sta passando una nuvola oppure qualcuno si sdraia o comincia a grattarsi la testa o a sbadigliare. E a quella frase si aggiungono altre frasi, altre idee, altre immagini. Tutto avviene semplicemente: la creatività vola di

bocca in bocca, passa da pelle a pelle». Sono ormai molti anni che Rino Garro ha avviato questi laboratori nelle scuole in cui ha lavorato e, a quanto pare, i risultati sono estremamente soddisfacenti. Ad ispirarlo, fin dai tempi di «Oh issa, Oh issa oh!», il laboratorio artigiano di Fantastica per ridere e scherzare, sono state le esperienze e gli insegnamenti di Gianni Rodari che ha rappresentato per lui anche un maestro di vita: colui che gli ha indicato la strada da percorrere per dare al sostegno sì un valore didattico ma, al contempo, ludico ed educativo, per trasformare un lavoro come tanti in un'attività entusiasmante: senza scollarsi dalla realtà anzi servendosene a piene mani, giocando con le parole, usando la scrittura creativa e «ri-creativa» per esplorare le sconosciute potenzialità di quei ragazzi speciali con cui trascorre, ogni giorno, gran parte del suo tempo. Ragazzi che parlano e raccontano come sanno fare e che avrebbero sicuramente tante cose da comunicarci e su cui riflettere se tutti noi riuscissimo davvero a prestar loro ascolto e attenzione. Mi piace finire con una citazione tratta da una filastrocca di Gianni Rodari che la prima volta ho sentito recitare proprio da Rino Garro: «Imparate a fare le cose difficili: dare la mano al cieco, cantare per il sordo, liberare gli schiavi che si credono liberi». Qualcuno l'ha già imparato.

# Dante Alighieri, *Vita nuova*

*Dante Alighieri, Vita nuova / Viața nouă*  
a cura di M. Fekete, traduzione di  
O. Busuioceanu e Romulus Vulpescu,  
con una prefazione di C. Bologna,  
Bucarest, Humanitas, 2009, pp.243.

MIRA MOCAN

Uscita nella prestigiosa collana *Biblioteca italiana* della casa editrice Humanitas (collana di classici italiani in edizione bilingue coordinata da Smaranda Elian e Nuccio Ordine), questa nuova edizione della *Vita nuova* ha il pregio di restituire al pubblico romeno, dopo quasi un trentennio, l'opportunità di leggere, con testo a fronte e un attento ed esaustivo commento, la prima opera compiuta di Dante: quel piccolo «libretto» d'esordio che, narrando la vicenda di un innamoramento giovanile, annuncerà la grandiosa fioritura del «poema sacro», ponendo le basi per gran parte della letteratura italiana a venire (se è vero che, come si ricorda nell'introduzione, esso è da considerarsi «prima carte a literaturii italiene», «il primo libro della letteratura italiana» [Domenico De Robertis]). Il volume propone una ristampa dell'unica versione della *Vita nuova* esistente in lingua romena, pubblicata per la prima volta nel 1971 presso la casa editrice Univers, nell'importante volume delle *Opere minore* [*Opere minori*] di Dante. La traduzione, effettuata a due mani, è firmata dal poeta Romulus Vulpescu per la parte in poesia e dall'italianista Oana Busuioceanu per la

parte in prosa. Nella veste attuale, il libro si avvale inoltre dell'accurata e pregevole curatela di Monica Fekete, che rende piena leggibilità al testo romeno senza cancellare il valore storico della pubblicazione, nonché di una revisione della traduzione delle liriche da parte dello stesso Romulus Vulpescu.

La nuova edizione della *Vita nuova* si presenta così al lettore romeno quale risultato di un armonioso intreccio di voci. In primo luogo, quella del poeta Romulus Vulpescu che si cimenta con la resa in romeno di un linguaggio lirico solo in apparenza piano e «leggero»; di fatto spesso oscuro per il lettore odierno, a causa della distanza secolare che separa la sensibilità moderna dalle categorie del mondo duecentesco e, soprattutto, la semantica dei termini più significativi del lessico filosofico e poetico medioevale da quella corrente. La versione romena di Romulus Vulpescu riunisce in sé, in tal senso, un alto valore letterario e poetico, un'accurata fedeltà alla forma metrica originale e una notevole precisione filologica: essa riconduce infatti, laddove possibile, al significato etimologico dei più importanti termini «tecnici» della poesia stilnovi-

stica, che è spesso quello più attivo nell'accezione medioevale dei vocaboli (ed è utile forse ricordare, a questo proposito, la lunga consuetudine del poeta traduttore con la letteratura romanza del Medioevo, consolidata fra l'altro con le traduzioni di François Villon [1958; ristampa 2005], di Rabelais [1968] e di Charles d'Orléans [1975]). Così – per citare soltanto gli esempi più evidenti e importanti – il lemma *gentile* – aggettivo-chiave, di solida tradizione guinizelliana, attribuito alla donna amata – viene reso regolarmente attraverso il romeno *nobil*, con esplicito recupero del suo significato primario relativo alla nozione di *nobiltà* (*cor gentile* sarà dunque *inim nobil*), mentre per il termine *onesto* la traduzione – *demn* – evidenzia un'altra virtù essenziale dell'anima secondo la psicologia medioevale, la *dignità*: con ciò, le liriche mantengono la loro piena appartenenza all'orizzonte ideologico stilnovistico della nobiltà spirituale. Sulla stessa linea, una categoria come quella dell'*umiltà* viene espressa attraverso il temine romeno *umilitate*: la preferenza per il vocabolo arcaico e aulico esalta la componente semantica legata alla devozione e alla *pietas* cristiana, temperando la sovrapposizione con gli ambiti relativi all'«avvilimento» o alla «mortificazione», più pronunciate nel lemma attuale e corrente *umilin*.

La stessa attenzione filologica al lessico e all'architettura interna del testo caratterizza anche la seconda «voce» della traduzione, ovvero la parte in prosa, e ciò grazie anche all'intervento della curatrice e al suo sforzo di restituire alla versione di Oana Busuioceanu, peraltro di grande qualità letteraria, la precisione testuale richiesta dalla presenza dell'originale italiano a fronte. In tal senso, la curatrice ha «tradotto con maggiore esattezza alcuni termini consacrati, [...] ripristinato alcuni cambiamenti di significato, eliminato parole e sintagmi laddove essi non fossero presenti nell'originale e uniformato la traduzione al livello dei concetti fondamentali, in gran parte legati agli attributi di Beatrice» («tradus mai exact unii termeni consacrați, [...] îndreptat anumite schimbări de sens, [...] eli-

minat cuvinte și sintagme acolo unde acestea nu se regseau în original și [...] uniformizat traducerea la nivelul conceptelor fundamentale, în mare parte legate de atributele Beatricei», p. 59). La revisione, pur rispettando l'individualità della versione di Oana Busuioceanu e senza alterare il suo valore storico, ha dunque in primo luogo il merito di aver ristabilito una fisionomia del testo dantesco più vicina, in alcuni luoghi, a quella originaria. Essa le ha conferito, con ciò, anche un'attualità e una leggibilità attenta a quelle simmetrie intra- e intertestuali così importanti per la comprensione profonda dell'opera dantesca nel suo complesso (e in particolare per i rapporti che legano, a distanza, la prima e l'ultima opera dantesca, il *libello* giovanile e il «poema sacro»). Il lettore romeno sarà, in tal modo, in grado di ricostruire e comprendere, nella maggior parte dei casi anche a partire dal solo testo tradotto, alcune delle più importanti e recenti acquisizioni della critica dantesca, spesso basate proprio sull'individuazione di nessi intratestuali e sul riconoscimento del loro alto valore ermeneutico. Di particolare importanza è ad esempio la precisione terminologica nella traduzione di alcuni lemmi relativi all'ambito dell'immaginazione e della visione da una parte, alla mente e all'intelletto dall'altra: assunti da Dante nell'accezione tecnica della gnoseologia medioevale di stampo aristotelico, essi sono infatti la base per una corretta interpretazione della fenomenologia amorosa dispiagata nella *Vita nuova* nel suo significato filosofico e allegorico, poiché anche attraverso l'articolazione delle varie funzioni dell'anima nel fenomeno amoroso si costruisce, a livello concettuale, il fulcro di «novità» del *libello* di Dante, la «promozione ontologica» (G. Contini) della donna amata a guida spirituale e salvifica.

Il testo dantesco della nuova edizione romena della *Vita nova* viene, così, riavvicinato a quel contesto dottrinario e filosofico in cui è nato e che solo consente una sua piena e corretta comprensione. Di fondamentale importanza è, in tal senso, anche il commento

al testo: sobrio e essenziale, esso è tuttavia esauriente e, nel mettere a disposizione gli elementi più importanti per la comprensione del testo (grazie anche a un confronto fra le più importanti edizioni italiane: di M. Barbi, F. Chiappelli, A. Berardinelli, D. De Robertis, M. Ciccutto, M. Colombo, G. Gorni, L. C. Rossi), recepisce le più attuali acquisizioni della critica dantesca, evidenziandole con sinteticità e precisione. Da menzionare anzitutto che la scelta di presentare il testo secondo l'edizione critica di Michele Barbi è giustificata anche con riferimento alla necessità di rispettare il testo di riferimento della traduzione originale del 1971; tuttavia le acquisizioni fondamentali delle edizioni più recenti, anche sul piano testuale (ivi compresa la nuova paragrafazione proposta da Guglielmo Gorni nel 1996), sono accuratamente illustrate nella *Nota all'edizione* o nelle note al testo. È doveroso inoltre sottolineare l'efficacia con cui vengono esposti e trattati alcuni snodi fondamentali dell'innovazione ideologica introdotta da Dante attraverso la *Vita nuova*: può essere citato a titolo esemplificativo, da questo punto di vista, proprio il momento cruciale della «svolta» dalla poesia di stampo ancora cortese alla «poesia della lode», laddove si dimostra che «il valore assoluto non è la donna, ma la poesia che porta lode alla gentilissima e a lei si ispira, diventando così un'attività assoluta e gratuita. [...] tale nuovo amore, che non aspetta più alcuna ricompensa, coincide con la poesia stessa, e si afferma in tal modo la sua autonomia e autoreferenzialità. Dante compie un passo in avanti rispetto ai suoi predecessori: l'identificazione assoluta della lode dell'amore disinteressato con la poesia; poiché l'amore disinteressato significa *caritas*, dunque ragione sociale del proprio essere intellettuale» («valoarea absolută nu mai este femeia, ci poezia care aduce laudă prealesei și se inspiră din ea, devenind astfel o activitate absolută și gratuită. [...] Această nouă iubire, care nu mai așteaptă nici o recompensă, coincide cu poezia, afirmându-se astfel autonomia și autoreferențialitatea acesteia. Dante face un pas înainte față de

predecessorii săi: identificarea absolută a laudei iubirii dezinteresate cu poezia; deoarece iubirea dezinteresată înseamnă *caritas*, deci rațiune socială a propriilor ființe intelectuale», nota 118, p. 221). Sono presenti, infine, nel commento, anche alcuni richiami puntuali che aprono nuove e interessanti prospettive ermeneutiche, come la citazione di Agostino nell'annotazione relativa al «libro della memoria» (nota 1, p. 205), nel momento in cui si rammenta che «nel pensiero cristiano il libro della memoria è strettamente legato al libro della vita» («în gândirea creștină cartea memoriei este strâns legată de cartea vieții»). In effetti, la presenza dell'autore delle *Confessioni* nell'opera dantesca, e segnatamente nella *Vita nuova*, sarebbe infatti meritevole di un approfondimento critico, in relazione non solo alla generica importanza dell'elemento mnemonico nella narrazione autobiografica, ma anche al ruolo ivi assegnato segnatamente alla *poesia* nel processo di ricomposizione degli eventi biografici, attraverso la memoria, nella narrazione di una vita, e dunque al rapporto instaurato nel prosimetro dantesco fra lirica e prosa; ricordando che proprio Agostino aveva assimilato la «storia della vita» di una persona a una grande canzone armoniosa (*Confessioni*, XI, 28).

Un rilievo particolare merita, infine, la «voce» della Prefazione firmata da Corrado Bologna, poiché essa ricostruisce con grande precisione di particolari significativi – in primo luogo con riferimento alle numerose ed esatte simmetrie intertestuali – lo stretto rapporto che collega il *libello* al capolavoro della *Commedia*, mostrando come nel «poema sacro» Dante abbia effettivamente portato a compimento la promessa giovanile, probabilmente a quell'altezza cronologica ancora indefinita nei suoi tratti fondamentali, di «dire» di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna». In particolare, vi si mette in evidenza la continuità fra la profezia finale della *Vita nuova* e il «ritorno» di Beatrice nel poema, il suo avvento nel XXX canto del *Purgatorio*, dove Dante-personaggio la «incontra» nuovamente, a distanza di decenni dagli eventi narrati

nel «libretto». Infatti, «Beatrice, dispărută în *Vita Nuova* în «nălucirea acelui delir» și în «chinul atît de mare» al unei «năluciri deșarte» a lui Dante, reapare în *Purgatoriul* foarte clară, cristalină cu ochii ei de smarald, chiar dacă e învăluită. Ba chiar, pentru a demonstra cît sînt de contigue cele două locuri textuale și că legătura dintre ele este un pasaj care le face să comunice în spatele scenei, ea îmbracă de-a dreptul aceeași rochie «roșu de carmin» (*Purgatoriul*, XXX, 33) cu care, cu ani în urmă, părăsise teatrul memoriei dantești în *Viața nouă*» [«Beatrice, scomparsa nella *Vita Nova* in una «erronea fantasia» e nel «forte smarrimento» di un «fallace ymaginare» di Dante, riappare nel *Purgatorio* nitidissima, cristallina con i suoi occhi di smeraldo, anche se velata. Anzi, a dimostrazione di come i due luoghi testuali siano contigui, e il loro legame sia un passaggio che li fa comunicare dietro il palcoscenico, indossa addirittura lo stesso abito «color di fiamma viva» (*Purgatorio*, XXX 33)

con cui tanti anni prima aveva lasciato il teatro della memoria dantesca nel *libello*.] (p. 34): a conferma dell'intuizione di altri due grandi poeti, come T. S. Eliot e J. L. Borges, i quali ritenevano la *Commedia* imperniata intorno all'evento mirabile del nuovo incontro con Beatrice, e la *Vita nuova* pienamente comprensibile soltanto alla luce di tale decisivo «ritorno». La puntualità della ricostruzione filologica rileva così pienamente la continuità dell'opera dantesca nell'arco della sua vita e soprattutto il suo profondo spessore allegorico, illuminando attraverso il confronto con il poema i significati secondi, «alti», insiti nella narrazione autobiografica della *Vita nuova*.

In conclusione, grazie alla nuova edizione della *Vita nuova* di Dante la collana *Biblioteca italiana* ha completato con un elemento indispensabile e di grande valore critico il panorama dei classici della letteratura italiana messi a disposizione dei lettori romeni.

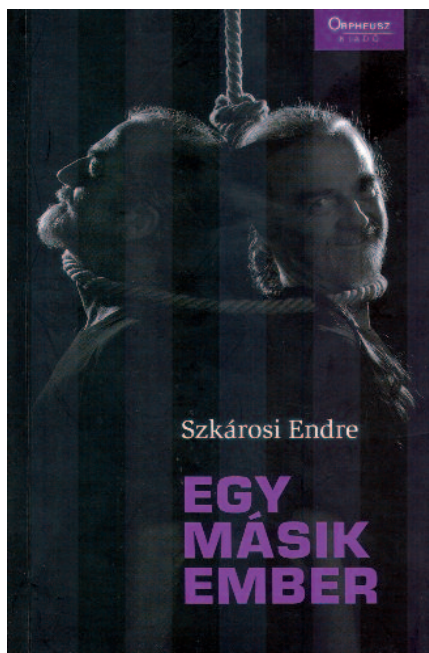
## Un altro uomo

ENDRE SZKÁROSI  
*Egy másik ember*  
Orpheusz, Budapest 2011, pp.355

JÓZSEF NAGY

**E**ndre Szkárosi, noto poeta e interprete contemporaneo, storico letterario e docente universitario ungherese, nell'introduzione del suo volume autobiografico dal titolo *Un altro uomo* precisa che intende sintetizzare i momenti essenziali della propria carriera artistica e scientifica – comprendendo il periodo dagli inizi degli anni settanta fino alla metà degli anni novanta – nella forma della *memoria* (o *memoir*), ponendo al centro (dei risultati della propria attività) tutto ciò che è *individuale* e che veniva maturato in un contesto pubblico, mentre vuole evitare la stesura di un romanzo sulla propria evoluzione spirituale (che si occuperebbe anche di eventi privati). *Un altro uomo* può essere considerata come la variante del titolo di un'opera di Lajos Kassák, *Egy ember élete* (*La vita di un uomo*, 1927–1935), come pure la variante del titolo di un recente libro di Pál Nagy (fondatore dell'importante rivista *Magyar Műhely*), *Egy másik élet* (*Un'altra vita*, 2009). La foto della copertina a prima vista appare piuttosto bizzarra: vediamo un montaggio di due immagini di Szkárosi (una di profilo, l'altra di semi-profilo) in una corda per l'impiccagione. Si pos-

sono attribuire diverse interpretazioni a tale raffigurazione (ai lettori ungheresi potrebbe





eventualmente venire in mente il giro di parole „quando è il boia ad essere impiccato...»), ma alla base di queste sicuramente sta la doppia personalità del nostro: ovviamente non si tratta di una schizofrenia in senso patologico, ma di una duplicità che si presenta a più livelli – il che risulta chiaro nel volume per mezzo di diverse formulazioni.

Tale personalità duplice, dunque, da un lato è reso evidente dal fatto che Szkárosi è un poeta della neoavanguardia, un artista che dal periodo dei suoi studi universitari ha cercato di conoscere e poi gradualmente praticare – oltrepassando i limiti della poesia lineare – le manifestazioni più nuove della poesia (strettamente connesse alle diverse forme sonore della voce articolata, alla musica e al movimento corporeo), in un contesto politico e artistico che a prima vista sicuramente non era il più favorevole per approfondire tali interessi (o forse sì?...). Quindi sin da giovane Szkárosi intendeva coltivare l'arte poetica decostruendo i limiti e le forme tradizionali di essa, presentando ciò nei suoi volumi di poesia, nelle sue recitazioni (*performances*) spesso sbalorditive e nella sua produzione musicale di rilievo: tutto questo ovviamente dimostra lo spirito innovativo dell'artista. Parallelamente, dalla metà degli anni ottanta in poi, ossia per effetto della sua nomina a professore universitario all'Università di Szeged (poi di Budapest) e per mezzo di alcune borse di studio in Italia, Szkárosi si è pure inserito nell'ambito accademico (oltre all'attività didattica universitaria) analizzando a fondo e in parte *formando* i nuovi paradigmi della poesia e della letteratura: in questo ambito è di grande importanza storica e teoretico-letteraria il volume *Mi az hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből* (*Cosa è l'avanguardia. Scritti sulla storia della tradizione dell'avanguardia*, Budapest 2006). L'attività didattica e quella storico-letteraria rivelano lo spirito in un certo senso conservatore-academico di Szkárosi. Le due anime – quella dunque del poeta-artista e quella dello storico e teorico letterario – sembrano convivere senza problemi nella stessa persona.

A questo punto forse è utile accennare che pensatori di rilievo con delle personalità duplici si sono presentati spesso durante la storia. Prendendo degli esempi dalla tradizione culturale-letteraria italiana, possiamo subito nominare (a parte Petrarca) Dante, che oltre ad essere il sommo poeta di tutti i tempi, contemporaneamente era pure teorico della lingua, della poesia, della teologia, del diritto (per accennare solo alcuni aspetti del suo pensiero). La *Commedia* – oltrepassando sia l'eredità del Dolce stil nuovo che quella della Scuola siciliana, ed a livello teologico ed estetico trapassando San Tommaso – è un testo d'avanguardia per eccellenza, non solo perchè non rispetta i canoni tradizionali, ma anche perchè è un testo unico sia per la complessità del suo allegorismo insuperabile, sia per quella degli argomenti. Una figura d'intellettuale di questo tipo era pure Michelangelo (altrettanto con un certo spirito d'«avanguardia»), le cui poesie erano oggetto d'indagine nella dissertazione di Szkárosi (p.159). Tra gli autori dell'Ottocento indubbiamente disponevano di tale personalità duplice Foscolo, Leopardi, Carducci e Pascoli – tutti rivolti essenzialmente al classicismo, però con rilevanti iniziative innovative nella poesia. Nel primo Novecento d'Annunzio e Marinetti erano pure simultaneamente degli scrittori-poeti e dei teorici, rappresentando gli antecedenti diretti dell'avanguardia a cui l'attenzione di Szkárosi-storico è eccellentemente rivolta; di un'analogia duplicità (con analoghe iniziative innovative nella novellistica e nel dramma) disponeva pure Pirandello. Nel secondo Novecento, come è noto, sono apparsi numerosi poeti-teorici (per es. Ungaretti) e scrittori-teorici (per es. Calvino, Eco). Tale duplicità – *anarchismo artistico d'avanguardia e conservativismo accademico* –, dunque, non è senza precedenti (e il nostro nel corso della sua carriera si è messo in contatto con numerose personalità di questo spessore), però nel caso di Szkárosi questa duplicità indubbiamente si presenta in una forma particolarmente estrema: il presente volume (nonostante i limiti specifici del genere *memoire*) dà testimonianza proprio di questa peculiare ambiguità.

Nel corso della propria attività multicolore Szkárosi – oltre ai lavori svolti in Ungheria e in Italia – si è messo in contatto con intellettuali di vari paesi europei (tra l'altro in Inghilterra e in Olanda) e d'oltremare (negli Stati Uniti e in Canada), dando nel presente volume un resoconto esauriente su queste esperienze artistiche e culturali. Evidentemente però – per quanto riguarda le attività di Szkárosi all'estero – i contatti e le esperienze con gli intellettuali italiani (data l'orientazione basica per l'italianistica) in un certo senso prevalgono sugli altri, quindi di seguito cercherò di rilevare proprio questi.

Dopo aver ottenuto la laurea (in lingua e letteratura ungherese e italiana) nel 1977, a Szkárosi, che a quell'epoca aveva già pubblicato vari scritti nelle riviste *Mozgó Világ* e *Kritika*, mantenendo inoltre dei rapporti stretti col Gruppo di Ricerca per gli Studi sul Rinascimento e sul Barocco («ReBaKuCs», dell'Istituto Letterario dell'Accademia delle Scienze), sono state offerte tre possibilità: una borsa di studio per ricerche letterarie al Dipartimento d'Italianistica dell'Università ELTE, un posto di drammaturgo nel settore cinematografico, e un posto nella redazione dell'accennata rivista *Mozgó Világ*. In seguito alla dovuta valutazione Szkárosi ha scelto quest'ultima, mantenendo il contatto col Prof. Géza Sallay (dell'ELTE), con l'aiuto del quale ha ottenuto il dottorato in italianistica nel 1984 (p.78). In base al resoconto autobiografico l'esperienza nella redazione di *Mozgó Világ* era d'importanza fondamentale nella formazione intellettuale di Szkárosi, fino alla proibizione della stessa rivista (per un numero progettato su István Bibó) nel 1982, proibizione resa pubblica a Parigi proprio da Szkárosi in una forma che a quel tempo sembrava scandalosa (pp.122–125). Il contatto col Direttore del «ReBaKuCs», Tibor Klaniczay ha permesso a Szkárosi di conoscere personalmente il grande studioso Cesare Vasoli, al quale è stato consegnato il *dottorato honoris causa* all'Accademia delle Scienze; Szkárosi è stato incaricato di tradurre in ungherese *Le-stetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*

dello stesso studioso. Ancora nel 1980, con l'intermediazione di Vasoli, Szkárosi ha ottenuto una borsa di studio postgraduale di tre settimane per effettuare delle ricerche a Venezia, dove si è messo in contatto con Vittore Branca, personalità accademica autorevole del periodo.

Nell'autunno del 1985 Szkárosi ha ottenuto una borsa di studio per ricercatori, di tre mesi, a Roma. Tra coloro che in quel periodo hanno aiutato Szkárosi a stabilire dei contatti con intellettuali e artisti italiani è da rilevare il Prof. Miklós Hubay (celebre drammaturgo, per vari anni Direttore del Dipartimento di Lingua e Letteratura Ungherese dell'Università di Firenze, in seguito – e nel periodo in questione – Presidente della Federazione degli Scrittori dell'Ungheria, deceduto recentemente), che ha presentato Szkárosi all'organizzatore del club culturale Magazzini Generali, nel quale il nostro ha potuto conoscere personalità di rilievo come – tra l'altro – Mario Lunetta, Stefano Docimo, Giovanni Fontana, Elmerindo Fiore, Luca Patella e Valerio Magrelli. Per Szkárosi aveva un'importanza particolare l'incontro con Adriano Spatola (a Sant'Ilario d'Enza), rappresentante di rilievo della poesia sperimentale, che ha fornito al nostro importanti materiali poetici per un futuro volume poetico-antologico in ungherese, e l'ha presentato (a Milano) al semiologo Giovanni Aneschi e la poetessa Milli Graffi (pp.148–150). A Genova Szkárosi ha conosciuto personalmente il poeta-filosofo Ettore Bonessio di Terzet e Raffaele Perrotta; ha incontrato anche il poeta-scrittore e studioso Edoardo Sanguineti (pp.150–152). A Torino Szkárosi ha avuto occasione di incontrare Arrigo Lora-Totino, Carla Bertola e Alberto Vitacchio – ulteriori grandi rappresentanti della poesia sperimentale.

Nella tappa susseguente del suo itinerario, proprio a Milano Szkárosi ha incontrato tra l'altro la poetessa Giulia Nicolai (l'ex moglie di Spatola), che gli ha regalato alcuni volumi di poesie. Si è messo in contatto pure con uno dei fondatori del Gruppo 63 (accanto al già accennato Sanguineti), Antonio Porta, autore tra l'altro dell'importantissimo volume anto-

logico *Poesia degli anni settanta* e redattore della rivista letteraria *Alfabeta*; il caporedattore di questa (inoltre della rivista gastronomico-letteraria *La Gola*) era Gianni Sassi, per molti anni curatore del festival internazionale *Milano poesia*, nonché fondatore del Cramps Records. Nella redazione di Sassi, Szkárosi ha avuto pure l'opportunità di conoscere personalmente un ulteriore fondatore del Gruppo 63, Nanni Balestrini (che dal 1968 viveva tra Parigi e Lecco), autore della prima poesia sperimentale creata col computer, intitolata *Tape Mark*, e ha ricevuto da lui, in regalo, il volume di poesie *I cieli* (pp.154–156). Szkárosi in seguito ha stabilito contatto con Ugo Carrega, organizzatore della galleria chiamata Mercato del Sale, luogo-chiave della poesia sperimentale e visuale del periodo. Il susseguente incontro era col poeta italo-ungherese Tomaso Kemeny, della cui opera Szkárosi era al corrente grazie al traduttore (oggi anche un importante editore) Imre Barna e al lettore Ezio Bernardelli (dell'Università di Szeged): quest'ultimo ha prestato al nostro il primo volume di poesie di Kemeny, *Il guanto del sicario*. Szkárosi ha promesso a Kemeny di invitarlo in Ungheria all'Università di Szeged e di organizzare una presentazione alla Federazione degli Scrittori – eventi realizzati in seguito con la collaborazione del signor Eustachio Porsia, a quel tempo Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest (pp.156–158). Un ulteriore incontro a Milano, importante innanzitutto dal punto di vista scientifico, si è realizzato tra Szkárosi e il Prof. Enzo Noè Girardi (de La Cattolica di Milano): come studioso di Michelangelo, Girardi, successivamente, ha reso possibile la pubblicazione delle parti più rilevanti della dissertazione di Szkárosi (come si è detto, sulla poesia di Michelangelo) nella rivista *Testo*. Un altro incontro da ricordare era quello col Prof. Pál Ruzicska, curatore di uno dei primi volumi antologici di letteratura italiana in ungherese (*Az olasz irodalom kincsesháza*, Budapest 1942) e autore della *Storia della letteratura ungherese* (Milano 1963).

A quel punto l'itinerario szkárosiano aveva per tappa susseguente Venezia, dove il nostro

veniva aiutato da due artisti (conosciuti anteriormente ad Amsterdam), Johngian e Rita: loro appartenevano ad una corrente poetica cui rappresentante di spicco (in quel periodo però sottovalutato) era l'artista visuale Franco Beltrametti. Szkárosi sottolinea che la letteratura-beat, a cui la poesia di Beltrametti, di Johngian e di Rita aderiva, non ha causato un cambio paradigmatico in Italia (come invece è accaduto in Inghilterra, in Germania e persino in Ungheria), quindi le produzioni di questa corrente (per es. la rivista *mgur-poesia* e la collana *supernova*, nelle quali venivano pubblicate opere di poeti beat e postbeat, incluse ovviamente quelle della coppia Gian-Rita e di Beltrametti) rimanevano in una posizione emarginata (pp.159–160). Dopo tale incontro Szkárosi si è trasferito a Firenze, dove – oltre alla poetessa visuale Laura Marcheschi, e con l'aiuto del Prof. Miklós Hubay – ha incontrato il poeta-drammaturgo Sauro Albisani. Poi è avvenuto un altro incontro, importante sia dal punto di vista artistico che da quello scientifico, quello con Luciano Caruso, poeta visuale e promotore delle ricerche sul Futurismo. Ulteriori incontri da ricordare erano avvenuti col poeta e artista concettuale Maurizio Nannucci e col poeta visuale Luciano Ori (pp.161–162).

Al ritorno a Roma Szkárosi si è incontrato con Alfredo Giuliani (ulteriore fondatore e primo editore del Gruppo 63), col poeta visuale Lamberto Pignotti, e varie volte con l'amico Toni Infranca (un filosofo che ha trascorso vari anni – studiando filosofia – in Ungheria). Con l'aiuto del Prof. Péter Sárközy Szkárosi ha potuto tenere alcune lezioni a La Sapienza sulla situazione della poesia sperimentale in Italia e in Ungheria (pp.162–163). Poi il nostro ha intrapreso la propria strada verso Udine: lì ha visitato l'Editore Campanotto, il cui direttore era Carlo Marcello Conti, poeta e artista, promotore della letteratura sperimentale contemporanea. Szkárosi dunque si è diretto a Bologna, dove ha incontrato il poeta sardo Alberto Masala nel locale alternativo Nowall (dove il nostro ha avuto pure una esibizione), e anche il poeta-filologo Ma-

rio Ramous, altro personaggio legato al Gruppo 63 (pp.162–166).

Al ritorno a Roma, alcuni degli amici del nostro, Lunetta, Fontana e Docimo hanno promosso un'apparizione di Szkárosi (insieme ad altri poeti) in un liceo di Marino: Szkárosi ha interpretato la propria poesia sonora *Megsemmisítő (Annientatore)*, inoltre una versione peculiare dell'*Allegra barbaro* (originalmente di Béla Bartók), secondo il resoconto con grande successo (pp.166–167). Fin qui, dunque, il diario analitico di Szkárosi sul proprio itinerario culturale nel 1985.

Szkárosi tratta nei dettagli anche delle proprie iniziative musicali, che avevano un particolare rilievo nei circoli alternativi ungheresi negli anni ottanta, come pure delle diverse *performances* effettuate in numerose occasioni in quel periodo sia in Ungheria che all'estero, per es. nel 1986 a Parigi, al festival *Polyphonix 10*. Nello stesso anno Szkárosi e cinque suoi colleghi sono stati invitati a partecipare al festival *D'ART ROOM* – organizzato nelle Caserme Rosse, vicino a Bologna, dall'ormai amico Alberto Masala – per artisti europei dell'avanguardia. Questa volta Szkárosi ha incontrato certe difficoltà burocratiche per ottenere il permesso di viaggio all'estero e poi il visto, ma alla fine lui e il gruppo (Szkárosi & Konnektor) sono arrivati a Bologna senza problemi e hanno fatto il loro concerto (che comprendeva anche interpretazioni musicali peculiari di alcune poesie ungheresi) con grande successo, pure col riconoscimento dei membri del celebre gruppo *Towering Inferno* (Andy Saunders e Richard Wolfson), col quale poi Szkárosi nel 1991 ha collaborato nella produzione dell'album *Kaddish* (pp.323–332). Nel 1987 Szkárosi

è stato reinvitato al festival *D'ART ROOM* in qualità di organizzatore, però anche in quell'occasione ha effettuato delle recitazioni (pp.224–227). Il nostro ha organizzato numerosi ulteriori eventi artistici, dei quali è da rilevare il festival di poesia italiana e ungherese *Polypoézis*, già negli anni novanta, dove – oltre a numerose personalità importanti – ha fatto amicizia anche col Prof. János Kelemen, allora Direttore dell'Accademia d'Ungheria in Roma (pp.310–311).

Szkárosi proseguiva pure con l'attività di redattore: dal 1988 per anni curava i numeri della rivista *Új Hölgyfutár*. Già dopo il 1990 (!) nella copertina di uno dei numeri di questa rivista è apparsa un'illustrazione considerata «offensiva» da alcuni politici nei confronti dei simboli nazionali, per cui è stata mossa una causa contro Szkárosi (come redattore responsabile) durata anni, e che fortunatamente è terminata con l'assoluzione del nostro.

Al lettore del presente volume si rivelano alcuni episodi paradigmatici della vita di un intellettuale ricca di esperienze insolite, complesse, sempre in funzione della duplice personalità dello *studioso accademico* e del *poeta dell'avanguardia*. È un volume utile ed interessante, perfino divertente per tutti coloro che vogliono informarsi sugli eventi rilevanti dell'arte alternativa e della vita accademica nell'Ungheria e nell'Europa dei decenni settanta-ottanta-novanta. Si auspica la pubblicazione di una versione italiana del libro (completata eventualmente con un indice dei nomi), che sicuramente susciterebbe grande interesse anche nel pubblico italiano.

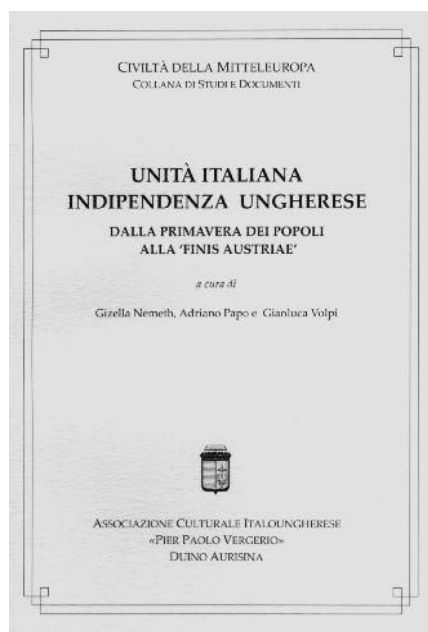
# Le novità editoriali della «Vergerio»

ADRIANO PAPO

**I**l'Associazione Culturale Italoungherese «Pier Paolo Vergerio» di Duino Aurisina ha anticipato le iniziative per i 150 anni dell'Unità d'Italia pubblicando nel 2009 un volume collettaneo intitolato *Unità italiana, indipendenza ungherese*, a cura di Gizella Nemeth, Adriano Papo e Gianluca Volpi. Il volume, quarto numero della Collana di Studi e Documenti «Civiltà della Mitteleuropa», è frutto della raccolta degli atti di due convegni che si sono svolti a Trieste in occasione del bicentenario della nascita di Giuseppe Garibaldi e dei 140 anni del Compromesso austroungarico, che ha suggellato la nascita della Duplice Monarchia.

Il libro, prefato da Gianluca Volpi, contiene dodici saggi, che spaziano dalle rivoluzioni del 1848 alla fine della prima guerra mondiale. Dato che – scrive Gianluca Volpi nella prefazione *Un 'lungo' secolo breve. L'Ottocento europeo 1848–1918* – sia le rivoluzioni del 1848 che le trasformazioni geopolitiche dell'Europa centro- e sudorientale del 1918-19 hanno avuto per epicentro la Monarchia asburgica, in quest'ultima si può appunto identificare l'elemento centrale attorno al quale si è svolta

una parte importante della storia europea dell'Ottocento. La vicenda della Monarchia dal 1848 al 1918 fa pertanto da sfondo tema-



NC  
12:2011

tico ai diversi contributi che formano questo volume: gli autori affrontano dal punto di vista storico e letterario argomenti e problemi legati a due grandi aree tematiche. La prima è quella delle rivoluzioni nazionali scoppiate in Europa nel periodo compreso tra il 1848 e il 1867, entro il quale si realizzano sia l'unità italiana che il compromesso (*Ausgleich*) del 1867 tra l'Austria e l'Ungheria. La seconda è quella della dissoluzione dell'Austria-Ungheria. La raccolta dei saggi di questo volume suggerisce altresì l'idea che gli estremi temporali dell'Ottocento racchiudano un periodo storico che si riconosce in quel fenomeno epocale che è stato il principio di nazionalità, dalla sua esplosione sulla scena europea con le rivoluzioni del 1848 fino alla sua definitiva affermazione del 1918-19.

Antonio Sciacovelli presenta un contributo invero singolare (*Garibaldi József e Luigi Kosuth negli immaginari nazionali: è vera gloria?*) incentrato sul tema della costruzione dell'immaginario collettivo. Usando la fonte peraltro inconsueta della filatelia, ripercorre sui francobolli la comparsa in determinati momenti e tempi della storia contemporanea dei due eroi simbolo del Risorgimento in Italia e in Ungheria: Giuseppe Garibaldi e Lajos Kossuth, protagonisti della lotta per l'emancipazione dei rispettivi paesi dalla dominazione asburgica.

Tre saggi sono dedicati alla collaborazione italomagiaro nelle guerre risorgimentali contro l'Austria, allorché le relazioni tra Italia e Ungheria perdono il carattere episodico, legato all'attività di singoli personaggi isolati. Tutti e tre i saggi analizzano concretamente fatti e personaggi senza lasciarsi influenzare dal mito o dalla retorica. Nel primo saggio (*I meriti del colonnello Alessandro Monti a Szeged nella Guerra d'Indipendenza d'Ungheria del 1848-49*) Dénes Mátyás affronta il tema della sfortunata partecipazione della legione italiana del colonnello Alessandro Monti alla guerra d'indipendenza ungherese del 1848-49. La legione ebbe un ruolo importante soltanto nell'ultima fase della guerra partecipando con onore alla battaglia di Szőreg:

grazie alla sua condotta l'esercito ungherese non subì perdite ancora maggiori. Il secondo saggio, *I garibaldini ungheresi* di László Pete, è dedicato alle figure di alcuni ungheresi (István Türr, Lajos Tüköry, Lajos Winkler, Gusztáv Frigyesy, tanto per citarne i più noti) che parteciparono all'impresa dei Mille e di cui Garibaldi cercò di utilizzare le capacità, le esperienze e lo spirito combattivo, affidando ad alcuni di loro perfino delle cariche direttive. Il terzo saggio, infine, *La Legione ungherese nelle guerre risorgimentali italiane* di Gizella Nemeth e Adriano Papo, è speculare a quello di Dénes Mátyás in quanto analizza la partecipazione della legione ungherese in Italia nella seconda e terza guerra d'indipendenza, nonché nelle imprese garibaldine e nella lotta contro il brigantaggio nell'Italia centrale.

Il contributo letterario nel complesso dei saggi dedicati al periodo risorgimentale proviene da Imre Madarász, che ne *La primavera (letteraria) di due popoli. Leopardi poeta vate e la lirica patriottica del Risorgimento ungherese* si sofferma su alcuni canti d'ispirazione e tematica patriottiche di Giacomo Leopardi mettendoli a confronto con la lirica magiara di analogo contenuto. In un secondo contributo (*Dai rapporti letterari italo-ungheresi nell'età della Duplice Monarchia: Eötvös 'parente' di Manzoni*), elaborato nel contesto della seconda area tematica affrontata nel libro, quella della *Finis Austriae*, lo stesso autore si dedica all'analisi comparata delle figure di József Eötvös e Alessandro Manzoni, due personaggi contemporanei e per un certo periodo sudditi dello stesso impero i quali appartengono a quel mondo spirituale e politico che fu messo un po' in secondo piano di fronte all'emergere del nazionalismo. La figura di József Eötvös, protagonista politico moderato del Quarantotto magiara, è giustamente celebrata dalla storiografia ungherese, ma è purtroppo tuttora ignorata da quella italiana, nel senso che non è ancora apparsa in Italia una sua degna monografia scientifica, donde il merito di Imre Madarász d'averla, seppur sommariamente, presentata al convegno triestino.

Gigliola Squarzony presenta nel suo contributo, *L'Ausgleich del 1867. Lettura comparata delle fonti*, un quadro esauriente degli accordi costituzionali del 1867 basato sulla lettura comparata delle principali fonti in lingua tedesca e ungherese, e tenta di dare una nuova risposta al quesito di quale delle due parti contraenti abbia tratto concreti vantaggi politici dal suddetto compromesso.

Quattro sono i saggi che affrontano il nodo problematico della dissoluzione dell'Austria-Ungheria. Nel saggio *La situazione dei conflitti nazionali in Austria-Ungheria alle soglie della Prima Guerra Mondiale* Gigliola Squarzony analizza la questione delle nazionalità, chiedendosi se sia stato il problema delle minoranze il fattore decisivo che portò la Monarchia asburgica alla catastrofe. L'autrice perviene a una conclusione originale collocandosi tra coloro i quali non considerano il conflitto nazionale la causa determinante della *Finis Austriae*.

Davide Zaffi focalizza il suo contributo, *La 'finis Austriae' avvenne in montagna*, sulla storia della Monarchia in guerra e individua nell'offensiva austroungarica sugli Altipiani di Asiago e Lavarone-Folgaria, la cosiddetta *Strafexpedition*, il punto di svolta della situazione politica e militare della Duplice, il cui stato maggiore aveva progettato l'offensiva per ottenere un successo decisivo contro l'Italia e mantenere il proprio spazio di manovra svincolato dalla sudditanza dall'ingombrante alleato germanico.

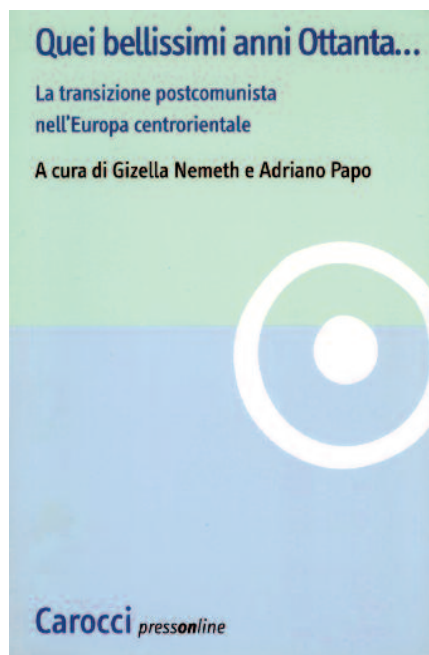
Gianluca Volpi dedica alla *Finis Austriae* oltre alla già citata prefazione un altro contributo, «*Seppellire Cesare*». *Riflessioni sulla 'finis Austriae'*, in cui rigetta ogni teoria di estinzione predeterminata o di condanna storica della Monarchia.

Antonio Sciacovelli chiude la rassegna di saggi sulla fine della monarchia asburgica con un articolo letterario (*Monarchia caelestis: antinostalgia austro-ungarica nel romanzo di Péter Esterházy «Harmonia caelestis»*), proponendo all'attenzione del lettore il romanzo ungherese tipico dell'antinostalgia austroungarica, presentato quale contrappeso ideale

alla rievocazione assolutoria che ha accompagnato la letteratura sull'argomento nei paesi successori della Monarchia fin dai giorni stessi della sua fine.

Kristjan Knez si dedica infine allo studio della nazione slovena negli anni della Duplice Monarchia, elaborando un contributo (*Il Littorale austriaco e le aspirazioni degli Sloveni negli anni della 'finis Austriae'*) dettagliato e puntuale, basato sull'attenta lettura di numerose fonti slovene per lo più sconosciute alla storiografia italiana.

La transizione politica, sociale ed economica avvenuta nei paesi a regime comunista dell'Europa centroorientale che, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, si aprono alla democrazia, al pluripartitismo e al liberismo, è il tema del volume *Quei bellissimi anni Ottanta... La transizione postcomunista nell'Europa centroorientale*, a cura di G. Nemeth e A. Papo, uscito nel 2010 per i tipi dell'editore Carocci di Roma. Il libro raccoglie gli atti del convegno omonimo, promosso e





organizzato dall'Associazione «Vergerio» nel settembre del 2009 nella ricorrenza del ventennale della caduta del Muro di Berlino.

Nella prefazione *Ripensare l'Ottantanove*, Gizella Nemeth e Adriano Papo sottolineano il clima di aspettativa di libertà e apertura alla democrazia che si respirava in alcuni paesi del blocco sovietico già nel corso degli anni Ottanta, ben prima quindi della caduta ufficiale del Muro di Berlino, ma segnalano altresì il pessimismo e l'insicurezza del dopo '89 e le sacche di nostalgia per i tempi del comunismo, dell'assistenzialismo e del posto di lavoro sicuro che tuttora permangono nell'Europa centrale e orientale. I cambiamenti sociopolitici ed economici di questi paesi si devono però anche inquadrare in quella grande trasformazione epocale legata alla globalizzazione e all'instaurazione di un nuovo ordine mondiale.

Antonio Macchia mette l'accento nel suo contributo, *Polonia: precursore e modello nella transizione verso la democrazia*, sul fatto che le prime elezioni multipartitiche in uno dei paesi del blocco sovietico si tennero in Polonia più di due mesi prima dell'abbattimento della cortina di ferro: la fine dei regimi comunisti – sostiene Macchia – ebbe inizio proprio con le elezioni polacche del giugno 1989, anche se la transizione polacca era stata avviata ancor prima, al momento della nascita del sindacato indipendente *Solidarno* nell'agosto 1980 se non addirittura nel 1976 con la fondazione del Movimento di difesa dei lavoratori (KOR), di cui *Solidarno* costituì l'evoluzione.

In Ungheria, invece – sottolinea Gábor Andreides nel saggio *1985–1989, gli ultimi anni del kádàrismo: l'Ungheria verso la transizione* –, l'agonia del regime di János Kádár iniziò nel 1985, quando ancora il leader del Partito socialista operaio ungherese controllava indisturbato il partito e lo stato. Nello stesso 1985 nacquero spontaneamente circoli culturali e associazioni come espressione del desiderio della società civile di farsi sentire politicamente, nonché vari movimenti di dissenso che s'ispiravano a *Charta 77* e a *Soli-*

*darność*. Nel corso del 1987 sorse una vera e propria opposizione, che piano piano si organizzò in movimenti e partiti politici. Furono varate le prime riforme costituzionali, anche se ancora sotto la guida del partito comunista, che tuttavia rinunciò al proprio ruolo di partito unico aprendo al pluripartitismo. Nella primavera del 1990 furono indette libere elezioni parlamentari, che sancirono la nascita del primo governo democratico dell'Ungheria indipendente. Anche in Ungheria quindi il trapasso dal vecchio regime alla democrazia fu indolore, basandosi su un pacifico accordo tra le parti.

La riunificazione delle due Germanie – sostiene Luigi Vittorio Ferraris nei suoi saggi sulla dissoluzione della DDR e sulla riunificazione tedesca (*La DDR: una complessa identità e Dalla DDR alla RFG: una difficile transizione psicologica*) – fu un evento auspicato, ma non previsto, un fatto causato da avvenimenti esterni, benché accelerato dalle manifestazioni di piazza. A unificazione avvenuta – fa notare l'ambasciatore Ferraris – sono però rimaste ancora oggi profonde difformità, con ripercussioni sociali e culturali non ben controllabili. La DDR aveva allora una sua identità? – si chiede Ferraris. Fu un paese – potrebbe essere la risposta – che era divenuto, dopo aver perduto la speranza della riunificazione con l'altra Germania, lo stato con tutti i suoi pregi e difetti in cui i tedeschi orientali vivevano o, per meglio dire, cercavano di vivere al meglio delle loro possibilità.

La Cecoslovacchia offre un altro scenario delle «pacifiche» rivoluzioni del 1989. Ancora oggi, a vent'anni di distanza, – ricorda Francesco Caccamo nel saggio *La Cecoslovacchia dalla normalizzazione alla «rivoluzione di velluto»* – la transizione cecoslovacca rimane uno dei simboli dell'epocale rivolgimento che portò alla dissoluzione del blocco sovietico e al crollo dei regimi comunisti nell'Europa centro-orientale. In effetti essa fu avviata in Cecoslovacchia dopo la caduta del Muro: il governo accettò il dialogo con l'opposizione soltanto dopo la pressione della piazza e gli



scontri tra polizia e manifestanti; determinanti a tale proposito furono anche l'influenza *contagiosa* degli eventi rivoluzionari in corso negli altri paesi del blocco e la fuga in massa dei tedeschi orientali verso l'Occidente. La Cecoslovacchia non sarebbe però sopravvissuta al processo di transizione del 1989.

La Romania è stata invece l'unico paese, tra quelli del blocco sovietico, nel quale la caduta del regime comunista si realizzò in modo cruento, culminando nell'esecuzione del dittatore Ceaușescu e della moglie Elena. Nel paese impoverito e oppresso dal regime si era già registrata negli anni precedenti all'Ottantanove qualche forma di dissenso nella società civile, come pure all'interno dello stesso Partito comunista rumeno. Inoltre, alla fine degli anni Ottanta il regime di Ceau-escu era isolato non solo rispetto all'Occidente ma anche rispetto agli altri paesi del blocco. Infatti, come ci illustra Alberto Basciani nel suo saggio, *Le spericolate metamorfosi di un movimento politico. Il caso del Partito comunista romeno 1921-1989*, dopo la morte di Stalin (5 marzo 1953) il Partito comunista rumeno aveva abbandonato la linea di rigida fedeltà nei confronti dell'Unione Sovietica, facendosi nel contempo portavoce degli interessi nazionali del popolo rumeno. È paradossale il fatto che il XIV Congresso del Partito comunista rumeno, celebrato nel novembre del 1989 con l'obiettivo di consolidare il regime e la *leadership* personale e familiare di Ceau-escu, si sia chiuso col trionfo apparente del dittatore, rieletto segretario generale, un mese prima del crollo del regime.

Davide Zaffi ricorda nel suo saggio, *Lo spirito di Timi oara, l'azione di Bucarest*, come la Romania sia stata anche l'unico paese del blocco in cui un ruolo molto importante nella transizione verso la democrazia fu svolto da una minoranza nazionale, nella fattispecie quella ungherese. I primi disordini erano infatti scoppiati a Timișoara (Temesvár), nel Banato, attorno all'abitazione del pastore riformato ungherese László Tőkés, e soltanto una settimana dopo si fece sentire la piazza anche a Bucarest, anche se Ion Iliescu ha vo-

luto attribuire tutto il merito della caduta del comunismo alla sola *azione* della capitale.

Sostanzialmente pacifico fu invece lo strappo da Mosca dei «paesi baltici». Andrea Grifante si occupa nel suo articolo, *Ritornare indipendenti. Cenni sui movimenti e i fronti popolari sul Baltico, 1987-1990*, della struttura sociale e nazionale dei movimenti popolari che furono attivi nell'area baltica e che, scaturiti anch'essi dagli stimoli della *perestrojka* gorbaceviana, portarono alle dichiarazioni d'indipendenza dei paesi baltici. Grifante mette l'accento sulla diversità dei processi storici che ebbero luogo nei tre paesi baltici, che pur erano accomunati dallo stesso sentimento di rivincita contro l'illegittima occupazione sovietica.

La transizione in Slovenia avvenne con modalità e tempi molto diversi che nel resto dei Balcani. Negli anni Ottanta la Slovenia – sottolinea Stefano Lusa nel suo contributo *Gli inizi della democratizzazione slovena* – aveva raggiunto un alto grado d'indipendenza, ma ovviamente faceva parte di uno stato federale, la Jugoslavia socialista. Gli sloveni si dimostrarono tutt'altro che disposti a sacrificare questa loro indipendenza sull'altare della centralizzazione. Si aprirono pertanto degli spazi di democrazia, prima impensabili e inimmaginabili in altre parti della Jugoslavia. La Slovenia stava cambiando *occidentalizzandosi* attraverso un processo di modernizzazione e democratizzazione, cui contribuirono gli intellettuali, i movimenti alternativi, i gruppi musicali, i giornali legati ai giovani. La democratizzazione del paese senz'altro agevolò lo strappo da Belgrado che sarebbe avvenuto nel 1991.

A differenza di quanto accaduto nei vicini paesi del blocco sovietico, il fenomeno nazionalista svolse un ruolo rilevante in quasi tutta l'area dell'ex Jugoslavia, al punto da diventare, nel caso specifico della Serbia – spiega Walter Goruppi nel suo saggio *Il nazionalismo serbo e l'ascesa di Milošević* –, una vera e propria «forza motrice conservatrice della rivoluzione del 1989» che determinò in questo paese l'insuccesso del modello cen-

troeuropeo di transizione democratica, posticipandola di oltre un decennio. Le ragioni di questa involuzione democratica della Serbia e del successo di Slobodan Milošević – sostiene Goruppi – vanno soprattutto ricercate nel recupero di tesi ideologiche nazionaliste ottocentesche che sono state strumentalizzate dal regime serbo per rafforzarne il controllo sul paese.

Nel volume vengono anche esaminati alcuni aspetti della transizione e dell'epoca che immediatamente la precedette pure dal punto di vista artistico-culturale, anche se limitatamente al caso ungherese.

La «letteratura di consumo» – scrive Imre Madarász nel saggio *Letteratura di consumo e propaganda politica nell'età kádarian* –, anche se in genere poco valida dal punto di vista estetico, può essere particolarmente utile per conoscere l'atmosfera di un'epoca. Ad esempio, i romanzi di András Berkesi e Lajos Szilvási, che hanno offerto un mezzo assai efficace di propaganda politica e ideologica in difesa del potere e dello *status quo* del comunismo kádariano, sono documenti significativi di un'epoca scomparsa, nonché di una mentalità e di un gusto che hanno influenzato intere generazioni.

István Puskás ha trattato nel saggio *La cultura ungherese underground nella seconda metà degli anni Ottanta* il tema della cultura ungherese *underground* nella seconda metà degli anni Ottanta, allorché il regime lasciò scaricare le tensioni sociali dando via libera anche alla critica attraverso vari ma sempre limitati e controllati canali della cultura. La cultura *underground* rimase però limitata quasi esclusivamente a Budapest e in pochissime altre città del paese, appannaggio dei soli intellettuali.

La caduta del comunismo in Ungheria ha causato delle indubbe ripercussioni anche sul cinema ungherese del periodo della transizione, come si evince dai saggi di Antonio Donato Sciacovelli (*La «Grande generazione»*). *I contrasti generazionali nei film ungheresi della transizione* e di Alessandro Rosselli (*Il 1989 in Ungheria – e le sue conseguenze – in*

*alcuni film ungheresi del periodo postcomunista*). La transizione dal sistema socialista al nuovo corso democratico ungherese – annota Sciacovelli nel suo contributo – ha comportato l'instaurazione di una serie di cambiamenti in seno ai rapporti tra le diverse generazioni del periodo. Nei loro film alcuni registi ungheresi come Ferenc András e Géza Bereményi descrivono minuziosamente i sogni, le illusioni e le disillusioni che attraversarono quell'epoca, condizionando notevolmente i rapporti intergenerazionali nel contesto della società magiara. In genere, però – osserva Rosselli –, la cinematografia ungherese non ha molto sviluppato una sua visione dei problemi creati nel paese dal post-1989; pare anzi che abbia abdicato negli ultimi tempi a questa sua funzione. Forse il fenomeno è spiegabile con il crollo dei valori e della politica verificatosi dopo la transizione sia in Ungheria che negli altri paesi ex comunisti.

Il volume *Il Trianon e la fine della Grande Ungheria* raccoglie gli atti del convegno internazionale di studi omonimo che, promosso dall'Associazione «Vergerio», si è svolto a Trieste a fine maggio 2010. Il convegno ha trattato temi diversi, quali la geopolitica della nuova Europa centrale dopo la fine della prima guerra mondiale, i riflessi del Trianon sulla politica estera italiana (revisionismo e 'questione adriatica'), i diritti delle minoranze linguistiche negli stati successori della Duplice Monarchia, le ripercussioni del Trianon sulla cultura ungherese. Il volume, uscito nel 2011 per i tipi dell'editore Luglio di Trieste, è il quinto numero della Collana «Civiltà della Mitteleuropa».

Gizella Nemeth e Adriano Papo, curatori del libro, mettono in luce nella prefazione al volume (*Il Trianon, un trattato di pace secondo copione?*) la predisposizione di progetti miranti a disgregare la Monarchia ben prima della conclusione del primo conflitto mondiale e sottolineano l'apporto considerevole dato alle decisioni del Trianon da alcuni privati cittadini (Masaryk, Beneš, Steed, Seton-Watson, Supilo, Trumbi ecc.), definiti da

Henri Pozzi «gli architetti della nuova Europa» più di quanto lo siano stati i 'Quattro Grandi' Wilson, Clemenceau, Lloyd George e Vittorio Emanuele Orlando.

Il contributo di Enikő A. Sajti, *Cambio di sovranità nel 'Délvidék' (Vojvodina). 1918–1920*, s'inquadra nel tema della geopolitica della 'nuova Europa' dopo il crollo della monarchia austroungarica. Centrato sull'occupazione serba dei territori meridionali dell'Ungheria, mette in luce la situazione di disordine istituzionale dovuta alla coesistenza di duplici strutture amministrative: ungheresi e serbe.

Il tema del revisionismo è trattato nei saggi di Gianluca Volpi e di Luigi Vittorio Ferraris. Per Gianluca Volpi («*Hiszek Magyarország fel-támadásában!*» *Il Trianon e il vicolo cieco del revisionismo. 1920–1938*) il revisionismo magiaro non fu soltanto una trovata propagandistica della classe dirigente ungherese di Miklós Horthy per distogliere le masse dai problemi politici e sociali, ma anche un vero e proprio progetto politico che accomunava diversi personaggi, i quali, cresciuti nella cultura politica del liberalismo conservatore dell'ultimo periodo dell'Ungheria dualista, avevano elaborato il mito della 'Grande Ungheria' e della sua integrità e indissolubilità statale, il cui risultato non poteva che essere il rifiuto del trattato di Trianon. Il saggio di Luigi Vittorio Ferraris, *Il revisionismo italiano fra le due guerre e l'Ungheria*, illustra invece il ruolo svolto dalla politica estera italiana attuata dal fascismo dopo la vittoria 'mutilata' del 1918, politica che fece da sponda al revisionismo magiaro del dopo-Trianon, volto sia contro la Piccola Intesa per contrastare l'egemonia della Francia nella regione danubiana, sia contro la Jugoslavia ai fini del controllo dell'Adriatico.

Nel tema del revisionismo si inserisce altresì il contributo di Mária Szabó (*La 'missione Romanelli' e i rapporti italo-ungheresi nel 1919*), la quale ricorda la figura di Guido Romanelli, militare e diplomatico italiano che fu oltremodo popolare in Ungheria nel periodo tra le due guerre mondiali, anche in virtù dei suoi interventi umanitari che caratterizzarono la missione da lui svolta nel paese carpatodanu-

biano su incarico della Missione Italiana per l'Armistizio di Vienna. L'autrice sottolinea altresì le contraddizioni dell'azione politica italiana nella regione carpatodanubiana già messe in rilievo nei saggi di Volpi e di Ferraris.

La 'questione adriatica' viene trattata nell'articolo di Kristjan Knez nel suo saggio *Fiume tra le aspirazioni italiane e le rivendicazioni del 'Narodno vije e' (29 ottobre – 1° dicembre 1918)*. Knez contrappone le aspirazioni italiane alla città quarnerina a quelle del Consiglio Nazionale Croato. Fiume, che – come evidenzia Gábor Andreides nel suo contributo *Fiume, 'corpus separatum' della Corona di Santo Stefano, nel periodo finale della 'Grande Ungheria'* – era prosperata sotto il governo ungherese in un clima di generale tolleranza e collaborazione tra i vari gruppi etnici e linguistici che ne costituivano il tessuto cittadino, divenne invece punto di frizione e simbolo della 'vittoria mutilata' e di quella 'questione adriatica' che avrebbe messo in discussione la politica estera di Roma nell'area altoadriatica.



Il tema delle minoranze linguistiche negli stati successori della Duplice Monarchia è trattato sia nel saggio di Aron Coceancig-Neiner, il quale ha ricordato nel suo contributo, *La minoranza ungherese in Slovacchia e Romania fra integrazione, assimilazione e scontro*, come i rapporti delle minoranze ungheresi in Slovacchia e in Romania con le rispettive maggioranze siano stati spesso caratterizzati da periodi di tensioni e crisi diplomatiche alternati a periodi di relativa stabilità, sia nel contributo di Andrea Kollár (*I diritti linguistici delle minoranze ungheresi del bacino carpatico dopo il Trianon*), che ha focalizzato alcuni atteggiamenti della comunità magiara nei riguardi del trattato del Trianon e ha analizzato sinteticamente i singoli gruppi minoritari ungheresi, la loro situazione demografica, sociale ed economica, la tutela della loro lingua e dei loro diritti, i problemi inerenti l'insegnamento della lingua magiara.

I riflessi del Trianon nel cinema e nella letteratura sono ben evidenziati rispettivamente

nei saggi di Alessandro Rosselli, *Il trattato del Trianon in due recenti documentari ungheresi: «Trianon» (2004) di Gábor Koltay e «A Trianon szindróma» (2006) di István Szakály*, e di Antonio Donato Sciacovelli, *Nella 'selva oscura' del Trianon: sottintesi della letteratura di Transilvania*. Benché sia ancor oggi considerato un vero e proprio atto di ingiustizia nei confronti dell'Ungheria e degli ungheresi e sia spesso letto in chiave tragica dalla storiografia, dalla cinematografia e dalla pubblicistica ungheresi, tutto sommato, però, il Trianon – sottolinea Sciacovelli – ha portato alla luce una delle più interessanti vicende letterarie del Novecento, la letteratura di Transilvania.

Davide Zaffi, infine, nel suo saggio *Convivere col Trianon* fa parlare alcune voci che, pur nell'angoscia collettiva nella quale si ritrovarono a vivere gli ungheresi nel periodo fra le due guerre mondiali, indicavano la possibilità di una convivenza col trauma del Trianon, che volevano superare anziché semplicemente cancellare.

# Lo scettro non fa il monaco

*Giorgio Martinuzzi: figura e ruolo politico di un monaco-statista dalmata nella storia ungherese del Cinquecento*

di Adriano Papo, con la collaborazione di Gizella Nemeth Papo, Savaria University Press, Szombathely 2011, 506 pp.

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Quinto «anello» della collana di studi e documenti che i curatori hanno voluto intitolare *Civiltà della Mitteleuropa*, è stata data alle stampe nella seconda metà del 2011 la «biografia ragionata» di Giorgio Martinuzzi, che a buon (?) titolo è considerato uno dei protagonisti più interessanti dei rapporti italo-ungheresi nel sedicesimo secolo. Dopo quattro «uscite» che ci hanno permesso di leggere gli atti di altrettanti convegni tutti incentrati su tematiche culturali e storiche, peraltro legate all'attività dell'Associazione Culturale Italoungherese «Pier Paolo Vergerio» (*I cent'anni di Attila József. L'uomo, il poeta, il suo tempo*, 2005; *Mazzini e il mazzinianesimo nel contesto storico centroeuropeo*, 2005; *I Turchi, gli Asburgo e l'Adriatico*, 2007; *Unità italiana, indipendenza ungherese. Dalla 'Primavera dei popoli' alla 'finis Austriae'*, 2009), questa si sofferma su un solo nucleo argomentativo, a cui l'autore – Adriano Papo, coadiuvato da Gizella Nemeth Papo – dedica un'opera di imponenti dimensioni (più di mezzo migliaio di pagine) divisa in quattro capitoli e abbondantemente fornita di apparati a futura soddisfazione dei lettori più attenti all'approfondimento. *Giorgio Mar-*

*tinuzzi? Chi era costui?* diciamo parafrasando Manzoni: Giorgio Martinuzzi Utyeszenics (frate Giorgio) fu vescovo di Várad, primate d'Un-



gheria, cardinale, sommo tesoriere, giudice supremo, comandante militare, luogotenente regio in Ungheria e in Transilvania. Nato nel 1482 nel castello di Kamičac (Kamačić), in Croazia, possiamo associarlo a quella complessa categoria di uomini che nel corso dei secoli passati (ma speriamo ve ne saranno anche nei prossimi!) seppero appartenere a più culture, in questo caso anche in virtù delle vicende storiche che videro sempre la regione di provenienza di Frate Giorgio contesa tra Venezia e l'Ungheria. Contemporanei e storici lo descrivono come un personaggio geniale, astuto e potente, uno statista molto capace e autorevole, uno dei più ragguardevoli statisti magiari della sua epoca, eppure – come sovente accade – i giudizi dei contemporanei di Martinuzzi non furono in genere molto lusinghieri nei suoi confronti, tanto da condizionare anche quelli di molti storici, sia coevi che posteriori. La presente biografia di Martinuzzi si pone l'obiettivo di analizzare, *sine ira et studio*, il ruolo da lui svolto nella storia e nella politica ungherese degli anni 1534–1551, ovverosia del periodo storico che va dalla morte di Ludovico Gritti (1534) – di questo altrettanto complesso e «chiacchierato» la coppia Papo-Nemeth Papo si occupò in una monografia apparsa nel 2002<sup>1</sup> – fino alla morte dello stesso Giorgio Martinuzzi (1551). Tale periodo è caratterizzato dai negoziati per il trasferimento alla Casa d'Austria della parte di regno che, dopo Mohács, era rimasta sotto la giurisdizione di Giovanni Zápolya, e che sarebbe passata dopo la sua morte sotto quella della vedova Isabella Jagellone. Impossibile leggere quelle vicende politiche – che per motivi intrinseci non si possono assolutamente definire strettamente «ungheresi» – senza inquadrarle in una più ampia cornice di storia europea, in cui hanno grande importanza le ripercussioni delle guerre tra Carlo V e Francesco I, della situazione politica dell'area balcanico-danubiana, della situazione religiosa dell'Impero, dei progetti di crociata antiottomana. Una serie di eventi di grande rilievo per la storia diplomatica, militare, politica ed economica della regione, che videro Martinuzzi coinvolto

come protagonista, ma non per questo significarono altrettante vittorie del monaco-statista, sicuramente a causa delle ricorrenti discordie che scoppiarono con la regina Isabella. Pertanto Martinuzzi dovette assistere all'accordo tra quest'ultima e il principe Giovanni Sigismondo, con cui si trasferivano a Ferdinando d'Asburgo e ai suoi eredi i diritti sul Regno d'Ungheria e sulla Transilvania. La Porta però non riconobbe quanto stabilito a Gyulafehérvár, che in quel periodo (1542) divenne capitale della Transilvania (lo fu fino al 1690) e mandò un suo esercito nel Banato per restaurare lo *status quo*. Accadde dunque che proprio durante la campagna militare contro gli ottomani Giorgio Martinuzzi venne accusato di connivenza col nemico: ciò avrebbe segnato la sua condanna a morte. Su ordine di Ferdinando, il generale Castaldo lo fece assassinare in maniera efferata nel suo castello di Alvinc la mattina del 17 dicembre 1551. Ferdinando e i suoi complici verranno poi tutti assolti con formula piena, ancora una volta ripetendo i meccanismi tristemente in uso in quel periodo, fatto di crudeli appelli alla *ragion di stato*. In realtà, la storia del Regno d'Ungheria e della sua regione d'influenza, fino al periodo considerato dagli autori, si complica a partire dalla morte di Mattia Corvino (1490), e viepiù con la rotta di Mohács (agosto del 1526), quando il Regno si trova senza più *spina dorsale*. Di lì a poco lo stato si sfalda sotto la pressione ottomana e, in conseguenza delle lotte politiche dei vari pretendenti, a quello che dello stato fondato da Santo Stefano restava. Il filo conduttore di questa biografia mette in luce proprio quanto le vicende storiche e politiche del Regno d'Ungheria e della Transilvania (nel periodo storico considerato) fossero strettamente intrecciate con quelle personali di Giorgio Martinuzzi, di cui si sottolinea l'importanza nelle trattative per la cessione della Transilvania alla Casa d'Austria e, più in generale, nella politica ungherese degli anni 1534–51. Non di poco conto sono le altre unità tematiche e problematiche, che vogliono considerare più obiettivamente il motivo del delitto politico e

le ragioni della sua efferatezza, contribuendo a meglio delineare la figura del frate partendo dal confronto con quella ricostruita in base ai giudizi della storiografia. Tutto ciò viene portato avanti con grande perizia, se consideriamo il gran numero di fonti, documenti, giudizi, scritti di varia natura, che lo spoglio preliminare alla ricerca ed alla compilazione dell'opera hanno preso in considerazione (e di cui troviamo dettagliato inventario nel puntuale apparato che segue la trattazione vera e propria); ma anche con una vena narrativa che ci rappresenta viva e vivace questa figura di grande accentratore del potere: in virtù dei suoi titoli di tesoriere, luogotenente, voivoda, giudice supremo, comandante supremo dell'esercito, vescovo (e alla fine della vita anche arcivescovo e cardinale). Tutore del figlio di Giovanni Zápolya, Martinuzzi poté guidare e controllare l'erario, l'amministrazione, l'esercito, la giustizia, concedendo dignità, possessi e privilegi, convocando e presiedendo le Diete sia in Transilvania che nell'Oltretibisco, controllando oltre al vescovado di Várad anche quelli di Csanád, di Vác e di Transilvania. Non dimentichiamo, inoltre, che egli ebbe altresì nelle sue mani il futuro del giovane principe Giovanni Sigismondo, e che con grande abilità diplomatica riuscì a imporre la propria supremazia agli Ordini. Ne esce la descrizione di un 'principe' assoluto, contrastato nell'esercizio

del potere soltanto dalla regina Isabella e dai suoi consiglieri, che lo consideravano un usurpatore del regno (e che riuscirono a tramandare questa fama a gran parte dei posteri). Accanto alla sete (ampiamente saziata, peraltro) di potere, non dobbiamo dimenticare di questo periodo gli aspetti culturali, poiché Frate Giorgio si può definire *uomo del Rinascimento* anche per la sua versatilità: nonostante non fosse amante del lusso e della pompa – come furono molti 'principi del Rinascimento' –, ma piuttosto parco e sobrio, pure corrispondeva con personaggi del taglio – umanistico – di Antonio Veranzio; era promotore delle arti, dell'editoria transilvana (in particolare ne trasse giovamento l'industria della stampa della città di Kolozsvár, oggi Cluj-Napoca). Insomma crediamo valga la pena di riscoprirlo nella giusta luce, caleidoscopica, che questo imponente volume proiettata su un capitolo spesso giudicato *tout court* sull'onda di emozioni non sempre sostenute dai fatti.

#### NOTE

- <sup>1</sup> G. Nemeth Papo e A. Papo, *Ludovico Gritti. Un principe-mercante del Rinascimento tra Venezia, i Turchi e la Corona d'Ungheria*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli (Gorizia) 2002.



# Chi era Leopardi?

PIETRO CITATI

*Leopardi*

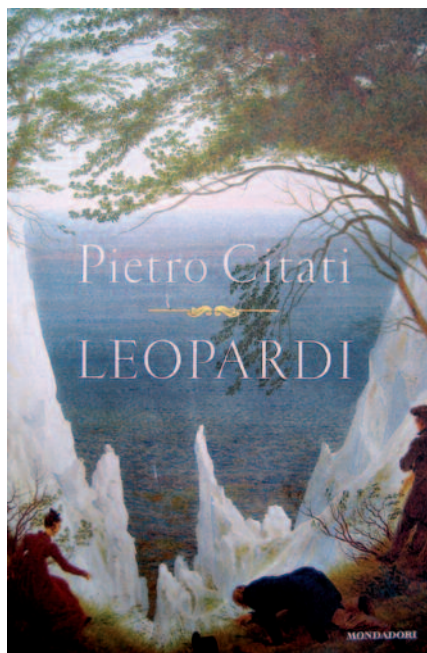
Mondadori, Milano 2010, pp.437.

LUIGI TASSONI

L'immagine di Giacomo Leopardi, la più vera, è quella che il lettore continuerà a rintracciare nell'opera, e soprattutto nel libro prodigioso e sempre sorprendente che è i *Canti*, spina dorsale dell'idea di poesia moderna. Preceduti in questo primato solo dal *Canzoniere* di Petrarca, i *Canti* leopardiani fanno agire un io che mette in gioco continuamente la propria realtà, sia inconscia che razionale, e la propria mutabilità, agganciate al destino irreversibile del mondo. Se non si capisce questo, male si segue il percorso irripetibile dell'invenzione leopardiana, vicinissimo al nostro sentire di contemporanei tanto minacciati quanto innamorati nella nostra dimensione. Tentare, dunque, un viaggio nella mente leopardiana rappresenta una delle imprese più ardue, radicali, intense e complesse dell'uomo d'oggi.

In passato, in un passato recente, ce lo hanno dimostrato letture magistrali, a tutto campo, che toccano il respiro della poesia come pensiero: fra esse, primissime quelle di Ungaretti e di Bigongiari, e quella attuale impegnatissima di Antonio Prete. Ancor più arduo è tentare di rispondere alla semplice domanda: chi era Leopardi? Ci provò nel 1899

con un efficace collage dall'epistolario, rispettosamente documentato, Giuseppe Pier-





gili in *Vita di Leopardi*, riedito un secolo dopo, a cura di Franco Foschi nella bella collana di quel Centro studi nazionali leopardiani che rappresenta un modello di competenza e passione perché svolge un'opera di diffusione e conoscenza a livello internazionale: da Recanati al mondo, e viceversa.

A spiegarci Leopardi ci riprova oggi Pietro Citati nel «suo» *Leopardi*, partendo da quel punto nevralgico che porta il nome di Monaldo, disegnato qui di «umore casareccio» (p.3), spietato tiranno e burattino (p.85), e all'uopo anche burattinaio fra le quinte (vedi la fallita fuga del 1819 e quella sotto sorveglianza del 1822). Tutto secondo copione, ma secondo un copione di consumati pregiudizi, e per nulla rispondente al carattere che emerge dagli scritti di Monaldo e dalle testimonianze, come instacabilmente ha dimostrato quell'amabilissima lettrice che era la contessa Anna Leopardi (fra tante cose, curatrice della giovanile *Autobiografia* di Monaldo nel 1993), spentasi, da poco, oltre la soglia dei suoi energici, lucidissimi e sensibili 90 anni. E come ci dicono legioni di studiosi da De Sanctis a oggi. Ora, né Monaldo sembra star bene nella cornice in cui Citati lo pone né lo stesso Giacomo: il quale, per Citati, disprezza dapprima la realtà (p.20), vive in un mondo doppio (p.23) tra visione e immaginazione, si dibatte tra ansie di felicità e abissi di infelicità (p.40), pensa all'infanzia come «liquido beatifico» (p.51), è impegnato addirittura a inseguire una sconcertante età dell'oro (p.210), a spiegare l'ingiustizia della ricerca della felicità (p.291), è amante di ipotesi e congetture (p.58), e si innamora di Ranieri (p.320). Per Giacomo è disegnato da Citati un profilo intuitivo: ci parla di un Leopardi disprezzato e abietto (p.44), incerto e analitico (pp.55-56), che non vede e cancella mentalmente ciò che vede (p.223), dall'animo «acre, acuto allegretto» (p.392), fino al bambino sdraiato sul prato a «passare le sere», a contemplare il cielo, ascoltare rane, guardare lucciole, annusare odori della campagna, con «mente passiva» rivolta alle stelle dell'orsa mentre in casa risuonano le voci dei familiari (pp.361-362)

(che banale parafrasi!). Tutto secondo copione, tutto vero e soprattutto falsissimo. Il fatto è che Citati, che pure per altri contesti ha proposto ritratti e letture ricchi di spunti e acribia, qui sembra quasi sordo ad un attento ascolto della poesia, per cui incorre in numerose pecche di superficialità, semplicismo e cattiva interpretazione. Di alcune vorrei qui parlarvi. La parola «noia», ad esempio, indica prevalentemente nei «*Canti*» la sofferenza, il tormento, il fastidio, il disagio. Citati la pone in relazione al vuoto (pp.41-42) e al nulla (p.43, p.420), come se i due grandi significati fossero perfettamente in relazione. Ciò che lascia molto in dubbio è pensare alla noia leopardiana come «vuoto dell'anima»: «è una *nebbia* che incombe e un'acqua limacciosa che ci affoga» (p.42). Basterà scorrere in sequenza le concordanze dei «*Canti*» per comprendere che la noia di cui parla Leopardi è intesa nel suo significato originario (lo dice Fubini) di tormento doloroso, o anche, più semplicemente, di fastidio, all'uso toscano. E' la noia come cosa dolorosa («*Il primo amore*»); è la «noia immortale» che come «colonna adamantina» tragicamente resiste («*Al conte Carlo Pepoli*»); è la noia di chi è senza turbamenti come la greggia («*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*»); è la noia opposta a e in rima con «gioia», associata alla preoccupazione, al lavoro, e non alla speranza e alla spensieratezza giovanili («*Il sabato del villaggio*»); è dolore ancora opposto alla gioia («*Il pensiero dominante*»); è la prosecuzione dell'amore come preoccupazione dolorosa («*A se stesso*»); è ciò che rafforza la tetraggine del futuro («*Il passero solitario*»).

D'altro canto il nulla rappresenta il momento di massima perdita di riferimento, e non è un nulla vuoto, ma un nulla materico, devastante, sull'orlo del caos, e insieme un nulla fisico, tanto vasto quanto non comprimibile nella coscienza. Altro che tedio e fine delle passioni! Il ragionamento intorno a queste tematiche sfiora con molta buona volontà un'attenzione alle dinamiche leopardiane che però appartengono a un pensiero particolarmente elaborato che non ha un'im-

postazione costruttiva, ma, all'opposto, tende a smuovere i punti in cui una civiltà e i suoi linguaggi si sono arenati e consacrati all'interpretazione di routine, al buon senso, al luogo comune. Contro questa banalità scava la parola leopardiana, e dunque male si combina con la superficialità della lettura. Leopardi esiste nella propria opera, la cui drammaticità porta in primo piano un uomo disingannato, in guardia contro i tranelli della natura, della storia, del destino umano, che ha in sé le due anime del tragico e del comico, del finito e dell'infinito. Leopardi mette in crisi l'idea di un futuro come diritto dell'uomo: il futuro è un'incognita, l'incertezza è nell'avvio di ogni biologia, eppure la ginestra resiste. A proposito del piacere e della bellezza, non pienamente raggiungibili, e dunque percepibili solo nelle parti, perché poco o nulla ci dice Citati? Altro nodo, a dir poco scolastico, è quello della figura della luna. E' vero che la luna «sta al di sopra o al di fuori del gioco dei colori che varia e allietta la terra» (p.106); ed è vero per Leopardi che il raggio della testimone muta non cambia: «silenzioso e immobile scende sulle motagne solitarie e nevose» (p.118) (con riferimento a *Bruto minore*). Ma è qualcosa di più, e spiace che Citati non se ne accorga affatto nel capitolo VI dedicato all'argomento. Insomma: in *Alla luna* (Giacomo ha 21 anni) è l'interlocutrice muta e immutabile, come una divinità materna «graziosa» e «diletta» che l'occhio annebbiato dalle lacrime di un'angoscia abissale e infantile cerca, e che provoca la ricordanza, il rimembrar, e anche testimonianza, suo malgrado, la riproposizione del dolore nelle cose che per l'io non cambiano nel tempo. E poi vi è *Il tramonto della luna*, scritto l'anno prima di morire, il 1836, là dove la luna illumina il paesaggio straordinariamente tragico dell'impossibilità dell'esistenza, se la giovinezza cade in ombra, e la vita mortale, non perché decrepita ma perché priva della possibilità di immaginazione, di piacere, di un tempo vitale, scolorisce, sparisce, si desertifica. Potrebbe sembrare un messaggio desolante, ed è in effetti il richiamo alla piena consapevolezza, asciuttamente la-

ica, della meraviglia se non viene goduta, che è nell'età di cui si nutrono le ricordanze. Ricordare è riportare quell'entusiasmo dell'immaginazione come antidoto all'aridità del presente. Ora, una tale visione è contraddetta da Citati: «La felicità è tragica perché è sempre futura» (p.169). In effetti, se c'è traccia di felicità nel pensiero leopardiano, essa risiede nel potenziale magazzino dell'infanzia e della giovinezza: da qui si nutrirebbe il futuro.

E' di un terribile, desolante, chiuso (e non leopardiano) pessimismo ritenere che l'uomo sia «l'unico essere dell'universo, che fallisce sempre, e conosce soltanto lo scacco» (p.169). Così come uno scacco, sebbene la consideri paradossalmente una poesia dolcissima (p.83), è *L'Infinito*: è per Citati un disastro che termina con un tonfo, ovvero «il pensiero anega nel flusso mentale» (p.183). Lettura superficiale di un testo cruciale sul rapporto indissociabile dell'immagine dell'infinito pensata a partire dal finito (abusata è inoltre l'idea che Leopardi stia «rannicchiato» proprio presso la siepe: lo sguardo invece parte con forza da essa; e quel rannicchiarsi appartiene allo spavento, ad altre tensioni leopardiane). *L'Infinito* non è una poesia dolce, è un testo sconvolgente che fa tremare i polsi. Il critico non s'accorge che ha davanti un capolavoro di volute irregolarità a tutti i livelli, di spostamenti dall'una all'altra dimensione, fino al «naufregar» dolce del finale che è non atto di abbandono, ma il movimento della deriva di chi pensa, di chi percepisce, di chi sa comparare, e ha accresciuto la propria capacità percettiva e conoscitiva. Basta, a questo punto, con le chiose intemperanti per una lettura in effetti intermedia e semplicistica dell'opera e della figura di Leopardi. La scia si prolungherebbe di testo in testo fino alla fine del libro e della biografia del poeta, raccontata qui con un gusto per la sceneggiatura, che è drammatico, esclusivo, quasi televisivo: «Leopardi morì con moltissima grazia, e in tono minore, come in tono minore aveva vissuto quasi tutta la sua vita, celando o velando i dolori, le angosce, la desolazione, le passioni, la solitudine, il dono di essere un genio immenso»

(p.412). Il fatto è che quella genialità, che è tutta nel duro lavoro di scrittura e non in qualche benefica provvida divinità, non fu un dono, fu una conquista, un coraggioso atto di superamento delle regole, una inesausta affermazione dell'io che disinnescò l'ipocrisia di sempre, che riconosce la vanità del tutto, che tenta l'avventura pericolosa fra

le parole, ma comunque resiste come infinitesima e preziosissima particella di un universo sempre più grande di noi. Chi era Leopardi? Era questa sconvolgente ed eccezionale immagine dell'essere, naturalmente radicata nel nostro esserci, malgrado tutto? Provate a leggere i *Canti* con attenzione, lo scoprirete da soli.

# Umberto Eco: nel laboratorio del linguaggio

UMBERTO ECO

*Costruire il nemico e altri scritti occasionali*  
Bompiani, 2011, pp.334, Euro 18,50.

UMBERTO ECO

*Il cimitero di Praga*  
Bompiani, 2010, pp. 523, Euro 19,50.

LUIGI TASSONI

In uno dei saggi più belli *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, libro per molti aspetti sorprendente, ovvero lo scritto ampio e appassionato che parla di Victor Hugo, Umberto Eco può affondare, ancora una volta, i suoi congeniali strumenti di lettura sul corpo del romanzo, lo può attraversare, sezionare, rivoltare, filettare, rimodellare, come se lo accarezzasse. Eppure non c'è niente di più differente e distante dal pensiero di Hugo dell'intelligenza creativa di Eco. Questo mostro sublime, insopportabile e magniloquente (attributi di Eco), questo straordinario inventore di storie, che si comporta come «l'interprete autorizzato della volontà divina» (p.189), questo pienissimo logorroico raccontatore di illusioni credibili, è semplicemente riletto da Eco secondo le regole del gioco stabilite dall'autore stesso e dal suo avveduto linguaggio: così che Eco si comporta come un «lettore modello», «vale a dire quel lettore che, se accetta sin dall'inizio le regole del gioco testuale che gli viene proposto, diventerà il lettore ideale di quel libro, anche mille anni dopo» (p.201). Tutto qui, sublime e concreto, il metodo di Eco: accettare le regole del gioco, le

regole del mondo, per capirle e leggerle, cioè interpretarle. Questo è, dunque, il filo conduttore per nulla sottile, anzi saldissimo, che



tiene insieme scritti occasionali sì, ma provocati da alcune ghiotte occasioni condivise anche in modo divulgativo con il lettore, aperte alla sua stessa intelligenza e passione sì, ma a patto che se ne individuino le regole. Vedete, il male principale di molta critica, di molto giornalismo, di molta università e culturalità di varia specie, consiste nel guardare da fuori l'effetto che fa, proprio come nella canzone di Jannacci, senza essersi posti qualche domanda su come funziona il giocattolo. Risalire a monte, entrare nei meccanismi, ripercorrere sentieri dell'intelligenza o del maleficio umano, della mente o della storia, è pane quotidiano per i semiologi. Il bello è che, come ho letto in molta stampa di questi mesi (non ultimo e non inefficace Bruno Pischedda sul «Sole 24 ore» del 24 luglio scorso: *Il lungo addio di Eco alla semiotica*), quando esce un libro di saggi di Eco, l'occasione è buona per scoprire (ma è falso invenimento) che finalmente il professore ha abbondato quella diavoleria di semiotica che, guardata dall'esterno di libri impervi come il *Trattato di semiotica generale* (1975) o «*Dall'albero al labirinto*» (2007), sembra un po' misteriosa, cervellottica, analitica, grifagna. Ma se riappare sotto altra salsa, vulgata anche se egualmente e correttamente sostanziosa, i nostri esperti lettori non la riconoscono, e ne subiscono il fascino e l'efficacia. Qualcosa di analogo avviene per i romanzi di Eco: possibile che lo sperimentatore delle poetiche di Joyce «nel laboratorio del linguaggio» (1962), l'inventore del *Lector in fabula* (1979), ora abbandoni quelle mirabolanti prove di contemporaneità per rinchiudersi nel romanzo ben costruito, che cura con ordine impeccabile gli spazi, le azioni, i tempi, la lingua rispetto alle epoche, e così via? Leggete oggi *Il cimitero di Praga*, e prima di tutto vi sentirete coinvolti da uno che le regole del gioco le mette a servizio dei suoi ascoltatori, non in una ma in due storie parallele o incrociate, misteriose e ciniche, di cospirazioni e segreti senza segreti, e lo troverete vicinissimo (sebbene ambientato negli anni 1830-1898) alle riflessioni di Eco su WikiLeaks, che chiudono il nostro libro di scritti

occasionalì: «E' pur vero che, come già ci diceva Simmel, ogni vero segreto è un segreto vuoto (perché un segreto vuoto non potrà mai essere rivelato) e possedere un segreto vuoto rappresenta il massimo del potere» (p.331). Parola di medievista, di semiologo e di scrittore. *Il cimitero di Praga* è in effetti la storia della continua cospirazione falsa e inventata come se fosse vera, da attribuirsi prima di tutto a un nemico, dunque agli ebrei; storia rivissuta in un doppio diario da un narratore che racconta il falso come se fosse vero, anche se gli avvenimenti storici a cui si riferisce sono fondati. Nel libro degli scritti occasionali una tale narrazione sarebbe interpretata come un rumore che copre la storia, che capovolgendo una celeberrima massima di Wittgenstein, suonerebbe così: «su tutto ciò di cui si deve tacere, si deve parlare moltissimo» (p.210), ovvero meglio gli innumerevoli colpevoli tratti di un nemico *ad hoc* ovviamente brutto, puzzolente e infido, che la verità della Storia che va taciuta. Meglio una bomba che la verità. E il gioco è fatto. Torniamo al nostro povero Hugo, perché anche lui, l'adorabile fiducioso ottimista, aveva dei segreti che metteva sotto gli occhi di tutti. Fra tanti, uno in particolare nella scrittura: riempiva i suoi romanzi di elenchi sterminati, noiosissimi, enumerazioni di nomi, di spazi, di cose, di persone, di azioni, a seconda delle esigenze. Quanti si saranno presi la briga di leggere questi elenchi così tanto pieni da apparire dopotutto vuoti? Pochissimi, e fra essi Eco che capisce e carpisce l'efficacia seriale del meccanismo. Molto semplice: se una cosa è ripetuta in un elenco di variazioni fra simili, sparisce come elemento specifico ma produce l'effetto di uno spazio infinito. E Hugo che è uno scrittore dell'eccesso, un inventore eccessivo di questi giochi terribili, per Eco studia l'eccesso come figurazione dello spazio infinito (pp.201-202). Come dire altrimenti l'infinito? il molteplice? l'innumerabile? e persino l'incontenibile? Lo sapevano bene gli scrittori del Seicento e l'intelligenza di quel Tesauro che riappare in un romanzo di Eco, *L'isola del giorno prima* (1994), misterioso e

intrigante, di cui implicitamente si riparla anche nel nostro libro occasionale, nel saggio *Perché l'isola non viene mai trovata*, e con una delle risposte, senza indugi, già spiatellata in apertura, nella prospettiva del romanzo: «L'isola è sentita come un non-luogo, irraggiungibile, a cui si approda per caso, ma dove, una volta lasciatala, non si potrà più tornare. Quindi solo su un'isola può realizzarsi una civiltà perfetta, di cui noi sapremo solo attraverso leggende» (p.295). E' così che Eco ci racconta come non ci sia niente di più sfuggente e imprevedibile di un'isola «sfuggente fra l'acqua e il cielo» (p.325), sia che noi la conosciamo prima sia che fosse stata surrettiziamente disegnata in quelle formidabili mappe dell'immaginario fatte perché gli esploratori potessero ritrovare *«l'insula perdita»*. «Come diceva Plinio (II, 96), certe isole fluttuano sempre» (p.325). Specie se sono isole dell'immaginario, care a quei navigatori appassionati di atlanti straordinari e libri antichi, come quelli della speciale biblioteca di Eco che «comprende solo libri che parlino di cose false» (p.218). Tra il falso e l'invenzione, tra il falso e l'immaginazione (come sapeva Agostino), ovvero tra la menzogna e la narrazione corre una parentela intrecciata e indissolubile.

Vorrei concludere con un argomento che mi sta a cuore da un paio di decenni, e che ho esplorato in profondità: il silenzio. Tutti coloro che si interessano ai linguaggi sono chiamati per forza direi d'inerzia a interessarsi al silenzio, e alla sua retorica, ovvero anche alla sua

semiotica. Il rumore della nostra vita, della pubblicità, di internet («il massimo del rumore mediante il quale non si riceve nessuna informazione», p.213), delle strade, delle case, dei ristoranti con i televisori accesi, il rumore della nostra civiltà scava nel vuoto della comunicazione. «E' solo nel silenzio –ricorda Eco- che funziona l'unico e veramente potente mezzo di informazione che è il mormorio» (p.215), il passaparola, il suggerimento, quasi un bisbiglio della coscienza alla coscienza. Mentre di tutti i tipi di silenzio che parla Eco ne elenca un buon numero dalla reticenza al consenso (noi ne avevamo mostrato una gamma ben vasta: guardate il *Dizionario dei temi letterari UTET*). Infine necessita una precisazione: *Costruire il nemico*, titolo provocatorio e insolito, si spiega con cruda verità nel primo degli scritti del libro: «Avere un nemico è importante non solo per definire la nostra identità ma anche per procurarci un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro» (p.10). Non sarebbe, dunque, più facile avere un amico mostrando la nostra identità di fronte alla sua? Ma questa è un'altra storia. Umberto Eco fin qui ci ha raccontato la propria di storia, per così dire, a tavoli incrociati e nel suo irriducibile divertimento serio: si festeggiano a ottobre i 30 anni del *Nome della rosa* nuovamente in libreria con qualche ritocco e correzione, in attesa degli 80 anni del suo autore, qualche mese dopo. Se ne potrebbe riparlarne, c'è da sperare senza troppo rumore.